UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE – UFS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL
DEPARTAMENTO DE LETRAS

A POÉTICA DE DONA CAÇULA: AUTORIA FEMININA E UNIVERSO TEMÁTICO DO *ROMANCEIRO SERGIPANO*

ANTONIO MARCOS DOS SANTOS TRINDADE

ORIENTADORA: PROFª. DRª. CHRISTINA BIELINSKI RAMALHO

São Cristóvão/SE
2021

ANTONIO MARCOS DOS SANTOS TRINDADE

A POÉTICA DE DONA CAÇULA: AUTORIA FEMININA E UNIVERSO TEMÁTICO DO *ROMANCEIRO SERGIPANO*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Letras da Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora:
Profª. Drª. Christina Bielinski Ramalho

São Cristóvão/SE
2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Trindade, Antonio Marcos dos Santos

T833p A poética de Dona Caçula: autoria feminina e universo temático do *Romanceiro Sergipano* / Antonio Marcos dos Santos Trindade; orientadora, Christina Bielinski Ramalho.– São Cristóvão, SE, 2021.

478 f. : il.

Tese (doutorado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2021.

1. Literatura brasileira – História e crítica – Sergipe. 2. Escritoras. 3. Mulheres – Coleções literárias. I. Ramalho, Christina Bielinski, orient. II. Título.

CDU 821.134.3(81).09

ANTONIO MARCOS DOS SANTOS TRINDADE

A POÉTICA DE DONA CAÇULA:
AUTORIA FEMININA E UNIVERSO TEMÁTICO DO *ROMANCEIRO SERGIPANO*

São Cristóvão, _____ de _____ de 2021

Aprovada por:

_____

Profª. Drª. Christina Bielinski Ramalho (UFS) – Orientadora

_____

Profª. Drª. Jeane de Cássia Nascimento Santos (UFS) – Examinadora

_____

Profª. Drª. Alvanita Almeida Santos (UFBA) – Examinadora

_____

Prof. Dr. Alberto Roiphe Bruno (UFS) – Examinador

_____

Profª. Drª. Adriana Sacramento de Oliveira (UFS) – Examinadora

À minha mãe, Euzice dos Santos Trindade, pelo exemplo de fé; à minha irmã, Rita de Cássia dos Santos Trindade, pelos incentivos constantes; a Jeane de Cássia Nascimento Santos e Christina Bielinski Ramalho, pelo acolhimento e orientação; à minha filha amada, Ananda Nunes dos Santos Trindade, minha felicidade; à minha esposa, Joelma dos Santos Nunes Trindade, *mater animae meae*, e a todas as mulheres que me conduziram até aqui.

AGRADECIMENTOS

"Posso todas as coisas naquele que me fortalece." (Filipenses, 4:13) e "O espírito é o que vivifica, [...]." (João, 6:63), essas duas passagens bíblicas constituíram para mim, na trajetória do fazimento desta tese, verdadeiras fontes de força, consolando-me nos momentos de cansaço e de enfrentamento dos obstáculos. Por isso, antes de agradecer a todas as pessoas que me ajudaram na realização deste trabalho, gostaria de começar agradecendo a Deus, o Espírito do qual provém a vida, e ao seu Verbo, o Senhor Jesus Cristo, meu Mestre. Feito esse agradecimento inicial, gostaria agora de agradecer às pessoas que contribuíram para a realização deste estudo. Ao meu saudoso pai, Aloísio Oliveira da Trindade (*in memoriam*), por tudo que fez por mim. Mais uma vez, à minha mãe, Dona Euzice dos Santos Trindade, amiga maior, que sempre tem palavras generosas a me dizer, fortalecendo-me diante dos desafios da vida. A meus irmãos e irmãs (Messias, *in memoriam*); José Luís, pela renovação que operou em minha vida; Pedro; Serginho; Aparecida; Socorrinho e Ritinha. A você, Ritinha, agradeço particularmente por todo apoio que me deu, sempre que solicitei a sua ajuda. À minha esposa, Joelma dos Santos Nunes Trindade, e à minha filhinha, Ananda Nunes dos Santos Trindade, pelo amor com que cuidam de mim. A Jeane de Cássia Nascimento Santos, pelo acolhimento do projeto desta pesquisa e pela orientação em seus primeiros anos. À queridíssima Christina Bielinski Ramalho, pela amizade, orientação e delicadeza com que sabe lidar com todas as coisas. A Alvanita Almeida Santos, pela tese corajosa, que me abriu horizontes. Ao querido amigo e interlocutor, professor Francisco José Alves. A Maria Lúcia Dal Farra e a Francisco J. C. Dantas, pelos momentos inesquecíveis vividos em Lajes Velha. A Adriana Sacramento de Oliveira, pela amizade fiel e amparo. Ao professor Antônio Fernando de Araújo Sá, meu querido orientador durante o mestrado. Aos professores Alberto Roiphe Bruno, Alexandre de Melo Andrade e Carlos Magno Gomes e à professora Rafaela Mendes Mano Sanches, pelas aulas maravilhosas. Ao querido Moisés, secretário do PPGL, e aos colegas de curso com quem tive o prazer de dialogar e aprender muitíssimo sobre literatura e sobre a vida. À querida profª Sabrina, diretora do Colégio Estadual Monsenhor Carlos Camélio Costa. Ao prof. Everton Pereira Santos, por me substituir. E aos amados/as alunos/as e colegas de trabalho. A Jackson da Silva Lima e Dona Salete (Maria da Salete de Albuquerque Lima), pela generosidade e carinho. À SEDUC (Secretaria de Estado da Educação, do Esporte e da Cultura de Sergipe), pela licença remunerada para o curso.

A todos/as, os meus mais sinceros e profundos agradecimentos!

> Daí a enorme importância do nosso Romanceiro. Tem ele um estilo e um *modo* próprios, um estilo por meio do qual se incorporam, se assimilam e se reduzem à unidade, histórias, mitos, tipos da mais diversa procedência. [...] – tudo é absorvido pelo *modo* do Romanceiro, recebendo um "caráter" às vezes presente, mas às vezes ausente dos modelos; e sempre transformados, num caso ou outro, quando da transposição ou recriação brasileiras, isto por uma força nacional de que o Povo nordestino é dotado, talvez mais do que todos os outros, em nosso País.
>
> (SUASSUNA, 2010, p. 251, grifos do autor)

RESUMO

Proponho, neste estudo, defender a tese de que o *Romanceiro Sergipano* (o livro *O Folclore em Sergipe*), recolha de romances tradicionais coligidos por Jackson da Silva Lima e por ele publicados em 1977, constitui uma grande rapsódia mestiça, cantada sobretudo por mulheres. Minha hipótese é, pois, de que o universo feminino, tanto na autoria da coletânea quanto em seu campo temático, é o que caracteriza estruturalmente essa coleta premiada de poesia popular ibero-brasileira. Através da análise literária (estética) – isto é: através do estudo do plano literário das transcrições dos cantos, bem como da apresentação de algumas fotografias e da análise, dentre elas, de uma que apresenta uma performance, considerada por mim como a "forma" real do gênero –, pretendo mostrar que as intérpretes dos poemas, entre as quais se encontram predominantemente negras e "morenas", embora também brancas e "pardas", todas provenientes das mais variadas classes sociais, perfazendo um arco que vai de mendiga, prostituta e roceiras a funcionárias públicas, longe de serem apenas portadoras e transmissoras passivas da tradição, são antes verdadeiramente autoras dos poemas que cantam, deixando suas marcas estilísticas, sexuais e culturais nos modos pelos quais elas reconfiguram as sequências temáticas, caracterizam as personagens e conduzem as narrativas para o desfecho, constituindo esses passos o que estou chamando simbolicamente de "A poética de D. Caçula", nome da intérprete que cantou o maior número de poemas para recolha. Para tanto, a partir dessa coletânea, formei um *corpus* poemático constituído por 51 versões de 10 romances, 5 da tradição ibérica mais 5 da tradição nacional. São eles: *Juliana*, *O Conde da Alemanha*, *Leonora*, *Iria a Fidalga* e *A Moreninha* (tradição ibérica), *O Caso de João Alves Flor*; *Aninha*; *José e Maria*; *João e Maria* e *Marido Infeliz* (tradição nacional). Minha abordagem, portanto, não é a histórico-filológica, comum nos estudos romancísticos, preocupada em encontrar as fontes dos arquétipos literários europeus desses cantos populares. Esse tipo de abordagem leva a ver as versões brasileiras dos romances como "erros", no sentido de se distanciarem de seus modelos ibéricos. A abordagem que tenho em mira é a literária (poética), a qual, considerando as diferenças nas versões de quem os canta como marcas autorais, "errâncias criativas", procura valorizá-las nas análises do conteúdo temático, do estilo e da estrutura composicional dos textos, a fim de compreendê-los em suas profundas relações com a cultura e a literatura brasileiras e com as autoras, suas intérpretes. Assim, apoiando-me em vários/as autores/as, entre os/as quais R. Menéndez Pidal, Ria Lemaire, Alvanita Almeida Santos, Paul Zumthor, entre outros/as, pretendo defender a hipótese de que o romance tradicional de temática "novelesca" está relacionado indissociavelmente ao universo feminino, girando, desse modo, sempre em torno de conflitos referentes a questões de família – casamento, traições, amores frustrados etc. –, desempenhando um papel formativo (lúdico e paidético) ambíguo, na constituição identitária da mulher que o canta.

PALAVRAS-CHAVE: Romance tradicional. Autoria feminina. Universo temático.

ABSTRACT

In this study, I propose to defend the thesis that the *Romanceiro Sergipano* (the book *O Folclore em Sergipe*), collection of traditional ballads collected by Jackson da Silva Lima and published by him in 1977, constitutes a great mestizo rhapsody, sung mainly by women. My hypothesis is, then, that the female universe, both in the authorship of the collection and its thematic field, is what structurally characterizes this award-winning collection of Ibero-Brazilian popular poetry. Through literary analysis (aesthetic) – that is: through the study of the literary plan of the transcriptions of the chants, as well as the presentation of some photographs and the analysis, among them, of one that presents a performance, considered by me as the real "form" of the genre –, I intend to show that the interpreters of the poems, among which are predominantly black and "brown", although also white and "pardo" (brown), all coming from the most varied social classes, forming an arc that goes from beggar, prostitute and rural workers to public employees, far from being just passive carriers and transmitters of the tradition, they are rather truly authors of the poems they sing, leaving their stylistic, sexual and cultural marks in the ways in which they reconfigure thematic sequences, characterize the characters and guide the narratives to the outcome, constituting these steps what I am symbolically calling "The poetics of D. Caçula", name of the interpreter who sang the gratest number of poems to collect. So, from this collection, I formed a poem *corpus* consisting of 51 versions of 10 ballads, 5 from the Iberian tradition plus 5 from the national tradition. They are: *Juliana, O Conde da Alemanha, Leonora, Iria a Fidalga* and *A Moreninha* (Iberian tradition), *O Caso de João Alves Flor*; *Aninha*; *José e Maria*; *João e Maria* and *Marido Infeliz* (national tradition). My approach, therefore, is not the historical-philological one, common in balladistic studies, concerned with finding the sources of the European literary archetypes of these popular chants. This type of approach leads to see the Brazilian versions of the ballads as "mistake", in the sense of distancing themselves from their Iberian models. The approach I have in mind is the literary (poetic), which, considering the differences in the versions of those who sing them as copyright marks, "creative wander", seeks to value them in the analysis of the thematic content, style and compositional structure of the texts, in order to understand them in their deep relations with Brazilian culture and literature and with authors, their interpreters. Thus, relying on several authors, including R. Menéndez Pidal, Ria Lemaire, Alvanita Almeida Santos, Paul Zumthor, amog others, I intend to defend the hypothesis that the traditional ballad with a "novelesque" theme is inextricably related to the female universe, in this way revolving, as a result, around conflicts referent to family issues – marriage, betrayals, frustrated loves etc. –, playing an ambiguous formative (playful and paidetic) role, in the identity constitution of the woman who sings it.

KEYWORDS: Traditional ballad. Female authorship. Thematic universe.

RESUMEN

En este estudio propongo defender la tesis de que el *Romanceiro Sergipano* (el libro *O Folclore em Sergipe*), colección de romances tradicionales recogidos por Jackson da Silva Lima y publicados por él en 1977, constituye una gran rapsodia mestiza, cantada principalmente por mujeres. Mi hipótesis es, por tanto, que el universo femenino, tanto en la autoría de la colección como en su campo temático, es lo que caracteriza estructuralmente a esta premiada colección de poesía popular iberobrasileña. Mediante análisis literario (estético) – es decir, mediante el estudio del plano literario de las transcripciones de los cantos, así como la presentación de algunas fotografías y el análisis, entre ellas, de una que presenta un performance, considerada por mí como la verdadera "forma" del género –, pretendo mostrar que las intérpretes de los poemas, entre las que predominan negras y "morenas", aunque también blancas y "pardos", proceden todos de las mas variadas clases sociales, haciendo un arco que va desde mendigos, prostitutas y trabajadores agrícolas hasta servidores públicos, lejos de ser meros portadores pasivos y transmisores de la tradición, son más bien autores de los poemas que cantan, dejando sus huellas estilísticas, sexuales y culturales en las formas en que reconfiguran las secuencias temáticas, caracterizan a los personajes y llevan las narrativas hasta el final, estos pasos constituyen lo que simbólicamente llamo "La poética de D. Caçula", nombre del interprete que cantó el mayor número de poemas para colección. Por tanto, a partir de esta colección formé un *corpus* de poemas compuesto por 51 versiones de 10 romances, 5 de la tradición ibérica más 5 de la tradición nacional. Ellos son: *Juliana*, *O Conde da Alemanha*, *Leonora*, *Iria a Fidalga* e *A Moreninha* (tradición ibérica), *O Caso de João Alves Flor*; *Aninha*; *José e Maria*; *João e Maria* e *Marido Infeliz* (tradición nacional). Mi enfoque, por tanto, no es el histórico-filológico, común en los estudios romancísticos, preocupados por encontrar las fuentes de los arquetipos literarios europeos de estos cantos populares. Este tipo de abordaje lleva a ver las versiones brasileñas de los romances como "errores", en el sentido de distanciarse de sus modelos ibéricos. El enfoque que tengo en mente es el literario (poético), que, considerando las diferencias en las versiones de quienes las cantan como marcas de los autores, "divagaciones creativas", busca valorarlas en el análisis de contenido temático, estilo y estructura compositiva de los textos, para comprenderlos en su profunda relación con la cultura y la literatura brasileñas y con los autores, sus intérpretes. Así, apoyándome en varios autores, entre ellos R. Menéndez Pidal, Ria Lemaire, Alvanita Almeida Santos, Paul Zumthor, entre otros, pretendo defender la hipótesis de que lo romance tradicional de temática "novelesca" está indisolublemente relacionada con el universo femenino, por lo que siempre gira en torno a conflictos relacionados con cuestiones familiares – matrimonio, traiciones, amores frustrados, etc. – jugando un papel formativo ambiguo (lúdico y paidético) en la constitución identitaria de la mujer que lo canta.

PALABRAS CLAVE: Romance tradicional. Autoría femenina. Universo temático.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Fotografia do *Romanceiro Sergipano*.....p.15

Figura 2: Fotografia do coletor e editor textual do *Romanceiro Sergipano*, Jackson da Silva Lima.....p.26

Figura 3: Fotografia do *Romanceiro Sergipano* gravado em CD.....p.30

Figura 4: Fotografia do fragmento conservado do *Pergaminho Sharrer*.....p.34

Figura 5: Iluminura do *Cancioneiro da Ajuda*.....p.35

Figura 6: Pintura de Jean Fouquet da morte de Roland na batalha de Roncevaux.....p.37

Figura 7: Pintura de Anthony Frederick Sandys de Eleonor de Aquitânia.....p.39

Figura 8: Pintura de Edmund Blair Leighton de Tristão e Isolda.....p.40

Figura 9: Iluminura de Afonso X com sua corte poético-musical.....p.41

Figura 10: Página da edição fac-similada do *Cancionero de Romances impreso en Amberes sin año*.....p.44

Figura 11: Fotografia de Jackson da Silva Lima recebendo o Prêmio Sílvio Romero das mãos de Renato Almeida.....p.50

Figura 12: Fotografia de Dona Militana Salustino do Nascimento.....p.53

Figura 13: Página 31 do *Códice de Per Abat*.....p.54

Figura 14: Fotografia de Tia Beta.....p.55

Figura 15: Fotografia de Maria Nadir dos Santos (Nadir da Mussuca).....p.66

Figura 16: Fotografia de Albertina Vasconcelos Santos (Dona Caçula).....p.71

Figura 17: Fotografia de Dona Caçula cantando romances em sua cadeira de balanço para o coletor Jackson da Silva Lima na década de 1970.....p.81

Figura 18: Fotografia de D. Caçula em performance.....p.116

Figura 19: Solfa da versão *Daguadina*.....p.116

Figura 20: Fotografia de D. Maria dos Anjos Silva.....p.130

Figura 21: Fotografia de outro ângulo da performance de Dona Maria dos Anjos para o coletor Jackson da Silva Lima.....p.158

Figura 22: Fotografia de Dona Caçula.....p.194

Figura 23: Fotografia da *4ª Jornada Sergipana de Estudos Medievais*.....p.203

Figura 24: Fotografia de outro ângulo da performance de D. Caçula, com Jackson da Silva Lima gravando.....p.206

Figura 25: Fotografia de Dona Esmeralda Miranda Santos.....p.216

Figura 26: Fotografia de D. Perolina cantando romances para seu filho, Jackson da Silva Lima.....p.234

Figura 27: Fotografia de outro momento de D. Perolina com seu filho, Jackson da Silva Lima.....p.235

Figura 28: Fotografia de Maria da Conceição (D. Cotinha).....p.250

Figura 29: Pintura de Ary Scheffer, *Lenore – the return of the army*.....p.257

Figura 30: Ilustração de Diana Beauclerk para a tradução de Lenore de William Robert Spencer.....p.258

Figura 31: Gravura de Theodore Knesing a partir da pintura de Frank Kirchbach.....p.259

Figura 32: Ilustração de William Blake para a tradução de J. T. Stanley, *Leonora, a tale*....p.261

Figura 33: Gravura de Edward Harding, a partir da pintura de Diana Beauclerk.....p.262

Figura 34: *Lenore,* pintura de Heinrich Jenny.....p.263

Figura 35: *La ronde du sabbat ou Lénore* (1832), de Louis Boulanger.....p.265

Figura 36: *The Ballad of Lenore* (1839), de Émile Jean-Horace Vernet.....p.266

Figura 37: Gravura de Edward Harding, a partir da pintura de Diana Beauclerk.....p.267

Figura 38: *The ballad*, aquarela e guache de Gustave Moureau.....p.269

Figura 39: *Lenore,* de Alfred W. Elmore.....p.273

Figura 40: *Lenore clasping her spectral bridegroom* (1796), de William Blake. Frontispício de *Leonora, a tale*, de J. T. Stanley.....p.274

Figura 41: Capa do folheto de Sátiro Xavier Brandão, *A triste sorte de Jovelina*.....p.301

Figura 42: Capa do folheto de Manoel Pereira Sobrinho, *A triste sorte de Jovelina*.....p.302

Figura 43: Jackson da Silva Lima ao lado de sua mãe, Dona Perolina da Silva Lima.....p.315

Figura 44: Imagem de Santa Iria em sua capela.....p.318

Figura 45: Procissão de Santa Iria pelas ruas de Tomar.....p.319

Figura 46: Crianças jogando pétalas de flores no Rio Nabão. p.320

Figura 47: Grav. 2: Calendário do Antifonário de Leão – meses de setembro e outubro.....p.320

Figura 48: Jackson da Silva Lima em pesquisa de campo em 1971.....p.373

Figura 49: Outro registro de Jackson da Silva Lima em pesquisa de campo em 1971.....p.374

Figura 50: Mais um registro de Jackson da Silva Lima em pesquisa de campo em 1971.....p.375

LISTA DE QUADROS QUE APARECEM NO CORPO DO TRABALHO

Quadro 4 – comparação dos versos da terceira sequência.....p.153

Quadro 5 – demonstrativo da comparação entre as versões.....p.160

Quadro 6 – demonstrativo das manchetes de *Mulheres empilhadas*.....p. 364

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 1
I QUESTÕES PRELIMINARES 11
I. 1 A fonte da pesquisa 11
I. 2 Um canto de mulher? 31
I. 3 O objeto da pesquisa 48
I. 4 Método e campos de pesquisa envolvidos 58
II AUTORIA E UNIVERSO TEMÁTICO DO *ROMANCEIRO SERGIPANO* 72
II. 1 Resumo dos romances 72
II. 2 Um canto paidético, rapsódico e morigerador 79
II. 3 Morte do autor e autoria feminina 94
II. 4 Romance tradicional e alta literatura 104
III ERRÂNCIAS DA ORALIDADE 131
III. 1 Alguns conceitos importantes 131
III. 2 Autoria e variação romancística 134
III. 3 Análise comparativa das versões do romance *Juliana* 151
III. 4 Protagonismo feminino no cálix de vinho de Juliana 207
IV TRADIÇÃO E REBELDIA NO *ROMANCEIRO SERGIPANO* 217
IV. 1 Marcas autorais, temática e ambiguidades dos cantos 217
IV. 2 Análise de *O Conde de Alemanha* (*O Conde D'Alemanha*) 219
IV. 3 Análise de *A Moreninha* (*A Morena*). 227
V. ENTRE O AMOR E A MORTE (FUGA POR AMOR) 251
V.1 Paráfrase, hibridismo e circularidade cultural 252
V. 2 Análise de *Leonora* 253
V. 3 Análise de *O Caso de João Alves Flor* 288
V. 4 Análise de *Aninha* 295
V. 5 Análise de *José e Maria* 301
VI. ENTRE O AMOR E A MORTE (VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER) 316
VI. 1 Crimes sem castigo. 316
VI. 2 Análise de *Iria a Fidalga.* 318
VI. 3 Análise de *João e Maria.* 328
VI. 4 Análise de *Marido infeliz.* 334
CONSIDERAÇÕES FINAIS 359
REFERÊNCIAS 362

APÊNDICES 388
I. Quadro 1 388
II. Quadro 2 389
III. Quadro 3 391
ANEXOS 395
I. Os textos completos das versões analisadas 395
II. Documentação musical – as solfas de alguns romances. 435

INTRODUÇÃO

> Jackson da Silva Lima is to be congratulated on the publication of this rich and thouroughly excellent edition. This is fundamentally important contribution to Hispanic ballad studies, which can and should serve as a model for future collections[1].

O livro *O Folclore em Sergipe, I: Romanceiro*, também conhecido como *Romanceiro Sergipano*, é uma recolha, feita pelo folclorista Jackson da Silva Lima, de romances tradicionais, poemas populares cantados, provenientes da Península Ibérica, de natureza híbrida, que apresentam simultaneamente características dos gêneros épico, lírico, baladístico e dramático. Tais poemas, cuja sobrevivência se deve ao processo de variação pelo qual eles se mantêm vivos na memória popular, nascem tanto entre as classes aristocráticas medievais, nas cortes palacianas, quanto entre a gente do povo; sendo a circularidade cultural, portanto, uma de suas marcas principais. Originários da Baixa Idade Média (séculos X, XI e XII), esses poemas breves, que eram comumente cantados, por homens e por mulheres, tanto em momentos de lazer quanto de trabalho, permanecem em processo de refundição e recriação constantes ao longo dos séculos XV e XVI, quando se editam os primeiros romanceiros, nos quais são publicadas suas sobrevivências e vestígios. Posteriormente, eles começam a passar por um período de latência, durante os séculos XVII e XVIII da era clássica, nos quais vivem uma existência subterrânea, à margem da cultura letrada ou mesmo por ela desprezados, para retornarem mais uma vez, durante o Romantismo no século XIX, à mira de eruditos que passam a recolhê-los entre o povo, estudá-los e novamente a publicá-los em romanceiros. A pesquisa para a recolha do romanceiro de Jackson da Silva Lima, vencedora do Prêmio "Sílvio Romero" de 1972, instituído pela então Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) e atualmente mantido, sob o nome de "Concurso Sílvio Romero", pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP)[2], iniciou-se em 1970 e prolongou-se até 1974. Ela foi realizada, na quase totalidade, em Aracaju/SE, porém recolheu também alguns cantos de Propriá, N. Sª. do Socorro e Barra dos Coqueiros, também em Sergipe, assim como do Rio de Janeiro, na então Guanabara,

[1] ARMISTEAD, S. G.; SILVERMAN, J. H. Reviewed work: O Folclore em Sergipe. I: Romanceiro by Jackson da Silva Lima, in *Hispanic Review*, Philadelphia, USA, vol. 46, nº 4, Autumn 1978, p. 509-511. Tradução minha: "Jackson da Silva Lima está de parabéns pela publicação dessa edição rica e em todos os aspectos excelente. Essa é uma contribuição fundamentalmente importante para os estudos da balada hispânica, que pode e deve servir de modelo para coleções futuras.".

[2] Ver: http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=52. Acesso em 19 de setembro de 2021.

e de Caxias, também no Rio de Janeiro. Aracaju, contudo, foi o lugar que mais forneceu material, "nos seus bairros humildes", nas palavras do pesquisador (LIMA, 1977, p. 22)[3].

Refletindo sobre os romances coligidos por Jackson da Silva Lima e tendo em mira escrever uma tese sobre essa premiada recolha, fui tomado por três perguntas. Primeira, de que maneira as várias versões de cada romance nos ajudam a perceber as marcas pessoais de quem os canta não como afastamento ou aproximação em relação aos arquétipos literários europeus, como faz a pesquisa tradicional, de base filológica, mas como marcas estilísticas e criatividade autoral (rapsódica)? Segunda: como os esquemas de representação do feminino, expostos no universo temático dos romances, se relacionam com as informações sobre os dados socioculturais das intérpretes do *Romanceiro Sergipano* consideradas enquanto autoras? Terceira: como ler os romances em sua relação com a "biodiversidade brincante brasileira"?[4]

Procurando responder a essas perguntas, acabei formulando as seguintes hipóteses: 1. Existe uma forte relação – de fato, já assinalada por Virtudes Atero y Nieves Vásquez[5], mas que gostaria de explorar um pouco mais – entre o universo sociocultural das intérpretes autoras do *Romanceiro Sergipano* e o universo temático dos poemas. 2. As diferenças entre as versões recolhidas por Jackson da Silva Lima, em relação aos arquétipos literários ibéricos, revelam seu verdadeiro sentido quando são vistas, segundo penso, como marcas estilísticas da criatividade brasileira, no processo de apropriação cultural[6]. 3. O gênero romance tradicional, em seu diálogo com os demais gêneros literários, revela sua especificidade, quando compreendido como um "metatexto", isto é, enquanto um texto englobante, complexo, híbrido e compósito, feito de várias temporalidades e espacialidades. 4. O conhecimento do *Romanceiro Sergipano*

---

[3] Esse trecho da Introdução foi reproduzido no verbete do *Romanceiro Sergipano* publicado tanto no site do CIMEEP – Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (https://www.cimeep.com/) vinculado à UFS – Universidade Federal de Sergipe, quanto na *Revista Épicas*, Número Especial 3, nov. 2020, disponível em https://www.revistaepicas.com/n%C3%BAmero-especial-3. Acesso em 19 de setembro de 2021.

[4] Falando do brincante, que os estudos antropológicos costumam chamar "informante", Hermano Vianna usa a expressão, ao dizer: "O brincante não atua como espectador passivo de uma tradição [...]. Seu papel é mais o de um DJ, ou qualquer outro produtor musical cibernético, que faz suas próprias colagens a partir de um determinado repertório: o gigantesco e multiforme banco de dados da biodiversidade brincante brasileira" (2000, p. 23-24), a passagem aparece na página dos mascarados, o boi-de-reis de Pedro Velho, Rio Grande do Norte.

[5] VÁSQUEZ, "Espacios e formas rituales de lo feminino en el romancero tradicional". In: *Sapientia. Repositório da Universidade do Algarve*, 1998. Disponível em: http://hdl.handle.net/10400.1/2014. Acesso em 19 de setembro de 2021.

[6] Uso o conceito de "apropriação cultural" pensando nas reflexões de Michel de Certeau (2014) sobre cultura popular, em *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Aí o autor define a criação popular como uma prática de resistência, uma "arte de fazer", que se articula estrategicamente como um jogo, a fim de afirmar-se em meio a redes de forças discursivas legitimadoras e a representações estabelecidas. Certeau procura se concentrar, não nessas "estratégias" de dominação dos poderes institucionais que cerceiam a liberdade dos homens e mulheres "ordinários/as", mas, ao contrário, nas "táticas" usadas, no cotidiano, por essas pessoas comuns, como "contra-estratégias", visando burlar a dominação e afirmar sua subjetividade: suas crenças pessoais, seus valores morais, suas expressões artísticas, suas formas de vestir-se, alimentar-se, relacionar-se, falar, ler, conversar, cozinhar, habitar etc.

– seu universo temático, sua linguagem e a variedade de gêneros aí existentes, todos articulados pelo macrogênero romance tradicional – se coloca como um passo incontornável para o conhecimento da literatura popular brasileira. Ademais, essa coletânea de cantos populares, conforme pretendo mostrar, permite uma contemplação privilegiada do imaginário cultural medieval e brasileiro através de seus temas, de seus esquemas de representação do feminino e de sua existência lúdico-educativa, nos momentos epifânicos (estéticos/poéticos), da vida das cantadeiras. Para investigar essas hipóteses, formulei seis categorias, das quais pretendo me valer nas análises das transcrições dos cantos. São elas: 1. errância poética; 2. autoria feminina rapsódica[7]; 3. performance teatralizada; 4. modelo poético de resistência; 5. canto paidético (lúdico e morigerador) e 6. metatexto (no sentido de texto compósito).

Minha abordagem do *Romanceiro Sergipano* se pretende colocar, portanto, como uma leitura poética (estética) e ensaística, que se articula visualmente. Quer dizer: ilustrando as análises do plano literário dos romances, ou seja, de suas transcrições, através de fotografias (bem como de iluminuras e pinturas no momento em que for abordada a poesia medieval), a fim de facilitar a compreensão da ambientação cultural em que os romances são cantados. Além disso, as fotografias das mulheres que cantaram para Jackson da Silva Lima, mostrando os ambientes onde foram feitas as gravações, ajudarão a dar uma ideia do contexto social no qual aconteceram as performances, as quais considero como a "forma" real do gênero romance tradicional. Embora saibamos que a performance se perde, por ser errática e efêmera, ela pode ser recuperada, pelo menos fantasmaticamente. Quer dizer: através de algumas fotografias fornececidas pelo coletor, penso ser possível deduzir traços do acontecimento performático. Desse modo, a abordagem se organiza em duas miradas. A primeira, centrada numa preocupação textualista, visa compreender as articulações das transcrições dos cantos, seu conteúdo temático, estilo e estrutura composicional, a fim de percebê-los em suas relações com a cultura europeia e brasileira (e suas literaturas) e com as intérpretes da antologia. A segunda, centrada numa visada culturalista, procura situar o gênero romance tradicional como memória literária e fonte de intertextualidades, a partir das reflexões de Tiphaine Samoyaut (2008) sobre a memória da literatura e de Jacques Derrida (2001) sobre a violência histórica dos processos colonizadores e o mal de arquivo. Assim, o objetivo é fazer uma leitura dos poemas coligidos por Jackson da Silva Lima, de forma anfíbia, explorando as intertextualidades existentes neles entre a tradição oral romancística e a literatura "erudita", isto é, a literatura produzida pela

[7] O conceito de autoria rapsódica se fundamenta nas reflexões de Mário Chamie (1963) sobre a tradição rapsódica. Penso que devemos considerar as transcrições (os planos literários) dos cantos romancísticos como igualmente rapsódicos, feitos de autorias múltiplas, decorrentes das viagens dos textos temporal e espacialmente.

cultura letrada. Seria, pois, uma leitura que procura discutir o conceito de entrelugar (tanto o de Silviano Santiago como o de Homi Bhabha) e aplicá-lo à leitura dos romances coligidos pelo folclorista, casando, dessa maneira, a leitura estética com as questões políticas envolvidas, na perspectiva do que sugere Santiago.

Em suas reflexões sobre as tensas relações entre as literaturas periféricas e a literatura mundial (na verdade a literatura europeia), Santiago costuma se perguntar: o que há? influência? emulação? dominação? dependência? independência? (2000, p. 9-26; 2004, p. 111-121). Uma leitura do *Romanceiro Sergipano* nessa direção, ou seja, casando uma análise estética, que explore a riqueza literária (poética) desses cantos (suas imagens, sua linguagem, sua estruturação) a uma análise culturalista, explorando sua condição de texto rapsódico, pode oferecer, segundo pretendo mostrar, algumas boas respostas aos debates sobre a identidade nacional (literária). A mais importante dessas respostas, contudo, é a própria inserção das vozes dessas mulheres e de sua produção poética – que estou chamando simbolicamente aqui de "A poética de D. Caçula", tomando o nome de uma das principais intérpretes do *Romanceiro Sergipano* como representante desse modelo poético produzido por todas as cantadeiras de romance e considerando-o como um modelo estético de resistência – nesses debates, mostrando que o cânone literário nacional, geralmente centrado nas "altas literaturas[8]" (literatura escrita), tem muito a ganhar, ao incluir em seus horizontes seletivos a produção literária desses poucos homens e das muitas mulheres que cantaram para Jackson da Silva Lima. Na verdade, essa ampliação do cânone, como mostra Vera Queiroz (1997, p. 35), ao refletir sobre as relações entre a Estética da recepção e cânone e tecer críticas ao projeto de Hans Robert Jauss de criar, a partir de suas sete teses (JAUSS, 1994) uma historiografia da literatura de base científica, mas a partir de um modelo crítico excludente do universo literário feminino na literatura, já vem sendo feita pela crítica feminista, em sua proposta de um contra-cânone. Além da crítica feminista, também os Estudos Culturais, Decoloniais e de Subalternidade, vêm desferindo críticas à exclusão canônica de vozes há seculos silenciadas, como bem observou Eduardo Coutinho (In: LÚCIO; MACIEL, 2013, p. 38): "[...] os intelectuais latino-americanos vêm tornando audível um grande número de vozes que haviam sido silenciadas há séculos.". O objetivo da leitura que aqui faço do *Romanceiro Sergipano* consiste, desse modo, em procurar ouvir o mais atentamente possível os cantos das mulheres que participaram da recolha, para descobrir de que é feita a poesia que neles existe.

Assim, a tese se estrutura em 6 capítulos.

[8] Ver, de Leyla Perrone-Moisés, *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos* (1998).

No primeiro, "Questões preliminares", começo, no primeiro tópico "A fonte da pesquisa", discutindo a questão da sobrevivência do gênero romance tradicional no mundo contemporâneo, a partir da afirmação de Câmara Cascudo de que o gênero resistiu apenas até princípios do século XX. Depois, apresento as razões pessoais que me levaram a estudar os romanceiros, tanto no Mestrado quanto no Doutorado. Em seguida, faço uma explanação sobre o resurgimento do gênero no século XIX, durante o Romantismo, quando ele volta a ser objeto de interesse de letrados que passam a recolher seus vestígios entre o povo e a estudá-los a partir de uma perspectiva filológica. Dando continuidade, procuro mostrar o diálogo intertextual que o gênero mantém tanto com a literatura de folhetos (o cordel), quanto com outros textos, líricos e épicos, da tradição literária nacional, ressaltando que, devido a esse diálogo, muitas vezes o conceito de romanceiro apresenta várias acepções, podendo a palavra romanceiro, desse modo, ser usada tanto para referir-se ao romanceiro ibérico, quanto ao romanceiro nacional (ou à literatura de cordel), ou ainda a novas configuraçôes formais do épico ou a poemas longos. Ainda nesse tópico, discuto também a forma de apresentação dos versos dos romances tradicionais, que podem ser dispostos, na fixação das transcrições dos cantos, tanto em versos curtos, redondilhas maiores ou menores, quanto em versos longos bimembres. Essa forma de apresentação dos romanceiros em versos longos bimembres, preferida pelos estudiosos internacionais, contudo, não está isenta, segundo pretendo mostrar, de uma concepção eurocêntrica do gênero, a qual procura insistir na relação dos romances tradicionais com as canções de gesta medievais. No segundo tópico desse primeiro Capítulo, "Um canto de mulher?", inicialmente será discutida a questão da autoria feminina, tanto na poesia trovadoresca quanto no romanceiro medieval, e as principais teses sobre ela, destacadamente as defendidas por Ria Lemaire e Alvanita Almeida Santos, as quais me ajudarão na abordagem do *Romanceiro Sergipano* e na defesa da hipótese de que as intérpretes que cantaram para o coletor Jackson da Silva Lima não são apenas transmissoras passivas dos cantos que receberam da tradição oral viva, mas são também autoras desses cantos. Após isso, no terceiro tópico "O objeto da pesquisa", faço uma apresentação da estrutura do *Romanceiro Sergipano*, procurando mostrar os critérios que nortearam o coletor na organização dos três capítulos de sua obra, ao iniciá-la, no primeiro, pelos poemas de tradição ibérica, registrados na coletâneas nacionais, para, no segundo, apresentar os romances da tradição nacional, inexistentes nas coletâneas luso-espanholas, e, no terceiro, os romances recolhidos em Sergipe que não constam nas coletâneas luso-brasileiras. Além disso, ainda nesse tópico, apresento também o *corpus* de estudo estabelecido para as análises e os dados socioculturais das intérpretes, fornecidos por Jackson

da Silva Lima, indicando a profissão, idade, cor e escolaridade delas. Esses dados me ajudarão no momento de discutir o conceito de autoria feminina das cantadeiras e sua relação com o universo temático da recolha. Por fim, no último tópico desse primeiro Capítulo, "Método e campos de pesquisa envolvidos", serão apresentados alguns conceitos importantes que nortearão as análises dos poemas, como oratura, oralitura, paraliteratura, crioulização e hibridação, a partir das reflexões de Maria Nazareth Soares Fonseca, Leda Martins, Maximilien Laroche, Édouard Glissant e Néstor García Canclini, bem como se discutirão os campos de pesquisa envolvidos (Estudos Culturais, Pós-coloniais, Decoloniais e de Subalternidade) e o suporte teórico deles decorrentes.

No Capítulo 2, "Autoria e universo temático do *Romanceiro Sergipano*", no primeiro tópico, "Resumo dos romances", serão apresentados os resumos dos 10 romances constitutivos do *corpus* de estudo, a fim de que o leitor que desconheça os poemas tenha acesso a suas fábulas e, desse modo, possa acompanhar as análises que serão feitas deles. Em seguinda, no segundo tópico, "Um canto paidético, rapsódico e morigerador", procuro explicar as razões pelas quais considero o romance tradicional um gênero, além de rapsódico, igualmente paidético e morigerador, apoiando-me nas reflexões de Mário Chemie, Werner Jaeger, Câmara Cascudo, Amadou Hampâté Bâ, entre outros/as. Ainda nesse tópico, procuro discutir os conceitos de circularidade cultural e de intertextualidade, a partir de autore/as como Peter Burke, Mikhail Bakhtin, Tânia Carvalhal, Sandra Nitrini, Laurent Jenny, Tiphaine Samoyaut e Julia Kristeva, entre outros/as, apontando a circularidade cultural existente entre a literatura oral e a escrita, bem como o diálogo intertextual que os romances mantêm tanto entre si, quanto com a literatura de cordel e com a literatura considerada "erudita" (autoral e escrita), indicando algumas obras da literatura universal e nacional com as quais os romances formadores do *corpus* de estudo dialogam. Após essas reflexões sobre a natureza híbrida, rapsódica e paidética do gênero, a circularidade cultural que os caracteriza e a intertextualidade que apresentam, passo a refletir, no terceiro tópico, "Morte do autor e autoria feminina", sobre a tese da morte do autor, segundo as reflexões de Michel Foucault, Roland Barthes e Roger Chartier, e sobre o conceito de autoria feminina, valendo-me da contribuição, além das anteriormente citadas Ria Lemaire e Alvanita Almeida Santos, também de J. J. Dias Marques e Doralice Fernandes Xavier Alcoforado, entre outros/as. Arrematando esse segundo Capítulo, no quarto tópico, "Romance tradicional e alta literatura", discuto o conceito de "alta literatura", tal como o apresenta Leyla Perrone-Moisés (1998), procurando mostrar que o romance tradicional, embora não seja um gênero poético moderno, cantado por escritores-críticos, e sim um gênero de poesia tradicional, cantada por

homens e mulheres educados/as em um mundo de referências tradicionais, mesmo assim pode e deve também ser considerado um gênero da alta literatura, pois, além de apresentar os 11 valores arrolados por Perrone-Moisés, segundo pretendo mostrar através de uma versão do romance *A Silvana (A Silvaninha)* cantada por D. Caçula, o romance tradicional foi considerado alta literatura desde seu surgimento aristocrático, nas cortes palacianas, quando representava, como diz Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1980, p. 23), as culminâncias do saber poético da época.

No Capitulo 3, "Errâncias da oralidade", no primeiro tópico, "Alguns conceitos importantes", a partir do ensaio comparativo de Braulio do Nascimento, "Processos de variação do romance" (2004, p. 31 a 124), apresento, de forma sucinta, alguns conceitos básicos sobre variação romancística, como segmento temático, sequência temática, verso-base, anástrofe, supressão, justaposição, aglutinação, analogia, eufemismo, generalização, sinonímia, repetição, substituição, atualização e adaptação. Esses conceitos são apresentados sucintamente porque, apesar de todos serem importantes para a compreensão da variação romancística, apenas alguns deles serão, de fato, usados no momento das análises da variação dos romances. No segundo tópico, "Autoria e variação romancística", procuro mostrar como se pode perceber, nas variações dos romances, a participação psicológica das intérpretes e considerar essa participação enquanto autoria (parafrástica e rapsódica) e "errâncias da oralidade". Isto é: enquanto errâncias no sentido de atualizações criativas, por parte das cantadeiras, de poemas da tradição oral viva, que migram no espaço e no tempo. E não errâncias no sentido de versões poemáticas que se desviaram de seus arquétipos literários ibéricos. Nesse sentido, depois de apresentar o conceito de poesia tradicional e as teses sobre as origens da poesia romance, segundo as reflexões de Ramón Menéndez Pidal e Milá y Fontanals, faço algumas considerações críticas sobre o scriptocentrismo desses autores, bem como sobre o do supracitado Braulio do Nascimento e sobre o de Celso de Magalhães, os quais compartilham das concepções de Pidal e Fontanals, fundamentadas numa perspectiva eurocêntrica, que desconsidera completamente as intérpretes, sua realidade social, sua performance e sua contribuição, para a sobrevivência do gênero e enquanto agentes comunitárias de letramento poético, e concentram suas pesquisas apenas no estudo dos textos e em sua aproximação ou distanciamento, em relação aos arquétipos literários europeus. No terceiro tópico, "Análise comparativa das versões do romance *Juliana*", dou início efetivamente às análises dos romances constitutivos do *corpus* de estudo, começando pelo romance *Juliana*, nas 21 versões coligidas por Jackson da Silva Lima e cantadas pelas intérpretes do *Romanceiro Sergipano*.

Finalizando esse Capítulo 3, no quarto tópico, "Protagonismo feminino no cálix de vinho de Juliana", procuro explorar as intertextualidades existentes entre essa personagem marcante e outras personagens femininas fortes da tradição literária ocidental, como Medeia, tanto a da tragédia homônima de Eurípedes, quanto a da epopeia culta de Apolônio de Rodes, *Argonáutica*, e Brunilda, do épico cavaleiresco anônimo, a *Canção dos Nibelungos* (*Der Niebelungen Not)*.

No Capítulo 4, "Tradição e rebeldia no *Romanceiro Sergipano*", no primeiro tópico, "Temário e ambiguidades do canto", dando continuidade às análises dos poemas constitutivos do *corpus* de estudo, analiso a versão do romance *O Conde de Alemanha* cantada por D. Maria dos Anjos. Cotejando essa versão com a versão anônima coligida por Rossini Tavares de Lima, e também constante no *Romanceiro Sergipano*, pretendo mostrar como se dá a participação psicológica da intérpre D. Maria dos Anjos, que altera a fábula do poema, ou por esquecimento de alguns segmentos temáticos, ou por reinterpretar a narrativa de acordo com seus próprios valores morais. Em seguida, analiso o romance *A Moreninha* em sua cinco versões. A primeira, cantada por D. Hermínia; a segunda, narrada e cantada por D. Caçula; a terceira, cantada por D. Maria dos Anjos; a quarta, narrada e cantada por D. Josefina, e a quinta, cantada por D. Perolina. Ainda nesse nesse tópico, procuro explorar a intertextualidade da personagem feminina adúltera dessa narrativa com a de outras personagens marcadas por esse tema, como a Madame Bovary, de Gustave Flaubert, e a Capitu, de Machado de Assis.

No Capítulo 5, "Entre o amor e a morte (fuga por amor)", após uma breve reflexão sobre três importantes conceitos ("paráfrase", "hibridismo" e "circularidade cultural"), usados durante as análises, são estudados quatro romances (agrupados sob o tema da fuga de casa por amor devido à tirania paterna) em suas 15 versões. O primeiro deles, *Leonora*, apresenta seis versões, cantadas e narradas por D. Josefina (a primeira), D. Maria Francisca (a segunda e terceira), D. Josefa (a quarta), D. Maria José Reis (a quinta) e D. Verleide (a sexta). O segundo, *O Caso de João Alves Flor*, apresenta 4 versões, uma cantada por D. Caçula, uma por D. Bertulina, uma por D. Enedina e uma por D. Josefa de Jesus. O terceiro, *Aninha*, apresenta três versões, uma cantada por D. Maria José, uma por D. Caçula e uma por D. Josefa de Jesus. E o quarto e último romance, *José e Maria*, apresenta duas versões, uma cantada por D. Josefa de Jesus e outra por D. Caçula.

No sexto e último Capítulo da tese, "Entre o amor e a morte (violência contra a mulher)", após uma breve alusão ao romance de Dostoiévski, *Crime e castigo*, são analisados os três últimos romances deste estudo, *Iria a Fidalga*, *João e Maria* e *Marido Infeliz*. Do primeiro,

Iria a Fidalga, o *Romanceiro Sergipano* apresenta cinco versões: duas cantadas e narradas por D. Caçula (a primeira e a segunda), uma cantada por D. Maria do Carmo (a terceira) e duas por D. Maria dos Anjos (a quarta e a quinta). Do segundo, a recolha de Jackson da Silva Lima apresenta uma única versão, cantada e narrada por D. Josefa de Jesus. Finalmente, do último, *Marido Infeliz*, a recolta romancística apresenta duas versões, uma cantada por D. Eurides e outra por D. Maria Nilza. Após as análises literárias desses poemas, rastreando as marcas autorais das intérpretes, que ocorrem em suas performances enquanto inscrição cultural, rasura da linguagem e clivagem, são feitas algumas considerações sobre a violência contra a mulher e sobre o conceito de feminicídio, a partir das pesquisas de Carlos Magno Gomes e de Wânia Pasinato, sobre o corpo, a partir das pesquisas de Elóida Xavier e sobre dominação masculina, a partir das reflexões de Pierre Bourdieu, Teresa de Lauretis e Gerda Lerner, entre outros/as.

Espero com este trabalho contribuir para os Estudos Literários, ao apresentar, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, a riqueza poética dessa importante obra, o *Romanceiro Sergipano*, a criatividade de suas intérpretes e a relevância de seu universo temático, marcado pela violência existente nas relações entre homens e mulheres que vivem sob o peso opressivo da milenar cultura patriarcal, a qual, já há alguns séculos, vem sendo questionada em seus valores androcêntricos, e assim deve e precisa continuar sendo ainda por muito tempo, pelos movimentos de emancipação feminina. Ao estudar a recolta de Jackson da Silva Lima, dentro da linha de pesquisa Literatura e Recepção, e mostrar como ela foi recebida como um modelo de recolha romancística por pesquisadores/as nacionais e internacionais, como Maria de Fátima Barbosa de M. Batista, Samuel G. Armistead, Joseph H. Silverman e J. J. Dias Marques, meu escopo foi, além de contribuir para a ampliação do tão seletivo canône literário nacional – geralmente centrado apenas em autores da literatura erudita (escrita) –, inserir nele as vozes dessas mulheres cantadeiras, as quais considero poetas, na esteira de Paul Zumthor, para quem poeta é aquele ou aquela que está na origem do poema oral. Espero, com este estudo, ter conseguido apresentar aos/às pesquisadores/as da poesia ibero-brasileira, a importância da pesquisa de Jackson da Silva Lima, tanto pela valorização com que ele trata a produção poética das intérpretes que cantaram para ele, oferecendo pioneiramente fotografias de algumas delas, além de uma imensa quantidade de solfas dos seus cantos, quanto pela fidelidade etnográfica na transcrição dos romances, respeitando a variante linguística do português não normativo com que as intérpretes cantaram seus poemas, como também pela escolha do verso curto redondilho, em vez do verso longo bimembre, de viés eurocêntrico, a fim de dialogar com a literatura de folhetos brasileira.

Por tudo isso, acredito que a pesquisa de Jackson da Silva Lima merece ser inserida no cânone literário nacional – como aliás já o foi, há muito tempo, nos estudos nacionais e internacionais da poesia romancística – como uma obra digna de ser estudada por todos/as quantos se interessem pela beleza da poesia produzida por mulheres brasileiras.

I QUESTÕES PRELIMINARES

> "Todos os *romances* populares vieram de Portugal. Foi um gênero que resistiu até princípios do séc. XX. […] Um *romance* ou *rimance* completo já é uma impossiblidade."
>
> (Câmara Cascudo[9])

I. 1 A fonte da pesquisa

Gostaria de iniciar este primeiro Capítulo discutindo a afirmação de Câmara Cascudo, conforme se vê na epígrafe, de que o gênero romance tradicional sobreviveu apenas até princípios do século XX – tese da qual serei obrigado a discordar, em função mesmo da própria fonte de pesquisa deste estudo, a qual prova exatamente o contrário do que afirma o grande folclorista – para, em seguida, apresentar as razões pessoais que me levaram a estudar o romanceiro no Mestrado e no Doutorado. Ainda neste Capítulo, pretendo abordar o lugar do gênero romance tradicional nos estudos literários do século XIX, momento em que os romances voltam a ser objeto de interesse de letrados que passam a recolher seus vestígios entre o povo e a publicá-los em romanceiros. Discutirei aqui também as várias acepções da palavra romanceiro e sua relação dialógica com outros gêneros literários, bem como a forma de fixação do verso nas transcrições dos romances (em verso curto ou verso longo) e as questões ideológicas que estão por trás da escolha de um tipo ou de outro, nas relações entre as literaturas europeia e brasileira. Em seguida, passarei a abordar a questão da autoria feminina na poesia trovadoresca, bem como no romanceiro. Após isso, apresentarei mais detalhadamente o objeto da tese – a autoria feminina e o universo temático do *Romanceiro Sergipano* – e o método e campos de pesquisa envolvidos no estudo dessa recolha romancística.

Comecemos, então, com a afirmação de Câmara Cascudo. Quando escreveu, por volta de 1949[10], o texto em epígrafe, afirmando que o gênero romance tradicional estava em vias de extinção, Cascudo estava fazendo uma daquelas afirmações apressadas, que lhe eram tão características, tanto mais comprometedoras quanto pelo fato de ele a manter na primeira edição autônoma do livro em 1978. Um seu amigo e interlocutor, Mário de Andrade, já o havia censurado algumas vezes por afirmações como essas, tanto na resenha que fez para o jornal

[9] *Literatura Oral no Brasil* (1984b, p. 209, grifos do autor).
[10] *Literatura Oral no Brasil*, segundo informa o autor, foi publicada pela primeira vez em 1952 como o tomo VI da *História da literatura brasileira*, de Álvaro Lins; porém, somente em 1978 sai a primeira edição autonônoma, publicada pela Livraria José Olympio Editora.

carioca *Diário de Notícias* em 11/02/1940, sobre *Vaqueiros e cantadores*, livro que o folclorista tinha publicado anteriormente, em 1939, quanto no artigo publicado no *Estado de São Paulo*, de 23/11/1941, intitulado "O desafio brasileiro"[11].

Em relação a *Vaqueiros e cantadores,* o poeta modernista, também ele folclorista, comenta: "Vou discutir, desde logo, certas afirmações encontradas no livro que me pareceram mais dignas de esclarecimento ou menos certas."[12]. E, a partir daí, passa a corrigir seu confrade estudioso da literatura oral, por sua definição um tanto romântica do gênero cuja existência no mundo moderno (isto é, no século XX) ele se apressa a dizer que constitui uma verdadeira "impossibilidade". A definição de Câmara Cascudo ia bem, enquanto ele mostrava como o romance tradicional trouxe para a literatura oral brasileira as figuras clássicas do tradicionalismo medieval, "Cavaleiros andantes, paladinos cristãos, virgens fiéis, esposas heroicas, [...]." (1984a, p. 28); porém, quando passa a dissertar sobre o caráter morigerador do folclore, dizendo que ele santifica sempre os humildes, premia os justos, castiga os orgulhosos, os soberbos, a riqueza inútil e desvenda a calúnia e a mentira, com o objetivo de emprestar "[...] às suas personagens a finalidade ética de apólogos que passam para o fabulário como termos de comparação ou referência."[13], segundo Mário de Andrade, ele acaba restringindo o folclore, que é, de acordo com o poeta paulista, "muito mais humano [...]." (1972, p. 192), a uma limitada "ideia moral do Bem; [...]."[14]. Isso porque, para o autor de *Macunaíma*, o folclore guarda exemplos de tudo quanto, "[...] grandezas como misérias, move a nossa fragílima humanidade."[15].

Depois de censurar essa visão um tanto ingênua de seu amigo e interlocutor sobre a função morigeradora do folclore, Mário de Andrade faz vários reparos a algumas afirmações apressadas de Câmara Cascudo: sobre a cavalhada, cuja origem o folclorista potiguar liga às corridas de touros; sobre o desafio, cuja origem ele liga ao canto amebeu dos pastores gregos; sobre a lenda da luta cantada com o Diabo, cuja origem ele explica como se estivesse exclusivamente ligada à biografia do cantador Jerônimo do Junqueiro; sobre a origem

[11] Sobre as discordâncias de Mário de Andrade em relação às afirmações que Cascudo fez sobre o desafio brasileiro, ver, de Alberto Roiphe, *Forrobodó na linguagem do sertão: leitura verbovisual de folhetos de cordel* (2013, p. 31-35).
[12] A resenha de Mário de Andrade sobre *Vaqueiros e cantadores* foi transcrita parcialmente em março de 1940 no periódico literário paulista *Cadernos da hora presente* e, posteriormente, inserida, de forma integral, na edição póstuma de 1946, publicada pela Editora Martins, do livro *O empalhador de passarinho*, no qual também consta o artigo "O desafio brasileiro". O livro foi reeditado em 1972 pela Livraria Martins Editoa S. A. em convênio com o Institutio Nacional do Livro. Nessa última edição de 1972, a resenha e o artigo estão, respectivamente, nas páginas 191-194 e 269-274. A passagem supracitada encontra-se na página 191.
[13] *Ibid.*
[14] *Ibid.*
[15] *Ibid.*

multissecular da música do romance *Chapim Del-Rei*[16]; e finalmente sobre o canto em tom menor dos romances do *Boi Espácio*, do *Boi Barroso*, do *Boi Surubim* e da *Vaca Burel*. Sobre cada afirmação dessas Mário de Andrade faz uma correção, concluindo depois que todas são "afirmações discutíveis, [...]."[17]. No artigo sobre o desafio brasileiro, o escritor modernista discorda novamente da opinião de seu interlocutor e amigo, quanto à afirmação de Cascudo de que os negros africanos seriam infensos ao improviso ou se entregariam a ele somente para fazer louvações. Enfim, o que fica claro nas críticas de Mário de Andrade ao seu amigo e confrade folclorista é que, ao que tudo indica, parece que a erudição que caracterizava o autor do *Dionário do Folclore Brasileiro* não se fazia acompanhar, em todos os momentos, por uma meditação serena e cientificamente rigorosa, a que, ao que parece, se apegava mais, nos momentos em que atuava como pesquisador, o poeta modernista.

É o que verificamos no texto em epígrafe, quando Câmara Cascudo afirma, sem pestanejar, que os romances tradicionais estão em extinção. Ora, a pesquisa realizada por Jackson da Silva Lima nos anos de 1970 a 1974, publicada posteriormente em 1977 no livro *O Folclore em Sergipe*, desmente completamente a afirmação de Cascudo, mostrando que o gênero se encontrava vivo, e bem vivo, haja vista o imenso número de versões que Jackson da Silva Lima conseguiu recolher, 217. A afirmação de Câmara Cascudo se torna ainda mais suspeita pelo fato de se repetir na edição de 1978 de *Literatura Oral no Brasil*, livro no qual ele sequer menciona a recolha de Jackson da Silva Lima. E a desculpa de o texto de *Literatura Oral no Brasil* ter sido publicado imutável porque o autor continuava pensando o mesmo de quando o escreveu em 1949, como ele diz na nota à segunda edição do livro, não justifica, e não justifica justamente porque a atualização da bibliografia, que ele diz que confirmaria as afirmações que no livro registrou, não confirma; ao contrário, desmente. Se o *Romanceiro Sergipano* tivesse sido consultado, talvez pelo menos essa afirmação de que a existência da cantoria de romances "é uma impossibilidade" pudesse ser corrigida com uma nota que verdadeiramente atualizasse as informações passadas no livro. E a hipótese de que Câmara Cascudo ignorasse a existência de tal coletânea, a qual acabara de ser publicada como vencedora do "Prêmio Sílvio Romero", parece improvável. Ora, como um folclorista tão bem informado, como ele, não saberia de um romanceiro que acabava de ser premiado nacionalmente, e aqui mesmo do Nordeste?

[16] Na verdade, Câmara Cascudo diz ter recebido de sua doméstica, Luiza Freire, uma variante da xácara da *Bela Infanta* e não de *Chapim Del-Rei* (1984a, p. 267), como escrevera Mário de Andrade, acredito que pelo fato de a passagem se encontrar no tópico "Fragmentos da xácara do 'Chapim Del-Rei'", dedicada ao estudo desse romance.
[17] ANDRADE, o*p. cit.*, p. 194.

Enfim, mais tarde, outras coletas confirmarão a hipótese de que o gênero romance tradicional continua existindo no mundo contemporâneo, apesar da invasão de novas tecnologias[18], que criam novos hábitos, modernos e urbanos, como os de se assistir religiosamente a telenovelas, ouvir-se o rádio, ir ao cinema, gastar-se um precioso tempo no smartphone ou no computador etc., os quais, sem dúvida, tomam o lugar da cantoria de romances, tal como ela costumava acontecer no mundo rural onde reinava, nos momentos de trabalho ou de lazer, como um verdadeiro entretenimento. Entre essas recolhas estão as que foram feitas pelo próprio Jackson da Silva Lima, nos anos de 1976, 1977, 1979, 1980, 1981, 1984, 1985, 1986, e publicadas no artigo "Achegas ao romanceiro tradicional de Sergipe" (1991, p. 119-148); as que foram realizadas na Bahia, na década de 1990, pelo Programa de Estudo e Pesquisa em Literatura Popular (PEPLP), do Instituto de Letras da UFBA, sob a coordenação das professoras Doralice Fernandes Xavier Alcoforado e Maria del Rosário Albán; e as realizadas pelo Programa de Pesquisa em Literatura Popular (PPLP), do Mestrado em Letras da UFPB, fundado em 1967 por Idelette Muzart Fonseca dos Santos, bem como a continuação dessas pesquisas, feitas por iniciativa própria, por uma pesquisadora formada nesse Mestrado da UFPB, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista, autora do livro *A tradição ibérica no romanceiro paraibano* (2000). Isso sem falar das pesquisas feitas em outras partes do mundo. Na Europa, em Portugal, sob a coordenação de Pere Ferré, João David Pinto-Correa e Maria Aliete Galhoz; na Espanha, sob a coordenação de Virtudes Atero y Nievez Vásquez, Diego Catalán e pesquisadores da Fundación Ramón Menéndez Pidal e Seminario Menéndez Pidal; na Itália, as realizadas por Giuseppe Di Stefano; nos Estados Unidos, por Manuel da Costa Fontes e Samuel G. Armistead, para citar apenas alguns, entre tantos outros pesquisadores espalhados pelo mundo, empenhados em recolher amostras desses poemas orais e mnemônicos.

É com essa constatação inicial que gostaria de iniciar minhas reflexões sobre o *Romanceiro Sergipano*, coligido pelo pesquisador Jackson da Silva Lima. Considero essa obra, sem dúvida, uma das mais expressivas recolhas feitas no Brasil de cantos populares da literatura oral de proveniência ibero-brasileira, desde as coletas pioneiras do maranhense Celso de Magalhães, publicadas em 1873 no jornal *O Trabalho*, de Recife, e do sergipano Sílvio Romero, o qual publicou, primeiro em 1883 em Portugal, depois em 1897 no Brasil, seus *Cantos*

[18] Sobre a relação entre o romanceiro e as novas mídias digitais, como Facebook, ver, de Daniele Franco, "A nova forma do romanceiro – estudo comparativo entre literatura tradicional e novos media digitais" (2015/2014). Disponível em: https://www.academia.edu/11991775/A_nova_forma_do_romanceiro. Acesso em 19 de setembro de 2021.

populares do Brasil, apresentando, ao mundo letrado nacional e internacional, a riqueza, importância e variedade da poesia popular brasileira.



Figura 1. *O Romanceiro Sergipano*[19].

Como toda escolha está relacionada com questões de ordem pessoal, gostaria de esclarecer por quais razões escolhi como fonte de pesquisa para esta tese o *Romanceiro Sergipano* e como seu objeto as relações entre a oralidade dos romances tradicionais, a autoria das intérpretes responsáveis pela sua sobrevivência e transmissão e o universo temático feminino desses poemas, dentro da tradição literária ocidental marcadamente scriptocêntrica, isto é: centrada exclusivamente em textos escritos.

Ainda menino, nas ruas dos antigos mercados municipais de Aracaju – o Antônio Franco e o Thales Ferraz – lá pelos anos de 1980, entrei em contato com a literatura de cordel. Naquela época, era muito comum repentistas se reunirem, em um barzinho qualquer ou mesmo no meio da rua, para travarem suas cativantes pelejas poéticas, os famosos desafios, em torno dos quais se amontoava uma pequena multidão, geralmente animada e participativa, embora ruidosa, a qual comumente motivava os cantadores, aplaudindo-os e premiando-os.

Encantado com essas performances impressionantes, comecei a ler avidamente os folhetos de cordel e, a partir deles, a desenvolver um interesse pelas narrativas, tanto as orais quanto as escritas, tanto as feitas em verso como as feitas em prosa – e inclusive as feitas em quadrinhos, as pictóricas e as cinematográficas –, que ia me levando, aos poucos, para a direção da minha atual fonte de pesquisa de doutoramento, o romanceiro. Desde esse momento inicial até agora, esse livro tem me interessado como fonte de pesquisa literária. Os poemas constitutivos do *Romanceiro Sergipano*, os romances tradicionais, poemas do gênero épico-

[19] Disponível em: http://www.sebonascanelasleiloes.com.br/peca.asp?ID=1781816. Acesso em 19 de setembro de 2021.

lírico cujas origens são atribuídas, sob muita polêmica, às suas relações com as canções de gesta e com as baladas medievais, mantêm com os folhetos de cordel uma relação muito próxima, pois, apesar de não se poder afirmar, como salienta, em sua tese de doutoramento, Márcia Azevedo de Abreu (1993)[20], que haja uma filiação direta entre o cordel português e os folhetos nordestinos, é possível, no entanto, dizer que tanto os folhetos nordestinos, quanto os cordéis portugueses, assim como os romances tradicionais, provêm todos de uma tradição literária que remonta aos antigos "pliegos sueltos", que, na Península Ibérica de fins do século XV, era como se chamavam as páginas dobradas – "cuadernillos de 8, 16 ou 32 páginas", como explica Mercedes Díaz Roig (1976, p. 14)[21] –, que formavam os "folhetos", nos quais se imprimiam tanto romances, como outras composições poéticas, para serem vendidos nas feiras populares.

Tendo estudado os romances tradicionais no Mestrado, percebi quão pouca atenção recebe esse gênero poético dentro dos estudos literários. Isso certamente me inquietou, sobretudo por ter constatado que esse desprezo acadêmico pelo gênero se dá pelo fato de ele ser atualmente um gênero "folclórico", que deve sua sobrevivência sobretudo à memória de mulheres que os cantavam e ainda cantam. Avançando um pouco mais na pesquisa, verifiquei que esse desprezo pelo gênero vem de longe. Tendo surgido na Idade Média e nela existindo na oralidade, num trânsito permanente entre a alta cultura trovadoresca dos palácios e ao mesmo tempo entre a gente do povo, paradoxalmente é a partir do momento em que começam a ser coligidos em romanceiros, ou seja, nos séculos XV-XVI, momento em que a era Gutemberg se inicia, que os romances tradicionais começam a ser vistos como algo do passado, uma forma poética em processo de desaparecimento, entrando assim, sobretudo durante os séculos XVII e XVIII, em estado de "latência". Ramón Menéndez Pidal, personagem central nos estudos romancísticos, usa essa expressão para se referir aos períodos em que o romance tradicional passou a existir à margem do interesse da cultura letrada, a qual passou a considerá-lo como manifestação poética inferior, característica da "cultura popular", aparentemente sem muito

[20] As reflexões da autora, apresentadas na tese, encontram-se publicadas no livro *História de cordéis e folhetos* (2018).

[21] Ver "Rafael Lapesa bibliógrafo 'pliegosueltista': ensayo de arqueología tipobibliográfica en pos de una tarea pendiente", de Mercedes Fernández Valladares, e "Espejismos tipobibliográficos: deslinde de un enredijo pliego a pliego", de María Casas del Álamo. Suas pesquisas valiosas foram publicadas pela Fundación Ramón Menéndez Pidal, no centenário da 1ª reedição do *Cancioneiro de Amberes*. Publicado no século XVI, esse cancioneiro é um documento importantíssimo para os estudos romancísticos. As pesquisas de Mercedes Fernández Valladares e María Casas del Álamo estão disponíveis em http://www.fundacionramonmenendezpidal.org/biblioteca-digital/. Acesso em 19 de setembro de 2021. Ver também "Consideraciones sobre la classificación de los romances", de Giusseppe Di Stefano (In: FERRÉ, 1999, 13-28), bem como, do mesmo autor, a "Lista de romances con su fuente", nos "Apéndices", de seu *Romancero* (2009, p. 471-478). Nessa lista, Di Stefano indica as datas hipotéticas dos *pliegos sueltos* que serviram de fonte para os 181 romances constitutivos de sua coletânea.

valor estético. Somente o século XIX o redescobrirá, no bojo do Romantismo, o qual, ao se voltar para as culturas populares locais – conforme Afrânio Coutinho (1986, p. 6), sob a influência de Herder, Goethe, os irmãos Schlegel e Klopstock –, voltará a recolher seus vestígios entre o povo.

Por sua vez, Paul Zumthor, refletindo sobre os romances de cavalaria, assinala que esse seria o único gênero, no contexto da Idade Média, que poderia, sem cair num anacronismo, ser nomeado pela palavra moderna e, segundo ele, elitizante e etnocêntrica, "literatura", tal como essa palavra se originou nos séculos XVII e XVIII e passou a significar, a partir daí, uma arte da palavra exclusivamente "escrita". Isso pelo fato de, nesse gênero, a teatralidade da performance, forma comum a toda manifestação poética desse contexto medieval, tender a diminuir, em função de se encontrar agora presa a uma leitura. Desse modo, como se vê, o resultado disso é o começo da diminuição do prestígio da voz, a qual, até então, reinava soberana no centro de toda performance poética. Diz Zumthor (1993, p. 266): "[...] o romance [entenda-se: o romance de cavalaria] recusa a oralidade das tradições antigas, que terminarão, a partir do século XV, marginalizando-se em 'cultura popular'.". Desse modo, vê-se logo, a literatura de cordel é o primeiro gênero literário com o qual os romances tradicionais dialogam, tanto sincrônica quanto diacronicamente. Todavia, não é apenas com a literatura de cordel[22] que eles dialogam.

Os romances tradicionais conquistam sua permanência na memória popular graças a um fenômeno, observado sobretudo a partir do Romantismo, que poderíamos chamar, usando uma expressão de Antonio Candido, de "expansão do lirismo" (1997, p. 221). Com efeito, o lirismo ganha, a partir desse momento histórico, um destaque tal, na produção poética do Ocidente, que tem sido frequentemente denunciado como uma tendência reducionista da poesia moderna, a qual, enclausurada nesse lirismo narcisista, acabaria por deixar de lado ou por reduzir significativamente a produção épica, ao ponto de alguns teóricos da literatura mais apressados chegarem a dizer que ela estaria desaparecendo na produção poética do mundo moderno e contemporâneo. A esse fenômeno, Saulo Neiva (2009, p. 47) chamou de "[...] tendência ao 'entrincheiramento' da poesia em uma só de suas facetas (o lirismo)."

Apesar dessa expansão do lirismo como uma tendência da poesia moderna, autores como Anazildo Vasconcelos, Christina Ramalho e o próprio Saulo Neiva mostram que a poesia épica não deixou de ser produzida, da antiguidade clássica à modernidade ou pós-modernidade,

[22] Sobre autoria feminina no cordel, ver, de Miriam Carla Batista de Aragão de Melo, *"Cordel de saia": autoria feminina no cordel contemporâneo* (2016).

nem se transformou, como se costuma dizer, no romance em prosa, pois o romance em prosa, como observa Vasconcelos, enquanto narrativa de ficção, elabora uma proposição de realidade ficcional, diferentemente do gênero épico, que elabora uma proposição de realidade histórica, não se podendo, portanto, dizer que houve uma fusão da epopeia com o romance, uma vez que, conforme Vasconcelos (2007, p. 48), "a épica e a narrativa de ficção descrevem trajetórias independentes no curso da literatura ocidental, [...].". Assim, o que ocorreu com o gênero épico, segundo esses autores, foi apenas uma evolução do gênero, levando-o a configurações novas, novas formas de constituição de seu discurso. De todo modo, é indiscutível que o gênero narrativo, na modernidade e na contemporaneidade, encontra no romance autoral, escrito em prosa, sua manifestação maior, embora não a única. O importante é compreender que isso ocorre como um fenômeno independente ao que vai ocorrendo com o gênero épico, do qual a narrativa é apenas uma das duas instâncias de enunciação que o caracterizam, a outra sendo a instância de enunciação lírica.

Da mesma forma que o gênero épico permanece vivo e produzindo novas manifestações poéticas, apesar de apresentar transformações formais – embora mantendo sua estrutura caracterizada pela dupla instância de enunciação, a instância lírica e a narrativa, e pela matéria épica, que envolve o histórico e o mítico, além do herói e dos motivos heroicos –, podemos dizer que o romanceiro também comparece na produção poética contemporânea. Isso ocorre seja o gênero romanceiro influenciando autores com sua forma – versos populares, o redondilho heptassilábico, narrando uma história, numa atmosfera patriarcal, geralmente numa estrofe longa, com rimas geralmente toantes em versos pares –, seja influenciando na temática: casos de amor, pequenas tragédias, quadros novelescos etc.

De modo que o outro gênero literário com o qual o romance tradicional dialoga é, indiscutivelmente, o gênero épico. Entretanto, esse diálogo se dá muitas vezes por meio da adoção do gênero romanceiro para composição de poemas longos que acabam por ser, não um romanceiro tradicional *stricto sensu* – obviamente, porque essa é uma manifestação literária oral e popular, de cantos tradicionalmente anônimos –, mas um poema que poderia ser considerado como um poema épico em suas novas formas de manifestação, conforme mostra Christina Ramalho, quando estuda, por exemplo, o *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília Meireles, considerando-o "[...] um poema épico que foge à regra." (2005, p. 69). O mesmo ocorre com outros autores, quando adotam o gênero romanceiro com intenções épicas explícitas, como é o caso dos vários romanceiros de Stella Leonardos – *Romanceiro de Anita e Garibaldi* (1977), *Romanceiro do Bequimão* (1979), *Romanceiro do Aleijadinho* (1984),

Romanceiro da Abolição (1986), *Romanceiro de Delfina* (1994), *Romanceiro do Contestado* (1996), *Romanceiro de Estácio* (s.d.)[23] – ou o de Elson Farias, *Romanceiro* (1990), por exemplo. Contudo, não é apenas em poetas que adotam a "forma" romanceiro que percebo a influência do gênero. Qualquer poema, mais ou menos longo, que pretenda narrar em versos populares, as redondilhas, uma história completa, com início, meio e fim, bem perceptíveis na estruturação do texto, pode ser considerado, penso, como uma manifestação literária que dialoga com o romanceiro. É o caso, por exemplo, conforme nota Braulio Tavares (2005, p. 65, 72, 107, 118-120), de "A Serra do Rola-Moça", de Mário de Andrade; ou de "Balada do amor através das idades", ou ainda de "Caso do vestido", ambos de Carlos Drummond de Andrade; ou de *Morte e vida severina (auto de natal pernambucano)* e "Descoberta da literatura", de João Cabral de Melo Neto.

Devido a esses vários usos, a palavra "romanceiro" apresenta diversas acepções, podendo gerar, naqueles/as que não estejam familiarizados/as com o gênero, alguma confusão. Há, no entanto, diferenças entre o romanceiro tradicional cantado e essas formas autorais de adoção do gênero, bem como há também entre o romanceiro ibérico e o romanceiro nacional.

O primeiro, o romanceiro cantado, o qual é também chamado de "romanceiro tradicional" por existir na tradição oral, é um gênero literário proveniente da Península Ibérica. Nessa acepção, a palavra romanceiro indica reunião ou coletânea de poesia oral, baladas ibéricas, cuja temática se liga sobretudo à história da Espanha, mas também à de Portugal. Além dos espanhóis e portugueses, contudo, outros povos, que ajudaram o gênero a espalhar-se pelo mundo, foram os judeus sefarditas[24] e os ciganos[25], os quais para onde iam, em seus deslocamentos diaspóricos, transmitiam os romances, cantando-os.

A segunda acepção da palavra, "romanceiro popular do Nordeste", remete tanto aos romances nacionais, boa parte dos quais de temática inspirada nas gestas do boi, do touro, do bode ou da onça, animais admirados na cultura sertaneja, ou na vida de bandidos célebres, homens valentes, como Cabeleira, Jesuíno Brilhante, Antônio Silvino, Lucas da Feira, José do Vale ou Virgulino Ferreira, o temido Lampião, entre outros, quanto remete também aos folhetos

[23] Sobre Stella Leonardos, ver, de Mayara dos Anjos Lima Nascimento, *O "Projeto Brasil", de Stella Leonardos: uma Rapsódia, um Cancioneiro e um Romanceiro* (2021).

[24] Ver "Romancero judíoespañol", de Ramón Menéndez Pidal (1958, p. 114-129); "El romancero sefardí: medioevo y diáspora", de Samuel G. Armistead (In: FERRÉ, 1999, 53-69); *Lengua y cultura serfardí – estudios en memoria de Samuel G. Armistead*, editados por Nicolás Asensio Jiménez e Sara Sánchez Bellido. Reunindo artigos de estudiosos importantes do gênero romanceiro, o livro foi publicado em 2015 pela Fundación Ramón Menéndez Pidal e está disponível em http://www.fundacionramonmenendezpidal.org/biblioteca-digital/. Acesso em 19 de setembro de 2021.

[25] Ver "Fase 'romançal'", de Idelette Muzart Fonseca dos Santos (2009, p.31).

de cordel. Os romances vindos de Portugal passaram aqui a receber a contribuição de outras tradições, também orais, como a indígena e a africana [26], que aos poucos foram fazendo com que o romanceiro ibérico ganhasse um perfil próprio em terras brasileiras, constituindo-se no romanceiro popular do Nordeste. Tais contribuições podem ser verificadas, no plano do conteúdo, nos novos temas, centrados em animais ou nas lendas do cangaço, como disse atrás, nos novos personagens e nos ciclos inteiros de assuntos que aqui foram sendo criados, enriquecendo o romanceiro ibérico.

Além disso, no plano da forma, novos tipos de estrofe e novas maneiras de organizar as rimas acabaram por dar um formato próprio ao romanceiro popular do Nordeste, como bem lembra Tavares (2005, p. 100). Ainda nessa acepção, a expressão "romanceiro popular do Nordeste" também é usada, como disse atrás, para se referir aos folhetos de cordel, os quais costumam ser chamados de romances pela sua ligação temática e pelo fato de ambos terem surgido e sobreviverem na tradição oral. Assim, é comum autores como Ariano Suassuna e Mário de Andrade, entre outros, usarem a palavra romanceiro para se referirem, porém, não aos romances tradicionais *stricto sensu,* seja os ibéricos seja os nacionais, mas aos folhetos de cordel nordestinos. No entanto, adverte Tavares (2005, p. 127), "A principal diferença entre um folheto de cordel e os romances ibéricos [e eu acrescento também os nacionais] é a estrutura.".

Segundo Suassuna (2010, p. 256), "A estrofe mais importante no campo da poesia improvisada dos Cantadores – e também nos 'folhetos' dos Poetas populares – é a 'sextilha', ou 'repente'.". Alberto Roiphe, em seu livro *Forrobodó na linguagem do sertão* (2013), ao estudar o desafio nos folhetos de cordel, tanto em seus textos como em suas capas, e ao discutir a origem da literatura de cordel nordestina, a hipótese de ela ter vindo ou não de Portugal, e apresentar, na esteira de Márcia Abreu e de Ruth Terra, suas diferenças em relação à literatura de cordel lusitana – a forma, que em Portugal abarca autos, pequenas novelas, farsas, contos fantásticos, peças teatrais etc., podendo ser escrita em prosa, em verso e em forma teatral, e também a exposição, que, no Brasil, segundo Roiphe, se fazia em tecidos estendidos sobre o chão e, em Portugal, pendurando-se em cordões – confirma ser a sextilha a estrofe, conforme diz Suassuna, predominante nos folhetos de desafio nordestinos. O autor, analisando verbovisualmente a estrutura composicional do folheto de desafio, lembra, citando Câmara Cascudo, que inicialmente o desafio era feito em quadras, no entanto, desde o final do século

[26] Sobre tradição oral e gêneros literários indígenas, ver Kaká Werá Jecupé (1998), Débora Alves Lima (2019) e Rosivânia dos Santos (2021). Sobre tradição oral africana e afro-brasileira, ver Jan Vansina (In: KI-ZERBO, 2010, p. 139-166 e 1966), Amadou Hampâté Bâ (In: KI-ZERBO, 2010, p. 167-212 e 2013), Joseph Ki-Zerbo (2010, p. XXXII-LVII), Pierre Verger (2004), Roger Bastide (1959, p. 83-304) e Gilberto Freyre (1992, p. 88-481 e 1998, p. 353-632).

XIX, sua segunda parte (a primeira é composta pelo convite e pela apresentação dos cantadores e precede, portanto, o começo da peleja propriamente dita, a qual começa realmente a partir da segunda parte), passou a ser "composta em sextilhas, [...]." (2013, p. 35)[27].

Embora predominante, a sextilha setissílaba, todavia, não é a única estrofe usada pelos cantadores em seus repentes e nos folhetos de cordel. Além dela, Suassuna lembra que há várias, entre as quais se destaca o "martelo de seis pés" ou "martelo gabinete", estrofe de seis versos de dez sílabas, rimados como a sextilha, segundo a disposição ABCBDB. Outra estrofe importante, no universo formal do romanceiro popular nordestino, lembra Suassuna, é a "décima", a qual, quando é composta por versos setissílabos, as redondilhas maiores, costuma ser usada pelos cantadores repentistas mais para versos de mote, segundo o autor, e quando é composta por versos de dez sílabas, chama-se "martelo agalopado", para diferenciá-la, conforme Suassuna, do "martelo gabinete", a estrofe de seis versos também de dez sílabas. De acordo com Cascudo, porém, essa nomenclatura é um tanto arbitrária, porquanto, segundo o pesquisador (1984a, p. 24), "[...] cada cantador apelida seus versos como entende. Já os ouvi chamar 'galopado' às sextilhas setissílabas e mesmo no martelo-de-sete.". O criador de Quaderna lembra ainda, além da décima, o "galope à beira-mar" – estrofe de dez versos de onze sílabas poéticas, segundo ele (porém, sabe-se que há também galope à beira-mar em decassílabos) – e o ABC, escrito quase sempre em sextilhas setissílabas. Há também, convém não esquecer, a setilha (ou septilha), composta pelos redondilhos heptassilábicos, apresentando duas rimas, uma primeira entre o segundo, o quarto e o sétimo versos, e outra entre o quinto e sexto, dispostos segundo o esquema ABCBDDB. Mário de Andrade, em seu *Romanceiro de Lampião* (2005, p. 85-120), dá muitos exemplos desse tipo de estrofe, retirados dos folhetos de João Martins de Ataíde, Francisco Maraba, Mariano Ranchinho, entre outros. Suassuna levanta a hipótese de essa estrofe, a setilha, ter se originado do "mourão", velha forma de desafio nordestino em que, conforme Cascudo, um primeiro cantador dizia dois versos, seu adversário dizia outros dois, depois o primeiro fechava, dizendo mais três, formando assim uma sequência ABCBDDB, que, de fato, corresponde à disposição rímica da setilha. Entretanto, desde o final do século XIX, como ensina Cascudo (1984b, p. 339): "A sextilha, verso de seis pés, é a forma popular dos 'desafios' e dos romances publicados em todo o Brasil, [...].".

[27] Sobre desafio, ver também: "Dos duelos de tambores ao desafio brasileiro", "Ainda o desafio brasileiro" e "Psicanálise do cafuné", de Roger Bastide (1959, p. 66-82 e 305-321); "O desafio brasileiro", de Mário de Andrade (1972, p. 269-274); "Cantos puros", de Oneyda Alvarenga (1982, p. 297-326); e "O desafio" e "Desafio", de Câmara Cascudo, respectivamente (1984a, p. 172-232 e 1984b, p. 346-351).

Como se vê, na citação de Cascudo acima, a palavra romance se refere aos poemas impressos nos folhetos nordestinos pelos cantadores e poetas populares, ou seja: Cascudo não está se referindo aos romances anônimos, nacionais ou ibéricos. Esses, por sua vez, tanto podem estruturar-se em uma única rima, sempre repetida nos versos pares, como podem apresentar diferentes rimas dispostas sem regularidade. Além disso, em relação às estrofes, não há um padrão único. Pode, como acontece quase sempre, haver uma única e longa estrofe, disposta sem interrupções, rimando nos versos pares, segundo o esquema ABCBDBEBFB..., quanto podem aparecer várias estrofes irregulares, de 4, 6, 8, 10, 20 ou mais versos. Quanto ao metro do romance tradicional, os especialistas costumam dizer que, por ele ter se originado das largas séries monórrimas dos versos irregulares dos cantares épicos primitivos, seu verso original teria sido um verso longo bimembre, de quinze ou dezesseis sílabas, dividido em dois hemistíquios de oito ou sete sílabas poéticas.

De acordo com esses filólogos, com o tempo, os trovadores, por comodidade tipográfica, passaram a separar os dois hemistíquios, transformando o verso longo em dois versos curtos. Como consequência, explica Segismundo Spina (2003, p. 190), "[...] sucedeu daí que só os hemistíquios pares (2º, 4º, 6º etc.) rimam entre si, ficando sem rima os hemistíquios ímpares.". Essa seria, pois, a razão de nos romances tradicionais rimarem geralmente apenas os versos pares. Entre os coletores do século XIX, procedem dessa maneira, separando os dois hemistíquios, tanto Almeida Garrett, quanto Teófilo Braga e Sílvio Romero, entre outros. Como exemplo, vejamos apenas os oito versos iniciais das versões do romance da *Dona Infanta (Bela Infanta)* apresentados por cada coletor desses[28]:

De Garrett:

Bella Infanta

Estava a bella infanta
No seu Jardim assentada,
Com o pente d'oiro fino
Seus cabellos penteava.
Deitou os olhos ao mar
Viu vir uma nobre armada;
Capitão que n'ella vinha,
Muito bem que a governava.

De Braga:

[28] Almeida Garrett (1904, v. I, p. 36); Teófilo Braga (1867, p. 1); Sílvio Romero (1954, t. I, p. 67). Nas citações, manteve-se a grafia original das edições.

Andando a Dona Infanta
No seu jardim passeava;
Deitou os olhos ao mar,
Viu vir uma grande armada:

"Dizei-me, oh meu capitão,
Dizei-me por vossa alma,
Marido que Deos me deu
Si ahi vem na vossa armada?"

De Romero:

Estava a D. Infanta
No jardim a passear;
Com o pente douro na mão
Seu cabelo penteava;
Lançava os olhos no mar,
Nele vinha uma armada.
Capitão que nela vinha
Muito bem a governava.

Segundo Braulio do Nascimento, contudo, o heptasssilabismo, ou seja, a tendência a escrever os romances em versos curtos setissílabos, as redondilhas maiores, como acontece nas coletâneas antigas, do século XVI, e nos coletores do século XIX, como os acima mencionados, passou, já no século XIX mesmo, a ser substituída pelo retorno à disposição do verso em dois hemistíquios setissílabos. É dessa forma, com o verso longo em dois hemistíquios, que os romances passam a aparecer nas mais importantes coletâneas, do século XIX para cá. Entre essas, Nascimento cita as de Jacob Grimm, de Friedrich Diez, de Milá y Fontanals, de Menéndez Pelayo, de Leite de Vasconcelos, de Aurélio Espinosa, de Ramón Menéndez Pidal, de Diego Catalán, de Samuel G. Armistead e Joseph H. Silverman, e a póstuma de Antônio Lopes, preparada por ele, Nascimento (s. d., p. 3). Consagrou-se, pois, no meio acadêmico europeu – e daí se internacionalizou –, entre os/as pesquisadores/as do Instituto Universitario Interfacultativo Seminario Menéndez Pidal, da Universidade Complutense de Madri/Espanha, e da Fundação Ramón Menéndez Pidal, também em Madri/Espanha, bem como entre os/as pesquisadores/as do Centro de Tradições Populares "Manuel Viegas Guerreiro", em Lisboa/Portugal, como nos demais países onde o romanceiro é estudado, essa forma de disposição do verso como um verso longo bimembre.

De fato, essa maneira de dispor o verso é mais um modo de reforçar a tese (fundamentada nos ensaios de Pidal), de que os romances épico-líricos vieram realmente das canções de gesta medievais, as quais, embora fossem escritas em versos irregulares,

apresentavam, como ensina Spina (2003, p. 190), a tendência para "o verso de quinze ou dezesseis sílabas dividido em dois hemistíquios de oito ou sete sílabas [...].". Segundo essa orientação, então, os versos citados acima, retirados das coletâneas de Garrett, de Braga e de Romero, teriam que ser dispostos da seguinte forma:

De Garrett:

Bella Infanta

Estava a bella infanta no seu Jardim assentada,
Com o pente d'oiro fino seus cabellos penteava.
Deitou os olhos ao mar viu vir uma nobre armada;
Capitão que n'ella vinha, muito bem que a governava.[29]

De Braga:

Andando a Dona Infanta no seu jardim passeava;
Deitou os olhos ao mar, viu vir uma grande armada:
"Dizei-me, oh meu capitão, dizei-me por vossa alma
Marido que Deos me deu si ahi vem na vossa armada?"

De Romero:

Estava a D. Infanta no jardim a passear;
Com o pente douro na mão seu cabelo penteava;
Lançava os olhos no mar, nele vinha uma armada.
Capitão que nela vinha muito bem a governava.

Apesar de o próprio Nascimento ter adotado essa forma de disposição do verso em seus *Estudos sobre o romanceiro tradicional* (2004), neste estudo, porém, não adotarei essa forma de disposição do verso. Explico: como pretendo ressaltar as marcas da cultura brasileira no processo de apropriação do romanceiro ibérico, valorizando as variantes dos romances não como "erros", no sentido de desvios do arquétipo literário europeu, senão como "errâncias"[30], migrações de ciclos temáticos que vão se transmutando, no processo de transplantação cultural ocorrido durante a colonização, em novas configurações verbais, e como pretendo também considerar a recolha de Jackson da Silva Lima não apenas como folclore, porém como legítima literatura nacional, de autoria "rapsódica", isto é, coletiva, envolvendo vários/as autores/as – o

[29] É desse modo, em versos longos bimembres, que Pere Ferré fixa, no segundo volume do seu *Romanceiro português da tradição oral moderna, versões publicadas entre 1828-1960* (2001, p. 9-13), as versões editadas por Garrett.
[30] O capítulo 3, "Errâncias da oralidade", será dedicado a essa discussão.

coletor e as cinquenta e oito pessoas envolvidas, as quais, em vez de tratá-las por informantes, termo que me parece um tanto policialesco, chamo autores/as da coletânea –, dentro do debate sobre literatura mundial (europeia), literaturas periféricas e crise de identidade na América Latina; por tudo isso, considero coerente com essa visada, portanto, não adotar essa forma bimembre de disposição do verso, a qual, embora consagrada como "oficial" nos estudos romancísticos internacionais, me parece claramente eurocêntrica. Afinal, o romanceiro ibérico, tal como aparece nas coletas brasileiras, e sobretudo no *Romanceiro Sergipano*, já não deveria, penso, ser abordado valorizando-se apenas suas relações de "continuidade" entre a Europa e o Brasil, senão que, constatando essas continuidades, partir delas, para verificar também as descontinuidades e valorizar as "diferenças", conforme ensina Gilda de Mello e Souza, lembrando que o importante é não perder de vista a "[...] a preocupação com a *diferença* brasileira." (2003, p. 29, grifo da autora). Além do mais, como assinala Sandra Boto, que se dedicou, em sua monumental tese de doutoramento (2011), ao estudo da fixação editorial dos romances tradicionais, a própria escolha da fixação dos romances em versos longos bimembres, na esteira da concepção pidalina, que pressupõe o parentesco entre o verso do romance tradicional e o verso longo épico, não é tão pacífica, como se pensa, pois, como diz a pesquisadora da Universidade do Algarve: "[...] continua a pôr-se, para os modernos editores de romances, a velha questão da fixação em verso longo ou breve, facto que continua a dividir a crítica, [...]." (2008, p. 5). E, depois de refletir sobre as questões editoriais em jogo, no processo de fixação romancístico, a autora chega à conclusão de que, de fato, no final das contas, o que determina se o verso deve ser fixado, na transcrição, como longo ou breve são os critérios do editor, que devem ser respeitados, "Por isso talvez tanto tenha insistido na ideia de que fixar um texto, fixar um romance tradicional, neste caso, é sinônimo de fazer opções, de escolher o melhor dos caminhos à nossa disposição, [...]."[31]. E o caminho editorial escolhido por Jackson da Silva Lima, como se verá, objetiva exatamente realçar nossas diferenças, em relação ao romanceiro europeu.

Essas, as diferenças, por sua vez, decorrem de nossas especificidades étnicas, históricas, sociais e, finalmente, culturais. Assim, em vez de aderir a essa forma de dispor o verso, como verso longo bimembre, forçando um pouco a nota para lembrar-lhe seu parentesco com as canções de gesta medievais (questão ademais controversa, como procurarei mostrar adiante), opto por seguir o modo adotado pelo próprio Jackson da Silva Lima, a saber: transcrevendo os cantos em versos curtos, à maneira dos coletores mencionados, tão admirados por ele. Essa

[31] BOTO, *op. cit.*, p. 16.

disposição, para nós brasileiros, diz mais de nossa cultura, devido ao fato de assim, em versos curtos heptassilábicos ou pentassilábicos, os romances deixarem mais assinalada sua relação identitária profunda com a literatura de cordel nordestina.



Figura 2. O coletor e editor textual do *Romanceiro Sergipano*, Jackson da Silva Lima (1937-)[32].

Para exemplificar o modelo de transcrição seguido por Jackson da Silva Lima, vejamos uma versão da *D. Infanta (Bela Infanta)*, contada e cantada por D. Caçula, de Maruim/SE, intérprete de 31 poemas do *Romanceiro Sergipano*.

Capitão de Armada

"Diz que era um dia que era um senhor...viajou...casado...tinha três filhas. Ele viajou e deixou a mulher e as filhas. Nunca mais apareceu. Passou muitos anos, muitos anos, que ela esqueceu da feição dele. Quando 'tava com muitos anos, as filhas 'tavam moças, ele apareceu:

_O que é que a senhora dá
A quem trouxer ele aqui?
_Eu dou as telhas do meu sobrado, ô tão linda,
Que é de ouro e marfim.

_Eu não quero as tuas telhas,
Que elas não são para mim,
Sou um capitão de armada, ô tão linda,
Não existe por aqui.

Coitada de mim viúva,
Coitada de mim, coitada,
Com três filhas moças que eu tenho, ô tão linda,
Sem nenhuma ser casada.

_O que é que a senhora dá

[32] Disponível em: http://istoesergipe.blogspot.com/search/label/-%20JACKSON%20DA%20S.%20LIMA. Acesso em 19 de setembro de 2021.

A quem trouxer ele aqui?
_Eu dou uma das minhas filhas, ô tão linda,
Para contigo casar.

_Eu não quero as tuas filhas,
Que elas não são para mim,
Sou capitão de armada, ô tão linda,
Não existe por aqui...

Mas a história é bonita, e é grande, e é muita coisa, mas não lembro o resto..."

Versão coligida em Aracaju, em 12/01/1971.[33]

Como se vê, D. Caçula apresenta sua versão – que ela chama de *Capitão de Armada* – do romance da *Dona Infanta (Bela Infanta)* de forma toda peculiar, estruturando-a em três gêneros bem definidos: o narrativo (épico) das didascálias em prosa no começo e no final do poema, e o lírico e o dramático dos versos. O coletor e editor textual Jackson da Silva Lima, por sua vez, trascreveu então o canto, apresentando-o em cinco quadras, quase todas em redondilhas maiores. Quase todas porque os versos 3, 7, 11, 15 e 19, respectivamente da primeira à última estrofe, embora sejam redondilhas maiores, estão marcados pelo estribilho trissílabo "ô tão linda", o qual aparece nas cinco estrofes, "_Eu dou as telhas do meu sobrado, ô tão linda," (v. 3); "Sou um capitão de armada, ô tão linda," (v.7); "Com três filhas moças que eu tenho, ô tão linda," (v.11); "Eu dou uma das minhas filhas, ô tão linda," (v. 15) e "Sou capitão de armada, ô tão linda," (v. 19). De acordo com Hênio Tavares (1991, p. 190), esse tipo de trissílabo é uma quebra do verso de redondilha menor, o verso popular de cinco sílabas. Na transcrição do romance, portanto, o estribilho trissílabo cria, assim, um efeito musical que faz lembrar as modinhas populares com as quais, conforme Oneyda Alvarenga (1982, p. 314), os romances tanto dialogam, "Pela natureza de seu texto, a maioria das Modas são legítimos romances, [...].".

D. Caçula canta sua versão propriamente dita, constituída por apenas 20 versos, nos quais aparecem os tão marcantes diálogos entre a esposa desejosa de reencontrar o marido e este, disfarçado de capitão de armada, como disse, somente após apresentar a didascália introdutória em prosa, explicando que o marido ausente, "um senhor...viajou...casado...tinha três filhas.", retorna depois de muitos anos. Pois bem, voltando, portanto, à questão do modo de apresentação dos versos coligidos por Jackson da Silva Lima de D. Caçula, em vez de

[33] D. Caçula, "Capitão de Armada", *in*: *O Folclore em Sergipe* (1977, p. 42-43).

transcrevê-los, nas análises que farei aqui, em versos longos bimembres, para estar em acordo com a comunidade internacional de estudos romancísticos, a qual demonstra uma inclinação explicitamente eurocêntrica, acredito ser mais coerente com a perspectiva crítica da qual parto não me preocupar tanto em supervalorizar essas evidências das continuidades culturais entre a Europa e o Brasil. Isso não significa negá-las, todavia. Contudo, como já disse, acredito ser mais produtivo para os debates sobre identidade nacional e crise de identidade na América Latina partir da constatação dessas continuidades (a colonização e suas consequências culturais) para chegar a uma abordagem mais voltada para o conhecimento das formas de apropriação dessa literatura oral ibérica por esses/as cantadores e cantadeiras nordestinos/as, relacionando seu canto a seu contexto histórico, social, sexual, geográfico e cultural. Ou seja: me interessa, neste trabalho, fazer uma leitura estética (poética) do *Romanceiro Sergipano*, e não uma leitura filológica, que rastreie e encontre as matrizes arquetípicas literárias europeias dos cantos nordestinos colhidos por Jackson da Silva Lima. Em vez de fazer esse rastreio, me interessa mais fazer uma leitura do *Romanceiro Sergipano* que ressalte seu valor poético intrínseco, isto é, o valor poético das transcrições dos romances, seu plano literário, bem como problematize as relações que se estabelecem entre os poemas e as mulheres que os cantam[34].

Nesse sentido, vejo uma relação entre essa "normatização" da disposição do verso em versos longos bimembres e a ideia toda sedutora do texto factício. O texto factício, prometendo ao/à pesquisador/a letradíssimo/a uma versão a mais próxima possível do que teria sido o arquétipo romancístico (europeu), prístino, se articula, desse modo, com essa forma de dispor os romances em versos longos, mostrando que tanto o texto factício quanto o verso bimembre podem até dá uma impressão maior de "cientificidade" nas análises; contudo, na verdade o que estão permitindo a esses/as pesquisadores/as é estudar não a cultura popular tal como ela se apresenta em suas contingências e precariedades, porém uma "ideia" de cultura popular – uma ideia, frise-se, de mentes eruditas dessa cultura alterna. E a questão se torna mais séria, creio, quando se trata de mentes eruditas europeias impondo um modelo epistemológico de estudar culturas locais. Portanto, opto aqui por manter a forma de apresentação dos cantos adotada pelo próprio coletor e editor textual do *Romanceiro Sergipano*. A mim me importa mais, neste estudo, abordar uma versão como a de D. Caçula, por exemplo, aproveitando-lhe exatamente sua especificidade, sua diferença em relação às fontes europeias. Assim, creio ser epistemologicamente mais útil, no estudo de uma versão como essa, valorizar-lhe a mistura de

[34] A relação entre os romances e as mulheres que os cantam será discutida com mais profundidade no Capítulo 2, "Autoria feminina e o universo temático do *Romanceiro Sergipano*".

gêneros e aplicar, à transcrição do canto (lembrando sempre que essa transcrição é um fantasma do que foi realmente a performance oral), uma leitura na esteira do que faz Mikhail Bakhitin em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2013). Ou seja: uma leitura atenta à polifonia de vozes, captando-as em seus diálogos, conflitos, desejos, encontros e desencontros, ocorrentes entre os personagens: narrador, marido, esposa e filhas, como também atenta ao diálogo entre os gêneros épico, lírico e dramático, detectados na transcrição (plano literário) da performance.

Nessa perspectiva, procuro levar em consideração a importância da transcrição enquanto o "plano literário" dessa obra de autoria rapsódica. Afinal, é no plano literário, conforme ensina Christina Ramalho (2007, p. 319) em seus estudos sobre o épico, que, além da estruturação formal, estar implícita também "[...] uma opção de escolha do poeta ou da poetisa sobre que versão da história contar (já que há diversidade), que versão do Mito tomar, uma vez que também este possui múltiplas representações culturais.". Trazendo as reflexões de Ramalho, do campo dos estudos épicos para o caso em tela, sobre a escolha do modo de dispor o verso (curto ou bimembre) das transcrições dos romances cantandos, é preciso levar em consideração a decisão do coletor e editor textual Jackson da Silva Lima nos modos de transcrever os romances, considerando sua decisão de ter optado por versos curtos como esteticamente significativa, dentro desse debate sobre os modos de apresentar os poemas. É preciso considerar que, se ele optou por transcrever os romances em versos curtos, essa escolha atende a uma intenção estética consciente e revela o desejo de acentuar a existência desses cantos no universo cultural brasileiro, no qual os versos curtos fazem mais sentido[35]. Além de serem mais expressivos e reveladores das marcas de nossa tradição oral nordestina na qual, como diz Cascudo (1984b, p. 339), "A métrica se manteve setissilábica, como as xácaras, romances e gestas de outrora, [...].".

Por fim, em relação à terceira acepção da palavra romanceiro, como já disse, chamo de romanceiro literário às formas autorais de adoção do gênero, as quais se inspiram no romanceiro tradicional, no entanto acabam se constituindo mais, como diz Ramalho, como poemas longos ou como poemas épicos, em suas novas formas de configuração. Nesse caso, conforme ensina Jeanne Marie Gagnebin, explicando o conceito de narrador tradicional em Walter Benjamin, já não se tem uma experiência coletiva, comum, comunitária e pré-capitalista, que seria designada pela palavra alemã *erfahrung*. Aí o que se tem é a "experiência romanesca", designada, segundo

[35] O fato de, no artigo "Achegas ao romanceiro tradicional em Sergipe" (In: NASCIMENTO, 1991, p. 119-147), Jackson da Silva Lima ter adotado o verso longo bimembre, na transcrição das novas versões colhidas, não invalida a hipótese de que, no *Romanceiro Sergipano*, ele tenha escolhido o verso curto para ressaltar a aproximação dos romances com o universo cultural brasileiro, uma vez que aquele era apenas um artigo, no qual o autor apresentava novas versões colhidas depois da publicação de *O Folclore em Sergipe*, ao passo que este é sua *magnum opus*, pela qual ele se tornou conhecido internacionalmente, junto com os/as demais autores/as da coletânea.

Gagnebin, pela palavra alemã *erlebnis* e marcada, segundo ela (1994, p. 9-10), por "[...] formas 'sintéticas' de experiência e de narratividade.". Em relação à produção, esse tipo de experiência literária é cultivada, não pelo povo, como ocorre com o romanceiro tradicional, porém por autores letrados, os quais, reconhecendo a impossibilidade da experiência comunitária na sociedade moderna, voltam a essas formas poéticas tradicionais a fim de recriarem uma atmosfera marcada por valores tipicamente tradicionais, como fazem Guimarães Rosa, em seus romances e contos, e os/as autores/as acima citados/as.

Portanto, entre os vários contextos em que pode aparecer a palavra romanceiro, essas três são as principais acepções: 1. romanceiro por romanceiro ibérico 2. romanceiro por romanceiro nacional (ou por literatura de cordel) e 3. romanceiro como nova configuração formal do épico ou como poema longo. Dos três, apenas o romanceiro ibérico e o romanceiro nacional serão estudados aqui, a partir da coletânea de Jackson da Silva Lima, *O Folclore em Sergipe, I: romanceiro*. O número I explica-se porque o projeto do pesquisador estende-se a doze volumes, dos quais os demais onze volumes encontram-se ainda inéditos e, segundo o próprio folclorista esclarece no livro *Os estudos antropológicos, etnográficos e folclóricos em Sergipe* (1984, p. 30), distribuem-se em: **Vol. II** – Cancioneiro, desdobrado em três volumes (1º – trovas populares; 2º Sambas e Cantigas; 3º – A Cantoria de Viola); **Vol. III** – Narrativas Populares (mitos, contos, estórias, casos); **Vol. IV** – Adivinhações; **Vol. V** – Danças e Folguedos; **Vol. VI** – Crenças e Superstições; **Vol. VII** – Linguagem popular; **Vol. VIII** – Inscrições; **Vol. IX** – Rimas e Jogos Infantis; **Vol. X** – Adagiário; **Vol. XI** – Literatura de Cordel; **Vol. XII** – Cantos indígenas. Preocupado com a conservação das gravações dos cantos constitutivos do *Romanceiro Sergipano* feitas em fitas magnéticas (as antigas fitas cassete), em 2019 o pesquisador salvou as gravações em CD, mantendo a divisão da pesquisa, conforme ela se encontra no livro *O Folclore em Sergipe*.



Figura 3. O *Romanceiro Sergipano* gravado em CD[36].

[36] Foto de Ananda Nunes dos Santos Trindade (Arquivo pessoal).

I. 2 Um canto de mulher?

Como disse acima, Zumthor, quando fala que os romances recusam a oralidade das tradições antigas, está se referindo sobretudo aos romances de cavalaria e não especificamente aos romances tradicionais de temática lírica, os quais, obviamente mais curtos, menos épicos, embora sempre narrativos, existem nesse contexto medieval ao qual o autor se refere, tanto na boca de poetas palacianos, quanto de "cantores populares", conforme informa Carolina Michëlis de Vasconcelos (1980, p. 23). Em sua pesquisa de doutoramento *O canto das mulheres – entre bailar e trabalhar: relações de gênero em narrativa orais (romances)*, contudo, Alvanita Almeida Santos, estudando o gênero a partir da coleta *Romanceiro Ibérico na Bahia*, realizada na década de 1990 pelo Programa de Estudo e Pesquisa em Literatura Popular (PEPLP), do Instituto de Letras da UFBA, sob coordenação das professoras Doralice Fernandes Xavier Alcoforado e Maria del Rosário Albán, defende a tese de que, ao contrário do que afirmam sobre os romances tradicionais os pesquisadores do século XIX até os inícios do XX, uns românticos outros de feição mais positivista, destacando-se, entre os mais conhecidos, Milá y Fontanals, Ramón Menéndez Pidal, Almeida Garrett, Teófilo Braga, Carolina Michëlis de Vasconcelos e José Leite de Vasconcelos, que esses "cantores populares" aos quais se refere a autora de *Romances Velhos em Portugal*, não seriam apenas homens, jograis, menestréis, segréis ou trovadores da aristocracia medieval, porém, na verdade, segundo a pesquisadora baiana, seriam também e principalmente as mulheres, as quais seriam as autoras desses cantos híbridos, de natureza épico-lírica, com temas que, quando não eram heroicos, eram frequentemente relacionados ao universo feminino. De acordo com a pesquisadora (SANTOS, 2005, p. 32), esses romances eram cantados pelas mulheres em momentos de trabalho ou de lazer, e por elas eram transmitidos oralmente, de geração em geração.

O argumento que Alvanita Almeida Santos se empenha por desconstruir é o de que os romances tradicionais seriam simplesmente "fragmentos de canções de gesta", conforme definição proposta por Milá y Fontanals, e, a partir dele, mantida por toda uma tradição que permance até os dias atuais, compartilhada e divulgada pelos já mencionados Ramón Menéndez Pidal, Almeida Garrett, Teófilo Braga e até pela própria Carolina Michaëlis de Vasconcelos, entre tantos outros pesquisadores, incluindo entre esses João David Pinto-Correa e Pere Ferré, dois dos mais importantes estudiosos do gênero na atualidade. Essa tradição filológica que vem desde o século XIX explica a origem do gênero romance tradicional desse modo, como um fragmento lírico que se desgarrou dos poemas heroicos (entenda-se: dos poemas épicos medievais), por ser uma tradição, conforme Zumthor, preconceituosa em relação à oralidade e

demasiadamente apegada aos manuscritos, revelando essa tradição aquilo que o pesquisador suíço chama de "grafocentrismo" e que Ria Lemaire, professora de literatura portuguesa e brasileira na Universidade de Poiters/França, chama de "scriptocentrismo". Embora Alvanita Almeida Santos admita que essa explicação da origem dos romances como fragmentos de canções de gesta se justifique, em se tratando especificamente de romances tradicionais de temática exclusivamente heroica, a tese por ela defendida de que seriam as mulheres as verdadeiras produtoras dos romances de temática feminina se revela corajosa, num campo no qual prevalece uma perspectiva historiográfica marcadamente viricêntrica, à qual sucumbiu, como se disse atrás, até mesmo a brilhante filóloga Carolina Michaëlis de Vasconcelos.

Alvanita Almeida Santos, no entanto, não está só. Ela se apoia, entre outras fontes, nas pesquisas de Lemaire sobre a autoria feminina das cantigas de amigo paralelísticas galego-portuguesas, apresentadas no livro *Passions et positions: contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médievale en langues romanes* (1987). Nesse livro, Lemaire entra no debate sobre as origens das cantigas de amigo paralelísticas, contestando a ideia de que elas seriam de autoria masculina – jograis, segréis ou trovadores, que "traduziriam" os sentimentos e as angústias das mulheres, essas sempre passivas, esperando seu amado ausente. De acordo com a pesquisadora holandesa, essa é não apenas uma ideia ingênua, porém, pior que isso, é principalmente uma teoria falaciosa, e até "ridícula". Em "Reler a Idade Média – repensar os estudos medievais" (2015), a autora retoma sua tese defendida no livro mencionado, afirmando que, uma vez que a hipótese inverossímil da autoria masculina das cantigas de amigo paralelísticas foi invalidada, "averiguou-se possível demonstrar que a atribuição dos textos a homens poetas trovadores, permitiu aos literatos dos séculos XIX e XX inventar e ensinar uma tradição interpretativa de mulheres choronas, tristes vítimas passivas de homens infiéis, [...]."[37]. Em seguida, nessa mesma passagem, a pesquisadora continua dizendo que essa tradição ocultou o verdadeiro conteúdo desses poemas, o qual, ao contrário de se referir a mulheres choronas, tristes vítimas passivas, diz respeito é a "[...] mulheres jovens – as amigas – sexualmente ativas que cantavam e improvisam essas canções que dizem e repetem tanto aberta quanto metaforicamente o desejo libidinoso e o prazer da sua satisfação."[38].

Essa falácia, segundo a pesquisadora, repetida irrefletidamente nos Departamentos de Letras e no Ensino Básico, de geração a geração, tem ocultado a verdade por trás dessas cantigas, a qual, de acordo com Lamaire, está em que as cantigas de amigo paralelísticas galego-

[37] LEMAIRE, o*p. cit.*, p. 9.
[38] *Ibid.*

portuguesas estavam (e estão, pois a tradição ainda existe na Galiza e no norte de Portugal, conforme a pesquisadora) ligadas a toda uma tradição das "cantigas de mulheres", executadas durante seus vários ofícios – costureiras, padeiras, moinheiras, lavadeiras, tecedeiras, segadeiras, catadeiras de algodão, apanhadeiras de fruta, ceramistas, rezadeiras, curandeiras, entre tantos outros ofícios, cada um tendo seu ritmo próprio e um tipo de canção de acompanhamento, havendo mesmo entre essas canções dialogadas, verdadeiros "desafios", que as mulheres se faziam enquanto executavam suas tarefas. Todas são "cantigas de trabalho", cantadas paralelisticamente, por duas ou várias vozes, com a finalidade de aliviar o peso da faina, que seria repetitiva e monótona sem a canção. Em outro livro, *Cores do Atlântico* (2014), Lemaire comenta: "Era assim que essa *ars poética* e os conhecimentos e sabedoria que ela transmitia construíam e reconstruíam incansavelmente a memória da comunidade, passavam de uma geração para a outra, tornavam-se tradição." (2014, p. 18).

Os trovadores e jograis mais conhecidos, como Martim Codax, Dom Dinis, Afonso X, Airas Nunes, Paio Soares de Taveirós, João Zorro, Afonso Lopez de Baião, Airas Carpancho, Estevan Coelho, Estevan Reimondo, Estevan Travanca, Martim Campina, Pero Meogo, Fernand'Esquio, Bernal de Bonaval, Pero da Ponte, João Airas de Santiago, Juião Bolseiro, Nuno Fernandez Torneol etc, todos presentes nos dois mais importantes cancioneiros conservados, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (B), também chamado *Colocci-Brancuti*, e o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* (V), compostos ambos no século XVI[39] a mando do humanista italiano Ângelo Colocci, seriam poetas que, conforme Lemaire, ao cultivarem o gênero cantiga paralelística, estariam se apropriarando de uma tradição de canto de mulheres. Lemaire frisa que foi "durante aquele processo de apropriação da voz lírica, amorosa da mulher, promovido pelos homens, que eles se apropriaram também dos cantares das mulheres ou cantigas de amigo, [...]." (2014, p. 87). Segundo a pesquisadora, das mais de 1700 poesias líricas galego-portuguesas medievais reunidas nos dois cancioneiros acima citados, mais o

[39] As informações de que dispomos sobre a produção trovadoresca estão documentadas sobretudo nesses três cancioneiros, os quais atualmente se encontram disponibilizados na base de dados do site *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*, in: LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro et al. (2011-), *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Consultado em 19 de setembro de 2021. Disponível em https://cantigas.fcsh.unl.pt/listaautores.asp. Além desses três cancioneiros, também estão disponibilizados no site algumas cantigas (tanto d'amor, como d'amigo e também d'escárnio e maldizer) com áudio de versões musicadas (ou com a melodia original, ou em adaptações melódicas, ou mesmo em composições modernas a partir das cantigas) executadas por músicos especializados na tradição medieval. Além disso, o site disponibiliza também dois outros documentos importantes para o estudo da poesia trovadoresca: o *Pergaminho Vindel* – datável do último terço do século XIII – contendo sete cantigas de amigo musicadas de Martim Codax, e o *Pergaminho Sharrer*, um fólio mutilado da última década do século XIII, contendo fragmentos musicados de sete cantigas de amor de Dom Dinis. Sobre essa documentação, ver, de Lênia Márcia Mongelli, "Fremosos cantos: reflexões metodológicas sobre a lírica galego-portuguesa" (2008), onde a autora apresenta os problemas edóticos relativos ao estudo das cantigas.

Cancioneiro da Ajuda – que contém apenas cantigas de amor e, dos três, é o único testemunho dos tempos dos trovadores, finais do século XIII e inícios do XIV, tendo seu pergaminho mutilado apenas 310 poemas e, segundo Lênia Márcia Mongelli (2008, p. 5), apenas 38 autores –, somente 100, dessas 1700 composições, como dizia, são, de acordo com Lemaire, cantigas paralelísticas ligadas à tradição dos cantos de mulheres. O fato é que, como essas cantigas foram compiladas por escribas ou esses as transcreveram ou copiaram de manuscritos mais antigos, a autoria foi atribuída a poetas em torno dos quais os textos foram sendo organizados.

Essas cem cantigas paralelísticas, as quais, segundo Lemaire, são facilmente identificáveis pelas suas caracteríscas peculiares – uma imagística simbólica ligada à flora e à fauna, o paralelismo formal e um eu lírico (obviamente feminino) que canta o desejo, desejo amoroso, sexual e erótico, frise-se –, estariam misturadas nos dois cancioneiros, o *Colocci-Brancuti* e o da *Vaticana*, a quatrocentas outras cantigas de amigo, que já não apresentam a peculiaridade de uma voz feminina forte, confiante na própria beleza e capaz de iniciativa sexual. Informa a pesquisadora, em *Cores do Atlântico*, que essas cantigas sobreviveram misturadas com "[...] quatrocentas cantigas de amigo monologadas, que são bem diferentes e muito mais próximas das cantigas de amor masculina que canta o amor 'cortês', sempre insatisfeito e infeliz." (2014, p. 87).



Figura 4. Fragmento conservado do *Pergaminho Sharrer*[40].

Diferentemente das cantigas de mulheres, como se vê, essas outras quatrocentas cantigas de amigo teriam como característica serem monologadas e apresentarem uma voz feminina que canta um amor infeliz, não realizado, aproximando-se, desse modo, muito mais das cantigas de amor e distanciando-se, portanto, do erotismo das cantigas de mulheres, que, por sua vez, além

[40] Lisboa/Portugal. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Disponível em: https://cantigas.fcsh.unl.pt/pergaminhosharrer.asp. Consultado em 19 de setembro de 2021.

de serem cantigas de trabalho, também viravam cantigas de dança e, de acordo com Lemaire, se associavam a ritos primaveris de fertilidade e de procriação, simbolizados na imagística ligada à flora e à fauna. No já mencionado livro-CD, *Cores do Atlântico* (2014), Lemaire, em trabalho conjunto com a compositora e cantora paraibana Socorro Lira, apresentou 16 dessas cantigas de amigo paralelísticas galego-portuguesas.

Elas usaram como fonte a coletânea publicada em dois volumes pela Xunta de Galiza em 1996. Os volumes, entitulados *Lírica Profana Galego Portuguesa – corpus completo das cantigas medievais* (1996), são uma compilação dos três principais cancioneiros acima mencionados e reúnem mais de 1700 poesias líricas luso-galegas. No quadro 1, em Apêndice, indicarei as cantigas apresentadas por Lemaire como exemplificação de suas pesquisas. Para identificá-las, seguindo a autora, colocarei a sigla LPGP (*Lírica Profana Galego Portuguesa*), acompanhada dos números que recebem os poemas nos volumes. Ao lado, indicadarei o nome do poeta ao qual as cantigas são tradicionalmente atribuídas.



Figura 5. Iluminura do *Cancioneiro da Ajuda*[41].

A mudança operada por esses jograis e trovadores, ao trabalharem com esse gênero poético, se dará, então, seguindo o raciocínio da pesquisadora holandesa, no sentido de distanciá-lo cada vez mais da voz lírica feminina que o cantava nas origens medievais da tradição, quando o trabalho catequisador da Igreja Católica ainda não havia cristianizado completamente os costumes nativos, pré-cristãos e ainda ambientados num mundo predominantemente rural. Com efeito, de acordo com a ensaísta, essa tradição de canto de mulheres é antiquíssimo e pan-europeu, e vai se conservando até o momento em que o trabalho de apropriação da cultura tradicional, feito pelos sacerdotes para seus fins catequéticos, não o

[41] Disponível em: https://cantigas.fcsh.unl.pt/iluminura.asp?img=A_109_16. Acessado em 19 de setembro de 2021. Na iluminura, vemos uma bailadeira com castanholas e um jogral com saltério trapezoidal, cantando para um nobre.

apagou de todo. Como disse atrás, a tradição persiste e ainda é encontrada em Galiza e no norte de Portugal, onde a associação cultural *Ponte... nas Ondas!*[42] desenvolve um trabalho de promoção da tradição das cantigas de amigo paralelísticas, considerando-as um patrimônio imaterial comum a Galiza e a Portugal.

No processo de cristianização da Europa, através da prática do *contrafactum*, isto é, a utilização de melodias anteriores em novas composições, a Igreja Católica acabou se apropriando de várias manifestações da cultura tradicional do povo, entre as quais se incluem as cantigas de mulheres. De acordo com Lemaire, essa apropriação foi feita objetivando implantar uma moral que nega o corpo e reserva à mulher o espaço doméstico como destino único. A influência provençal, segundo a ensaísta, acabou ajudando nesse trabalho de doutrinação eclesiático. Diz a autora: "Aquela mulher de outrora, a mulher-sujeito ativo, numa relação amorosa ao mesmo tempo corporal, emocional e espiritual, tornou-se suspeita." (2014, p. 80). Em seguida, ela acrescenta: "O seu papel ativo transformou-se em passivo: [...]."[43]. Esse novo tipo de poesia, os cantares d'amor, oriundo da região sul da França, se espalhará pela Europa, influenciando esteticamente as cortes palacianas tanto da França do norte, como da Alemanha, da Itália, da Inglaterra (embora mais tardiamente) como dos países ibéricos. Falando particularmente desses, Lemaire comenta: "Importado na Península Ibérica, alheio, ele [o estilo provençal] será imitado por representantes da classe social que quer impor aos seres humanos os novos tipos de comportamento amoroso."[44]. Para compreender bem as implicações do que está sendo dito pela pesquisadora, no entanto, necessário se faz uma incursão, mesmo que rápida, na problemática – polêmica e complexíssima em muitos aspectos – do chamado "amor cortês".

Durante o século XII, momento em que, na França da norte, surgia uma floração épica que resultará na *Chanson de Roland*, nessa região de Provença – a qual, segundo Segismundo Spina (1972, p. 19), abarcava toda a civilização do Languedócio, compreendendo o Mediterrâneo, o Maciço Central, os Pirineus e a fronteira italiana –, começa a ser cultivada um tipo de poesia lírica, conhecida como a poesia dos troubadours do sul (diferente da poesia dos trouvères do norte), que marca, como diz Augusto de Campos (1988, p. 10), "[...] um dos mais altos momentos da poesia no sentido de apropriação do instrumento verbal e de sua adequação ao dizer poético.". É no tipo de amor cantado por essa poesia, amor delicado, como se dizia, ou cortês, por ser poeticamente praticado em cortes palacianas, que beberá não apenas a poesia do

[42] Ver: http://pontenasondas.org/?lang=pt-pt.
[43] *Ibid.*
[44] *Ibid.*, p. 81.

Renascimento, como também a do próprio Romantismo e até a da contemporaneidade, a qual, como diz Campos, na esteira de Ezra Pound, tem muito a aprender com a "tecnologia poética" trovadoresca. Esse tipo de poesia nasce em um ambiente cultural, as cortes occitânicas no século XI e XII, no qual a mulher, segundo Spina, começa a desfrutar de algum relevo social. Diz o autor (1972, p. 22): "Nos castelos, esboça-se uma nova situação social criada pouco a pouco pela mulher, que começa a ter relevo nessa organização, [...].". As cortes palacianas occitânicas, cujo modelo era a do rei trovador Guilerme IX (Guilerme de Peitieu, em *langue d'oc*, e Guilerme de Poitiers, em *langue d'oil*) duque de Aquitânia, tornavam-se, assim, por causa desses jogos de galanteria que aí começavam a ser frequentes, centros de convivência social, nos quais um novo estilo de vida começava a forjar-se, mais refinado e, digamos, "urbano" do que o estilo guerreiro e ainda tipicamente violento das cortes da França setentrional.



Figura 6. A morte de Roland na batalha de Roncevaux[45].

É nesses ambientes que começa a surgir uma nova sociabilidade, a cortesia, na qual a mulher passa a ocupar a posição de tema central, embora, como assinala Spina, essa idealização provençal da mulher se limitasse apenas a ser um jogo poético corrente nas cortes aristocráticas e de jeito nenhum correspondesse a uma realidade social, "O 'serviço amoroso', [...], se era um empréstimo da homenagem feudal, não correspondia a uma realidade social no sul da França." (1972, p. 23)[46]. Porém, se havia pouca diferença entre o Norte e o Sul no que diz respeito ao tratamento dispensado às mulheres no campo social, no que concerne às tendências poéticas, pode-se dizer que é a essa altura que se diversificam pela índole os dois movimentos literários, os quais, conforme Spina, se mostram "[...] o do Norte, épico, guerreiro, fazendo da *luta* o seu tema central, e o do Sul, sentimental, cortês, elegante, refinado, transformando a mulher no

[45] Miniatura de Jean Fouquet (1415-1480) para as *Grandes Crônicas de França*. Na miniatura, vemos Carlos Magno encontrando o corpo morto de Rolando em Roncesvalles. Disponível em: https://jornal.usp.br/cultura/em-evento-na-usp-professora-de-lyon-mostra-as-vertentes-da-literatura-medieval-francesa/. Consultado em 19 de setembro de 2021.

[46] A esse respeito, ver também Georges Duby, "Do amor e do casamento", in: *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios* (1989, p. 11-102).

santuário de sua inspiração."[47]. Inicialmente, a poesia provençal, praticada por aqueles que se tratavam por "*Fideli d'Amore* (fiéis do Amor)" – é assim que se declara Dante Alighieri, amigo desses trovadores, em sua *Vita Nuova*, "[...] é esta dúvida impossível de solucionar a todo aquele que não seja tanto como eu *fiel do Amor*" (1993, XIV, p. 32, grifo meu) –, estava relacionada a uma visão de mundo que tinha no amor pela mulher uma verdadeira religião e essa religião, a religião do Amor, a crer na tese polêmica de Denis de Rougemont (1988)[48], mantinha ligações com o catarismo, uma seita que praticava uma opção religiosa contrária à doutrina da Igreja romana, com a qual vivia em conflito permanente.



Figura 7. Eleonor de Aquitânia[49].

Obviamente, o catarismo, que, de acordo com a tese de Rougemont, estaria por trás dessa poesia trovadoresca das primeiras florações, enquanto religião inimiga figadal da Igreja

[47] *Ibid.*, grifo do autor.

[48] A tese de Rougemont coloca a questão da seguinte forma: o amor cortês (amor-paixão, imortalizado no mito de Tristão e Isolda) teria sido uma idealização do amor carnal. Seria, assim, segundo o escritor suíço, a satisfação do impulso sexual o que estaria sendo estilizado nas "cançons" trovadorescas, através da retórica simbólica e da imagística dos trovadores, os quais estariam, na interpretação de Rougemont, criando, sob influência cátara, um tipo de estilização do desejo erótico, em que esse seria, ao mesmo tempo, perseguido e evitado, numa espécie de ritual tântrico de adoração à mulher, em que a contenção do desejo, com vistas à sua duração e refinamento, parece ser muito mais importante do que sua simples realização (ROUGEMONT, 1988, p. 82-86). Para reforçar a tese da ligação entre catarismo e trovadorismo, bem como entre essa ideia de uma prática sexual mística por trás das trovas corteses, ver também Julius Evola, "O Graal, os cátaros e os 'Fiéis do Amor'" e "Dante e os 'Fiéis do Amor' como milícia Gibelina", in: *O mistério do Graal* (1993, p. 142-153).

[49] Anthony Frederick Sandys (1829-1904). *Queen Eleanor*. Óleo sobre tela. Coleção particular. Disponível em: https://www.artrenewal.org/artworks/the-end-of-the-song/edmund-blair-leighton/40681. Acesso em 19 de setembro de 2021. Eleonor de Aquitânia, filha de Guilerme X e neta de Guilerme IX, conhecido como o primeiro trovador, foi uma das mulheres mais influentes e poderosas da Idade Média. Esposa de Luis VII, rei da França, de 1137 a 1152, e de Henrique II, rei da Inglaterra, de 1154 a 1189, Eleonor foi mãe, entre outros/as filhos/as ilustres, de Ricardo Coração de Leão e de João sem Terra. A rainha ficou célebre ainda por ter sido a grande patrocinadora da produção poética cortês, assim como serão também, depois dela, suas filhas Marie e Alice de França. Nessa pintura pre-rafaelita de Sandys, vemos uma Eleonor jovem, segurando, de forma simbolicamente sugestiva, uma taça e uma espada. Ver, de Marion Meade, *Eleonor de Aquitânia* (1991) e, de Georges Duby, "Alienor", (1995, p. 13-30).

de Roma, por ter suas próprias convicções teológicas e seus próprios interesses políticos, sendo os cátaros considerados por alguns historiadores como os primeiros protestantes da História, será pela Igreja papal perseguida violentamente, acusada de heresia. Segundo Benjamin Rodrigues Ferreira Filho e Shirlene Rohr de Souza, a Igreja lutou incansavelmente para destruir todos os redutos, onde essa religão herética fosse praticada, a começar exatamente pelo sul da França, Provença, centro do catarismo. A Cruzada Albigense, como diz Marisa Mikahil Boccalato, a "única cruzada vitoriosa da história" (1996, p. 51), iniciativa do papa Inocêncio III, a qual durou cerca de trinta e cinco anos, de 1209 a 1244, ano da queda do último reduto cátaro, o castelo de Montségur, cuidou de exterminar a todos que professassem esse tipo de credo que fazia do Amor uma religião[50].

De acordo com Ferreira Filho e Rohr de Souza, o século XIII, "em que Nuno Fernandes Torneol escreve [...], está tomado de ruidosas e violentas campanhas travadas pela Igreja Católica contra a *Igreja do Amor*, o catarismo, religião acusada de heresia." (2016, p. 30, grifo dos autores). Como se vê, o contexto é de extrema violência por parte da Igreja romana, em relação a quaisquer doutrinas que não estivessem em acordo com seus dogmas e autoridade. E a questão da mulher – seu mistério, seu lugar na sociedade e na família, seus perigos, seus desejos, suas seduções e projetos – estava sempre entre as maiores preocupações (se não a maior), para o modelo de cristianismo que o catolicismo romano queria impor como único legítimo. Não nos esqueçamos de que foi nesse contexto histórico, século XII, que ocorreu a primeira imposição do celibato eclesiástico, proibindo o casamento e o concubinato de padres para todo o clero latino, no I Concílio de Latrão (1123). Posteriormente a proibição foi confirmada, tanto nos concílios tridentinos de 1537 e 1563, como no Concílio Vaticano II (1962-1965), cujas resoluções foram confirmadas na *Encíclica Sacerdotalis Caelibatus* (1967). De acordo com Edlene Oliveira Silva (2008, p. 3), após a primeira proibição, a do Concílio de Latrão, "as mulheres casadas com clérigos e as concubinas de clérigos foram consideradas [pela Igreja] adúlteras e prostitutas, [...].". Isso, segundo a autora, por atrapalharem os projetos de controle social que a Igreja vinha implantando[51].

Pois bem, feita essa digressão sobre o catarismo, importante para se compreender o contexto histórico em que ocorre o fenômeno do amor cortês, centrado num tipo de amor erótico

[50] Emmanuel Le Roy Ladurie, em *Montaillou – povoado occitânico* (1997), mostra, no entanto, que a perseguição da Igreja ao catarismo não parou na Cruzada Albigense, mas que, muito ao contrário, se acirrou cada vez mais durante os séculos XIII e XIV.

[51] Ver, de Edlene Oliveira Silva, "Aspectos jurídicos e prática cotidianas: padres casados e mulheres de padres na sociedade medieval" (SILVA, 2008, p. 11-63). Ver também a *Encíclica Sacerdotalis Caelibatus* (1967), disponível em: https://core.ac.uk/download/pdf/33529334.pdf. Acesso em 19 de setembro de 2021.

sublimado, e suas relações com o amor cristão católico, o qual, em vez de por eros, é governado mais pela ideia de amor como ágape, amor fraterno, voltemos aos trovadores provençais. Embora, como ensina Spina (1972, p. 26), o amor para esses trovadores fosse, "[...] como bem definiu Bernard de Ventadorn, o amor integral, o puro e o da carne; a alegria da razão (amor intelectual) e a alegria dos sentidos (a boca, os olhos, o coração).", a partir do século XIII, depois que os cruzados de Inocêncio III, comandados por Simon de Monfort, se voltaram furiosamente contra os principais redutos cátaros, as cidades meridionais Carcassone, Bézier, Albi, Toulouse e outras, a produção trovadoresca transforma-se, no dizer de Spina, "[...] numa literatura dirigida."[52].



Figura 8. Tristão e Isolda[53].

Isto é: a partir daí, a Igreja trabalhou incansavelmente para refrear o erotismo dos trovadores, inculcando-lhes os valores católicos, em relação à visão que a Igreja romana tem das mulheres, sendo a noção do "pecado original", pelo qual elas eram acusadas de serem culpadas pela "queda" e a consequente expulsão da humanidade do Jardim do Éden, a mais recorrente nos discursos eclesiásticos. Assim, se esses trovadores tinham no Amor um deus e na relação com a mulher um ritual de purificação espiritual – ritual que, inclusive, ficava bem claro nas quatro fases (fenhedor, precador, entendedor e drut[54]) de aproximação da mulher e de conquista do Amor através dela, pelas quais deveria passar a vassalagem amorosa, o *domnei* – , segundo Spina, essa concepção vai aos poucos cedendo às pressões da Igreja de Roma no sentido de abandonar esse erotismo meio pagão. De acordo com o autor: "a Igreja, sobretudo através dos dominicanos, impõe o culto de Maria como tema oficial dos novos trovadores. [...].

[52] SPINA, *op. cit.*, p. 27.
[53] Edmund Blair Leighton (1852-1922). *The end of the Song*. 128.5 x 147.3 cm. Óleo sobre tela. Coleção particular. Disponível em: https://www.artrenewal.org/artworks/the-end-of-the-song/edmund-blair--leighton/40681. Acesso em 19 de setembro de 2021.
[54] Sobre as etapas do "serviço amoroso", ver, de Massaud Moisés, "Cantiga de Amor", in: *A literatura portuguesa*, (1978, p. 25).

E o Languedócio, então, vê apagar-se o clarão do seu doce paganismo poético, [...].”[55]. Marisa Mikahil Boccalato, em sua dissertação de Mestrado, publicada como *A Invenção do erotismo*, comenta que, à disputa pelo público feminino, a Igreja responde com a Mariologia, com um incipiente culto a Maria Madalena e com “a condenação das profanas trovas corteses de primeira floração (mas, antes, com a condenação de uma lírica pré-cortês, por mulheres, popular e anônima, árabe e em dialeto romance, [...].” (1996, p. 44).

Ou seja: quando Lemaire fala que a poesia provençal ajudou à Igreja a forjar esses esquemas de representação do feminino como um sujeito subalterno, não ativo, eternamente à espera da iniciativa masculina, ela está se referindo especificamente, como se procurou mostrar com essa rápida incursão nos meandros do amor cortês, à ultima floração da poesia trovadoresca, na qual o tema central passa a ser cada vez mais não a Dama, mas Nossa Senhora, a Virgem Mãe de Deus. Assim, de uma poesia que cantava o amor extra-matrimonial (na verdade: anti-matrimonial!) e resistia rebelde à aculturação eclesiática, o temário da poesia trovadoresca, centrado na adoração à Dama, é apropriado pela Igreja, e volta-se agora à adoração à Virgem Maria, seu modelo de santidade e seus poderes miraculosos, como intercessora da humanidade junto ao Pai e ao Filho. O que faz Boccalato se perguntar (1996, p. 80): “[...] a última floração da lírica trovadoresca – no século treze, como ‘culto a Maria’ – é irremediável desvio da arte expressa pelos primeiros poetas?”.



Figura 9. Afonso X com sua corte poético-musical[56].

Fiz esse excurso na problemática do amor cortês, objetivando tornar mais claras as razões por que Lemaire diz ter a poesia provençal ajudado à campanha doutrinária da Igreja

[55] *Ibid.*
[56] Dom Afonso X, o Sábio, compôs, com seus colaboradores, uma coleção de 429 cantigas de Santa Maria. Essa iluminura encontra-se no prólogo do *Códice E*, na Biblioteca Real de São Lorenzo do Escorial, Madri. Disponível em: http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/images/. Acesso em 19 de setembro de 2021.

romana no sentido de forjar uma moral e uma cultura nas quais o lugar da mulher permanece sendo aquele que a circunscreve ao lar, à família, e lhe reserva como destino uma única e irremediável opção: o casamento. Voltemos, agora, à tese da pesquisadora holandesa sobre as cantigas paralelísticas galego-portuguesas.

Aos poucos, no mundo ibérico ainda rural de Entre Douro e Minho, a poesia autóctone cantada pelas mulheres nessas regiões (as cantigas de amigo), foi sendo assimilada e apropriada pela poesia palaciana, cortês, de influência provençal. Isso no mundo urbano que começa a emergir nos primeiros salões da casa de Borgonha. Essa poesia "folclórica" foi apropriada, então, pelos trovadores palacianos e cultivada por eles, do seu jeito provençal, ao lado dos cantares d'amor, a nova forma poética importada de Provença. Segundo Spina, os dois tipos de poesia, as cantigas d'amor e d'amigo, viverão juntas até pouco depois da morte de D. Dinis, isto é, 1340 aproximadamente, "[...] para ressurgirem um século depois; é esta floração poética dos reinados de Afonso V, D. João II e D. Manuel, que aparece coligida no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1516)."[57].

Pois bem, importa, para compreender as reflexões de Lemaire, perceber, nessa nova floração aristocrática das cantigas d'amigo, o processo de espiritualização pelo qual elas passam, aproximando-as da moral proposta (imposta) pela Igreja romana. Uma moral comprometida com formas de domesticação da mulher e de orientação da força beligerante masculina no sentido de estabelecer uma ordem social rumo ao mundo "moderno", civilizado e urbano. Lemaire conclui suas reflexões, constatando que uma tradição que não separava o amor espiritual do carnal, antes o exaltava, tradição cantada por uma voz feminina desejosa de amores (a cantiga d'amigo autócone), aos poucos será transformada, passando a apresentar agora, em vez de uma voz feminina ativa e orgulhosa de sua prórpria beleza, uma voz de mulher abandonada, lamentosa, infeliz, passiva e eternamente à espera de um amado ausente (a cantiga d'amigo trovadoresca)[58].

[57] *Ibid.*, p. 42.

[58] As pesquisas de Lemaire se inserem nos debates filológicos sobre a origem do lirismo ocidental que ocorrem na Europa desde o século XIX. Esses debates costumama girar sempre em torno de quatro teses: a arábica, que discute as relações entre a poesia arábico-andaluza e a poesia peninsular; a folclórica, que se centra na autoria feminina da poesia peninsular; a latino-medieval, que ressalta as relações entre a poesia peninsular e a tradição clássica; e a litúrgica, que pretende derivar a poesia trovadoresca das formas poéticas da liturgia da Igreja. Todas essas teses foram apresentadas e discutidas com profundidade e erudição por M. Rodrigues Lapa em seus estudos da década de 1930, posteriormente reunidos em *Miscelânia de Língua e literatura portuguesa medieval* (1965). Como se vê, o foco de Lemaire é a tese folclórica, centrada na autoria feminina da poesia autóctone peninsular, a qual ela atualiza, discute e procura esclarecer, desconstruindo a ideia falaciosa (que, no entanto, se consolidou como a verdadeira) da autoria masculina das cantigas de amigo galego-portuguesas.

Uma outra autora, em quem se apoia Alvanita Almeida Santos, agora já na seara dos estudos romancísticos propriamente ditos e não do trovadorismo ou das cantigas de amigo paralelísticas, é Virtudes Atero y Nieves Vásquez, professora da Universidade de Cádiz/Espanha. Em seu artigo, *Espacios y formas rituales de lo feminino en el romancero tradicional*, Vásquez defende a tese de que o romanceiro "[...] no és sólo feminino por la condición de la mayoría de sus transmissores, és feminino, además, por lo que cuenta." (1998, p. 9). Ou seja, de acordo com essa pesquisadora, o romanceiro é um gênero feminino por duas razões: primeira, por ser transmitido essencialmente por mulheres e, segunda, pela sua temática, voltada quase sempre para o universo feminino. Essa visão da pesquisadora do romanceiro como um gênero feminino não a leva, porém, a romper com a visão tradicional, defendida por Pidal, segundo a qual o romanceiro deriva das canções de gesta: "Como ya señalaba Menéndez Pidal, el romancero [...]. Há olvidado los temas heroicos, su vieja inspiración militar, para convertirse hoy en la expresión poética de lo íntimo."[59]. Como se vê, embora Vásquez não advogue que o gênero diacronicamente tenha tido origem nos cantos de mulheres, ela ajuda a entender a relação estreita que há entre o gênero literário romance tradicional e o gênero feminino.


Cancionero de
Romances
EN QVE ESTAN
recopilados la mayor par-
te delos romances caſte-
llanos que haſta ago-
ra ſcan com-
puesto.
EN ENVERES
En caſa de Martin Nucio
El impreſſor.
quiſiera/ y no niego que en los que
aqui vã impreſſos aura alguna falta/ pero eſta ſe deue imputar alos
exemplares de adonde los ſaque q̃
eſtauan muy corruptos: y ala fla-
queza dela memoria de algunos
que me los dixeron que no ſe po-
dian acordar dellos perfectamen-
te. Yo hize toda diligencia por-

Figura 10. Página do *Cancionero de Romances impreso en Amberes sin año*[60].

Segundo a pesquisadora, isso explica o fato de os romances se estruturarem em torno de tópicos e símbolos que constroem uma imagem, isto é, uma "representação", do gênero

[59] VÁSQUEZ, *op. cit.*, p. 9-10.
[60] Página da edição fac-similada do *Cancionero de Romances impreso en Amberes sin año*. In: "Rafael Lapesa bibliógrafo 'pliegosueltista': ensayo de arqueología tipobibliográfica en pos de una tarea pendiente", de Mercedes Fernández Valladares. Disponível em http://www.fundacionramonmenendezpidal.org/biblioteca-digital/. Acesso em 19 de setembro de 2021.

feminino geralmente circunscrita a dois espaços bem delimitados: o espaço da civilização, mais frequente, e o espaço do selvagem, menos comum. Conduzindo uma pesquisa realizada na província de Cádiz, na região da Andaluzia, por uma equipe de pesquisadores sob sua orientação, Vásquez se debruça sobre um *corpus* romancístico de 3.500 versões, coligidas de 935 informantes, dos quais 823 são mulheres, 88, 02 %, portanto, do público pesquisado. A pesquisadora identifica, nesse material, 120 temas relacionados ao feminino: casamento, família, relações amorosas frustradas, traições, rivalidades entre mulheres, enfim, relações entre mulheres e homens, num mundo de valores medievais no qual o universo feminino, conforme a autora, é definido, de modo "muy ritualizado", em dois grandes âmbitos: o social e o pré-social, aos quais correspondem respectivamente uma imagem da mulher domesticada ou mítica.

No espaço civilizado apresentado pelos romances analisados pela pesquisadora, "Santa Elena", "La asturianita", "La malcasada", "Delgadina", "Hermana reina y cautiva", "Las tres comadres borrachas", "La casada de lejas tierras", "Tamar", "La serrana de la Vera" enquanto ao homem é destinado a liberdade dos espaços exteriores, públicos, a mulher se vê presa ao interior da casa, enclausurada, cumprindo o papel social que lhe fora imposto, qual seja, o de governar a casa, cuidar dos filhos e do marido e procriar: "[...] porque ése es su dominio, como lo es en la sociedad tradicional de la que el romancero resulta fiel reflejo."[61]. Desse lugar doméstico, ao qual se vê permanentemente presa no imaginário presente no romanceiro estudado pela ensaísta, a mulher sai apenas para ir à missa, como ocorre no "Branca Flor y Filomena", ou a trabalho, para ir ao mercado, como ocorre no romance "Casada de lejas tierras", ou para ir ao rio ou à fonte, lugar propício para o encontro amoroso.

O espaço do selvagem ocorre com menos frequência no romanceiro de Cádiz, segundo a pesquisadora. Ela encontra apenas um romance com essa temática, "La serrana de la Vera", no qual a personagem feminina, uma mulher selvagem que vive em uma caverna e de lá sai, munida de escopeta e funda, somente para capturar o homem escolhido para lhe satisfazer o desejo sexual e depois ser por ela eliminado. Com efeito, essa personagem rara no romanceiro, de acordo com a ensaísta, inverte os papéis geralmente atribuídos à mulher, sempre enclausurada na passividade do lar, e apresenta uma mulher "devoradora de hombres", um ser híbrido, metade mulher metade égua – "De cintura para arriba de persona humana era, / de cintura para abajo era estatura de yegua"[62] –, que age virilmente e encarna a figura mítica da mulher selvagem, parente das sereias e lâmias. Essa personagem, conforme a pesquisadora, não

[61] *Ibid.*, p. 11.
[62] *Ibid.*, p. 19.

corresponde a um tipo feminino real, antes personifica medos masculinos, arcaicos e profundos, do poder de "[...] la hembra y a su insaciabilidad sexual."[63].

Uma outra constatação importante a assinalar, das reflexões da filóloga espanhola nesse artigo, diz respeito ao que ela chama de "gestualidad codificada" das personagens femininas representadas nos romances. Gestos como pôr a mesa, fazer a cama, pôr-se a lavar, a esfregar, a varrer, a passar ferro, a regar o jardim, a coser e bordar, vinculam o gênero feminino a um papel doméstivo característico do mundo tradicional. O que faz com que a pesquisadora se pergunte sobre a identificação existente entre essas narrativas líricas e as mulheres (e os poucos homens) que os cantam em pleno final do século XX, "La pregunta que muchas veces nos hemos planteado como mujeres estudiosas de esa literatura es por qué estas historias siguen vivas, por qué se siguen repitiendo tantas canciones que refredan este tipo feminino, [...]."[64]. A resposta que a pesquisadora encontra para essa pergunta sugere que essa identificação tem que ver com o nível cultural e com a idade dos/as portadores/as desses romances. Com efeito, das 3. 500 versões compiladas, 68 % dos/as cantadores/cantadeiras estavam na faixa dos 40 anos; outros/as 13, 58 % correspondiam àqueles/as entre 20 e 40 anos e 10, 26 % aqueles/as que se encontravam com menos de 20 anos. "La absoluta mayoría de los cantores de ambos sexos son iletrados, habitualmente analfabetos funcionales."[65]. Tais dados levam Vásquez a concluir que as mulheres, "las cantoras por excelencia de este tipo de relato", e os poucos homens que gostam do gênero romance tradicional se identificam com os esquemas de representação do feminino presente nesses cantos, "sin que se les perturbe el ánimo", por terem nascido numa sociedade tradicional "[...] en la que tuvieron que aprender a vivir."[66].

Partindo das reflexões de Lemaire e de Vásquez, Alvanita Almeida Santos apresenta sua hipótese de terem sido os romances, essas narrativas orais, "[...] produzidas pelas mulheres e suas vozes foram apagadas quando tais narrativas passaram a ser documentadas pela *escrita*." (2005, p. 14, grifo da autora). Assim, a delimitação de papéis, o privado para o feminino e o público para o masculino, verificável nos esquemas de representação do feminino encontrados nos romanceiros, de acordo com a pesquisadora baiana, já seria um indício de um fenômeno típico da Modernidade: a passagem da era oral para a era gutenbuerguiana, a era da escrita. Essa passagem assinalou uma ruptura com a tradição oral, com seus hábitos e com seus valores de longa duração ainda muito ligados ao mundo rural, de que essa delimitação de papéis,

[63] *Ibid.*, p. 20.
[64] *Ibid.*
[65] *Ibid.*, p. 21.
[66] *Ibid.*

encarcerando a mulher no espaço doméstico, para dominá-la, é apenas um dos vários modos de o patriarcado ocidental – o qual tem na Igreja Católica, pactuada à nobreza, uma de suas principais "ideólogas" – procurar controlar as mulheres, suas culturas, expressões artísticas e movimentos corporais.

Algo que se cristaliza, conforme Alvanita Almeida Santos, sobretudo a partir da Modernidade, entendida essa a partir do século XV, o século que marca o advento da era scriptocêntrica com a invenção da impressa por Johannes Gutenberg (1400-1468). É nesse quadro histórico, em que os papéis sociais começam a ser redefinidos, reservando-se ao homem o espaço público e à mulher, como já se disse, o espaço doméstico – que já vinha sendo configurado como um espaço de confinamento feminino desde a Idade Média, mas que, a partir da Modernidade, é consagrado definitivamente como tal, no bojo da reorientação social e econômica e das mudanças culturais advindas do surgimento da impressa –, que o estereótipo da mulher como "rainha do lar", como se vê nos esquemas de representação do feminino nos romanceiros, começa a ser fortemente consolidado. Sobre isso a autora comenta que examina essa demarcação de papéis, acreditando que "[...] foram construídos ao longo da história da produção e transmissão dos textos da tradição oral popular, da qual as mulheres participam, reproduzindo/produzindo, ou não, estereótipos." (2005, p. 15). Seguindo esse racicocínio, a pesquisadora baiana defende sua tese de que os romances são cantos de mulher, ainda que a mulher por eles representada seja sempre uma mulher "tradicional", quer dizer: presa em um mundo tipicamente patriarcal. Ou precisamente por causa disso é que os romances, segundo Alvanita Almeida Santos, são cantos de mulher, por traduzirem, enquanto gênero literário, os dramas existenciais femininos nesse mundo de marcas tradicionais.

Ela assinala, na esteira de Lemaire, que essa divisão dos ofícios, demonstrada pela pesquisadora holandesa em seu artigo sobre o *Auto da Lusitânea*, de Gil Vicente, que havia no mundo tradicional uma distinção básica entre os dois mundos culturais, o dos homens e o das mulheres. Assim, em estreita relação com as atividades destinadas aos homens, a caça, as guerras, as lutas, estaria o gênero épico, que a pesquisadora baiana chama de "épico-narrativo", e seus subgêneros. Relacionado, por outro lado, às atividades destinadas à mulher estaria, segundo Alvanita Almeida Santos, o gênero lírico, por ela chamado "lírico-narrativo". A pesquisadora assinala ainda, como diferenças, que os cantos masculinos eram cantados, durante as horas de folga, por uma única voz. Através desses cantos, os pais transmitiam aos filhos exemplos de heroísmo, encorajando-os, numa atmosfera de descontração, a serem eles também heróis e guerreiros. Ao passo que os cantos das mulheres eram cantigas de trabalho (que

também viravam cantigas de dança) cantados por duas vozes, em diálogo ou desafio – uma mulher cantava um mote tradicional e a outra ou as outras repetiam coletivamente o refrão – como práticas de integração comunitária.

A pesquisadora constata ainda que, apesar das mudanças sociais, culturais e econômicas ocorridas com o advento da Modernidade, os romances tradicionais continuaram sendo cantados em momentos de trabalho. Diz ela: "Aos poucos, com as transformações econômicas e a diminuição ou desaparecimento de algumas atividades, parece-me que os locais e momentos foram se adequando e modificando." (2005, p. 74). De fato, como se sabe, o romance tradicional é um gênero "proteico", assumindo várias formas e transformando-se em danças dramáticas, como mostrou Mário de Andrade (1982, p. 325), ou em rondas infantis, autos ou folganças, como lembra Luís da Câmera Cascudo (1984b, p. 210), ou em modinhas, como observa Jackson da Silva Lima (1977, p. 300) e Oneyda Alvarenga (1982, p. 311), até sobreviverem como cantigas de ninar, cantadas pelas mães, criadas, amas-secas, tias ou avós, para embalar o sono das crianças, como informa Bráulio Tavares (2005, p. 101).

Seguindo essa linha de raciocínio, a pesquisadora baiana defende sua tese de que os romances são cantos de mulher, sustentando-se principalmente em três principais argumentos: 1. O fato inquestionável de as mulheres serem as transmissoras por excelência desse tipo de canto. 2. O fato de a temática dessas narrativas, quando não heroica, ser sempre centrada no universo familiar, das relações entre os gêneros, nas quais as personagens femininas são o centro do drama cantado. 3. O fato de que os romances não estão somente ligados a canções de gesta, das quais derivariam, segundo a tese tradicional, mas estariam ligados em suas origens sobretudo ao gênero balada, um gênero pan-europeu, do qual o romance tradicional seria apenas um exemplo: a balada ibérica.

Persuasiva em suas explanações, a pesquisadora procura, assim, desconstruir a tese tradicional, mostrando como os primeiros a defendê-la, de Milá y Fontonals em diante, foram eruditos do século XIX, cujas pesquisas romancísticas, embora brilhantes, foram condicionadas pelo contexto histórico em que viveram os autores. Desse modo, a própria Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que abraça essa tese tradicional de Milá y Fontonals, teria – contradizendo-se, portanto – dado à pesquisadora baiana pistas de que há uma outra possibilidade de explicação para as origens dos romances, quando afirma, em *Romances Velhos em Portugal* (1980, p. 19), que o romance de *El Cid* não deriva dos cantares de gesta nem da prosificação de crônicas antigas. Porém, a filóloga alemã, segundo a pesquisadora baiana, não tira desse dado conclusões radicais que a afastassem da tese já consagrada do romance como fragmento de

cantares de gesta. Assim, comenta Alvanita Almeida Santos que ela, Vasconcelos, teria se orgulhado de sua proposta, "se houvesse, naquela época, se dado conta de que o texto popular não tem necessariamente um dono, nem mesmo uma origem precisa e que cada povo que dele se apropria acrescenta e modifica algo na narrativa, [...]." (2005, p. 79).

A autora prossegue sua argumentação, recorrendo, além de às pesquisas de Vásquez, de Lemaire e de Vasconcelos, também às descobertas de Maria Aliete Dores Galhoz sobre o gênero e sua funcionalidade junto às mulheres, bem como às informações fornecidas por Maria del Rosário Soáres Albán sobre o perfil socioeconômico de uma das regiões pesquisadas pelo PEPLP, mostrando que os romances tradicionais continuaram a ser cantados sobretudo por mulheres, em momentos de trabalho ou de lazer, sempre com a função de transmitir, através de suas narrativas de sabor medieval, um momento de contemplação estético, em meio à faina ou durante um instante de descontração. Esse momento seria, assim, tanto lúdico como também educativo, por proporcionar, além do encantamento do instante, uma reflexão sobre o lugar da mulher na família, no casamento e em suas relações amorosas cheias de barreiras, oriundas frequentemente do universo masculino.

I. 3 O objeto da pesquisa

Entre as principais coletâneas de romances tradicionais existentes – as de Menéndez Pidal, de Mercedes Díaz Roig, de Almeida Garrett, de Teófilo Braga, de Leite de Vasconcelos, de J. David Pinto-Correa, de Pere Ferré, de Maria Aliete Dores Galhoz, de José de Alencar, de Celso de Magalhães, de Sílvio Romero, de Pereira da Costa, de Rossini Tavares de Lima, de Altimar Pimentel, Braulio do Nascimento e Roberto Benjamin, de Doralice Fernandes Xavier Alcoforado e Maria del Rosário Albán –, está o *Romanceiro Sergipano*, coligido por Jackson da Silva Lima, o qual, neste estudo, será tomado como a fonte principal para a análise do objeto de pesquisa aqui apresentado, a saber: as relações entre a oralidade dos romances, sua enunciação, enquanto autoria, sua performace, sua transcrição (plano literário), e os esquemas de representação do feminino no universo temático dos cantos, dentro de uma perspectiva que procura pôr em diálogo a experiência dos/as performers, a forma e o conteúdo de seus cantos e a tradição literária nacional, em sua relação conflitiva de dependência/independência, frente à tradição literária mundial (ocidental), marcadamente scriptocêntrica.

Escolhi o *Romanceiro Sergipano* pelo fato de a recolha ter sido realizada, na quase totalidade, em Aracaju. Além dessa razão pessoal, atraiu-me no *Romanceiro Sergipano* a diversidade e a riqueza da recolha. Como mostrei em minha dissertação de mestrado

(TRINDADE, 2015, p. 37), Jackson da Silva Lima conseguiu coligir romances da tradição ibérica, constantes das coleções nacionais, tais quais: A *Dona Infanta (Bela Infanta)*, *Dom Martinho de Avisado (Donzela que vai à guerra)*, *A Silvana (A Silvaninha)*, *Bernal Francês*, *Nau Catarineta (A Nau Catrineta)*, *O Conde Alberto (Conde Yano)*, *O Conde da Alemanha (O Conde d'Alemanha)*, *Dom Carlos de Montealbar (Dona Branca)*, *A Cativa (Rainha e Cativa)*, *Iria a Fidalga*, *A Linda Pastorinha (Linda-a-Pastora)*, *O Cego Andante (O Cego)*, *A Moreninha (A Morena)*, *O Casamento Malogrado*, *Juliana*, *Flor do Dia*, *Xácara de Santo Antônio*, *Chapim d'El-Rei*, *La Condessa*, entre outros. Além desses, ele também conseguiu coletar romances inexistentes nas coletâneas luso-espanholas, entre os quais: *Nino e Rogênia*, *D. Lizarda*, *Ricardo*, *Soldado Jogador*, *Filho que matou a mãe*, *Leonora*, *Marido Infeliz*, *O Caso de João Alves Flor*, *Tapuia*, *A Formiguinha*, *O Preguiçoso*, *O Lucas da Feira*, *O José do Vale*, *Cirino*, *O Boi Espácio*, *O Rabicho da Geralda*, *O Boi Surubim*. Por fim, sua coleta apresenta também alguns romances tradicionais no Brasil, mas inexistentes nas coletâneas luso-brasileiras, entre eles: *Dona Grinália*, *A Filha do Rei da Espanha*, *João e Maria*, *José e Maria*, *Dona Gia*, *A Sina da Caboca*, *O Velho mais a Velha*, *Pai Mateus*, *Nego Bastião*, *Aninha*, *Lampião e Zé Rufino*. Além desses três motivos, reveladores da qualidade e da importância para os estudos folclóricos e para a pesquisa romancística nacional e internacional, o *Romanceiro Sergipano* apresenta ainda algumas fotos e informações sobre as pessoas que cantaram os poemas para o coletor.

Sobre esse último ponto, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista, professora na UFPB e autora d'*A tradição ibérica no romanceiro paraibano* (2000), além de considerar o *Romanceiro Sergipano* um marco nas pesquisas sobre o romanceiro no Brasil, pela quantidade de tipos e variantes levantados, "[...] pela seriedade da pesquisa realizada, pela organização da coletânea e pelos comentários sobre a origem e referência bibliográfica de cada romance obtido." (BATISTA, 2002, p. 98), também o considera inovador pelas informações que fornece sobre os/as intérpretes da recolta. Batista comenta que nada existia "[...] sobre o informante. Jackson lança a ideia da indicação do informante (alguns até com documentação fotográfica, do local de origem do mesmo e do local e data onde foi feita a gravação."[67]. Além de tudo isso, a pesquisadora assinala também a importância musical do *Romanceiro Sergipano*.

[67] *Ibid.*



Figura 11. Jackson da Silva Lima recebendo o Prêmio Sílvio Romero das mãos de Renato Almeida[68].

De fato, o *Romanceiro Sergipano* apresenta um número considerável de solfas das melodias de alguns romances. Como informei em minha dissertação, 85 solfas são apresentadas na recolha[69]. Entre elas, só para se ter uma ideia da riqueza etnomusical da pesquisa, citarei as seguintes: *Dona Kilarinha*, *Dona Branca*, *Capitão de Armada*, *Soldado que vai pra guerra*, *Dão Barão*, *Daguadina*, *Maria*, *Dona Clarinha*, *Flor d'Açucena*, *Dom Claros e Clarasmina*, *Tonis*, *A Bela Catarineta*, *Dona Silivana*, *Dão Duardos*, *La Condeza*, *Pedro Alemão*, *José do Vale*, *José e Maria*, *Conde Flores*, *Martin*, *Juliana*, *Dona Gia*, *Aninha*, *Formosa Tapuia*, *Milagre de Santo Antônio*, *Cântis*, *O Cego*, *Bela Pastorinha*, *Tirana*, *Bernaldo Francês*, *João e Maria*, *Frei João*, *Pastora*, *Santa Iria*, *Pai Mateus*, *Conde Alberto*, *Conde Hilário*, *Manoel do Fundão*, *O Boi-Espácio e o Boi da Geralda*, *Fulor do Dia*, *A Formiguinha*, *Zé do Val*.

Apesar de reconhecer, e louvar, o valor do *Romanceiro Sergipano* dentro da tradição romancística nacional e internacional, sua riqueza, o rigor da pesquisa e a variedade da coleta, Batista, no entanto, equivoca-se, quando diz que o coletor, embora inovador no tratamento dado às informações sobre os/as intérpretes da coletânea, não teria fornecido sobre eles/elas dados importantes, como idade e grau de escolaridade[70]. Na verdade, a pesquisadora se equivocou. Já no finalzinho do livro, da página 567 à 571, o coletor apresenta essas informações, realmente

[68] Na foto (Acervo pessoal), vemos o então Presidente/Diretor da CDFB – Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro – o também folclorista e musicólogo, Dr. Renato Almeida, entregando a Jackson da Silva Lima o Prêmio Sílvio Romero, na noite de 22 de agosto de 1972 no prêdio da CDFB no bairro Flamengo/RJ. Jackson da Silva Lima, que gentilmente me presenteou com a foto para ilustrar a tese, não soube me informar quem foi seu autor.
[69] TRINDADE, *op. cit*., p. 63. Na verdade, são apresentadas 84 solfas, porque uma, a do romance "Aninha", versão de D. Josefa de Jesus, que aparece na p. 559, aparece novamente na p. 564. Devido à importância dessas solfas para a pesquisa etnomusical, elas serão reproduzidas na tese em Anexos, na seção "Documentação musical".
[70] BATISTA *op. cit*, p. 98.

importantíssimas para a compreensão do fenômeno cultural que esses cantos representam. Ali Jackson da Silva Lima informa que foram 58 pessoas pesquisadas.

Desse número, como costuma acontecer na maioria das pesquisas romancísticas, 90% são mulheres (53). Entre elas, encontram-se lavadeiras, roceiras, empregadas domésticas e donas de casa, mas também funcionárias públicas federal e estadual, professoras primárias, estudantes, enfermeiras e auxiliares de enfermagem, comerciárias, ex-operárias, assistentes sociais, ao lado de feirantes, costureiras, verdureiras, mendigas (entre as quais uma cega) e uma que se apresenta como ex-prostituta e mãe de santo (1977, p. 570). A faixa etária, entre as mulheres, vai dos 13 aos 79 anos de idade, estando 8 acima dos 40; 8 acima dos 30; 6 acima dos 70; 8 acima dos 50; e 7 acima dos 60. Entre os 5 homens, 2 estão acima de 50; 1 acima de 60; outro acima de 70; e outro acima dos 30. Quanto à cor, entre os homens, 2 são descritos como pretos; 2 como morenos e 1 como pardo. As mulheres também são descritas como "morenas", "pretas", "pardas" e "brancas", predominando as morenas, 19, e as negras, 13; sendo 10 brancas e 11 pardas. Quanto à escolaridade, entre os homens, 2 são alfabetizados e 3 analfabetos. Das 53 mulheres, 23 são analfabetas e 30 alfabetizadas; sendo, entre essas últimas: 5 semialfabetizadas, 4 estudantes e 3 professoras primárias[71].

Apresentei, de modo sumário, as teses de Lemaire, Vásquez e Alvanita Almeida Santos pela importância das constatações dessas autoras para minha tese de que a cantoria de romances se constitui como um evento estético (poético), errático e irrepetível, de natureza lúdico-educativa, voltado para o processo de constituição identitário do sujeito que o canta; especialmente, do sujeito feminino. Sem querer entrar na espinhosa questão diacrônica da autoria (se os romances vieram ou não dos cantares de gesta), vejo, na esteira de Alvanita Almeida Santos, o gênero romance tradicional de temática lírica como um gênero indissociavelmente ligado ao universo temático feminino. Nesse sentido, o analiso sincronicamente, considerando-o como um "tradutor" das angústias, esperanças e desafios enfrentados pelas mulheres, seja no ambiente medieval europeu de origem desses cantos, seja no ambiente sertanejo, culturalmente bastante medievalizado, do Nordeste brasileiro, ou nas outras regiões do país, rurais, urbanas ou periféricas, seja nos demais países e continentes para onde esses cantos migraram. Ouçamos o que cantam para Jackson da Silva Lima D. Lu, de Estância/SE, D. Josefa, de Paripiranga/BA e D. Maria dos Anjos, de Malhador/SE:

"Matais, ó marido meu,

[71] No quadro 3, em Apêndices, apresento os dados socioculturais fornecidos pelo coletor sobre os/as intérpretes da coletânea.

A morte eu mereci,
Com meu marido na cama,
Meu Deus! e não conheci"[72].

"Matais-me, senhor, matais-me,
Que eu, pois, a morte mereci,
_Quem te mata é Deus do céu,
Que é quem tem poder em ti."[73]

"_Ai, marido meu,
A morte eu já mereci:
Não me mate com uma faca
Que é morte de tirania,
Me mate com uma toalha
Que é morte de fidalguia."[74]

Quando escuto versos como esses, cantados por três, das cinquenta e três mulheres que cantaram para Jackson da Silva Lima, e observo os dados fornecidos por ele, sobretudo em relação ao nível de escolaridade e à idade das mulheres portadoras desses romances, me vem à reflexão imediatamente a pergunta: o que realmente leva as mulheres a cantarem versos como esses, das três versões acima do romance ibérico *Bernal Francês*, cujo tema é o adultério e cuja diegese se resume à descoberta por um marido, de nome Bernal Francês, da traição de sua esposa com um outro homem que tem o mesmo nome que ele. As estrofes acima mostram o momento da reação da personagem feminina, ao ser flagrada com o amante na cama. Ela aceita resignadamente que deve morrer por ter traído o marido e desrespeitado o código de conduta de uma dama honrada, infringindo as leis do "sagrado matrimônio": "Matais, ó marido meu, / A morte eu mereci", canta D. Lu, a quem D. Josefa e D. Maria dos Anjos fazem coro, cantando respectivamente "Matais-me, senhor, matais-me, / Que eu, pois, a morte mereci," e "_Ai, marido meu, / A morte eu já mereci:".

Ainda em relação aos dados fornecidos pelo pesquisador, verifiquei que a hipótese de Vásquez, de que há uma relação entre idade, nível cultural e memória romancística, se confirma, mostrando que esses cantos são mais facilmente encontráveis na memória de quem ainda viveu em sociedades marcadamente tradicionais de que, como diz a pesquisadora espanhola "el romancero resulta fiel reflejo". Os poemas do romanceiro que essas mulheres (e os poucos homens que também os cantam) guardam na memória estão ligados a valores – morais, familiares e religiosos, em suma, "valores culturais" – provindos desse mundo tradicional. O

[72] "Bernaldo Francês", versão de D. Lu, de Estância/SE, in: *O Folclore em Sergipe* (1977, p. 91).
[73] "Bernaldo Francês", versão de D. Josefa, de Paripiranga/BA, *ibid.* p. 97.
[74] "Bernado Francisco", versão de D. Maria dos Anjos, de Malhador/SE, *ibid.* p. 94.

romanceiro faz parte, assim, do acervo de "recordações" que suas portadoras e portadores mantêm desse mundo.

Como mostra Emil Staiger, o gênero lírico, ligado estrutural e psicologicamente à música, permite, a quem se encontra em estado de recordação, acessar zonas afetivas esquecidas de sua subjetividade, ao evocar a singularidade de uma disposição interior (*Stimmung*). Nesse estado – nas palavras do ensaísta, quase místico de disposição interior –, segundo o autor, é possível apreender "[...] a realidade diretamente, melhor que qualquer intuição ou qualquer esforço de compreensão." (1975, p. 59).

Pude perceber, através de uma abordagem fenomenológica dos romances cantados por essas mulheres, seguindo as reflexões de Staiger, que não é possível compreender esse gênero literário satisfatoriamente sem ligá-lo às questões de gênero, no mesmo sentido em que Jonathan Culler, ao falar do romance doméstico popular do século XIX nos Estados Unidos, considerando-o, na esteira de Jane Tompkins, como um gênero de ficção sentimental, "escrito por, sobre e para mulheres [...]" (CULLER, 1997, p. 68), constata a vinculação desse gênero à formação identitária de uma mulher "leitora". Claro: aqui, amplio o sentido da palavra "leitura", obviamente muito para além de conceber leitura apenas como "leitura livresca", e considero o termo no sentido de "leitura do livro da vida", como se costuma dizer no mundo tradicional. Ou seja: como a leitura tanto de semiletrados quanto principalmente de iletrados, que aprendem por "experiência", como mostra Walter Benjamin (1994, p. 197-221), pensando sobre o narrador tradicional.



Figura 12. Dona Militana Salustino do Nascimento[75].

[75] Dona Militana (1925-2010), de São Gonçalo do Amarantes/Rio Grande do Norte, foi uma cantadeira de romances reconhecida pela memória excepcional e por suas performances marcantes. Disponível em: https://poemia.wordpress.com/2010/06/24/1357/. Acesso em 19 de setembro de 2021. Sobre D. Militana, ver a entrevista concedida por ela a Edilberto Cleutom, em "Memória e oralidade no romanceiro de D. Militana – 1ª parte" e "Memória e oralidade no romanceiro de D. Militana – 2ª parte", disponíveis respectivamente em http://substantivoplural.com.br/dona-militana-especial-memoria-oralidade-romanceiro/ e http://substantivoplural.

Mesmo em se tratando de romances, digamos, heroicos, protagonizados por personagens masculinos (os quais costumam se relacionar a fatos históricos, daí porque são considerados "épicos", por narrarem um fato entre o mítico e o histórico), como os que apresenta Pidal em sua *Fluor nueva de romances viejos* (1952): os *Romances del rey Rodrigo*, *Bernardo del Carpio*, os romances sobre a *Historia de los siete infantes de Lara* e os *Romances del Cid*; mesmo nesses romances, percebe-se claramente que o drama se circuncreve sempre a tramas familiares, traições, lutas pelo poder, sedução, vingança, desejos, antagonismos etc., em que a personagem feminina ocupa um posição, se não central na narrativa, sempre forte, influente, oferecendo uma atração centrípeta, irradiando-se para o mundo masculino, para capturá-lo, embora viva nele aprisionada.

Relacionando, ainda nesse passo fenomenológico, o conceito heideggeriano de "presença" ao de "performance", sobretudo a partir das reflexãoes de Zumthor, pude constatar que a performance dessas mulheres as faz tomar consciência não somente das dores das personagens que cantam ludicamente, num momento, como diz Heidegger, de "aletheia", como é todo momento estético, mas tomam consciência também de suas próprias dores.

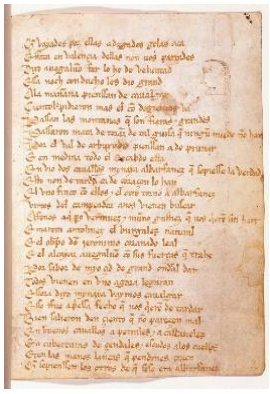


Figura 13. *O Poema del Cid (Cantar de Mio Cid)*[76].

com.br/memoria-oralidade-romanceiro-dona-militana-2a-parte/. Ver também, do mesmo autor, as matérias "Dona Militana e a visão trágica do mundo" e "Dona Militana, heroína de crônicas de tempos idos", disponíveis respectivamente em http://substantivoplural.com.br/dona-militana-visao-tragica-mundo/ e http://substantivoplural.com.br/dona-militana-heroina-de-cronicas/. Acesso em 19 de setembro de 2021. Agradeço ao poeta e antropólogo Ítalo de Melo Ramalho a indicação dessas matérias valiosíssimas de Edilberto Cleutom sobre D. Militana.

[76] Página 31 do *Códice de Per Abat*. Esse códice foi copiado no século XIV a partir de um texto antigo, datado de 1207 e assinado por Per Abat (abade Pedro). Disponível em: https://www.wdl.org/pt/item/7339/#q=el+cid. Acesso em 19 de setembro de 2021. Com algum esforço, podemos ver desenhadas, nessa página do manuscrito, duas cabeças femininas. Uma na parte de cima e outra na parte de baixo do lado esquerdo. Esses desenhos na página possivelmente fazem referência às filhas do Cid, Dona Elvira e Dona Sol, as quais, embora não sejam as personagens centrais do poema, desempenham um papel significativo na história, sobretudo no terceiro canto, "A afronta de Corpes". Aí, as personagens são maltratadas, humilhdas e depois abandonadas pelos esposos, os infantes de Carrión. A passagem é estratégica na trajetória do Cid, pois esse se vingará dos genros covardes com outros casamentos mais vantajosos, com os infantes de Navarra e de Aragão. Comparando a hetorodoxia da epopeia

Em sua performance interpretativa dos romances, as cantadeiras se transfiguram e, nessa transfiguração, elas se essencializam, saindo do anônimato cotidiano. Sua existência, seu *Dasein*[77] nas palavras de Heidegger, sofre uma abertura ao ser, através de sua recordação dos poemas. Essa recordação as tira do esquecimento do ser e as leva de volta a ele, ao seu universo encantado, que poderia ser visto como "a essência do Dasein", na qual, segundo Heidegger: "O homem [acrescentemos: e a mulher] se essencializa [m], de tal sorte que ele [ou ela] é o 'lugar' (Da), isto é, a clareira do Ser [...]." (1995, p. 43). Assim, fazendo uma leitura fenomenológica de sua performance, cantando, elas vão tomando consciência de si, enquanto seres históricos, e percebem ser, desse modo, nas palavras de Octavio Paz, "[...] algo mais que passagem. Experiência, [...]." (1982, p. 15). Pois os poemas, que elas cantam, fornecem-lhes um acesso afetivo ao seu mundo cultural e à sua formação identitária. Eles operam, ainda segundo Paz, como "[...] via de acesso ao tempo puro, imersão nas águas originárias da existência."[78].



Figura 14. Tia Beta[79].

Minha hipótese, nesse sentido, é de que, ao serem cantados (por mulheres, sim, pois, como se viu, são sempre, na maioria das pesquisas mais importantes, tão poucos os homens que os conhecem, em termos de porcentagem, que sua tímida presença não invalida a tese da relação íntima entre o gênero feminino e o gênero romance), mesmo nos romances heroicos ou outros, os romances desempenham sempre um papel formativo (de natureza paidética), na constituição identitária do sujeito feminino que o canta. Por isso, concordando com Alvanita Almeida

castelhana, em relação à francesa (a *Chanson de Roland*), Maria do Socorro Correia Lima de Almeida comenta que "O próprio herói passa de infanção exilado e pobre a senhor de grandes domínios, portanto rico e honrado, através das batalhas e *dos casamentos de suas filhas*." (ALMEIDA. In: ANÔNIMO, 1988, p. XIV, grifo meu).

[77] O conceito heideggeriano de *Dasein* poderia ser explicado, de forma simplificada, como "presença" (1995, p. 42-45).

[78] PAZ, *op. cit.*, p. 31.

[79] Elizabeth Ferreira da Silva (1924-2003), conhecida como Tia Beta, era de Cabedelo/PB. Disponível em: https://www.paraibacriativa.com.br/artista/tia-beta/. Acesso em 19 de setembro de 2021. Assim como Dona Militana, Tia Beta ficou conhecida pelos romances e contos que cantava e contava em performances memoráveis.

Santos, abordo o gênero romance tradicional como um canto "de mulher". Como diz Vásquez, o romance tradicional é um gênero cuja forma traduz como nenhuma outra a condição conflitante de subalternidade a que se vê aprisionado o gênero feminino, no mundo tradicional que o romance espelha.

Uma passagem significativa a esse respeito se encontra em *Menina e Moça* (1554), de Bernadim Ribeiro. Esse livro, comumente classificado como novela bucólica e sentimental, tematicamente é um grande "romance tradicional", feito não em verso mas em prosa. A passagem a que me referi ilustra perfeitamente o que quero dizer, quando falo da relação íntima entre o gênero literário romance tradicional e o gênero feminino. A fala é da personagem "Dona", uma senhora idosa que conversa com a personagem "Menina e Moça". Diz a senhora: "_Quando eu era da vossa idade e estava em casa de meu pai, nos longos serões das espaçosas noites do inverno, entre as outras mulheres de casa, delas fiando e outras dobrando, muitas vezes para enganarmos o trabalho ordenávamos que alguma de nós contasse histórias, [...]." Continuando, ela explica, então, que essas histórias, que deixariam o serão menos longo, eram contadas por uma mulher de casa, já velha, a qual, por ter visto muito e ouvido muitas coisas, e por ser mais anciã, "dizia sempre que a ela pertencia aquele ofício; [...]." (RIBEIRO, 1974, p. 32).

Palavra nascida para designar a língua vernácula, em oposição ao latim, o primeiro significado do vocábulo "romance" se liga mesmo é à língua materna. Traduzir algo para o idioma vernáculo, como informa Zumthor, era pôr algo "em romance", na língua que era falada "à maneira de Roma", em "romanice", "[...] *Pôr em romance* é propriamente 'glosar' em língua vulgar, 'pôr', clarificando o conteúdo, ao alcance dos ouvintes, 'fazer compreender, adaptando às circunstâncias.'" (1993, p. 267, grifo do autor). Essa relação entre o gênero literário romance e a "maternidade" linguística fica bem clara no fenômeno, por mim já assinalado, da metamorfose de romances como *O Cego Andante, A Linda Pastorinha* ou a *D. Infanta (Bela Infanta)* em cantigas de ninar, um canto materno por natureza. Na temática do romanceiro, seja nos romances épicos, carolíngios, históricos, moriscos, bíblicos, clássicos, os que falam da mocidade do herói, de cativos e presos, da volta do marido, de amor fiel, de amor desgraçado, de esposa desgraçada, de adúlteras, de mulheres matadoras, os que falam de raptos de donzelas, de incesto, de mulheres sedutoras, de mulheres seduzidas, de aventuras amorosas, de burlas e astúcia, os que falam de assuntos religiosos, da morte personificada, de animais e de assuntos vários, segundo classificação de acordo com as categorias estabelecidas por Samuel G. Armistead e seguida por Pere Ferré (2000, p. 8), como em toda literatura, os romances giram

sempre em torno dos desafios e conflitos da vida, o amor, a traição, a família, o desejo, o poder, o dever; todas essas coisas de que a vida é feita e que estão incontornavelmente ligadas ao feminino, enquanto o gênero da maternidade, gerador e mantenedor da vida.

É o que Rose Marie Muraro mostra, ao submeter o pensamento científico consagrado a uma revisão, quando diz que, ao contrário do que pensava Lévi-Strauss e Freud sobre a horda primitiva, "[...] o núcleo das primeiras sociedades humanas deve ter sido um conjunto de mães com seus filhos, acompanhadas de outras mães, seus irmãos e outros machos que se agregassem ao grupo." (1995, p. 23). Essa visão sobre a relevância e contribuição fundamental das mulheres na formação cultural da família, aos poucos, sobretudo a partir da militância crítica e revisionista dos vários feminismos (ou das várias ondas do feminismo[80]), no bojo das operações de desconstrução pós-estruturalistas, no contexto, para uns (Stuart Hall, Néstor García Canclini e Homi Bhabha), da modernidade tardia, para outros (Silviano Santiago, Linda Hutcheon, David Harvey, Jean-François Lyotard e Zygmunt Bauman), da pós-modernidade, começa a ser recuperada pelo pensamento contemporâneo, criando, assim, a esperança de que, no terceiro milênio, possa emergir dessas revisões, uma concepção mais equilabrada da vida na Terra. Uma concepção menos bélica (alicerçada na atávica "ira de Aquiles") e mais voltada à educação, à criatividade e à criação, reinos do feminino (onde o alicerce é a sofia de Penélope), capaz, no dizer de Muraro, de fazer o Deus patriarcal reconhecer, "[...] a sabedoria da mulher e a sua condição de libertadora do homem."[81].

Ao cantarem romances de temática doméstica, familiar ou amorosa, as mulheres cantam um drama feminino que, tanto para quem ouve quanto para quem canta, ocasiona um momento lúdico, educativo e "catártico", exatamente no sentido da "purificação das emoções", que Aristóteles explica existir na experiência estética, em relação à tragédia (1997, p. 24). Muitos desses romances de temática feminina encontráveis no *Romanceiro Sergipano* são verdadeiras tragédias, como as versões apresentadas por Jackson da Silva Lima dos romances *Bernal Francês*, *A Silvana (Delgadinha)*, *Juliana*, *A Moreninha*, *Conde Alberto (Conde Yano)*, *Filho que matou a mãe*, *O casamento malogrado* etc. Híbridos, esses romances são verdadeiras tragédias épico-lírico-dramático-baladísticas desde as origens, como aliás sabem os que defendem a tese dos romances como fragmentos de canções de gesta. Contudo, concordo com Alvanita Almeida Santos em relação a que, seja qual for sua origem, os romances acabaram se convertendo realmente num verdadeiro canto feminino, revelador dos dramas vividos pelas

[80] Ver, de Heloisa Buarque de Hollanda, *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade* (2018), e, de Djamila Ribeiro, *Quem tem medo do feminismo negro?* (2018).
[81] MURARO, *op. cit*., p. 199.

mulheres no mundo patriarcal e levando aquelas que os cantam a um momento de "subjetivação" (*Stimmung*) e de catarse, entendida essa como uma experiência existencial capaz de gerar uma certa tomada de consciência do drama identitário das mulheres, no universo cultural daquelas que vivem em um mundo ainda marcado por valores tradicionais. Longe de serem apenas portadoras e transmissoras passivas da tradição oral viva, da qual receberam os poemas, essas mulheres que guardam essas narrativas na memória e as transmitem, interpretando-as, são antes verdadeiramente autoras dos poemas que cantam, deixando suas marcas estilísticas, sexuais e culturais nos modos pelos quais elas reconfiguram as sequências temáticas, caracterizam as personagens e conduzem as narrativas para o desfecho, constituindo esses passos o que estou chamando simbolicamente de "A poética de D. Caçula", nome da intérprete que cantou o maior número de poemas para recolha de Jackson da Silva Lima e que eu usei para representar um modelo poético de resistência, ou seja: a cantoria romancística.

Tomando, pois, essa premiada coletânea de cantos populares como fonte de pesquisa, formei então um *corpus* poemático constituído por 51 versões de 10 romances. Preocupado em valorizar o romanceiro brasileiro, ainda pouco estudado em relação ao europeu, dividi o *corpus* em cinco romances da tradição ibérica e cinco da tradição nacional. São eles: *Juliana*; *O Conde da Alemanha*; *Leonora*; *Iria a Fidalga* e *A Moreninha* (tradição ibérica); *O caso de João Alves Flor*; *Aninha*; *José e Maria*; *João e Maria* e *Marido infeliz* (tradição nacional)[82].

I. 4 Método e campos de pesquisa envolvidos

Antes de falarmos do método de análise adotado e dos campos de pesquisa envolvidos neste trabalho, ouçamos a versão do romance do *Pai Mateus* contada e cantada por D. Esmeralda, de Traipu/AL:

Pai Mateus

"A moça saiu à floresta, e lá encontrou muitas coisas bonitas, e depois... caminhando, caminhando, caminhando... que, quando ela pensou que estava perto, 'tava longe de casa, aí se perdeu na floresta. Neste momento, vinha passando um negro de Angola que, quando a viu, disse assim:

_Ai, zum, zum...
Valha-me, Deus,
Negro de sorte
Só é pai Mateus.

[82] No quadro 2, em Apêndices, apresento os romances constitutivos do *corpus* com suas versões.

_Pai Mateus,
Negro danado,
Eu sou casada,
Tenho meus cunhados.

_Ai, zum, zum...
Valha-me, Deus,
Negro de sorte
Só é pai Mateus.

_Pai Mateus,
Negro atrevido,
Eu sou casada,
Tenho meu marido.

_Ai, zum, zum...
Valha-me, Deus,
Negro de sorte
Só é pai Mateus.

_Valha-me, Deus
E Nossa Senhora,
Eu só queria
Ver meus pais agora.

Aí foi quando apareceu o marido, os pais e os cunhados, que vinha atrás dela:

_Ai, zum, zum...
Valha-me, Deus,
Negro sem sorte
Só é o pai Mateus."

Versão coletada em Aracaju, em 20/03/1971.[83]

A fim de ampliar os sentidos da discussão sobre a cantoria de romances, busco associar esse fenômeno poético a outras práticas culturais. Creio que a relação estabalecida pelo editor textual e coletor Jackson da Silva Lima entre romances ibéricos, como os presentes na primeira parte do *Romanceiro Sergipano*, tais quais *D. Infanta (Bela Infanta)*, *Bernal Francês*, *A Silvana (A Silvaninha)* etc., e os da segunda e terceira partes da coletânea, exclusivos do romanceiro nacional, como a versão do *Pai Mateus* acima, contada e cantada por D. Esmeralda, além de outros romances como *A Sina da Caboca*, *Nego Bastião*, *A Caboquinha* etc., tal cantoria mestiça pode ser estudada, eu dizia, de forma mais produtiva, quando se percebe que essa relação produz uma hibridação étnica na recolha que acaba por lhe conferir uma de suas mais

[83] D. Esmeralda, "Pai Mateus", in: *O Folclore em Sergipe* (1977, p. 514-515).

importantes marcas, justamente por realçar o processo de mestiçagem (no caso, romancístico), fundamental para a compreensão de nossa identidade cultural, conforme tanto enfatizavam Sílvio Romero (1977), quanto Gilberto Freyre (1992) e Darcy Ribeiro (1995). Vendo a apresentação dos romances coligidos e editados por Jackson da Silva Lima dentro dessa perspectiva de crioulização do romanceiro europeu, creio que fica mais fácil captar toda a riqueza poética dos poemas. Isso porque tal riqueza não provém apenas das intertextualidades existentes entre a oralidade performática das intérpretes que cantam os poemas e a tradição literária canônica ocidental – intertextualidades essas que perfazem os cantos, portanto, como oratura ou oralitura –, mas também tal riqueza poética advém dessas relações entre poemas de etnias marcadamente diferentes (e assimetricamente valorizadas devido exatamente a suas diferentes origens étnicas), constituindo o *Romanceiro Sergipano* como uma grande rapsódia mestiça, cantada por várias vozes.

Desse modo, ao ler a transcrição da versão de um romance como o *Pai Mateus*, tal como o conta e canta D. Esmeralda, não posso deixar de relacioná-la aos cantares e os contares performáticos do Congado e do Reinado negro pelos quais a cultura popular afro-brasileira consegue preservar sua identidade ancestral através de ritos e festas. Exemplo disso são os cantopoemas da guarda de Moçambique de Nossa Senhora das Mercês, cantados durante a Festa de Nossa Senhora do Rosário, realizada no município de Oliveira/MG desde 1813. De acordo com Camila de Matos Silva e Sílvio Roberto de Freitas (2016, p. 210-217), essa festa, apesar de toda repressão que sofreu durante o período colonial, continua a resistir, salvaguardando símbolos, signos e mitos ancestrais da cultura negra afro-brasileira e produzindo, em seu acontecimento, aquilo que Leda Martins (In: RAVETTI; ARBEX, 2002, p. 70) vem chamando de "afrografias", vale dizer, estratégias pelas quais as artes e os "[...] constructos culturais matizados pelos saberes africanos ostensivamente nos revelam engenhosos e árduos meios de sobrevivência desses vestígios.".

Ou seja: além de uma abordagem fenomenológica da cantoria de romances, na esteira de Emil Staiger, Martin Heidegger e Octavio Paz, entre outros, através da qual se faça o estudo dos romances, procurando vê-los em sua realidade performática e fenomenológica, recuperada nas análises da melopeia, da fanopeia e da logopeia inscritas em seu plano literário, quer dizer, na transcrição dos cantos; além também de um estudo comparativo das versões de um mesmo romance, de suas invariantes temáticas, variantes e esquemas de representação do feminino, além desse passo, digamos, "textualista", voltado para o funcionamento do texto, suas articulações e seus efeitos estéticos, considero fundamental fazer um contraponto culturalista,

aproximando a discusão sobre a importância da cantoria romancística na formação identitária feminina dos debates que, desde a década de 1960, vem ganhando corpo, na América Central, sobretudo na Martinica e no Haiti, mas também em Cuba (com Ernest Mirville e Maximilien Laroche, entre outros), em África (com Lourenço do Rosário, de Moçambique, Inocência Mata, de São Tomé e Príncipe e Ngugi wa Thiong'o, do Quênia), na Europa (com Édouard Glissant) e nos Estados Unidos (no âmbito da Literatura Comparada, da Teoria Crítica e de programas de *Area Studies*, como os Estudos Americanos), em torno do que vem sendo chamado de estudos de "oratura" ou de "oralitura".

Conforme Maria Nazareth Soares Fonseca, tais conceitos surgem no contexto das discussões acerca do narrar crioulo como forma de resistência negra às heranças da colonização. A diferença entre os termos estaria em que, segundo Fonseca, a oratura, denominação que usa Lourenço do Rosário, Inocência Mata e Ngugi wa Thiong'o, se voltaria mais para os acervos de "[...] produções orais pertecentes às 'culturas acústicas', aquelas que, segundo Miguel Lopes, natural de Moçambique, têm no ouvido o órgão de captação da experiência narrada pela voz." (FONSECA, 2016, p. 14). Essa concepção, digamos, mais acústica, da relação entre oralidade e literatura, corresponde à visão que tem Zumthor (2010, p. 7-17 e 1993, p. 15-32) da poesia oral, a qual, para ele, seria poesia "vocal", para ressaltar exatamente a concretude da voz, no fenômeno performático. No entanto, Lourenço do Rosário ressalta que, apesar de o termo oratura ter sido criado entre os estudiosos da cultura anglo-saxônica para diferenciar as manifestações da literatura de expressão oral da literatura escrita, "[...] a oposição Literatura/Oratura não cobre de modo nenhum todos os aspectos distintos existentes entre os dois sistemas literários." (ROSÁRIO, 1989, p. 47).

Já a oralitura, tradução do termo francês "oraliture", criado, segundo Édouard Glissant e Maximilien Laroche, pelo haitiano Ernest Mirville, estaria mais ligado à escritura. Para Leda Martins, no entanto, o termo é usado para matizar a inscrição cultural que se dá enquanto clivagem, nessa relação entre as manifestações da oralidade, os gestos, as danças, os cantos e a escritura. Para a ensaísta, nessa relação entre a "littera" e a "litura", ou seja, entre o universo oral e o escrito, haveria uma "rasura da linguagem", ou, como ela mesma explica, uma "[...] alteração significante, constituída da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas." (MARTINS, 2003, p. 77). Como se vê, para a autora, ao performarem seus gestos, cantos, danças e adereços, os/as performers reinscrevem sua história e a história de sua cultura e recuperam no corpo em movimento, libertando-a, a palavra há tanto tomada e calada, pois o próprio corpo é local de inscrição, onde a memória dos saberes se refaz,

mostrando que o corpo e a palavra são também "ambientes de memória" (milieux de mémoire, nas palavras de Pierre Nora, lembra a autora) e que possuem tanta legitimidade e valor quanto as bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais e parques temáticos – os tão famosos e prestigiados "lugares de memória" (lieux de mémoire).

As reflexões de Martins são importantes para a minha abordagem do romanceiro, pois suas afirmações sobre as performances da oralitura e sobre o corpo como lugar da memória aplicam-se perfeitamente à interpretação que faço da cantoria de romances, enquanto um acontecimento no qual o corpo amefricano[84] da mulher que canta é um portal que "inscreve e interpreta, significa e é significado, [...]."[85], reescrevendo os romanceiros de acordo com seus horizontes culturais. Seu conceito de oralitura como "rasura da linguagem", clivagem e inscrição cultural, é instrumental inclusive para o entendimento de um proplema revelador, para os estudos romancísticos, qual seja: a preocupação que os coletores letrados dos cantos populares tiveram, e alguns ainda vêm tendo, em corrigir-lhes o vocabulário, rimas e expressões, calando a palavra "inculta" do/a iletrado/a que os cantou, para fazer ouvir a sua própria voz, culta e "correta", de coletor erudito.

Essa prática etnográfica condenável e tão acientífica, embora encontrável no trabalho de grandes pesquisadores e exegetas, como Ramón Menéndez Pidal, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Almeida Garrett, Teófilo Braga, José de Alencar e até de Sílvio Romero, que, apesar de também condená-la enfaticamente, ainda assim acabou contraditoriamente praticando-a, em alguns momentos, segundo observação de Antonio Candido (2006, p. 98), vai culminar na ideia de que a solução para encontrar o arquétipo romancístico perfeito seria a produção de um texto "factício", ou seja, feito a partir de várias versões, como possível prova de como ele teria sido na origem primeva, "pura". Ora, na perspectiva das reflexões de Martins, embora ela esteja se debruçando especificamente sobre as práticas culturais da cultura negra afro-brasileira, e não sobre romances tradicionais, convém frisar que é exatamente nos "erros", as impurezas, expressos durante a performance do canto, que estão "a rasura e a inscrição da linguagem". Na versão de *Pai Mateus* de D. Esmeralda, por exemplo, teríamos nas marcas da oralidade de seu canto – a aférese "tava", cuja forma normativa seria "estava", na didascália inicial em prosa, e no erro de concordância verbal "vinha", cuja forma normativa seria "vinham", na didascália final também em prosa –, exatamente os "erros" que rasuram a linguagem e inscrevem no canto a voz e o estilo daquela que o canta, revelando ali o sujeito

[84] Sobre o conceito de "amefricanidade", ver, de Lélia Gonzalez, "A categoria político-cultural de amefricanidade" (1988, p. 69-81).
[85] MARTINS, *op. cit.*, p. 78.

que enuncia, apropriando-se de um objeto rico em capital cultural (no caso, o romance *Pai Mateus*) e "traduzindo-o" ao seu universo pessoal, que se inscreve na tradição romancística que ajuda a manter viva. Desse modo, como assinala a ensaísta carioca, a memória dos saberes dissemina-se para além do registro "gravado pela letra alfabética; por via da performance corporal – [...] – a memória seletiva do conhecimento prévio é instituída e mantida nos âmbitos social e cultural."[86], recriando, assim, uma tradição que tem no corpo, enquanto lugar da memória, um suporte e veículo de transmissão de uma narrativa na qual o corpo da mulher é apresentado, por um lado, como objeto de desejo e, por outro, como objeto de posse. Desejo por parte do pai Mateus, que, por se encontrar sozinho com a moça na floresta, comemora antecipadamente a posse de seu corpo, a despeito de ela o recusar, dizendo-se comprometida e moça "de família". O que, aos ouvidos do negro de Angola (e aos de quem escuta, e até mesmo aos de quem canta a estória) deve ter soado algo assim como, em outras palavras, que ele, o corpo da moça, pertence a outros homens; no caso, o marido, mas também os cunhados e o pai: "_Ai, zum, zum... / Valha-me, Deus, / Negro de sorte / Só é pai Mateus."; "_Pai Mateus, / Negro atrevido, / Eu sou casada, / Tenho meu marido."; "_Pai Mateus, / Negro danado, / Eu sou casada, / Tenho meus cunhados."; "_Valha-me, Deus / E Nossa Senhora, / Eu só queria / Ver meus pais agora.".

Aos conceitos de oratura e oralitura, Maximilien Laroche acrescenta ainda o de "paraliteratura". Refletindo sobre a forte tradição oral da cultura haitiana, em suas tensas relações com a literatura francesa, inglesa e espanhola, além de com outras formas de arte, como a pintura, a música e a "literatura de massa", Laroche acredita que esse termo, "paraliteratura", melhor do que os dois anteriores, é mais apropriado para ampliar os horizontes conceituais da discussão sobre as formas de relação e de apropriação mútua entre as expressões culturais locais e as manifestações artíticas estrangeiras. Segundo o ensaísta (1987, p.102), no que concerne à sociedade global e às relações de suas classes, "[...] il devient particulièrement intéressant de considérer cette paralittérature, du point de vue de l'acculturation dont elle fournit des exemples variés.[87]". Nesse processo complexo entre as línguas e as culturas, as barreiras, segundo o autor, inexistem ou não são fortes o suficiente para impedir o processo de aculturação que se dá nas duas direções, tanto como recepção de influências estrangeiras nos modos de fazer e de criar, quanto como influência sobre outras culturas, incluindo-se entre essas, além da cultura dos colonizadores franceses, ingleses e espanhóis, as culturas caribenhas vizinhas, como a dos

[86] *Ibid.*
[87] Tradução minha: "[...] torna-se particularmente interessante considerar essa paraliteratura, do ponto de vista da aculturação, da qual ela fornece vários exemplos.".

cubanos, dominicanos, jamaicanos, martinicanos e porto-riquenhos. Para o escritor haitiano, esse é, pois, um processo de mão dupla, em que as fronteiras se dissolvem e dão lugar a cruzamentos e dialogismos, "Du créole à l'anglais et à l'espagnol, nos chanteurs ne semblent connaître aucune barrière de langue."[88].

Ainda no campo teórico das reflexões sobre as relações interculturais, cabe trazer para a discussão um outro importante conceito, relacionado aos anteriores: o de "crioulização". Em *Uma poética da diversidade*, Édouard Glissant, ao meditar sobre perdas culturais e estratégias identitárias relativas aos povos africanos que sofreram, com a diáspora, a perda do contato com suas raízes culturais, defende a tese de que "[...] *o mundo se criouliza*." (2005, p. 18, grifos do autor). A crioulização, desse modo, para Glissant, se constitui como formas estratégicas de recomposição, através de rastros e de resíduos, da língua e das manifestações artísticas e culturais dos povos africanos diaspóricos na América do Norte, no Caribe e no Brasil, para onde foram transportados.

Segundo o ensaísta martiniquenho, os fenômenos de crioulização são fenômenos importantes porque "[...] permitem praticar uma nova abordagem da dimensão espiritual das humanidades. Uma abordagem que passa por uma recomposição da paisagem mental dessas humanidades presentes hoje no mundo."[89]. A crioulização, portanto, de acordo com o escritor, é um fenômeno no qual as culturas, os elementos culturais do "imigrante armado", o primeiro tipo de colonizador que chegou às Américas, trazendo barcos e armas, também chamado por Glissant o "imigrante fundador"; do "imigrante familiar", o segundo tipo de colonizador, que chega às Américas trazendo hábitos alimentares, fornos, panelas, fotos de família e, acrescento eu, romances tradicionais; e do "imigrante nu", nas palavras do escritor, "aquele que foi transportado à força para o continente e que constitui a base do povoamento [...]."[90], devem ser colocados em frente uns dos outros com equivalência de valor, para que a crioulização acontença verdadeiramente, "Porque a crioulização supõe que os elementos culturais colocados em presença uns dos outros devam ser obrigatoriamente equivalentes em valor para que essa crioulização se efetue realmente."[91]. A crioulização, assim, seria uma "mutação dolorosa do pensamento humano[...]."[92], ocorrendo entre os habitantes da Euro-América, denominação usada por Glissant para se referir aos colonizadores vindos da Europa e que preservaram no

[88] *Ibid*. Tradução: "Do crioulo ao inglês e ao espanhol, nossos cantores parecem não conhecer nenhuma barreira linguística.".
[89] GLISSANT, *op. cit.*, p. 20-21.
[90] *Idem*, p. 16-17.
[91] *Idem*, p. 21.
[92] *Idem*, p. 18.

novo continente seus usos, costumes e tradições; os da Meso-América, os povos nativos, chamados pelo autor "povos-testemunhas"; e os da Neo-América, a América da crioulização, fruto do processo de mestiçagem racial e cultural, no qual, segundo Glissant, prevaleceu a influência dos povos africanos que contribuíram com mais "sofrimento e infelicidade [...]."[93].

Essa preocupação com a "equivalência de valor" é perceptível na edição do *Romanceiro Sergipano* na maneira como o coletor procurou organizar a recolha, começando pelos 22 romances ibéricos, para, em seguida, apresentar os 32 romances nacionais, que, pela maior quantidade, acabam inclusive ganhando maior relevo na pesquisa. Embora os romances ibéricos sejam, como se sabe, mais prestigiados nos estudos romancísticos internacionais, o número maior de romances nacionais na segunda e terceira partes da coleta de Jackson da Silva Lima, frente aos prestigiadíssimos romances europeus da primeira parte, acaba sendo uma forma de o folclorista sergipano estabelecer, conforme sugere Glissant, a tão desejada "equivalência de valor" poético entre eles, crioulizando, desse modo, o romanceiro ibérico. Ou seja: conferindo a manifestações romancísticas provenientes de culturas valorizadas historicamente de forma assimétrica o mesmo valor heurístico. Uma vez que, na perspectiva de Glissant, historicamente essa suposta "simetria" nas relações coloniais seria algo bastante recente, um fenômeno que aponta para uma mirada quase utópica, em que os processos intercuturais são contemplados para além dos "choques irremissíveis" e das "guerras impiedosas", apontando para um horizonte de esperanças no qual há avanços de consciência, revelando que as "humanidades de hoje estão abandonando dificilmente algo em que se obstinavam há muito tempo [...]."[94], a atitude "edótica" do editor Jackson da Silva Lima na organização e estabelecimento dos textos das transcrições dos cantos se coloca como um gesto "semiótico", no sentido dessa mirada utópica de equivalências culturais nas pesquisas romancísticas interculturais.

Pois bem, reatando o fio, a oratura, a oralitura, a paraliteratura e a crioulização, como se vê, são esforços conceituais, por parte desses autores/as, no sentido de procurar captar, no encontro entre as culturas orais, locais e populares e a cultura letrada eurocêntrica, os processos de apropriação mútua que existe entre elas, em suas tensas relações no mundo globalizado. É exatamente nesse sentido que esses conceitos me interessam, como instrumentos teóricos úteis no esforço de traduzir tais fenômenos de confluência intercultural.

Afinal, essa confluência ocorre de forma singular no romanceiro brasileiro, do qual me ocuparei neste estudo a partir da coletânea de Jackson da Silva Lima. Como já apontava Sílvio

[93] *Idem*, p. 19.
[94] *Idem*, p. 18.

Romero, refletindo sobre as contribuições dos três elementos étnicos constitutivos da poesia e dos cantos populares brasileiros, embora ainda preso àquela perspectiva cientificista (positivista) do século XIX que o levava a ver como pequena a contribuição dos negros e dos índios na formação de nosso corpo de tradições, o mestiço é o mais importante agente trasformador cultural em nossa formação identitária. Nesse sentido, é interessante atualizar as reflexões do polígrafo sergipano a partir exatamente desse debate sobre relações interculturais na contemporaneidade.



Figura 15. Maria Nadir dos Santos (Nadir da Mussuca)[95].

Refletindo sobre processos de reconversão cultural em novas condições de produção de mercado no contexto da modernidade, caracterizado por assimetrias nas relações de poder e de prestígio entre as culturas, o antropólogo Néstor García Canclini propõe, em seu livro *Culturas híbidas*, um outro importante conceito, o de "hibridação", formulado a fim de contribuir para o debate teórico sobre multiculturalismos e intercâmbios entre sociedades. Para pensar as estratégias de apropriação dos benefícios ambivalentes da modernidade, tanto por parte dos setores "hegemônicos", quanto dos "populares", tanto dos setores transnacionais, quanto dos locais, o ensaísta argentino, relacionando o conceito de hibridação a outros, tais quais mestiçagem, sincretismo, fusão, transculturação e crioulização, propõe o conceito de "hibridação" como ferramenta heurística, para estudar confluências, apropriações e expropriações culturais em meio às ambivalências da industrialização e da massificação globalizada. Estudando as contraditórias relações entre tradição, modernização socioeconômica

[95] Disponível em: http://blogminhaterraesergipe.blogspot.com/2018/08/. Acesso em 19 de setembro de 2021. Mestra da cultura popular, cantadeira vigorosa e brincante dos grupos Samba de Pareia, São Gonçalo do Amarante e Reisado da Mussuca, Dona Nadir é, no território quilombola da Mussuca, em Laranjeiras/SE, uma das principais guardiãs da herança cultural negra. Sobre ela, ver, de Alexandra Dumas, *Nadir da Mussuca*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eG-X3Cx77iw. Acesso em 19 de setembro de 2021.

e modernismo cultural nos países da América Latina, ele observa que, entre os outros termos, esse ofereceria a vantagem de ajudar a liberar a análise cultural de seus fundamentalismos identitários.

Enfatizando a porosidade entre as fronteiras culturais num mundo refém de "sistemas de produção e consumo que às vezes operam como coações, [...]." (2013, p. XXIX), Canclini ataca o tradicionalismo e purismo dos estudos folclóricos, os quais, segundo ele, costumam aprisionar as reflexões teóricas nos nacionalismos e na fixidez identitária, evitando, assim, a possibilidade de se encontrarem formas produtivas de situar-se em meio à heterogeneidade e às políticas de homogeneização, características dos processos de globalização movidos por revoluções tecnológicas e pelos embates econômicos. Assim, para o autor, estudar processos culturais, por isso, "[...] mais do que levar-nos a firmar identidades auto-suficientes, serve para conhecer formas de situar-se em meio à heterogeneidade e entender como se produzem as hibridações."[96].

Em outras palavras, Canclini se esforça por encontrar, em suas pesquisas, uma abordagem metodológica expurgada de binarismos, maniqueísmos, dicotomias e categorizações suspeitas, como tradicional e popular x culto e massivo, ou tradicional x moderno, ou outras, acrescentemos, como literatura oral e popular x literatura escrita ou erudita. Para ele, a hibridação, consequência das interculturalidades migratória, econômica e midiática, pode ser concebida como um "[...] modo de problematizar as articulações que a modernidade estabeleceu com as tradições que tentou excluir ou superar."[97]. Nesse sentido, preocupa o autor entender, acima de tudo, estratégias de entrada e de saída da modernidade deficitária ainda mal instalada na América Latina. Afinal, enquanto continente no qual tradições fortemente orais, como as tradições das culturas indígenas e dos negros afrodescendentes, convivem com a espetacularização midiática cotidiana, que vomita novos ídolos, ritmos, estilos, modas e tendências a cada instante, e com a invasão permanente de novas mercadorias tecnológicas, que impõem novos hábitos e novas configurações mentais e culturais o tempo todo e alimenta o Leviatã do consumismo, somente uma análise que relacionasse essas tradições às indústrias culturais e aos circuitos de massa transnacionais, ou seja, as relacionasse a esses processos complicados de hibridações, poderia dar conta de entender a complexidade da situação e oferecer saídas criativas e produtivas, "Trata-se de ver, como, dentro da crise da modernidade

[96] CANCLINI, *op. cit*., p. XXIV.
[97] *Idem*, p. XXX.

ocidental – da qual a América Latina faz parte –, são transformadas as relações entre tradição, modernismo cultural e modernização socieconômica."[98].

Canclini propõe, assim, a prática das ciências sociais nômades para dar conta do hibridismo cultural e da heterogeneidade multitemporal do mundo moderno, mostrando que os cruzamentos socioculturais entre o tradicional e o moderno não caracterizam somente a produção cultural latino-americana contemporânea. Ele ressalta ainda que a crítica literária ou de arte, que se limitava ao culto, assim como a antropologia e os estudos folclóricos, que se limitavam ao popular, bem como ainda a cultura de massa têm que entrar em diálogo, a fim de se obter um entendimento mais profundo das complexidades midiáticas, políticas e teóricas do mundo atual. Um exemplo dessas relações de hibridação entre o universo tradicional e o modernismo cultural é o que ocorre com as apropriações dos romanceiros feitas por artistas pesquisadores, como os integrantes do *Grupo Anima* e os ex-integrantes do *Quinteto Armorial*, Antônio Madureira e Antônio Nóbrega. Esses artistas buscam, no mundo temático tradicional do romanceiro, inspiração para gravações modernas, tanto procurando recriar a magia da atmosfera medieval romancística em performances teatrais, quanto mesclando, à musicalidade tradicional dos romanceiros, ritmos africanos e melodias indígenas, através de arranjos eruditos que reinterpretam o mundo musical dos romanceiros em uma roupagem moderna.

As reflexões de Canclini, Glissant, Laroche e Martins foram, de forma panorâmica, convocadas aqui em função da contribuição que trazem, para o entendimento dos processos de apropriação, abordados por esses autores e pela autora, dentro da perspectiva teórica que orienta cada um. A mim, como já disse, me interessa inserir o cantar de romances tradicionais nesses debates sobre oratura, oralitura, paraliteratura, crioulização e hibridação, por acreditar que, ao fazer isso, amplio os sentidos da discussão, não permitindo, desse modo, que a abordagem se confine a uma leitura puramente textualista (estética/poética) do fenômeno romancístico. Creio que tal leitura perderia de vista o contexto de produção e de transmissão desses cantos e sua relação com o universo temático das narrativas, não conseguindo perceber, portanto, sua importância enquanto fenômeno de formação identitária. Outra importante confluência teórica entre esses autores e a autora, diz respeito à maneira como eles e ela veem a questão da "pureza", tão cara aos estudos de feição mais conservadora, como os estudos folclóricos e os estudos filológicos mais tradicionais. Obviamente há uma concordância inquestionável, entre esses autores e a autora, em relação a que o conceito de "pureza" foi apenas um conceito usado

[98] *Idem*, p. 24.

para justificar a suposta "superioridade" da Europa em relação aos demais continentes e, portanto, para excluir e hierarquizar culturas. Algo que, dentro dessas novas perspectivas críticas, é inacitável. Na verdade, convém salientar que Canclini, Glissant, Laroche e Martins se inserem num debate muito mais amplo, no horizonte dos estudos Pós-coloniais e Decoloniais.

Esses estudos, o Pós-colonialismo, enquanto um acervo de perspectivas teóricas, surgem no contexto do pós-guerra, no momento em que intelectuais dos antigos territórios coloniais, franceses e britânicos, começam a ingressar nas universisdades e a ocupar lugares importantes nos debates sobre relações interculturais. Com efeito, na Inglaterra, aí em fins dos anos de 1950, apareciam as primeiras manifestações dos chamados Estudos Culturais, em torno do trabalho de Richard Hoggart, Raymond Williams e Edward Palmer Thompson. Ligado ao English Departament da Universidade de Birmingham, Richard Hoggart funda em 1964 o Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), do qual será diretor até 1968, quando passa a direção para o teórico anglo-jamaicano Stuart Hall. Esse centro se definia como campo de pesquisas de pós-graduação voltadas para as relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, essa em suas formas culturais, instituições e práticas culturais. Assim, da Grã-Bretanha, os Estudos Culturais se espalham pelo mundo. Nos Estados Unidos, para onde migram muitos intelectuais que serão referências nos estudos Pós-coloniais, como Edward W. Said, Homi Bhabha e Gayatri Chakravorty Spivak, eles se institucionalizam, como já haviam sido institucionalizados na Inglaterra, mas passam por uma absorção pós-modernista, ao irem institucionalizando-se nos meios universitários norte-americanos, que tende a despolitizá-los, reduzindo-os ao multiculturalismo. Espalham-se também pela Ásia e pela América Latina, frutificando campos novos, teoricamente críticos e politicamente produtivos, como o Pós-colonialismo já mencionado e os Estudos Subalternos, surgidos na Índia a partir dos trabalhos de Ranajit Guha, Partha Chatterjee, Gyan Prakash e a já citada Gayatri C. Spivak.

A perspectiva Decolonial, por sua vez, é um pouco mais recente. Segundo Luciana Ballestrin, surge nos anos de 1998 como dissidência do Grupo Latino-Americano dos Estudos Subalternos, formado nos Estados Unidos por intelectuais latino-americanos e americanistas fortemente influenciados pelas reflexões do Grupo Sul-Asiático dos Estudos Subalternos. As dissidências teóricas entre os autores do Grupo Latino-Americano dos Estudos Subalternos, surgidas em boa parte devido às críticas do argentino Walter Mignolo, levaram o grupo a uma ruptura, da qual resultou a formação de outro grupo, o Modernidade/Colonialidade, de que Mignolo é um dos fundadores. Importante voz nesse debate, Mignolo ressalta as relações entre

geopolítica, epistemologia e poder, chamando a atenção para o fato de que há descompassos perceptíveis e politicamente comprometedores entre os interesses dos universitários estadunidenses, ao abordar a América Latina como área de estudo, e os interesses dos próprios latino-americanos, comprometidos com suas demandas políticas e sua agenda repleta de questões pós-coloniais. Nesse sentido, suas críticas se voltam contra o "imperialismo", isto é, contra as bases teóricas eurocêntricas dos Estudos Culturais, Pós-coloniais e Subalternos sul-asiáticos.

Em seu artigo, Ballestrin apresenta como membros do Grupo Modernidade/Colonialidade, entre outros, Anibal Quijano, Edgardo Lander, Arthuro Escobar, Walter Mignolo, Enrique Dussel, Fernando Coronil, Santiago Castro-Gómez, Nelson Maldonado-Torres, Ramón Grosfóguel e Boaventura Santos (BALLESTRIN, 2013, p. 98). Todos esses pesquisadores têm, assim, como fulcro de suas pesquisas a investigação da realidade latino-americana no contexto da globalização, vista como uma continuidade daquilo que o peruano Aníbal Quijano chamou de "colonialidade do poder", vale dizer: a continuidade de relações de colonialidade nas esferas econômicas e políticas.

A leitura poética que este estudo pretende fazer, abordando os cantos coligidos por Jackson da Silva Lima em sua relação com o universo cultural das cantadeiras, tem, além da preocupação com as análises literárias dos textos, a fim de avaliar seu valor estético, sempre em mira esses debates sobre oratura, oralitura, paraliteratura, hibridação, Pós-colonialismo e Decolonialismo, os quais são vistos aqui como pano de fundo desta abordagem do *Romanceiro Sergipano*. A proposta é, então, a de uma pesquisa bibliográfica e documental que se faça transdisciplinarmente, isto é, valendo-se da contribuição metodológica de diversas áreas do conhecimento. Não apenas, pois, da Literatura, mas também da História, da Sociologia, da Antropologia, do Folclore ou da Estética, a fim de compreender a riqueza poética desses poemas e sua funcionalidade na vida daquelas que os cantam. Acredito que, assim, minha leitura da recolha de Jackson da Silva Lima possa contribuir para a área dos Estudos Literários, questionando e ampliando seu cânone, bem como para a linha de pesquisa Literatura e Recepção, ao revelar aos/às pesquisadores/as da poesia ibero-brasileira a recepção entusiástica que teve essa recolha no âmbito dos estudos romancísticos nacionais e internacionais, devido à sua importante contribuição cultural e literária.

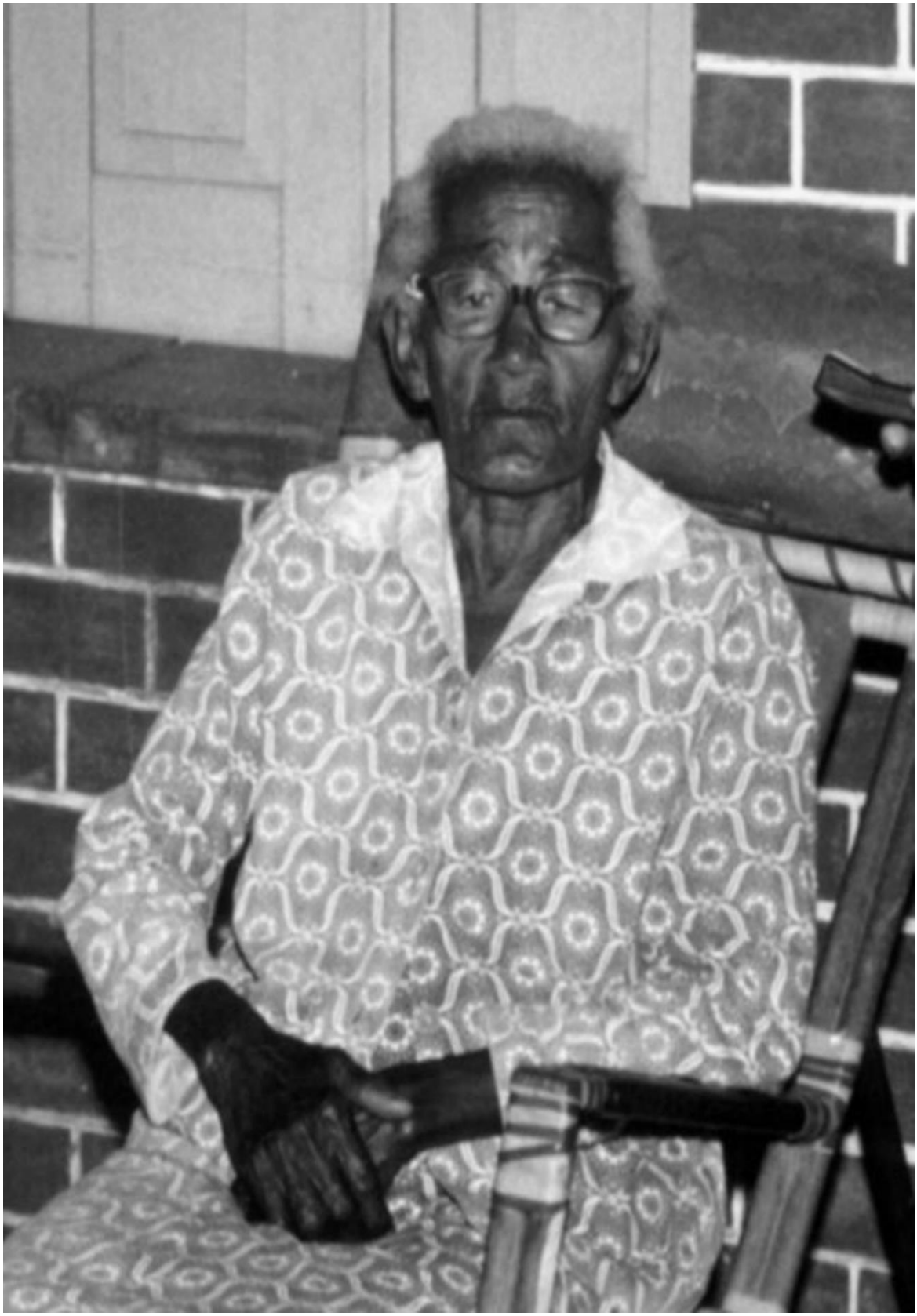


Figura 16. (Acervo pessoal). Albertina Vasconcelos Santos (Dona Caçula). Foto de Jorge Moreira. Essa fotografia não consta do *Romanceiro Sergipano*, ela me foi presenteada gentilmente por Jackson da Silva Lima para ilustrar a tese. Das 53 intérpretes d' *O Folclore em Sergipe*, D. Caçula se destaca pela grande quantidade de poemas que cantou e narrou para o folclorista. No total: 31 romances.

II AUTORIA E UNIVERSO TEMÁTICO DO *ROMANCEIRO SERGIPANO*

Depois de termos apresentado a fonte da pesquisa, de termos discutido um pouco a questão da autoria feminina na poesia trovadoresca e no romanceiro, de termos apresentado o objeto da pesquisa, os métodos e campos de pesquisa envolvidos, passemos agora para um primeiro contato com os romances constitutivos do *corpus* de estudo, a partir dos resumos de suas fábulas, a fim de proporcionar, ao/à leitor/a que as desconheça, uma primeira aproximação delas. Após os resumos, vamos discutir um pouco essas narrativas, entendendo-as como cantos rapsódicos, paidéticos e morigeradores, cantados por mulheres que, cantando-os, desempenham o papel de agentes comunitárias de letramento poético. Nesse sentido, sua função não é apenas transmitir, neutramente, os cantos recebidos da tradição, mas "recantá-los ou recontá-los", de acordo com sua experiência pessoal, sexual, etária, geográfica e socialmente marcada. E é exatamente por não cantarem ou contarem, de forma neutra, que essas cantadeiras devem também ser consideradas autoras. Ademais, é pelo filtro de sua subjetividade que as intérpretes guardam na memória narrativas tão complicadas e às vezes até compridas… Por isso, depois de discutirmos um pouco a questão da autoria, falaremos também de autoria feminina. Após isso, discutiremos o conceito de alta literatura, relacionando-o ao romanceiro, a partir da análise de uma versão do romance *Silvana (A Silvaninha*), cantada por D. Caçula. Em seguida, procuraremos aprofundar a análise dos romances a partir do estudo da fotografia de uma performance da intérprete, cantando para um auditório infantil.

Comecemos pelos resumos dos romance, pois.

II. 1 Resumo dos romances

Juliana

Alguns dias depois de ter noivado com Juliana e de lhe ter prometido casamento, D. Jorge reaparece na casa de sua noiva para lhe informar que está de casamento marcado com outra mulher. Juliana, que já estava informada do boato a respeito desse novo compromisso de seu "ex-noivo" antes mesmo de ele reaparecer, finge-se resignada com a traição e o recebe educadamente, aparentando estar conformada em ter sido trocada por outra. Astuta, ela então o convida a celebrar as novas bodas com um cálice de vinho que havia guardado para essa ocasião tão especial. Inicialmente desconfiado de que ela estaria preparando uma vingança, D. Jorge reluta em aceitar, porém, vendo a tranquilidade da ex-noiva, convence-se de que ela realmente

aceitara a traição e acaba bebendo o vinho que Juliana lhe oferece. Minutos depois de ele beber, o veneno começa a fazer efeito. Começando a compreender que havia sido enganado, D. Jorge pergunta à noiva traída o que ela fez, pois ele começa a sentir sua visão falhar. Percebendo que está para morrer, o noivo traidor comenta que seus pais pensavam que seu filho estaria bem e que voltaria vivo dessa malfadada visita, ao que Juliana lhe responde que os seus também pensavam que ele casaria com ela, conforme ele havia prometido. Em uma das versões, finalizando a estória, a mãe de Juliana sentencia: "_Morreu, morreu seu Dom Jorge, / Morreu e se acabou, / Não casou com minha filha / Nem com outra ele casou"[99].

O Conde da Alemanha

Estando o rei ausente em guerras, sua esposa, a rainha, se enamora de um conde, conhecido por Conde da Alemanha, e começa a viver um caso amoroso com ele. Descoberta por sua filha, a infanta, a mãe lhe roga que não conte nada a seu pai, quando ele voltar, e lhe promete que o conde, se ela assim proceder, a cobrirá de presentes. Indignada com a traição da mãe, a filha recusa a proposta dos presentes e ameaça contar tudo ao pai. Porém, devido à insistência das súplicas maternas para que não fizesse isso, ela acaba contando ao pai que o conde a assediava, deixando de contar a verdade sobre o adultério entre ele e sua mãe. O rei, pensando que o conde estava apenas assediando a infanta, castiga-o, mandando executá-lo. A rainha, ao saber da morte trágica do amante, renega à filha, por ela ter dado fim a sua aventura amorosa com o Conde da Alemanha.

A Moreninha

Depois de receber recado do Frei João, informando que a estava esperando à noite na igreja, a Moreninha, amante do frei, manda seu marido à caça, alegando que o melhor horário para caçar é de madrugada, portanto seria melhor ele sair tarde da noite e esperar o dia raiar para pegar boas presas. Sem desconfiar, o marido atende ao seu pedido e a deixa com os filhos. Ao vê-lo sair e assegurando-se de que já se encontra longe, a Moreninha começa a se preparar para o encontro com o Frei João, embelezando-se e perfumando-se vaidosamente. Pronta, ela deixa os filhos dormindo e vai ao encontro noturno, satisfazer seus desejos com seu sacerdote amante. Findo o encontro, o dia já nascido, ela volta toda satisfeita para casa, quando, sem

[99] "Juliana", versão de D. Helena, de Aracaju/SE, in: *O Folclore em Sergipe* (1977, p. 289).

esperar, acaba se encontrando com o marido que estava voltando da caça e percebe imediatamente a astúcia da esposa. Perguntando-lhe de onde vinha, ela ainda tenta disfarçar, alegando que estava na missa, orando, porém tal tentativa de ludibriar o marido acaba sendo inútil. Este, diante da evidência da traição, não pensa duas vezes e a mata a facadas. Antes de morrer, porém, a esposa ainda chega a dizer que não teme a morte, embora sinta deixar seus filhos sem mãe e sobretudo o amor de Frei João, a quem realmente amava.

Leonora

Depois de prometer amor eterno a Leonora, sua amada (nas versões do *Romanceiro Sergipano*, chamada apenas de "moça" ou de "moça bonita"), seu amado viaja, assegurando-a de que voltará para buscá-la. Ela diz que irá esperá-lo. Ele então reafirma que assim o fará e pergunta à amada se ela realmente o aguardará, mesmo se por acaso ele vier a morrer. Ela não hesita em confirmar seu amor, se comprometendo a esperá-lo para consumarem seu noivado e prometendo-lhe que nem a morte a demoverá dessa decisão. Passado algum tempo, o cavaleiro retorna, encontrando Leonora angustiada pela espera. Montado em seu cavalo, ele a chama sob a janela, ao que ela atende, feliz em retornar a vê-lo. Sem demora, ele a convida a ir embora com ele, para rematarem o amor adiado. Sem titubear, ela aceita o convite e monta em seu cavalo. Os dois seguem então noite adentro sob a luz do luar, percorrendo montes, bosques, matagais, num galope intrépido por um caminho aterrador, marcado por uma atmosfera tétrica e horripilante, entre os terrores da noite. Eles passam por um enterro e por uma forca em torno da qual dançam criaturas noturnas e espectrais, as quais o cavaleiro convida para o noivado com sua amada. Vendo que Leonora está aterrorizada com o que está vendo, de quando em vez, o cavaleiro lhe pergunta se ela está com medo da cavalgada noturna e se ele deve ou não prossegui-la (numa versão[100], o cavaleiro também pergunta à moça se ela tem certeza de que quer prosseguir, deixando para trás os familiares: pai, mãe, filhos, irmãos e padrinho). Embora assustada, Leonora se mantém firme e, resoluta em deixar os familiares para fugir com seu amado, lhe diz para continuar o galope e seguir em frente. Aos poucos, vão chegando a um lugar ermo e desolado que ela vai percebendo ser um cemitério. Ao chegar aí, Leonora entende que está cavalgando na verdade é com o fantasma do seu amado, o qual, ao perceber que ela compreendera finalmente o que está acontecendo, lhe diz que, como prometera, voltou da morte, para cumprir sua promessa de amor eterno.

[100] "Cântis", versão de D. Josefina, de Estância/SE, in: *O Folclore em Sergipe* (1977, p. 387-90).

O Caso de João Alves Flor

Apaixonado por Leonor, a filha mais nova de um fazendeiro, o vaqueiro Manoel, conhecido como Manoel do Fundão, avisa à mãe de seu desejo de ir à casa de Leonor, para falar com o pai dela de suas intenções. A mãe o aconselha a não ir, advertindo-o de que o pai dela não irá consentir. Sem ouvir a advertência materna, Manoel lá vai à casa de sua amada. Encontrando-a à janela, ele lhe pergunta se ela aceita casar-se com ele. Ela diz que sim, mas que seu pai certamente não irá aprovar a união deles. Enquanto conversavam, Manoel no cavalo e Leonor à janela, chega o pai de Leonor e percebe o que está acontecendo. Manoel aproveita a ocasião e, determinado, declara sua intenção ao pai dela, esperando que ele conceda a mão de sua filha mais nova para casar-se com ele. O velho, todavia, é bastante rude com Manoel, dizendo que não criou filha para casar-se com vaqueiro pobre. Manoel contesta, dizendo ter valor e ser um bom partido para Leonor, mas o pai dela acaba chamando seus capangas e botando ele para correr. Persistente, Manoel arquiteta uma forma de raptar sua amada, a qual, por sua vez, prometera que fugiria com ele, caso o pai não aprovasse o amor dos dois. Valendo-se de uma alcoviteira, Manoel envia, então, recado a Leonor, informando-lhe que a espera no açude, onde ela costuma ir banhar-se. Esta, astuciosa, avisa à mãe que não está aguentando de tanto calor e que, por isso, vai ao açude para "banhar-se". A mãe pede que as outras irmãs a acompanhem, no entanto Leonor insiste em ir sozinha. A mãe acaba permitindo, comentando que, desde pequena, ela teima em banhar-se sozinha. No açude, Leonor encontra-se com Manoel, o qual já se encontrava a postos e, assim, os dois conseguem fugir sem maiores problemas. Com receio de Leonor afogar-se, a mãe pede que suas irmãs vão buscá-la, porém estas já desconfiam da fuga. Ao saber do acontecido, a mãe se desespera, com medo do que fará o marido ao saber que Manoel fugiu com Leonor. O velho, furioso com o acontecido e alegando ser a mãe a culpada, realmente castiga a esposa e tranca as outras filhas num quarto, para que elas não façam o mesmo que a irmã mais nova. Estas, revoltadas com a tirania paterna, se juntam e decidem enfrentar corajosamente o pai. Assim, num ato de vingança por tudo o que passaram nas mãos do pai cruel, elas acabam lutando corpo a corpo com ele, no que, ao ver suas filhas subjugando o marido tirano, que apanhava das filhas descontroladas, a esposa aproveita o ensejo e também acaba se vingando, dando suas pancadas no velho que até ali as tratara a todas, mãe e filhas, como escravas, mas que agora recebe de volta o resultado de seu comportamento tirânico.

Aninha

Semelhante à estória de *O caso de João Alves Flor* é esta de Aninha: um primo aparece, se encanta com Aninha e a pede à mãe em casamento. A mãe alega que Aninha é muito novinha e ainda não está pronta para isso. Porém, depois de um tempo de negociação, os dois acabam se entendendo e a mãe de Aninha acaba consentindo, sem o marido saber de seu acordo com o pretende de sua filha mais nova. Aninha, que já vinha em conversação com o primo, com quem gostava de brincar, alega, então, que está com muito calor e pede à mãe para ir à fonte "banhar-se". Esta, já sabendo das intenções da filha e tendo entrado em acordo com seu pretedente, de quem é cúmplice, acaba permitindo. Claro está que Aninha, em vez de ir à fonte banhar-se, foge com o namorado. Ao informar ao marido que sua filha mais nova fugiu com o primo, o pai se revolta com a esposa, acusando-a de alcoviteira e mandando trancar as outras filhas, ameaçando ainda que, caso Aninha não voltasse, ele iria bater tanto na mulher como nas outras filhas, para que o caso não viesse a se repetir.

José e Maria

Ainda uma estória de fuga amorosa devido à proibição paterna: Maria, a filha mais nova de um fazendeiro rico, acaba se apaixonando por José, que o pai acabara de contratar para trabalhar na fazenda. Os dois começam a namorar sem o pai saber e, quando eles resolvem comunicar o namoro ao pai, para lhe pedir a permissão, como é de se esperar em estórias como essa, este acaba lhes proibindo, alegando a diferença social entre eles. Contrariados em seu amor pela proibição paterna e sem esperança de o fazendeiro mudar sua decisão, o casal então resolve fugir. Combinada a fuga, eles saem sem que ninguém os veja. Porém, durante o percurso noturno pela mata, Maria sente sede e José, que conhecia o lugar e sabia que havia por ali uma fonte, pede que ela o espere embaixo de uma árvore, enquanto vai buscar água. Durante a ausência de José, no entanto, Maria é pega por uma onça, que a mata e a leva para uma gruta para alimentar seus filhotes. Ao chegar ao lugar onde havia deixado Maria, José vê somente pedaços de sua roupa ensanguentada. Compreendendo o que ocorrera, ele sai desesperadamente a procurá-la pela mata. Como estava escuro, pois era noite, ele faz uma tocha com um pouco de cera que trazia e acaba encontrando a morada da onça. Sem pensar, ele entra na gruta. Lá dentro, ao ver Maria morta sendo devorada pelos filhotes da fera, ele entra numa luta corporal com o animal, conseguindo sobrepujá-la e matá-la, matando depois os filhotes dela também.

Vencida a onça e os filhotes, ele pega o que restou do corpo da moça e retorna para fazenda. Lá chegando, encontra o pai de Maria, que, com seus capangas, já estava desde o amanhecer procurando a filha pelos arredores, sem conseguir encontrá-la. Ao ver José chegando à fazenda com o corpo da filha despedaçado nos braços, o fazendeiro, arrasado, pergunta o que houve. José então lhe conta o ocorrido e – numa versão, a versão em verso –, após contar a tragédia, acaba morrendo também. Na outra versão, a versão em prosa, depois de narrar o acontecido, José, em vez de morrer, acaba ganhando a admiração do fazendeiro, pela bravura de ter matado a onça e os filhotes. Além disso, o pai de Maria acaba ainda lhe dando, como premiação pela coragem, uma outra filha, dizendo a ele que escolhesse, dentre as três que ainda tinha, uma delas para com ele se casar. José escolhe uma delas, casa-se com ela e, junto com a filha do fazendeiro, recebe também muita riqueza, como dote.

Iria a Fidalga

Após não aceitar sujeitar-se à concupiscência de seu namorado, que a queria deflorar à força, Iria é cruelmente assassinada por ele, que, após cometer o crime, acaba fugindo. Encontrada morta, Iria é enterrada e considerada santa por ter sido vítima de tão horrendo assassínio. No lugar onde foi enterrada, é construída uma capela consagrada a ela. Passado muito tempo, o assassino volta ao lugar do crime, mas não o reconhece, uma vez que nesse lugar está agora a capela de Santa Iria. Perguntando às pastoras que vivem por ali quem é a santa a qual a capela é consagrada, elas lhe respondem, dizendo ser Santa Iria uma mulher cruelmente assassinada pelo amado, por não ter se sujeitado aos seus desejos sexuais. Lembrando-se de ter sido ele o autor desse ato horrendo, o criminoso arrependido vai à capela e suplica à santa o perdão por tê-la matado barbaramente, prometendo-lhe que, se ela lhe perdoar, ele será seu servidor, vivendo o resto de sua vida como zelador da capela.

João e Maria

Morrendo de desejo por João, uma princesa inescrupulosa se vale dos serviços de uma criada velha, cúmplice de suas vontades, para desfazer o namoro dele com Maria, uma camponesa simples que João amava muito e com quem planejava casar-se. Recebendo ordens de acabar com esse amor e de convencer João a casar-se, não com essa camponesa simples, mas com ela, a princesa, a velha, ardilosa, arquiteta seu plano cruel e vai primeiramente à procura

de João, tentar convencê-lo de que Maria não seria mais virgem e que, portanto, seria indigna de seu amor. Tenta convencê-lo ainda de que, para ele, seria muito mais vantajoso casar-se, não com essa mulher, a qual seria mentirosa e não merecedora de sua confiança, mas com a princesa, que de fato o amava e era realmente pura. João, no entanto, verdadeiramente apaixonado por Maria, não lhe dá crédito, ao que ela resolve mudar de estratégia e ir semear a desconfiança no coração de sua noiva. Tempos depois, como previsto, João casa-se com Maria. A princesa inconformada insiste com a velha que use seus ardis e, seja como for, desfaça essa união, para que João venha a ser seu. Disfarçada de mendiga, a velha aparece então na casa da recém-casada, com o pretexto de pedir esmola. Esta, pura de coração, lhe recebe sem desconfiança. Acolhedora, diz que sim, que lhe dará uma esmola, mas pede que, antes, ela se sente um pouco e aguarde, enquanto terminava de lavar pratos. Enquanto Maria faz suas tarefas, a velha, ardilosa, pergunta onde está seu marido, alegando que tem algo a tratar com ele. Maria lhe indica o caminho e lá vai ela novamente tentar semear a desconfiança no coração do recém-casado. Ao encontrá-lo, lhe diz que, ao chegar em sua casa, viu sua esposa de beijos na boca com outro homem. João reluta em acreditar, dizendo confiar em sua esposa, mas a velha, com seu plano já arquitetado, lhe diz que, como prova de que ela não mente, faça o seguite: vá para casa, se a encontrar chorando, é porque o que a delatora disse se confirmou. Após semear a dúvida no coração do esposo, a velha então volta à casa de Maria e lhe diz ter encontrado João com outra, no mato. Ao voltar para casa, de fato João vê Maria chorando. Imediatamente, manda que ela se arrume, porque eles iriam fazer uma viagem. Ela assim o faz. Pelo caminho, Maria começa a desconfiar dessa viagem inesperada e por caminhos tão inóspitos, pois seu vestido já ia se rasgando todo por aquele mato fechado. Sem suportar, ela acaba perguntando ao esposo para onde estariam realmente indo. Como resposta, João tira um pistola e atira nela, porém a arma falha. Então ele puxa um punhal e enfia no peito da esposa, finalmente matando-a. Dois papagaios que iam passando acabaram vendo o crime de João. Ao passar por ali um caçador, eles acabam lhe contando sobre o assassinato de Maria e este então encontra o seu corpo e o enterra. Flores nascem na cova de Maria, como prova de sua inocência. Por sua vez, a princesa, a velha e João, pelo que fizeram, morrem, embora João, por ter sido engando, acabe sendo perdoado pelo crime que cometeu. Maria, como era de esperar, acaba virando santa.

Marido Infeliz

Um marido, desconfiado e impaciente, ao chegar em casa, depois de um dia de trabalho cansativo na roça, pede à mulher que lhe ponha o jantar, suspeitando dela, por tê-la visto conversando com pessoas que ele desconhecia. A resposta ousada, dada pela esposa, lhe desagrada e ele, num rompante de impaciência, perde o controle e crava o punhal na mulher, matando-a impiedosamente. Acalmando-se um pouco depois do crime, o bruto senta-se e começa a ponderar as consequências de seu ato impensado. Lembrando-se de seus dois filhos bebês, começa a se perguntar quem lhes dará de mamar. Sem encontrar resposta, vai em busca da sogra e lhe diz, sem pejo, que acabara de matar a filha dela, alegando ter feito isso por desconfiança. A mãe, desesperada, lhe pergunta por que, em vez de lhe matar a filha, ele não a procurou para que ela, como mãe que é, a punisse do seu jeito, sem precisar chegar a tal extremo. Após confessar o crime horrendo à mãe, o marido assassino vai então providenciar o enterro da esposa assassinada e procurar a polícia, para confessar o crime. O delegado, porém, ao ouvir que ele assim fez por ela ter sido falsa, lhe diz que fique tranquilo e vá embora em paz, porque o crime dele acabará servindo de exemplo a outras esposas, para que elas aprendam a respeitar os maridos e não façam como ela.

II. 2 Um canto paidético, rapsódico e morigerador

Como se vê pelos dez poemas selecionados para o *corpus* deste estudo, o gênero romance tradicional encena narrativas que podemos classificar como "fábulas patriarcais", usando a expressão de Carlos Magno Gomes (2017, p. 162), no artigo em que esse autor, analisando as diferentes marcas da violência contra a mulher no romance *Vozes do deserto* (2004), de Nélida Pinõn, refere-se ao livro *As mil e uma noites*. De fato, assim como os contos da fábula árabe, os romances vêm de uma tradição oral que deita raízes num período histórico, a Idade Média, marcado por valores viricêntricos. Nas narrativas acima resumidas, deparamo-nos com os seguites temas: uma sobre vingança feminina da traição masculina (*Juliana*); duas sobre adultério feminino (*O Conde da Alemanha* e *A Moreninha*); quatro sobre fuga por amor da dominação paterna tirânica (*Leonora*[101], *O Caso de João Alves Flor*, *Aninha* e *José e Maria*) e três sobre violência contra a mulher (*Iria a Fidalga, João e Maria* e *Marido Infeliz*).

Ou seja: estamos diante de estórias que procuram passar uma lição em que o gênero feminino é visto como violento, traiçoeiro ou subalterno às vontades masculinas. São, pois,

[101] Embora o tema central desse romance seja o matrimônio do cavaleiro fantasma com Leonora, acredito que o podemos relacionar, como pretendo demonstrar no momento de sua análise, às narrativas cujo tema é a fuga por amor da dominação paterna tirânica.

narrativas morigeradoras, características de sociedades tradicionais nas quais a condição feminina é sempre uma condição problemática, tal como constata Judith Butler em suas reflexões sobre o significado do conceito de gênero, quando diz "Considere o fardo dos 'problemas de mulher', essa configuração histórica de uma indisposição feminina sem nome, que mal disfarça a noção de que ser mulher é uma indisposição natural." (2003, p. 8). A cantoria desse tipo de narrativa reforça, assim, uma visão tipificada do gênero feminino, que oscila entre a representação da mulher de vingativa à traiçoeira, passando por aquelas que chegaram à santidade devido ao comportamento submisso à dominação ou à violência dos homens.

Conforme nota Alvanita Almeida Santos, essas estórias acabam, desse modo, servindo, nos ambientes onde costumam ser cantadas ou contadas, como "[...] veículos de transmissão de valores e crenças e de indicação de comportamentos." (SANTOS, 2019, p. 19). Porém, como frisei em minha dissertação (TRINDADE, 2015, p. 100), o romance tradicional é um gênero marcado por ambiguidades, na medida em que, ao mesmo tempo em que reforça valores e crenças patriarcais, também possibilita às mulheres que o cantam, e igualmente às que o ouvem, uma certa tomada de consciência sobre seu lugar na família e na sociedade. A prática cultural da cantoria de romances assume, portanto, uma função que poderíamos chamar de "paidética", isto é: educativa. Embora, como esclarece Werner Jaeger, o termo grego "paideia" refira-se especificamente à formação do homem grego da antiguidade, acredito que seu sentido pode ser ampliado para o usarmos aqui com a significação de uma prática cultural e educativa. Afinal é o próprio Jaeger quem nos diz que "Os antigos estavam convencidos de que a educação e a cultura não constituem uma arte formal ou uma teoria abstrata; [...]; para eles, tais valores concretizavam-se na *literatura*, que é a expressão real de toda cultura superior." (2001, p. 2, grifo meu).

Assim como as griottes africanas, conforme ensina Amadou Hampâté Bâ, devam ser consideradas "[...] a memória viva da África." (2010, p. 167), desempenhando, nas comunidades africanas onde atuam, um papel formativo (vale dizer: paidético) e educativo, além de serem as responsáveis pela manutenção das tradições, as cantadeiras de romance desempenham um papel semelhante a esse, como bem observou Câmara Cascudo, ao dizer que "No Brasil depressa a velha indígena foi substituída pela velha negra, talvez mais resignada a ver entregue ao seu cuidado a ninhada branca do colonizador." (1984b, p. 153). Os poemas cantados por essas "velhas negras", como se sabe, são textos que para cá migraram junto com

o colonizador português[102], o qual os trouxe consigo, como diz Édouard Glissant, com "seus barcos, suas armas, [...], seus hábitos alimentares, seu forno, suas panelas, suas fotos de família [...]". (2005, p. 17). Natural, pois, que esses textos trouxessem consigo as marcas da violência característica do sistema colonial, sabidamente centrado na dominação masculina e formador de sociedades que se configuraram reproduzindo os valores patriarcais misóginos característicos da ideologia desse tipo de sociedade.

A memória dessas mulheres, guardando narrativas e melodias tão antigas no tempo e de origens tão distanciadas no espaço, se converte, por conseguinte, num verdadeiro arquivo cultural, o qual, por sua vez, se liga aos conceitos de arquivo, herança e mal de arquivo, de acordo com as reflexões de Jacques Derrida (2001) sobre a violência que herdamos do processo histórico e da qual esses poemas são testemunhas. De maneira que os textos que essas mulheres cantaram para o folclorista nos permitem ver as marcas da violência característica do estado de subalternização em que se encontravam as mulheres, tanto as indígenas americanas, como as negras africanas e mesmo as brancas europeias que para cá vieram ajudar no processo de colonização, sob a dominação do branco ibérico.



Figura 17. (Acervo pessoal). Dona Caçula cantando romances em sua cadeira de balanço para o coletor Jackson da Silva Lima na década de 1970. Foto de Jorge Moreira [103].

[102] Ver, de Luiz Antonio Barreto, "Cristãos e mouros na cultura brasileira" (1996, p. 41). Nesse artigo, o autor sergipano, citando o relato *O Cruzamento do Atlântico* (1554), do frei Tomás de La Torre, informa que, segundo o testemunho do frei, enquanto os padres rezavam, os seculares cantavam romances.

[103] Assim como a foto que abre este capítulo, essa também não consta do *Romanceiro Sergipano*. Como a outra, ela me foi presenteada gentilmente por Jackson da Silva Lima para ilustrar a tese.

Esses romances, cantados pelas intérpretes do *Romanceiro Sergipano*, são textos cuja autoria, devido à migração temporal e espacial, acaba se perdendo no anonimato. Sua natureza compósita, marcada por várias temporalidades e espacialidades, nos lembra que estamos lidando com textos que são vestígios de fenômenos histórico-culturais de longa duração. Todavia, ao cantarem-nos, suas intérpretes os atualizam, num processo em que, como mostrou Braulio do Nascimento, há, ao mesmo tempo (e esse é mais um aspecto da ambivalência do gênero romance tradicional) permanência e variação. Permanência na estrutura semântica, no nível temático do conteúdo, e mudança no campo lexemático (ou verbal), no nível da expressão; pois, como afirma esse estudioso dos romanceiros, a permanência do tema no gênero 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 diversisdade". (2004, p. 38). Assim sendo, na medida em que a estrutura invariante do texto romancístico se encontra no tema e a estrutura variante no aspecto verbal ou lexemático, Nascimento conclui que é justamente pelo tema que o gênero deve ser estudado: "O estudo do romance, sob o aspecto da variação, portanto, deverá partir de sua estrutura temática."[104]. Esse aspecto ambivalente do gênero romance tradicional, reunindo num mesmo fenômeno variação e permanência, o caracteriza, dessa maneira, como um texto rapsódico, no qual a participação da mulher que o canta deve ser entendida como uma contribuição autoral dessa intérprete. Essa contribuição autoral, por sua vez, nos leva a considerar que a autoria romancística precisa ser compreendida não simplesmente como autoria anônima senão que, sobretudo, como uma autoria rapsódica.

Estudando as características particulares do gênero rapsódia e da escrita rapsódica em *Madame Pommery* (1919), de Hilário Tácito, *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade, e *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, Mário Chamie explica que, na tradição rapsódica, os textos se alimentam de textos, num processo intensamente dialógico que caracteriza, como diz o autor, uma "[...] relação integrada de interdependência e complementaridade. [...]: um intertexto." (1970, p. 9). A escrita rapsódica, de acordo como o ensaísta, é, pois, "[...] a escrita dialógica por excelência, é o espaço intertextual de um diálogo que faz do autor, leitor e do leitor, autor, no plano de um trabalho produtor de linguagem."[105].

Para exemplificar melhor o que está dizendo, Chamie mostra como Hilário Tácito, retomando o sistema codificado da prosa quinhentista como intertexto, além da personagem

---

[104] *Idem.*
[105] CHAMIE, *op. cit.*, p. 10.

literária Madame Bovary e da figura histórica da cortesã Madame de Pompadour, amante do rei francês Luís XV, para compor seu personagem Madame Pommery, brinca com essas e outras referências (como, por exemplo, as que o autor faz a Homero, a Virgílio, a Ovídio, a Montaigne, a Rabelais e a Flaubert), ironizando-as todas, para abordar seu tema e a realidade presente de seu momento histórico, isto é: a prostituição na São Paulo do auge da aristocracia do café nas primeiras décadas do século XX. Na escrita debochada e rapsódica de Hilário Tácito, assim, conforme Chamie, "o dialogismo e a ambiguidade existem como negação da norma violada; [...]."[106]. Vale dizer: como violação das normas dos vários modelos literários e históricos tomados como intertextos e debochadamente ironizados no espaço dialógico que é a escrita rapsódica de *Madame Pommery*. Já em *Serafim Ponte Grande*, o processo rapsódico, segundo mostra o ensaísta, se faz, não partindo de intertextos ou de códigos linguístico já estabelecidos, mas entre os componentes internos da própria narrativa e entre estes componentes, o autor e o leitor simultaneamente. Explica Chamie: "[...] o autor-Oswald de Andrade, ao escrever seu livro, fez a junção de palavras, frases e situações que se oferecem ao leitor em absoluto estado de disjunção."[107]. Adiante ele explicita que o leitor, ao ler *Serafim Ponte Grande*, pode fazê-lo reescrevendo-o como se o livro fosse "[...] um ou outros livros possíveis."[108]. Em *Macunaíma*, por sua vez, o processo rapsódico, não se fazendo pela negação de normas violadas, como ocorre em *Madame Pommery*, nem na transgressão convertida em regra, oferecendo a possibilidade de ler-se os componentes internos da narrativa de forma linear ou disjuntivamente, como ocorre em *Serafim Ponte Grande*, se faz congregando em sua narrativa, uma "[...] confluência de lendas, citações, ditados, estórias de autores e leitores, fragmentos de enunciações produzidos segundo outras experiências significativas, [...]".[109].

Como se vê, embora adotando técnicas diferentes, aproxima os autores estudados pelo ensaísta o fato de todos os três se valerem da técnica rapsódica de reunir, em um só texto, vários outros, conferindo a essa reunião um sentido novo, que é o sentido que cada autor tenciona imprimir em sua obra. Esse sentido, de acordo com Chamie, se liga sempre ao desejo de se fazer, através da composição rapsódica, o exercício de uma crítica produtiva em que autor e leitor se colocam num diálogo multilateral libertador, que possibilita uma atividade interpretativa em que escrita e leitura são "[...] atos de uma mesma ação."[110].

[106] *Ibid.*, p. 12.
[107] *Ibid.*
[108] *Ibid.*
[109] *Ibid.*
[110] *Ibid.*, p. 11.

É nesse sentido que Chamie sintetiza todas as características da rapsódia e da escrita rapsódica em uma só palavra, a qual, segundo ele, as define plenamente, a saber: "pronunciamento". Com efeito, a rapsódia e a escrita rapsódica, de acordo com o ensaísta, visam exatamente, com suas técnicas de reunião de textos heterogêneos em um só texto, provocar um pronunciamento estético, que ressalta, em sua composição, sua "diferença", em relação aos demais gêneros literários, geralmente caracterizados por esquemas fixos e previsíveis, que acabam por torná-los "discursos monológicos", segundo categoria de Mikhail Bakhtin, em quem o autor está se apoiando em seu ensaio. E mais: nesse pronunciamento, "fora de tais esquemas, e consubstanciado numa escrita livre que, acima de estilos de época, se permite a atualização de formas arcaicas e a arcaização de formas atuais."[111], a rapsódia e a escrita rapsódica transcendem a temporalidade e possibilitam, aos autores que se valem desse gênero altamente dialógico, a composição de escritas originais marcadas por performances textuais singulares, ao mesmo tempo em que se constituem da confluência de textualidades diferentes. Além dos três autores brasileiros acima mencionados, Chamie cita, como exemplos desse tipo de escrita, o *Ulisses* (1922) e o *Finnegans Wake* (1939), de James Joyce, o panfleto *L'Apprentif Administrateur* (1839), do tipógrafo Nicolas Cirier, o *Game of Logic* (1886), de Lewis Carol, o *Un Coup de Dés* (1897), de Mallarmé e o *Quer Pasticciaccio brutto de Via Merulana* (1957), de Carlo Emílio Gadda. Em todos esses textos, não apenas o diálogo intertextual – literário, mitológico e histórico – se faz como característica principal desse gênero de escrita, como outras linguagens comparecem, a exemplo da linguagem tipográfica de *L'Apprentif Administrateur* e da linguagem matemática de *Game of Logic*.

Detive-me até agora nas reflexões de Chamie sobre a rapsódia e a escrita rapsódica por elas lançarem uma luz nova e esclarecedora sobre o *modus operandi* desse gênero pouco estudado nos compêndios literários. Contudo, no caso do gênero romance tradicional, que é o que nos interessa aqui, cumpre perceber que, embora esse seja também, como venho afirmando, um gênero rapsódico, ele o é por outros processos. O primeiro dos quais, como disse acima, é o processo autoral, o mais explícito, sobre o qual falarei adiante. Porém também, semelhantemente ao que ocorre nos textos estudados por Chamie, pela intensa intertextualidade que caracteriza essas narrativas orais, em sua relação tanto com a própria tradição literária oral, quanto com a literatura autoral produzida por autores da chamada cultura letrada.

No primeiro caso, os romances costumam dialogar entre si, num processo remissivo em que, pelo tema, uma narrativa se refere a outra, como ocorre, por exemplo, com os romances

[111] *Ibid.*, p. 15.

que são agrupados por estudiosos, como Samuel G. Armistead, Pere Ferré ou João David Pinto -Correia. Sirva-nos de exemplo apenas um dos grupos presente no *Romanceiro português da tradição oral moderna*, organizado por Ferré, na esteira de Armistead: dos quatro grupos em que Ferré divide os romances compilados, o primeiro chama-se "romances tradicionais profanos". Por sua vez, o editor subdivide esse grupo em 21 subgrupos, aos quais ele dá os seguintes nomes: romances épicos e históricos, carolíngios, bíblicos, clássicos, aventuras do jovem herói, presos e cativos, regresso do marido, amor fiel, amor infeliz, esposa infeliz, adúteras, mulheres assassinas, raptos e violações, incestos, mulheres sedutoras, mulheres seduzidas, várias aventuras amorosas, enganos, morte personificada, animais e vários (2000, v. 1, p. 11-12)[112]. Fica fácil perceber a intertextualidade nesses romances, sobretudo naqueles cuja aproximação dialógica se mostra já na própria classificação, como ocorre nos romances reunidos sob as epígrafes "épicos e históricos", "carolíngios", "bíblicos", "clássicos", "aventuras do jovem herói", "presos e cativos", "regresso do marido", "amor fiel", "amor infeliz", "esposa infeliz", "adúlteras", "mulheres assassinas", "raptos e violações", "incestos", "mulheres sedutoras", "mulheres seduzidas".

Além do diálogo, pelo tema, que os romances mantêm entre si, enquanto gênero literário, vale lembrar também a relação intertextual existente entre as baladas ibéricas e a literatura de cordel, ou literatura de autores "bárdicos". Com efeito, segundo ensina Jackson da Silva Lima em seu artigo "A poesia popular bárdica em Sergipe (nomes representativos)", cumpre diferenciar, no "repertório poético do povo" (2004, p. 329), a poesia anônima da poesia de autor, ou "poesia bárdica", conforme expressão que o folclorista vai buscar em Sílvio Romero. São exemplos de poesia anônima, de acordo com o coletor e editor textual do *Romanceiro Sergipano*, os "(romances e xácaras peninsulares, quadras populares, textos dramáticos dos folguedos, e tantos outros cantos ou versos conservados e repetidos pela tradição), [...]."[113]. Já a poesia de autor ou bárdica (também conhecida como literatura de folhetos ou de cordel), conforme o estudioso da cultura popular, estaria a poesia produzida por "determinado indivíduo de poucas letras, cujas aptidões literárias nada tem a ver com formação acadêmica ou escolaridade de médio grau, [...]."[114]. Como exemplos desses bardos, o autor cita

[112] O mesmo se dá com os outros 3 grupos e seus subgrupos: "romances vulgares profanos", subdividido em amores contrariados, cativos, crimes passionais, calúnias, violações e vários; "romances devotos tradicionais e profanos", subdividido em cristológicos, mariánicos, hagiográficos e vários; e "romances religiosos", subdividido em Nascimento de Cristo, Vida e Paixão de Cristo e vários (2000, v. 1, p. 11-12). Não irei discutir os critérios pelos quais o editor assim organizou sua coletânea, nem tampouco os méritos e deméritos de seus métodos, por fugir ao foco de nossa discussão neste passo, que é especificamente sobre a autoria rapsódica.
[113] *Ibid.*
[114] *Ibid.*, p. 335.

João Francisco dos Santos, conhecido como João Carpina[115], considerado pelo pesquisador como "o decano dos poetas populares bárdicos de Sergipe, [...]."[116], e Sátiro Xavier Brandão (1892-1922), segundo o folclorista, "o mais antigo dos poetas sergipanos de literatura de cordel." Ambos nascidos em Propriá/SE.

Cumpre notar ainda, no que respeita à questão da intertextualidade entre a poesia popular anônima e a poesia popular bárdica, que, ainda conforme o coletor do *Romanceiro Sergipano*, enquanto esta tem autor conhecido, muitos textos provenientes daquela "hoje postos na boca da gente humilde, não são do repertório de rapsodos populares como aparentam ser, e, sim, de versejadores eruditos, cujos nomes, em sua maioria, se perderam ao longo dos anos."[117]. Como exemplo, o autor cita os romances *Tapuia*, *A Filha do Rei da Espanha* e *Perdão, Emília*, cujas autorias foram rastreadas por Vicente Sales (*Tapuia*), J. J. Dias Marques (*A Filha do Rei da Espanha*) e pelo próprio Jackson da Silva Lima (*Perdão, Emília*)[118]. O processo de tradicionalização, ou folclorização, sofrido por esses romances e que faz com que sua autoria, com o tempo, se perca no anonimato, é, acrescento, o mesmo sofrido pelo poema *Lenore*, do poeta alemão pré-romântico Gottfried August Bürger (1747-1794). As seis versões do romance *Leonora*, recolhidas pelo autor do *Romanceiro Sergipano*, não são, como procurarei mostrar no momento da análise desse romance, outro senão esse poema de Bürger, o qual se transmutou, em sua peregrinação temporal e espacial, nessas versões cantadas pelas intérpretes cujas performances Jackson da Silva Lima registrou e cujos cantos coletou. Em seu artigo sobre a poesia popular bárdica em Sergipe, o pesquisador faz uma consideração esclarecedora sobre como se dá essa migração do texto erudito para a boca do povo. Diz o estudioso da literatura oral: "É a música (fala e canto) que vai permitir aos integrantes das mais baixas camadas sociais a possibilidade de conhecer esse outro mundo cultural paralelo, próprio dos instruídos."[119]. Em seguida, ele acrescenta: "No caso específico do romanceiro [...], os ouvidos, e não os olhos, são os canais receptores do povo, que tem na voz ou no canto a ponte aos textos literários

[115] Segundo o folclorista, devido à escassez de bibliografia sobre esse poeta, não se sabe a data exata de seu nascimento e de seu falecimento. Em suas pesquisas, Jackson da Silva Lima consegue obter apenas a informação de que ele nasceu em Propriá/SE, no início do século XIX, e faleceu em fins desse mesmo século (2004, p. 339).
[116] *Ibid.*, p. 350.
[117] *Ibid.*, p. 330.
[118] O estudo do Vicente Sales sobre a autoria do romance *Tapuia*, segundo informa Jackson da Silva Lima, ainda se encontra inédito. O de J. J. Dias Marques (2004, p. 359-375), sobre *A Filha do Rei da Espanha*, está publicado na mesma edição comemorativa dos 25 anos do PPLP – Programa de Pesquisa em Literatura Popular da UFPB –, no qual se encontra o artigo do coletor do *Romanceiro Sergipano* de que estamos tratando, "A poesia popular bárdica em Sergipe (nomes representativos)" (In: BATISTA, 2004, p. 329-352), no qual o autor estuda a autoria do romance *Perdão, Emília*.
[119] *Ibid.*, p. 333.

consagrados."[120]. De fato, como se vê, a música, além de ser um elemento fundamental no processo de memorização dos textos, é também uma ponte que possibilita a comunicação intertextual entre as literatura oral e escrita.

Além da possibilidade de, pela música, um texto "erudito" vir a folclorizar-se, o tema é outro elemento importante que garante a intertextualidade entre os romances da literatura popular e oral e os textos da chamada "alta literatura", expressão valorativa usada por Leyla Perrone-Moisés (1998) para referir-se à literatura produzida por autores da cultura letrada. Muitos desses autores de obras canônicas da literatura europeia e nacional, reconhecendo a riqueza poética da literatura oral, estabelecem uma relação dialógica com alguns desses poemas presentes no *Romanceiro Sergipano*. Sirvam de exemplo, para começar, a própria *Odisseia*, de Homero, a *Odisseia*, de Níkos Kazantzákis e o *Ulisses*, de James Joyce, obras que dialogam com *Capitão de Armada*, versão de *D. Infanta (A Bela Infanta)* cantada e narrada por D. Caçula. Francisco J. C. Dantas, autor de *Os Desvalidos*, e Guimarães Rosa, autor de *Grande Sertão: veredas* – este último autor, inclusive, como informa Ariano Suassuna, foi buscar sua inspiração para a criação de seu personagem Diadorim exatamente no romance da "Donzela Guerreira" (SUASSUNA, 2010, p. 255) –, por sua vez, são autores que dialogam com *Florim Sem Fim*, versão em prosa narrada por D. Caçula de *Dom Martinho de Avisado (Donzela que vai à guerra)*. Almeida Garrett foi outro autor que buscou inspiração, para compor seu poema *Adozinda*, no romance *A Silvana (A Silvaninha)*, do qual D. Caçula apresenta uma sua versão, por ela chamada *Daguadina*, contando a trágica estória da filha desejada sexualmente pelo pai. Luís de Camões, autor de *Os Lusíadas*, dialoga, por sua vez, com *Catarineta*, versão cantada por D. Caçula de *Nau Caterineta (A Nau Catrineta)*. *Juliana*, versão cantada por D. Caçula do romance homônimo *Juliana*, dialoga tanto com a epopeia helenística *Argonáutica*, de Apolônio de Rodes, quanto com a *Eneida*, de Virgílio, como também com o épico anônimo *A Canção dos Nibelungos* (*Der Niebelungen Not*). Franklin Távora, autor de *O Cabeleira*, dialoga com *Zé do Vale*, versão de *O José do Vale* cantada por D. Caçula. Shakespeare, autor de *Macbath*, e Miguel de Cervantes, autor de *A Espanhola Inglesa*, dialogam com *A filha do Rei*, versão narrada e cantada por D. Caçula de *O Conde Yano (Conde Yano)*. Graciliano Ramos, autor de *Vidas Secas*, dialoga com *Boi-Espácio*, versão cantada por D. Caçula de *O Boi Espácio*. Por fim, Dante Alighieri, autor de *A Divina Comédia*, dialoga com *Santa Iria*, versão narrada e cantada por D. Caçula de *Iria a Fidalga*[121].

[120] *Ibid.*

[121] Citei apenas as versões cantadas e narradas por D. Caçula, porém, claro está que a intertextualidade ocorre igualmente nas demais versões, cantadas e narradas pelas outras 52 intérpretes do *Romanceiro Sergipano.*

Circunscrevi a exemplificação do intenso processo dialógico existente entre o gênero popular e oral romance com a literatura escrita e autoral a essas versões cantadas e contadas por D. Caçula apenas para ilustrar esse processo, pois poderia, caso fosse necessário, continuar a exemplificação com os cinquenta e quatro romances coletados por Jackson da Silva Lima. O que importa, no entanto, é assinalar a vinculação intertextual existente entre literaturas consideradas tão diferentes por serem provenientes de classes sociais diferentes: uma, da cultura popular, produzida pelas chamadas "classes dominadas", ou seja, o povo; outra, da cultura letrada, produzida pelas chamadas "classes dominantes"[122]. Esse diálogo intertextual entre os dois tipos de literatura, todavia, sempre existiu, pois, como constatam Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1980, p. 23) e Teófilo Braga (1867, p. V), os romances nascem "aristocráticos" e apenas posteriormente caem, como diz Vasconcelos, na boca de "cantores populares"[123]. Esse diálogo intertextual é tão comum, portanto, como o fato de as classes sociais, apesar de suas diferenças, compartilharem de uma cultura comum, embora através de acessos que se dão por caminhos também diferentes.

Peter Burke (2010, p. 50-57), estudando a cultura popular europeia na Idade Moderna (1500-1800), considera um equívoco o modelo dicotômico de pequena e grande tradições apresentado por Robert Redfield, segundo o qual a grande tradição (apanágio das classes dominantes), considerada séria, fechada e inacessível ao povo, seria transmitida formalmente em liceus, universidades, escolas, templos, enquanto a pequena tradição (exclusiva das classes dominadas), ao contrário, se caracterizaria por ser aberta a todos, operar sozinha, e ser transmitida informalmente, circulando pelas igrejas, pelas tavernas, pelas comunidades aldeãs, pelas praças dos mercados e mantendo-se na vida de pessoas iletradas. Em vez desse modelo simplista, o historiador inglês, semelhantemente a Carlo Ginzburg (2006), prefere ver o diálogo cultural entre as classes sociais na esteira de Mikhail Bakhtin (1993a), advogando que uma circularidade cultural intensa caracteriza a relação entre essas culturas, a popular e a erudita, particularmente no século XVI. Como disse em minha dissertação, o fato é que sempre houve uma forte interação entre a cultura dos dominados e a dos dominantes, em seus encontros e

[122] Utilizo essas expressões gramscianas, "classes dominadas" e "classes dominantes", acompanhando as considerações de Peter Burke, Marilena Chaui e Renato Ortiz, em seus respectivos livros *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800* (2010), de Burke; *Conformismo e resistência – aspectos da cultura popular no Brasil* (1993) e *Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro* (2013), de Chaui; *Românticos e folcloristas: cultura popular* (s. d.) e *Cultura brasileira e identidade nacional* (1985), de Ortiz.

[123] Como já expliquei na Introdução, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, por compartilhar a teoria de que os romances seriam fragmentos de canções de gesta, aventada por Milá y Fontonals e seguida por Ramón Menéndez Pidal e seus discípulos, não consegue ver, como mostra Alvanita Almeida Santos, que, primeiro, os romances não seriam fragmentos, e sim cantos completos; segundo, não migraram da aristocracia apenas para a boca de "cantores", mas, segundo a pesquisadora baiana, eram cantados sobretudo por "cantoras" populares.

confrontos, "[...] num processo complexo e dialético de aproximações, afastamentos, confrontações, apropriações, reapropriações e adaptações permanentes." (TRINDADE, 2015, p. 47-48). Na literatura, fica fácil perceber essa circularidade cultural, através exatamente da intertextualidade, sobre a qual, acredito, convém dizer algumas palavras.

Tânia Carvalhal (2006), abordando a questão, mostra como conceitos tradicionais como fonte, influência e dependência, metodologicamente usados com o fito de encontrar analogias, paralelismos, semelhanças e identidades entre as literaturas, escondiam, na verdade, o propósito de estabelecer, de fato, relações de dominação cultural entre as literaturas europeias e as literaturas periféricas, a partir da ideia de dívidas e de créditos entre elas. Para tratar da reação a esse tipo de abordagem, a autora passa a considerar as contribuições dos brasileiros Oswald de Andrade, Antonio Candido e Silviano Santiago. Com esses autores, segundo Carvalhal, nos encontramos diante de posturas teórico-críticas que revolucionam a ideia de dependência cultural, mostrando que as relações entre as literaturas da Europa e as dos países da América Latina não se fazem unicamente como dependência cultural, mas se fazem antes por uma troca cultural marcada pelas tensões características das relações de poder.

Sandra Nitrini (2015), por seu turno, discutindo o mesmo problema, mostra como, a partir da segunda metade do século XX, as contribuições da filósofa feminista Julia Kristeva sobre a problemática da influência, foram fundamentais para a renovação dos estudos dos conceitos de fonte e de influência, por ela tê-los deslocado do vocabulário da teoria e crítica literárias, substituindo-os por um conceito epistemologicamente mais consistente. Discutindo o problema a partir de uma perspectiva ao mesmo tempo filosófica, semiótica e psicanalítica, Kristeva desloca o conceito de intersubjetividade, substituindo-o pelo de intertextualidade, reduzindo, desse modo, a problemática das relações entre obras literárias a um "diálogo de textos" (2015, p. 162). Dando continuidade às reflexões de Kristeva, Laurent Jenny, por sua vez, insiste que a intertextualidade é constitutiva da obra literária e que "Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra duma língua ainda desconhecida." (1979, p. 5). Contribuindo com a discussão, Tiphane Samoyault acrescenta que, além disso, é preciso atentarmos para a relação existente entre a intertextualidade e a memória literária. Segundo a autora francesa, "O que é ela [a intertextualidade], com efeito, senão a memória que a literatura tem de si mesma?" (2008, p. 10). Assim, para a autora, a análise da noção de intertextualidade envolve uma verdadeira reflexão sobre a memória da literatura e sobre a natureza, as dimensões e "[...] a mobilidade de

seu espaço, e especialmente sobre o jogo da referência – o remeter da literatura para si mesma – e da referencialidade – liame da literatura com o real."[124].

A mediação ativa, segundo conceito tomado a Raymond Williams (1979, p. 98-103), feita por parte das romanceiras, em relação à tradição da literatura oral de proveniência ibero-brasileira, se faz por um processo de incorporação/reelaboração seletiva em suas variadas manifestações – tanto nas manifestações orais, quanto nas escritas, performáticas ou visuais. É um processo que lembra o gesto do guarda-florestal do ensaio "O homem da tesoura", de Antoine Compagnon. Assim como o guarda-florestal do ensaio, o povo também diz "Eu leio com uma tesoura nas mãos, desculpem-me, e eu corto tudo o que me desagrada." (1996, p. 31). Ao guardar esses romances na memória, as narradoras se apropriam de um texto narrativo que lhes fornece um referencial sociocultural, o qual acaba por lhes valer como conhecimento sobre seu lugar dentro da cultura da comunidade e na vida social, um conhecimento não apenas lúdico, mas igualmente útil, em sua educação. Os romances que essas narradoras transmitem tiram-nas de sua usual indizibilidade e anonimato, conferem-lhes visibilidade e fornecem-lhes um olhar sobre a vida, no presente e no passado; podendo elas, dessa maneira, reconhecerem-se enquanto sujeitos ativos, em sua constituição histórica.

É nesse sentido que Alvanita Almeida Santos, discutindo o conceito de autoria enquanto propriedade e perguntando-se como se poderia falar em autoria, em se tratando de um tipo de texto como o oral, vinculado à noção de anonimato, responde que é preciso pensar essa autoria, no caso das intérpretes de romances tradicionais, exatamente como uma autoria rapsódica, ou, nas palavras da pesquisadora, uma autoria múltipla, "É uma autoria múltipla: em uma voz de mulher, vozes de mulheres que se somam." (2019, p. 23). Essa autoria dialoga com a tradição, porém atualizando-a na performance, a partir das interferências que a intérprete faz durante o canto das narrativas. Interferências que são sua marca estilística imprimindo-se nesse texto coletivo que ela porta e transmite, num gesto que revela um verdadeiro protagonismo, conforme observa a pesquisadora baiana, "Protagonismo como criadoras, autoras, portanto."[125]. Essa forma de pensar a autoria do texto oral ressalta-lhe, ainda conforme a autora baiana, a tensão existente entre a tradição patriarcal da qual se originam esses cantos, e a resistência e a insurgência de suas intérpretes, manifestas na apropriação feita por elas, ao tomarem esses textos para si, salvaguardando-os do olvido, ao mesmo tempo em que, ao cantá-los, elaboram para si uma nova "forma de (re)existir."[126]. Claro está que essa nova forma de reexistir não tem

[124] SAMOYAULT, *op. cit.*, p. 11.
[125] SANTOS, *op. cit.*, p. 22.
[126] *Ibid.*

que ver com mudança de classe social ou de situação econômica. É uma reorientação da existência que se dá em outras áreas, a saber: no plano das ideias, ou no plano cultural, se quisermos. Ou seja: ao cantarem essas estórias, essas mulheres são afetadas emocionalmente pelas suas diegeses. Uma mulher, ao cantar romances tradicionais, não sai incólume desse canto, o qual geralmente encena estórias trágicas, mormente aqueles cuja temática se circunscreve à condição feminina no mundo tradicional. Ela é afetada emocionalmente pelo canto que canta. É o que constata a pesquisadora francesa Claudine Le Blanc, embora sua constatação não se refira especificamente a mulheres que cantam narrativas tradicionais, mas a mulheres que ouvem esse tipo de narrativas e ao modo como elas ouvem. Estudando a tradição épica de *La Bataille de Piriyapattana*, recitada em Karnataka (sul da Índia), por recitadores profissionais pertecentes às castas baixas, semelhantes aos griots africanos, Le Blanc percebe o surgimento de "uma nova voz", numa narrativa, originada em eventos históricos do século XVII, sobre a história do rei de Piriyapattana.

Sem entrar na especificidade de cada versão estudada por Le Blanc, para não me estender, podemos resumir a história assim: a esposa desse rei, Viraja, concebe uma filha, sob a qual paira um mal presságio. Ao saber da profecia, o rei ordena à sua esposa, Ningararajamma, abandonar a menina, para evitar que a profecia se cumpra. Como acontece em muitos contos europeus e asiáticos, a rainha, no entanto, desobedece ao marido e esconde a menina. Esta, ao fazer doze anos, reaparece no palácio e passa a ser desejada sexualmente pelo próprio pai. A rainha desesperada envia a menina a seu irmão Dalavayi, general-em-chefe em Mysore, outra cidade do estado de Karnataka, cuja capital atual é Bangalore. Dalavayi, contudo, ao receber sua irmã, reprova sua atitude de desobediência ao marido e a humilha. A rainha, então, volta a Piriyapattana e, para se vingar de seu irmão por ter sido desprezada por ele, incentiva o rei, seu esposo, a entrar em combate contra Mysore, acusando o irmão de tê-la estuprado.

Pois bem, Le Blanc estuda várias versões dessa história, cujo "[...] l'*agôn* est de nature domestique, conjugale et familiale."[127] (2014, p. 3). Em cada versão, a pesquisadora procura detectar o processo de atualização da história, percebida sobretudo nos diálogos entre os consortes reais e entre a rainha e seu irmão. Nesses diálogos, ela ressalta o protagonismo triplo da rainha, a qual, em uma versão, desobedece ao rei; em outra, o incentiva a ir à luta no momento em que ele esmorece; e em outra, enfrenta o próprio irmão, dirigindo-se a ele para

[127] Tradução minha e de Tatiane Santos Dantas: "[...] o *agôn* é de natureza doméstica, conjugal e familiar." A tradução do artigo da pesquisadora francesa feita por mim e por Dantas está publicada na *Revista Épicas* (Ano 3, n. 5, jun. 2019, p. 1-14), disponível em https://www.revistaepicas.com/numero-5. Acesso em 22 de janeiro de 2021.

lhe "(réclamer sa part d'héritage, de l'argent, mais surtout une terre, ce qui signifie aussi retourner vivre à Mysore) [...]."[128]. Na verdade, como conclui Le Blanc, "Niṅgarâjamma s'élève contre un ordre social qui fait des femmes des objets d'échange, comme le lui rappellent son époux et son frère".[129]. Esses diálogos marcantes entre os personagens masculinos Viraja e Dalavayi e Ningarajamma, essa personagem feminina forte, que lhes rouba o protagonismo, tanto como esposa quanto como irmã, numa narrativa tradicional cuja função normativa é clara, fazem com que a pesquisadora constate que "[...] les voix nouvelles des épopées orales sont peut-être d'abord des machines à émouvoir, et par là éventuellement des machines à penser".[130]. Durante seu trabalho de campo, ao recolher as versões que ia estudar, Le Blanc se perguntava, então, por que essa história cantada, carregada de misoginia, é tão apreciada pelas mulheres, as quais, segundo a pesquisadora, entusiasmadas, costumavam pedir para o recitador repeti-la, "[...] lorsqu'à l'issue de l'invocation, le récitant demandait ce qu'il devait raconter; mais pourquoi?"[131]. A resposta que ela encontra é exatamente porque a narrativa dessa epopeia oral é uma "machines à émouvoir" e "machine à penser".

Ou seja: a narrativa dessa história trágica, na qual o motivo do incesto e do estupro comparecem, além da humilhação sofrida pela personagem feminina Ningarajamma, contraexemplo da mulher submissa que aceita ser humilhada apenas por causa de seu gênero, tocam o coração das mulheres que a ouvem, por elas se lembrarem, ao ouvir o poema, de que, em sua realidade social e familiar, essa história continua a acontecer reiteradamente, pois na Índia, como em todos os países onde, como diz Canclini[132], a modernidade cultural e o modernismo socioeconômico convivem contraditoriamente com as tradições, a violência contra as mulheres é, como diz Le Blanc, "est d'abord violence conjugale, [...]".[133]. Para se ter uma ideia dessa violência, convém ouvir alguns versos da versão cantada por Tamburi Mahadeva, descrito por Le Blanc como um homem de 45 anos, analfabeto, que cantava acompanhado por seu alaúde e por dois percusionistas. Nessa versão, Dalavayi, irmão de Ningarajamma, ao ouvir as reivindicações da irmã, lhe responde o seguinte:

---

[128] LE BLANC, *op. cit.*, p. 4. Tradução: "(reivindicar sua parte da herança, dinheiro, porém especialmente uma terra, o que significa também voltar a morar em Mysore) [...]".
[129] *Ibid.*, p. 5. Tradução: "Niṅgarājamma se rebela contra uma ordem social que faz das mulheres objetos de troca, como lhe lembraram seu marido e irmão".
[130] *Ibid.*, p. 9. Tradução: "[...] as novas vozes das epopeias orais podem ser máquinas de emoções-moventes e, eventualmente, máquinas de pensamento".
[131] *Ibid.*, p. 4. Tradução: "[...] no final da invocação, quando o recitador perguntava o que deveria cantar; mas por quê?".
[132] CANCLINI, *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*, *op. cit.*, p. XXX.
[133] *Ibid.*, p. 6. Tradução: "é, acima de tudo, a violência conjugal, [...]".

Si, enfant mâle en ma compagnie,
Tu étais née, petite Niṅgarâji,
Je t'aurais donné la moitié du royaume, la moitié du pays.
[Mais] comme tu es née enfant femelle avec moi,
C'est toi que j'ai donnée dans la cérémonie du mariage, n'est-ce pas, petite
Niṅgarâji ?
Tu es une fille mariée, n'est-ce pas?
Niṅgarâjamma,
Tu es [comme] un corps parti au champ de crémation!
Mère, une femme qui a été donnée, qu'est-elle pour son clan?
Ma jeune soeur,
Une femme qui a été mariée, qu'est-elle pour sa maison?
Oui, femme donnée n'est plus rien pour son clan, petite Niṅgarâji,
Femme mariée est perdue pour sa maison, petite Niṅgarâji.
Ne me parle plus de 'lieu à moi', de terre,
Tu es une fille mariée qui est [comme] un corps parti au champ de crémation.
Les deux ne font qu'un, petite Niṅgarâji.[134]

"Você é uma garota casada, um corpo destinado ao campo de cremação." Como se vê, os versos falam por si mesmos. Ao fazer essa digressão a respeito das pesquisas de Le Blanc sobre a tradição épica na Índia, uma país conhecido pela presença de suas tradições orais de longa duração, semelhantemente aos países africanos e ao Brasil (sobretudo, no caso desse último, em sua região Nordeste), meu escopo foi assinalar a ideia de como a emoção, provocada pela diegese dos romances em que o tema central é a condição feminina no mundo tradicional, é fundamental para entendermos a performance das intérpretes que cantam esse tipo de narrativas. Braulio do Nascimento já havia chamado a atenção para o fato, quando, estudando o processo de variação do gênero, comenta, a respeito do romance *Juliana*, que é exatamente a carga emocional, provocada por sua diegese, o elemento responsável pela invariabilidade de seu aspecto temático: "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." (2004, p. 31). A carga emocional – que romances cujo tema é a condição feminina no mundo tradicional provocam na mulher que os canta, bem como na que os ouve – passa, portanto, a interferir na performance da cantadeira, determinando sua interpretação e caracterizando seu estilo, o qual, por sua vez, num gênero rapsódico como o romance, é a própria autoria, entendida enquanto apropriação e diálogo com a tradição romancística que a

[134] *Ibid*., p. 5. Tradução: "Se, como criança do sexo masculino em meu reino,/Você nascesse, pequena Niṅgarâji,/Eu teria dado a você metade do reino, metade do país./Mas como você nasceu uma criança do sexo feminino,/Foi você que eu dei na cerimônia de casamento, não foi isso, pequena Niṅgarâji?/Você é uma garota casada, não é?/Niṅgarâjamma, você é como um corpo destinado ao campo de cremação!/Mãe, uma mulher que foi dada, o que ela é para o seu clã?/Minha jovem irmã, uma mulher que foi casada, o que é ela para a casa dela?/Sim, pequena Niṅgarâji, a mulher dada não é nada para seu clã,/A mulher casada está perdida para sua casa, a pequena Niṅgarâji./Não fale comigo sobre terra ou 'lugar para mim', /você é uma garota casada, um corpo destinado ao campo de cremação./Você e o seu marido são um só, pequena Niṅgarâji".

intérprete mantém viva e com a qual se põe, em seu canto, a dialogar. Diálogo que, por sua vez, deve ser entendido enquanto "leitura", na medida em que, ao se apropriarem dos textos que cantam, o que as cantadeiras estão fazendo não é outra coisa senão "lendo", mantendo e atualizando, com as suas marcas autorais, essa tradição na qual elas se inserem enquanto portadoras, transmissoras e "autoras".

II. 3 Morte do autor e autoria feminina

Voltando agora à questão da autoria nesse gênero literário, como observa Alvanita Almeida Santos, é preciso perceber, ao analisar os poemas cantados pelas intérpretes de romances, o lugar de fala da mulher que os canta, uma vez que a emoção que ela sente, ao enunciar narrativas em que personagens femininas sofrem em suas conflitantes relações na família ou na comunidade tradicional onde vivem, acarreta inevitavelmente um processo de identificação entre a cantadeira da estória e a personagem feminina. É o que conclui a pesquisadora baiana, ao constatar, entre os romances que pesquisou, que "A autoria feminina implicava, assim, outra maneira de falar sobre esse sujeito [o sujeito feminino]." (2019, p. 25). Em seguida, ela acrescenta que essa outra maneira de falar ocorria sobretudo quando o temário das narrativas versava sobre maternidade, sexualidade e iniciativas femininas. A identificação entre a mulher que canta e a personagem feminina que vive o "agon doméstico, conjugal e familiar", nessas narrativas sociais, é inevitável e não poderia ser diferente. De fato, como salientei em minha dissertação (TRINDADE, 2015, p. 52), essa é a razão principal pela qual essas mulheres guardam na memória essas estórias antigas e de proveniência tão distante. A razão é porque essas estórias falam delas mesmas!

Constatação semelhante faz a pesquisadora do PEPLP – Programa de Estudo e Pesquisa de Literatura Popular da UFBA – Doralice Fernandes Xavier Alcoforado, ao estudar, na década de 1990, os 2003 contos recolhidos pelo programa. Diz ela: "No momento da performance, as narrativas são atualizadas, inserindo-se situações locais de existência que passam a integrar o enredo das histórias." (1999, p. 174). A pesquisadora dá um exemplo bastante ilustrativo. Uma das narradoras ouvidas pelo programa, colhedora e cortadora de coco de piaçaba, ao contar sua versão de um conto, incorpora à narrativa o trabalho de que sobrevive e os perigos decorrentes de conviver, em sua região, com animais como cascavéis e surucucus: "'Aí uma ia com a mãe pro mato cortar coco de piaçava.'"; "'Ah, eu vou caçar cobra pra me casar!'"[135]. Por sua vez, o

[135] *Ibid.*

pesquisador português J. J. Dias Marques, no estudo que faz do romance *A Filha do Rei de Espanha*, já anteriormente citado, ao rastrear a autoria masculina desse texto, pôde perceber, contudo, que, embora o arquétipo literário desse romance seja de fato de autoria masculina, no processo de tradicionalização pelo qual passa, sua sobrevivência na memória coletiva[136] se deve sobretudo a mulheres, que, ao cantarem-no, o adaptam à sua realidade, como ocorre na versão de D. Lisieux Tavares, de Propriá/SE, recolhida por Jackson da Silva Lima, na qual o pesquisador português percebe que a transformação que a intérprete faz do texto se deve a uma interpretação mais realista da estória, "In fact, the king's daughter now ceases to wish to learn a craft, even less that of washerwoman. On the contrary, she appears at the beach, simply having fun bathing." (2004, p. 370)[137]. Em seguida, ele acrescenta que essa trasformação está "[...] showing clearly that the singers consider that having fun at the beach is far more realistic occupation for a wealthy girl."[138]. E é exatamente por causa dessas transformações do texto, feitas por quem o interpreta, que Jackson da Silva Lima, por seu turno, considera o narrador das estórias "[...] senhor absoluto do discurso narrativo." (In: NASCIMENTO, 1991, p. 122). O folclorista diz "senhor absoluto" porque está se referindo tanto às mulheres que cantaram para ele quanto aos homens, como o octogenário seu Lió, de Neópolis/SE, que lhe narrou tantos contos, segundo ele comenta na comunicação que apresentou na *III Jornada Sergipana de Estudos Medievais*, intitulada "O conto popular em Sergipe" (1999, p. 141-148). Contudo, como estamos nos referindo aqui sobretudo à autoria e à performance femininas, seria mais coerente dizermos, adaptando a frase do folclorista, que as mulheres, intérpretes dos romances, é que são as senhoras absolutas do discurso narrativo nesse gênero, conforme exemplifica o *Romanceiro Sergipano*.

É por isso que não é possível aplicar a essas estórias que vivem na memória coletiva um conceito de autoria tal como esse conceito é usado no caso das literaturas escritas, produzidas por escritores provenientes da cultura letrada, nas quais a noção de propriedade é tão zelosamente acentuada. Aliás, mesmo nessas literaturas, o conceito de autoria não é algo tão pacífico como se pode supor. Na verdade, ele é bastante complexo e vem sendo bastante atacado e problematizado, tanto por autores estruturalistas quanto por pós-estruturalistas, sobretudo

[136] Sobre memória coletiva, ver, de Maurice Halbwachs, *A memória coletiva* (2003).
[137] Tradução minha: "De fato, a filha do rei agora deixa de querer aprender um ofício, muito menos o de lavadeira. Pelo contrário, ela aparece na praia, simplesmente se divertindo e tomando banho.". Essa versão de D. Lisieux não consta do *Romanceiro Sergipano.* Ela está presente no artigo "Achegas ao romanceiro tradicional em Sergipe" (In: NASCIMENTO, 1991, p. 119-147), no qual o folclorista apresenta 30 versões de 17 romances coligidos depois da publicação de seu romanceiro.
[138] *Ibid*. Tradução: "[...] mostrando claramente que as cantoras consideram que se divertir na praia é uma ocupação muito mais realista para uma garota rica."

depois das reflexões que Roland Bhartes, em *A morte do autor* (1968), e Michel Foucault, em *O que é um autor* (1969), dedicaram à questão. As polêmicas sobre a suposta morte do autor, todavia, não começaram aí, com esses teóricos. O debate, que se vincula ao árido problema do estudo hermenêutico das relações existentes entre autor e intenção, vem de muito mais longe e, conforme Compagnon, constitui-se no "ponto mais controvertido dos estudos literários [...]." (2014, p. 47). As correntes textualistas de teoria da literatura, como o formalismo eslavo, o estruturalismo francês e o new criticism anglo-americano, já haviam chamado a atenção para a necessidade de, na interpretação de uma obra literária, em vez de se procurar seu sentido buscando-se saber qual a intenção de seu autor, como se costumava fazer no historicismo (tanto de orientação biográfico-psicológica quanto sociológica) que predominou durante o século XIX, substituir-se essa busca incômoda, subjetivista e improdutiva, do sentido da obra em fatores externos a ela, pela pesquisa objetiva (e, segundo essas perspectivas textualistas, muito mais "científica") dos mecanismos imanentes pelos quais uma determinada obra constituía sua "literariedade". A busca pela literariedade da obra (ou dos efeitos estéticos provocados no leitor pela estruturação de sua linguagem e que a diferenciariam da linguagem dita "comum"), assim, dispensava os estudiosos de recorrerem a fatores externos a ela, tais como biografia do autor, sua intenção ou seu contexto histórico.

No entanto, embora essas correntes imanentistas tenham contribuído para deslocar a figura do autor das abordagens literárias, em função da procura dos recursos responsáveis pela consecução da literariedade, isso não significa dizer que o autor deixou de ser estudado como elemento fundamental no estudo da estrutura narrativa. Mikhail Bakhtin, por exemplo, ligado ao formalismo eslavo, mas apresentando características que o particularizam em relação aos demais teóricos do círculo linguístico de Moscou, dedicou muitas páginas a mostrar qual o papel que ocupa o autor na representação romanesca. Em suas reflexões sobre a poética de Dostoiévski (2013), sobre o autor e a personagem na atividade estética e sobre o problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciência humanas (1992), além também das páginas dedicadas ao discurso no romance (1993b), o filósofo ensina que uma coisa é o autor-pessoa, o autor empírico existente enquanto componente humano da vida histórica e social; outra, o autor-criador, o qual é uma segunda voz, promanada da voz primeira do autor-pessoa e dela refratada[139], responsável por ordenar o todo estético e cuja existência se dá na realidade material da imanência da obra. Esse autor, ou seja, o autor-criador, é, assim, conforme Bakhtin, o

[139] Ver, de Carlos Alberto Faraco, "Autor e autoria". In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhitin: conceitos-chave* (2007, p. 37-60).

depositário da "[...] tensão exercida pela unidade de um todo acabado, o todo do herói e o todo da obra, um todo transcendente a cada um de seus constituintes considerados isoladamente." (1992, p. 32). Do estudo desse autor-criador, nascem, então, conceitos fundamentais para a obra do filósofo russo, como exotopia (ligado, por sua vez, ao de excedente de visão), dialogismo, plurilinguismo, polifonia, heteroglossia, alteridade, interação, arquitetônica, cronotopo etc, entre os quais se situa o problemático conceito de "autoria", o qual, na visão do estudioso, assume um valor importante por ser o elemento central que possibilita o entendimento das demais categorias. As ideias de Bakhtin sobre o autor-criador, como uma voz imanente à estrutura narrativa (em nada se confundindo, como já se disse, com o autor-pessoa cujo nome assina o texto ficcional), ao mesmo tempo em que é responsável por conferir a unidade formal à obra, mantendo todos os demais elementos constitutivos – narrador, personagens, tempo, espaço, ações – sob sua responsabilidade e onisciência, acabam se encontrando, embora não se possa dizer que haja uma ligação direta entre um autor e outro, no sentido de um ter sido a influência do outro, com as do crítico norte-americano Wayne C. Booth.

Ao estudar o problema do ponto de vista, em relação ao narrador e ao autor, em sua obra *The rhetoric of fiction* (1961), em diálogo com Percy Lubbock, Henry James, Norman Friedman e Wolfgang Kaiser, Booth chega à conclusão de que as marcas autorais visíveis na obra, o que ele chama de "retórica", como a escolha do título, o tipo de narrador, os caracteres das personagens, a estruturação da narrativa em capítulos, a própria pontuação etc, denunciam a presença de um autor "implícito" ao universo ficcional, o qual não deve ser confundido em nenhum momento nem com o narrador nem com o autor-pessoa. Segundo Maria Lúcia Dal Farra, "[...] esse autor que, imperceptivelmente, toma partido e talha a compleição do mundo, não é, em absoluto, o ser de carne-e-osso que habita o seu tempo e toma seu lugar à mesa." (1978, p. 20). Como se vê, essa noção de autoria implícita de Booth em tudo se coaduna com a compreensão que Bakhtin tem do autor-criador como o elemento formal, imanente, pois, à estrutura romanesca, pelo filósofo russo considerado como o ordenador do universo ficcional e dotado do privilégio do excedente de visão que lhe possibilita contemplar e dirigir exotopicamente os demais elementos constitutivos da teia narrativa. Ele faz isso, como já se disse, segundo o teórico do dialogismo, agindo como uma segunda voz, refratada da voz histórica, social, ideológica e axiológica do autor-escritor (pessoa), e assumindo, desse modo, a responsabilidade pela arquitetura do mundo ficcional, por seus contornos e por sua teleologia. Todavia, embora as reflexões de Bakhtin, assim como as de Booth, tenham ajudado os estudiosos da literatura a entender os processos linguísticos e literariamente formais pelos quais

um ser histórico de carne-e-osso, o autor-pessoa, se transmuta no ser ficcional cuja existência se dá num mundo escrito e de papel, não foram, no entanto, suficientemente radicais para, a partir delas, declarar-se que definitivamente "o autor está morto".

Isso ocorrerá na França, no bojo das revoluções antiautoritárias da primavera de 1968, momento no qual, segundo Compagnon, se deu a "passagem do estruturalismo sistemático ao pós-estruturalismo desconstrutor, [...]." (2014, p. 51). Foi nesse contexto histórico turbulento que Bhartes publicou seu impactante artigo, "A morte do autor", o qual se tornou, ainda conforme Compagnon, "o slogan anti-humanista da ciência do texto."[140]. Indo além de Bakhtin e de Booth – para os quais ainda há pertinência em falar-se de autor (desde que se ressalvando que se trata de um autor implícito, para um, ou um autor-criador imanente ao texto, para outro, e não a pessoa historicamente real que o produziu) –, Bhartes rejeita completamente a figura do autor, considerando-a um empecilho a uma leitura produtiva, que deve ser removido totalmente da análise e interpretação de uma obra literária, para que a linguagem do texto, libertada de seu suposto proprietário, fale por si mesma, "é a linguagem que fala, não o autor; [...]." (BHARTES, 2004, p. 59). Essa é a compreensão que já vinha sendo anunciada, segundo o teórico francês, desde Mallarmé, Valéry, Proust e o Surrealismo, a saber: que não se pode recorrer a um elemento anterior ao texto, sua suposta origem, a fim de aclará-lo, sobretudo numa atividade de análise e interpretação na qual, conforme o teórico, se deve ter a consciência de que o "escritor", e não o autor, não existe senão no tempo em que cria seu texto, ele nasce "com" seu texto, não há outro tempo senão o tempo da enunciação, "[...] outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui* e *agora*."[141].

Ao usar o termo escritor, "escriptor", e dizer que "o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; [...]."[142], rejeitando peremptoriamente a figura do autor, Barthes explicita que escritor é uma noção puramente linguística, em nada se confundindo com uma personalidade extraliterária, suposta proprietária desse texto. Semelhantemente a Émile Benveniste (1999, p. 83-91), para quem o signo linguístico "eu" é um signo vazio, preenchido apenas no momento performático da enunciação em que alguém o profere, Barthes explica que, para ele, o escritor designa a mão dissociada de qualquer voz e levada por um puro gesto de "[...] inscrição (e não de expressão), [que] traça um campo sem origem – ou que, pelo menos, outra origem não tem senão a própria linguagem, isto é, aquilo mesmo que continuamente

[140] COMPAGNON, *op. cit.*, p. 50.
[141] BHARTES, *op. cit.*, p. 61, grifo do autor.
[142] *Ibid.*

questiona toda origem."[143]. Essa noção de escritor como aquele sujeito linguístico vazio cuja existência é preenchida exatamente no momento em que se dá a leitura performática do texto enquanto sua realidade, por assim dizer, "ontológica", encaminha as reflexões do teórico para uma conclusão inelutável, a saber: se a figura do autor, empecilho a uma leitura produtiva, deve ser removida dessa leitura e dar lugar ao escritor, realidade imanente ao texto, conclui-se que o texto está livre, pode ser múltiplo, abriu-se a possibilidades várias de leituras, não há mais um seu dono, ou uma voz "divina" autorizada a falar por ele. O que há agora, depois da morte do autor, são apenas as palavras de que ele se compõe enquanto "escritura" aberta, que pode ser deslindada em seu funcionamento, mas jamais passível de "decifração", enquanto um ato solene que atingiria o seu suposto significado último. Barthes, que sempre foi um estruturalista avançado, como se vê, nesse ensaio, já não pode ser considerado apenas como um teórico estruturalista, pelo menos não um estruturalista à Lévi-Strauss[144], como fora em sua primeira fase – em obras como *Mythologies* (1957), *Sur Racine* (1963), *Eléments de sémiologie* (1964). Não é por acaso que aqui também ele começa suas reflexões mencionando o conto "Sarrasine", de Balzac, cuja análise marca sua fase de ruptura, com a publicação do livro *S/Z* (1970), considerada sua obra de rompimento[145].

Aqui também, depois de demolir a ilusão de segurança exégetica que a figura do autor conferia a críticos afeitos a análises e interpretações mais cômodas, refugiadas em elementos extraliterários, o ensaísta arremata suas reflexões assinalando que a unidade do texto – realidade linguística feita de escrituras múltiplas, originárias de culturas variadas, as quais dialogam, se parodiam e se contestam permanentemente – não estaria em sua origem (ou seja: num suposto autor de carne-e-osso), mas em seu destino, vale dizer: no leitor. Esse leitor, por sua vez, também não é visto pelo crítico de forma pessoal, porquanto, para Barthes, o leitor é "[...] um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito."[146]. O leitor, assim, pode ser compreendido como "autor" do texto que lê, no sentido em que, ao fazer o texto falar aquilo que nele subjaz, é o leitor, figura da qual, segundo Barthes, a crítica clássica pouco se ocupou, quem deve assumir, na leitura barthesiana, o lugar vacante deixado pelo "autor-

[143] *Ibid*., p. 61-62.
[144] Sobre a influência de Lévi-Strauss no primeiro Barthes, ver Silviano Santiago, "Análise e interpretação". In: *Uma literatura nos trópicos* (2000, p. 200-217).
[145] Ver, de Terry Eagleton, "O pós-estruturalismo". In: *Teoria da literatura: uma introdução* (2001, p.185-197).
[146] *Ibid*., p. 64, grifo do autor.

burguês-proprietário". Nas palavras do ensaísta: "[...] o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor."[147].

Não fossem as críticas radicais feitas por Barthes à figura do autor, enquanto suposto proprietário do texto ficcional que escreveu e voz autorizada a dar sobre esse texto orientações ou fazer sobre seu sentido revelações consideradas privilegiadas e capazes de, enquanto recurso extraliterário, indicar ou direcionar a análise e a interpretação de uma obra literária, um ano após esses ataques fulminantes desferidos pelo teórico de *Le degré zéro de l'écriture* (1953), um seu interlocutor, o filósofo Michel Foucault, vem se somar aos seus esforços, proferindo, em 1969 no Collège de France, sua conferência "O que é um autor". A pegada do filósofo da crítica do sujeito[148], no entanto, é outra, em relação à de Barthes. O autor agora passa a ser contemplado não apenas como uma questão dos estudos literários, mas de forma mais abrangente, incluindo todos os saberes – literários, científicos, jurídicos, médicos etc. –, nos quais ele se constitui, segundo Foucault, enquanto uma "função".

O filósofo de Poitiers começa suas reflexões, na esteira de Barthes, falando do parentesco da escrita com a morte, lembrando que, depois de servir tanto tempo como tema da imortalização do herói (na epopeia grega), quanto do exorcismo da morte (em *As mil e uma noites*), nossa cultura metamorfoseou esse tema, transformando a escrita no próprio sacrifício da vida daquele que escreve e libertando finalmente a linguagem dessa instância incômoda, o autor, matando-o, depois de um longo caminho em que ele imperou, "A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor". (2009, p. 269). Dando por pacífica a constatação pela crítica dessa "morte do autor", Foucault passa a se perguntar então como se constituiu a relação entre autor e obra historicamente. Para demonstrar o funcionamento dessa "função autor" nas práticas discursivas, o filósofo de *As palavras e as coisas* (1966), num esforço arqueológico de tentar entender como nascem as relações entre saber e poder, referentes ao problema da função autor, faz um percurso histórico retrospectivo de seu tempo presente, o século XX, até os séculos XIX e XVIII, passando pelo XVII. Ele vê o fim do século XVIII e início do XIX como o momento no qual a função autor é objeto de uma apropriação penal, "Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores [...] na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores."[149]. Nos séculos XVII e XVIII, ele observa que não houve uma

[147] *Ibid.*
[148] Sobre Foucault como filósofo da crítica do sujeito, ver, de Inês Lacerda Araújo, *Foucault e a crítica do sujeito* (2001).
[149] FOUCAULT, *op. cit.*, p. 274-275.

homogeneidade para todos os discursos em relação à função autor. Pois, se para a garantia da veracidade dos discursos científicos relacionados à cosmogonia, medicina, ciências naturais ou geografia, segundo o filósofo, antes se recorria aos nomes de autores (como Hipócrates, por exemplo), nesse momento não se busca mais no nome do autor a validade desses discursos, mas sim na própria ciência; ao passo que, por outro lado, os textos literários, que durante séculos viveram no anonimato sem que isso fosse um problema para sua circulação, aceitação ou valorização, agora, nesse momento clássico, passam a ter sua existência atrelada à função autor, "[...] os discursos 'literários' não podem mais ser aceitos senão quando providos da função autor: a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem."[150]. Sobre essa mudança histórica ocorrida em relação à importância da autoria na literatura, Foucault faz um comentário bastante provocativo, pelo menos para os que refletimos sobre cultura popular, quando diz que atualmente não suportamos mais o anonimato em obras literárias. No entanto, de acordo com o filósofo, foi nesse contexto clássico que se estabeleceu essa ligação entre a função autor e a concepção burguesa de propriedade, a qual foi criada, segundo ele, como já se disse, tanto por questões penais, para punir os escritores transgressores dos limites impostos pelos campos do religioso e do lícito, quanto – e aí, segundo o filósofo, já no fim do século XVIII e início do XIX – por questões econômicas, para salvaguardar os direitos de propriedade.

Contudo, mais de trinta anos depois, na Sorbonne no ano 2000, outro historiador francês, Roger Chartier, em conferência para a mesma Sociedade Francesa de Filosofia para a qual Foucault leu sua conferência "O que é um autor?", apesar de concordar em muitos pontos com as explanações do filósofo de *Arqueologia do saber* (1969), acabará por lhe fazer algumas restrições, mostrando que, embora Foucault tenha deslindado brilhantemente o surgimento da função autor, há, em suas explicações, algumas impropriedades que ele, Chartier, se compromete, enquanto pesquisador especializado na história do livro, em esclarecer, atualizando a discussão sobre a função autor no mundo contemporâneo.

Para Chartier (2014), Foucault peca sobretudo na imprecisão de sua cronologia, pois, ao localizar o fim do século XVIII como o momento de surgimento da função autor relacionada à noção de propriedade e de censura, conforme o historiador dos livros, Foucault se esquece de abordar o problema da "materialidade da obra", intimamente relacionada à questão da autoria, porquanto, de acordo com Chartier, ainda nos séculos XIV e XV, estabelece-se essa unidade, "[...] que para nós é evidente, entre um objeto (o livro), uma obra (compreendida num sentido singular ora como conjunto de textos produzidos por uma mesma mão, ora como um mesmo

[150] *Ibid.*, p. 276.

'espírito') e o nome do autor."[151]. Além disso, Chartier também discorda de Foucault em relação à sua afirmação de que, nos séculos XVII e XVIII, não era necessário recorrer ao nome dos autores para validar seus discursos científicos. Para Chartier, é exatamente o contrário o que acontece, ou seja: na revolução científica em curso nesse momento, o nome do autor, da autoridade que enuncia verdades científicas, é fundamental para a identificação e a validação de seus discursos, na medida em que o horizonte cultural desse contexto histórico é fortemente marcado por hierarquias que definiam a credibilidade ou a incredibilidade das palavras no jogo das posições sociais[152].

Ainda em relação à cronologia foucaultiana, a função autor não teria surgido, conforme afirmou o filósofo de Poitiers, em fins do século XVIII, mas sim no início desse século. E, segundo Chartier, ela não teria surgido simplesmente como um caso de "propriedade burguesa", relacionado à necessidade de proteção dos direitos do autor. Para o historiador dos livros, a função autor nasce precisamente na Inglaterra em 1709, ligada à necessidade dos livreiros editores londrinos, e não dos autores, de protegerem o seu direito de reprodução das obras. Finalizando sua revisão da conferência de Foucault sobre a função autor, Chartier assinala que é preciso considerar essa questão não apenas a partir da ordem dos discursos, como fizera o filósodo de *A ordem do discurso* (1971), mas também a partir da materialidade, ou dos suportes materiais dos objetos livros, a fim de que a compreensão seja mais completa do que a que apresentou Foucault, embora com o mérito de ter sido o primeiro a pensá-la de forma sistemática, apesar de suas limitações.

No caso dos romances tradicionais, a autoria – rapsódica, como estamos frisando, por se fazer entre uma voz que canta sincronicamente, dialogando diacronicamente com outras vozes –, se assemelha mais, como não poderia deixar de ser, à noção de autoria tal como essa noção vigorava no período medieval, no qual os romances tiveram sua origem. Nesse período, como ensina Ria Lemaire, "Les concepts d'auteur, d'oeuvre, de lecteur avaient [...] des significations radicalement différentes de celles d'aujourd'hui." (2004, p. 624)[153]. Ela assinala então, que, na Idade Média e inícios da Idade Moderna, o conceito de autor poderia ter, pelo menos, oito significados diferentes: "(celui qui a composé oralement le texte, celui qui le

[151] CHARTIER, *op. cit.*, p. 60-61.
[152] *Ibid.*, p. 52-55.
[153] Tradução minha: "Os conceitos de autor, obra e leitor, tinham [...] significados radicalmente diferentes dos de hoje."

chantait ou l'a dicté, [...]) aucune d'entre elles ne correspond au sens ni à la réalité modernes, qui étaient inexistentes à l'époque."[154].

E, quanto à questão de os romances terem ou não se originado das canções de gesta, conforme já se discutiu na introdução deste estudo, quando se falou do trabalho de Alvanita Almeida Santos e de sua tese de que essa ideia da origem épica dos romances na verdade encobre o desejo dos teóricos de acentuar a autoria masculina desse gênero, cabe, seguindo a autora, observar que, seja qual for a origem dos romances tradicionais, o fato é que, observadas as melhoras pesquisas feitas sobre eles em todos os continentes, o que se constata é que as mulheres estão sempre em maior número, entre as pessoas que costumam guardar na memória esses cantos. De tal maneira que realmente, embora alguns estudiosos, como Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Ramón Menéndez Pidal, Pere Ferré, Giusseppe Di Stefano, J. J. Dias Marques ou João David Pinto-Correa, tenham conseguido rastrear a autoria masculina de algumas dessas baladas ibéricas, o fato é que o gênero vive atualmente sobretudo na memória feminina.

O que significa dizer que as mulheres assumiram a autoria do gênero, de uma forma ou de outra. E, como diz a pesquisadora baiana, "Assumir a autoria é roubar a palavra, [...]." (2019, p. 25). Acredito que isso aconteceu exatamente pelo fato de o gênero apresentar esquemas de representação do feminino tão significativos e impactantes para as mulheres, que elas acabaram convertendo-o em um instrumento literário tradutor de sua condição, num mundo onde a ideologia da cultura patriarcal procura, apesar da modernidade tardia em países do hemisfério sul e da pós-modernidade em países do hemisfério norte, marcar sua resistência.

Vamos ver agora, nos terceiro e quarto Capítulos, respectivamente "Errâncias da oralidade" e "Tradição e rebeldia no *Romanceiro Sergipano*", como se dá essa autoria feminina nos poemas coligidos por Jackson da Silva Lima, começando pelo romance *Juliana*. Meu escopo, nesse próximo passo, é, portanto, mostrar como se dá a autoria feminina, dentro do processo de variação romancística, enquanto participação psicológica e estilística de suas enunciadoras, comparando, entre si, as vinte e uma versões desse romance originário do séulo XVI, segundo investigação de Ramón Menéndez Pidal (1952, p. 18-21) – bem como será feito o mesmo trabalho comparativo com as versões dos outros nove romances constitutivos do *corpus* estabelecido –, a fim de esclarecer como cada intérprete enuncia a mesma estória, ou seja, parte da mesma estrutura temática, apresentando-a, contudo, de acordo com seu vocabulário, sua capacidade mnemônica e sua versatilidade interpretativa. As diferenças na

[154] *Ibid*. Tradução: "(aquele que compôs o texto oralmente, aquele que cantou ou ditou, [...]) nenhum deles corresponde ao significado e à realidade modernos, inexistentes na época.".

estrutura verbal no nível da expressão, quer dizer, no plano vocabular ou mesmo no plano sintático, existentes entre cada uma dessas versões, ao contrário de serem consideradas como "erros", no sentido de afastamento, em relação aos arquétipos literários europeus, como costuma ocorrer nas abordagens filológicas (que são geralmente genéticas, na busca da matriz romancística, sempre eurocêntricas, uma vez que os romances são de origem ibérica, e infelizmente as mais comuns!), serão por mim consideradas antes como "errâncias", isto é: ocorrências provenientes de uma singularidade existencial e pessoal que se apropria de uma narrativa migratória e dela se vale para sua própria performance (romancística) interpretativa. Além disso, me interessará também, nos Capítulos seguintes, assinalar as intertextualidades existentes entre os romances e a literatura canônica ocidental, a fim de mostrar como as riquezas poéticas decorrentes das ambiguidades temáticas, oscilantes entre tradição e rebeldia, fazem desses cantos peças de alto valor literário.

II. 4 Romance tradicional e alta literatura

E, para provar o alto valor literário desses cantos, relacionando-os ao conceito de alta literatura, tal como o expõe Leyla Perrone-Moisés, comecemos ouvindo a versão, contada e cantada por D. Caçula, da triste estória da *Silvana (A Silvaninha)*[155], para depois submetê-la a uma análise, a fim de verificar o comparecimento nela dos 11 valores arrolados por Perrone-Moisés, que permitem caracterizar uma obra como alta literatura:

Daguadina

"Diz que era um dia que era um senhor que queria casar com a filha, e a filha não queria casar com ele de maneira nenhuma. Quando ela dizia: 'abença, meu pai', ele dizia: 'não sou seu pai, sou seu noivo'. Ela: 'meu pai, não quero me casar com o senhor'. Ele viu que a filha não queria de maneira nenhuma, mandou fazer uma torre...bem alta, botou a filha e dava comida sem dar água. E quem desse água a ela o pescoço era cortado. Quando ela não se aguentou mais de sede, avistou a mãe e disse:

_Avistei, senhora mãe,
Ó mãe do meu coração,
Mande dar um jarro dágua
Pelo Deus que nos criou,
A sede já eram tanto,
A alma de mim se apartou.

[155] O romance *A Silvana (A Silvaninha)* é conhecido sob vários nomes, os mais comuns dos quais, além de Silvana (ou Silvaninha) são Delgadina ou Delgadinha (e suas variantes Dragadinha, Nagadinha, Dalgadinha, Dagadina, Daguadina etc); porém, ele costuma aparecer também, como ocorre na recolha de Rossini Tavares de Lima (1971, p. 22-29), como Bernadina, Ideglauda, Valdomira, Albininha, Eredegalda, Faustina ou Faustininha. Em outros coletores, aparece ainda como Valdevina, Aldinha, Gualdina, ou Aldina, como aparece na coletânea de J. David Pinto-Correa, *O essencial sobre o romanceiro tradicional* (1986, p. 53).

_Como eu te darei esta água,
Minha filha do coração,
Que a chave deste palácio bis
Teu pai traz ela na mão.

_Avistei a minha irmã,
Irmã do meu coração,
Mande dar um jarro dágua
Pelo Deus que nos criou,
Que a sede já eram tanto,
A alma de mim se apartou.

_Como eu te darei esta água,
Irmãzinha do meu coração,
A chave deste palácio, bis
Nosso pai tem ela na mão.

_Avistei o meu irmão,
Irmão do meu coração,
Mande dar um jarro dágua
Pelo Deus que nos criou,
A sede já eram tanto,
A alma de mim se apartou.

_Como eu te darei esta água,
Irmã do meu coração,
Que a chave deste palácio bis
Nosso pai tem ela na mão.

Avistei minha madrinha
Madrinha do coração,
Mande dar um jarro dágua
Pelo Deus que nos criou,
A sede já eram tanto,
A alma de mim se apartou.

_Como eu te darei esta água,
Afilhada do coração,
Que a chave deste palácio bis
Teu pai traz ela na mão.

Avistei o meu padrinho,
Padrinho do coração,
Mande dar um jarro dágua
Pelo Deus que nos criou,
A sede já eram tanto,
A alma de mim se apartou.

_Como eu te darei esta água, bis
Afilhada do coração,
Que a chave deste palácio bis
Teu pai traz ela na mão.

Avistei o senhor pai, bis

Ô pai, pelo amor de Deus,
Mande dar um jarro dágua, bis
Com o senhor eu casarei.

Ele disse: 'chega povo todo, vai levar água pra Daguadina'. Vinha um com pote, outro com moringa, outra com jarro, outra com lata...levar água pra ela, quando chegaram em cima não encontraram a moça. Nossa Senhora e os anjos iam levando a moça pra o céu. Que as irmãs entraram no quarto 'tava a cama da moça bordada de flor; quando voltaram a cama do pai 'tava o diabo carregando:

55 _A cama de Daguadina bis
Ficou bordada de flor,
E a cama do senhor pai bis
Dez mil bodes carregou".

Versão coletada em Aracaju, em 11/01/1971.[156]

Terrível estória essa da *Silvana (A Silvaninha)*!

D. Caçula a conta num estilo híbrido todo pessoal, mesclando os gêneros épico (momento narrativo, presente nas didascálias em prosa), lírico (os versos propriamente ditos) e dramático (os diálogos), fruto de um trabalho com a linguagem digno de um verdadeiro "poeta inventivo", tal como entende esse termo Haroldo de Campos (2013, p. 177-182). Com efeito, D. Caçula estrutura sua versão num paralelismo tão simétrico quanto o eram as cantigas paralelísticas medievais. Claro que não se trata de algo planejado, como costuma ocorrer na poesia produzida no mundo da cultura letrada. Aqui, no universo da pura oralidade em que se situa D. Caçula, tudo ocorre por revivescência. Ou seja: a subjetividade da intérprete, encontrando-se em estado de recordação, evoca os sofrimentos vividos pela personagem num processo de identificação entre ela (D. Caçula) e a Silvaninha, particularmente característico do estado lírico, no qual a singularidade da disposição interior daquela cuja voz enuncia os versos e conta a estória a faz viver o *Stimmung*, isto é, aquele estado analógico de disposição anímica, conforme ensina Emil Staiger (1975, p. 34), em que D. Caçula, ao mesmo tempo em que se distancia da personagem no momento épico em que é apenas narradora, também se coloca liricamente na pele dela, quer dizer, de Daguadina, ao cantar os versos em que esta, aprisionada numa torre alta, avista seus familiares e depois lhes suplica um pouco de água.

Admira também perceber como D. Caçula, na arquitetura de seu poema, além das palavras das didascálias em prosa no início e no fim do poema, usa um vocabulário reduzidíssimo nos versos, um pouco mais de 47 palavras, se contarmos apenas os verbos, pronomes e substantivos, os quais se resumem basicamente nos seguintes: **substantivos** (mãe,

[156] D. Caçula, "Daguadina", in: *O Folclore em Sergipe* (1977, p. 74-76).

coração, jarro, dágua, Deus, sede, alma, filha, irmã, irmãzinha, irmão, madrinha, afilhada, padrinho, chave, palácio, pai, Daguadina, mão, flor, cama, bodes); **pronomes** (minha, nosso meu, senhor, senhora, te, nos, mim, eu, ela, se, deste, esta); **verbos** (mande, avistei, carregou, casarei, apartou, eram, criou, ficou, darei, dar, tem, traz). Em todos os 58 versos aparece apenas uma única expressão de valor adjetivo, o vocábulo transitivo "bordada", seguido do complemento nominal "de flores". Com essas poucas palavras a intérprete "constrói" (entenda-se: canta) o seu poema, utilizando, claro que isso sem planejamento prévio, como já se assinalou, o recurso do paralelismo formal trovadoresco. Como se sabe, esse recurso consistia, de acordo com Geir Campos (1978, p. 122), numa estruturação poemática em que se repetiam versos e estrofes quase por inteiro, exatamente como faz D. Caçula, ao cantar a estória da Silvaninha. De tal maneira que as 5 sextilhas e as 5 primeiras quadras, formadas todas essas estrofes por versos heptassilábicos, as redondilhas maiores, se intercomunicam, numa fluidez rítmica magistral, reveladora de um domínio técnico da construção poética invulgar.

Assim, os versos da primeira sextilha se repetem na segunda, terceira, quarta e quinta, alterando-se apenas o nome do parente a quem Daguadina se refere. Na primeira, a "senhora mãe"; na segunda, "a minha irmã"; na terceira, "o meu irmão"; na quarta, "minha madrinha"; e na quinta "o meu padrinho". Com esse paralelismo estrófico, em que se muda apenas a palavra indicadora do parente a quem a personagem se refere, D. Caçula vai fazendo a estória se desenvolver até o clímax em que ocorrerá a tragédia final. As quadras, nas quais, por sua vez, aparecem as respostas dadas pelos parentes – mãe, irmã, irmão, madrinha, padrinho e pai – a Daguadina pedindo água, dialogam com as sextilhas, seguindo o mesmo recurso paralelístico em que se repetem as mesmas palavras, mudando-se apenas aquelas que indicam o parentesco com Daguadina. Na primeira, "minha filha"; na segunda, "irmãzinha"; na terceira, "irmã"; na quarta e na quinta, "afilhada". As duas últimas quadras são um pouco diferentes. A penúltima, que no caso é a sexta, na verdade inicia da mesma forma que as sextilhas, porém muda um pouco no segundo verso, "Ô pai, pelo amor de Deus", e no quarto, "Com o senhor eu casarei". Já a última quadra, a sétima do poema, é completamente diferente das demais. Na verdade, e isso é mais um dado da mestria técnica da performance da intérprete, essa quadra está em diálogo é com a didascália final, na qual a narradora epicamente conta em prosa, recorrendo ao artifício do *deus ex machina*, que Daguadina fora levada para o céu por Nossa Senhora e pelos anjos e que a cama dela estava bordada de flor, ao passo que a de seu pai, "tava o diabo carregando".

Feitas, pois, essas considerações sobre a melopeia da versão de D. Caçula, continuemos sua análise, abordando agora sua fanopeia e logopeia[157]. Outro aspecto que cabe ressaltar nessa versão do romance da *Silvana (A Silvaninha)* é o da temporalidade. Com efeito, ao montar sua estória, a intérprete apresenta pelo menos três temporalidades: a do plano histórico, a do plano maravilhoso e a do plano literário. A primeira, a do plano histórico, está presente tanto na didascália em prosa no início do poema, em que se conta como o pai manda aprisionar a filha por ela não ter querido "casar", quer dizer, ter relações sexuais com ele, proibindo o tirano, ainda por cima, aos familiares de lhe darem água; quanto na didascália final, também em prosa, em que se conta da morte trágica e santificadora de Daguadina e da condenação de seu pai, carregado pelo diabo por sua conduta maligna. A segunda, a do plano maravilhoso, está presente na segunda didascália em prosa no final do poema. Nela, através do recurso do *deus ex machina*, a narradora conta como Daguadina ascendeu ao céu, levada pelos anjos e por Nossa Senhora. Finalmente, a terceira, a do plano literário (que consiste na própria transcrição do canto de D. Caçula), é a temporalidade na qual se encontram, por sua vez, as duas anteriores, constitutivas da matéria épica do poema, composta pelas duas instâncias de enunciação[158] que o estruturam, como sejam: tanto a voz narradora, das didascálias, quanto as vozes líricas, nos versos. Além do cruzamento entre essas instâncias de enunciação, como já se disse, há hibridismo também entre os três principais gêneros literários, os quais são claramente perceptíveis no poema. Pois nele podemos perceber, com facilidade, a presença do gênero épico, comparecendo no início e no final narrativos em prosa. O gênero lírico, visível, por sua vez, tanto nos estados sentimentais evocados nas vozes de Daguadina e de seus familiares, quanto na musicalidade dos versos – metro, ritmo, rima, repetição –, bem como no estado de disposição interior, de que já se falou, em que se encontra a voz que enuncia o texto cantado, a qual é, por assim dizer, a voz matricial de que promanam as vozes narrativa e líricas. Essa voz enunciadora, obviamente a voz de D. Caçula, enquanto canta, vive liricamente, como já frisado, a recordação, da qual o poema resulta.

Além desse hibridismo entre os gêneros, podemos perceber também como é possível detectar, no poema em apreço, os onze valores estéticos arrolados por Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 154-173), encontráveis, segundo a escritora, enquanto "valores modernos", apenas

[157] "Melopeia", "fanopeia" e "logopeia" são conceitos usados por Ezra Pound (2002), para referir-se, respectivamente, ao estudo do aspecto musical do poema, metro, rima, estrofação; ao estudo das imagens em movimento no poema; e ao estudo do *logos*, ou seja, das associações que se estabelecem entre as palavras do poema, as imagens projetadas por ele e o motivo, subjacente às imagens.

[158] Sobre os planos estruturais – histórico, maravilhoso e literário – e as instâncias de enunciação, ver Anazildo Vasconcelos da Silva e Christina Ramalho (2007, p. 56-59).

naquelas manifestações literárias que ela chamou de "altas literaturas", produzidas por escritores-críticos, tais quais aqueles por ela citados: Ezra Poud, T. S. Eliot, Jorge Luís Borges, Octavio Paz, Ítalo Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos e Philippe Sollers. De acordo com a crítica, tais valores seriam: maestria técnica, concisão, exatidão, visualidade e sonoridade, intensidade, completude/fragmentação, intransitividade, utilidade, impessoalidade, universalidade e novidade. Ainda que D. Caçula, como já se disse, não tenha cantado a sua versão do romance da *Silvana (A Silvaninha)* como uma escritora-crítica, muito menos como um poeta cerebral, o qual constrói seu poema como um "engenheiro" (artífice), nem mesmo como um poeta "possuído" (ou seja, inspirado – embora, se fosse para estabelecer comparações, seria deste último que ela mais se aproximaria), pois, como sabemos, ela apenas "transmite" seus versos, repassando-os, tal como a memória lhe permite, da tradição oral da qual os recebeu para aqueles que a ouvem, no momento de sua performance; podemos, apesar disso, verificar que ela imprime, no poema que transmite, seu estilo pessoal, mostrando que, desse modo, sua performance não se reduz a uma reprodução passiva da tradição recebida, mas sim de uma transmissão que poderíamos chamar de "mediada", pela criatividade pessoal da intérprete, claro está. Por exemplo: o início em prosa de *Daguadina*, "Diz que era um dia que era um senhor [...].", se repete em várias outras versões por ela cantadas (mudando-se apenas uma ou outra palavra, conforme a narrativa), como se essa frase encantatória fosse usada para transportar o ouvinte da estória (e a própria intérprete com ele) para o universo ficcional do poema, semelhantemente ao que acontece com o "era uma vez..." da tradição oral. Pois bem, além de *Daguadina*, D. Caçula inicia dessa maneira pelo menos mais cinco versões, a saber: *Capitão de Armada*, versão do romance *Dona Infanta (A Bela Infanta)*, cujo início é também "Diz que era um dia que era um senhor...[...]." (1977, p. 42); *A Filha do Rei*, versão do romance *O Conde Alberto (Conde Yano)*, cujo início é "Diz que era um dia que era um rei [...]."[159]; *Santa Iria*, versão de *Iria a Fidalga*, que começa com o "Diz que foi um dia que foi um moço."[160]; *Sant'Antonho*, versão da *Xácara de Santo Antônio*, igualmente iniciada com "Diz que era um homem que vinha de viagem, [...]."[161]; e finalmente *A Formiguinha*, versão de *A Formiguinha*, que também começa com "Diz que era um dia que era uma formiguinha, [...]"[162].

Tal repetição, além da tendência que é peculiar em D. Caçula de começar suas versões em didascálias em prosa, como ocorre nas versões acima citadas *A Filha do Rei*, *Santa Iria*,

[159] *O Folclore em Sergipe*, *op. cit.*, p. 129.
[160] *Ibid.*, p. 211.
[161] *Ibid.*, p. 341.
[162] *Ibid.*, p. 417.

Sant'Antonho e *A Formiguinha,* e também ocorre em *Dona Clarinha*, versão de *Dom Carlos de Montealbar (Claralinda)*[163], *A Moreninha*, versão de *A Moreninha (A Morena)*[164], *Juliana*, versão de *Juliana*[165], *Chapim del Rei*, versão de *Chapim del Rei*[166] e *Pai Mateus*, versão de *Pai Mateus*[167], revela um estilo todo pessoal, imprimindo-se, enquanto clivagem ou "rasura da linguagem", conforme terminologia usada por Leda Martins (2003, p. 77), inscrevendo, sobre a tradição que a intérprete recebeu, sua marca pessoal. De tal maneira que podemos dizer que a construção do seu "texto" revela, assim, uma mestria (a "maestria" de que fala Perrone-Moisés, referindo-se a autores da "alta literatura"). Isto é: há um domínio técnico invulgar na construção poética apresentada por D. Caçula, como se mostrou. Nesse sentido, em vez de compará-lo ao ato criativo de um poeta autoral, o canto de D. Caçula deve ser comparado ao canto de uma griotte, cujas técnicas são apreendidas através da uma tradição viva, a tradição oral, da qual, como diz Amadou Hampâté Bâ (2010, p. 205), a narradora aprendeu essa "capacidade quase mágica de provocar o entusiasmo [...].". De qualquer modo, seja como for, o que importa ressaltar é que, mesmo sem ser uma construção "meditada", intencionalmente elaborada, a versão de D. Caçula revela uma "técnica" inquestionável, a qual requer, para ser dominada, uma certa "maestria". Para verificarmos melhor isso, vejamos como comparecem, no poema de D. Caçula, os outros dez valores estéticos arrolados por Perrone-Moisés, provando que tais valores não são somente apanágio da modernidade, nem apenas de escritores-críticos.

Concisão e exatidão. O poema de D. Caçula é bastante objetivo, como se viu, contando uma estória épico-lírico-dramática em apenas 58 versos. Com efeito, o texto é "construído" a partir de cenas, que se encaixam harmonicamente, como se mostrou, de forma a criar um efeito de gradação em que, um a um, os membros da família vão sendo convocados a comparecerem e a ajudarem a malfadada Silvaninha (Daguadina), ao mesmo tempo em que, como resposta às súplicas por um pouco d'água da filha desafortunada, seus parentes vão lhe negando a ajuda e justificando que assim o fazem por temer o pai tirano e, sem dúvida, todo-poderoso. Tudo isso é narrado, como se mostrou, com um pouco mais de 47 palavras! 22 substantivos, 12 verbos e 13 pronomes, como já disse, se não contarmos as palavras usadas nas didascálias em prosa e se, nos versos, contarmos apenas essas classes gramaticais. Essa economia vocabular demonstra a consciência que tem a intérprete, em seu cantar, de que deve ater-se ao valor exato das

[163] *Ibid.*, p. 151.
[164] *Ibid.*, p. 269.
[165] *Ibid.*, p. 283.
[166] *Ibid.*, p. 345.
[167] *Ibid.*, p. 515-516.

palavras, na preparação da verossimilhança da estória, isto é, do efeito de realidade que deve ser produzido na representação da tragédia vivida pela donzela assediada pelo pai. O que revela, como se vê, da parte de D. Caçula, uma consciência estética, para a qual a concisão e a exatidão vocabular são valorizadas, enquanto valores poéticos fundamentais, provando, portanto, que não é somente nas "altas" literaturas que esses valores estéticos são almejados, ou mesmo que eles sejam valores apenas modernos, como quer Perrone-Moisés.

Visualidade e sonoridade. A sonoridade do canto de D. Caçula é sustentada pelo metro em que a intérprete canta a estória, a saber: as redondilhas maiores[168]. Como se não bastasse a musicalidade inerente a esse metro popular, a sonoridade do poema é garantida também pela repetição de versos como o "Que a chave deste palácio", repetido dez vezes (com pequenas alterações) na segunda, terceira, quarta e quinta quadras. Além deles, outros versos se repetem no canto da intérprete, funcionando como se fossem verdadeiros refrães, como os seguintes: "Como eu te darei esta água", repetido cinco vezes: na primeira, segunda, terceira, quarta e quinta quadras; "Mande dar um jarro dágua", repetido também cinco vezes: na primeira, segunda, terceira, quarta e quinta sextilhas e na sexta quadra; e "A cama de Daguadina", "E a cama do senhor pai", ambos cantados em *bis* na sétima quadra. Quanto às imagens, a visualidade do poema, abundam na narrativa imagens dilacerantes, como a da infanta presa numa torre alta, implorando água aos familiares temerosos do pai tirano. Fazendo um zoom nessa cena dos pedidos de ajuda feitos por Daguadina a seus familiares, somos capazes de, com um pouco de imaginação, ver estampado no rosto de sua mãe, depois no de sua irmã, depois no do irmão, em seguida no da madrinha e no do padrinho, que todos vão recusando ajudá-la não por não quererem socorrer à coitadinha, mas, de fato, por medo do "rei" daquele palácio, tirano desalmado. Isso sem falar nas cenas de diálogo entre Daguadina e ele; primeiramente na didascália inicial, quando esse pai concupiscente tenta praticamente estuprá-la, procurando convencê-la de que não é seu pai, "[...] 'não sou seu pai, sou seu noivo'". Finalmente, as emocionantes (e, obviamente, moralizantes) imagens sobrenaturais das aparições, tanto a do diabo carregando o pai maldito para o inferno, quanto a de Nossa Senhora acompanhada dos anjos, levando a filha martirizada para o céu, como uma premiação pelos sofrimentos pelos quais ela passou, embora, no fim, antes de morrer de sede, ela tenha, por um rápido momento, fraquejado em sua recusa, devido à sede insuportável (que nem um ser humano poderia

[168] Sobre origem e características das redondilhas maiores e menores, ver, de Segismundo Spina, "O redondilho" (2003, p. 35-40).

aguentar...), e quase cedido ao pai, dizendo que lhe satisfaria a concupiscência, "Ô pai, pelo amor de Deus, / Mande dar um jarro dágua, / Com o senhor eu casarei.".

Intensidade. O mesmo se diga para a intensidade. O poema nos conta uma estória épico-lírico-trágica em dozes estrofes (5 sextilhas e 7 quadras) e duas didascálias em prosa relativamente pequenas. E faz isso de forma gradativa e surpreendente, sugerindo, no ritmo de sua estruturação, a reprodução, como se disse atrás, de uma situação de falta de norte e de perspectivas por parte da filha que se vê numa situação absurda, como a de ser desejada sexualmente pelo próprio pai, que a trancafia numa torre alta até que ela lhe ceda os favores sexuais. O que pode ser mais intenso do que isso?! Não foi por acaso que esse romance tocou profundamente a sensibilidade romântica de Almeida Garrett ao ponto de ele, a partir dessa comovente estória, escrever o seu *Adozinda* (1828).

Quanto aos demais valores mencionados por Perrone-Moisés – a completude/fragmentação, a intransitividade, a utilidade, a impessoalidade, a universalidade e a novidade – estão todos presentes no poema também. Vejamos a completude/fragmentação. Os versos de D. Caçula estruturam-se, como se viu, numa coerência interna impressionante. Embora constituam apenas um fragmento de uma estória que, certamente, no poema, nos é apresentada, como eram as epopeias clássicas[169], *in medias res*, ou seja, a partir de um recorte no qual as outras partes ficam implícitas. Por exemplo: os momentos anteriores ao aprisionamento de Daguadina na torre, suas relações com seu pai, desde a infância até o crescimento e transformação de seu corpo de menina num corpo, se não de mulher, pelo menos já esbelto o suficiente para despertar a luxúria de um homem sensual como ele; a convivência dela, nesses momentos de crescimento omitidos no poema cantado por D. Caçula, com seus familiares; sua educação, enfim, tudo o que ocorreu antes de despertar em seu pai o irresistível desejo por ela. Tudo isso deve ser levado em conta na completude da estória, embora o romance, como gênero poético caracteristicamente sintético que é, não possa apresentá-la toda, senão, como se disse, dela apenas a parte mais chocante, que é a que interessa para comover e ensinar a moralidade visada, a partir de uma situação humano-existencial dramática. O que nos leva aos demais valores.

A intransitividade e a utilidade. Comecemos pela intransitividade. Esse valor romântico, perceptível na linguagem autoenunciativa do poema cantado por D. Caçula, se revela na construção do mundo ficcional autossuficiente em que se constitui o canto da intérprete. Com efeito, estamos diante de uma realidade, por assim dizer, "imaginada" e não de um relato

[169] Ver, de Horácio, *Arte Poética (Epistula ad Pisones)*, v. 150 (In: ARISTÓTELES, 1997, p. 59).

jornalístico. A mirada do canto da intérprete, antes de ser a transmissão da mensagem moralizante passada pela estória, sem dúvida é o próprio prazer estético, advindo desse momento lúdico e de descontração em que tanto a performer quanto os que a ouvem se entregam ao gozo poético, enquanto um fim em si mesmo. O que não significa dizer que o cantar de D. Caçula não esteja preocupado em transmitir uma mensagem. Evidentemente que a função normativa, inerente a toda manifestação literária popular, não dispensa jamais a transmissão de uma mensagem morigeradora. Essa mensagem, a do desespero da filha requestada pelo próprio pai, é uma profunda reflexão sobre o abuso de poder, por parte do *pater-familias*, tão corrente no universo cultural, tanto da Idade Média europeia, quanto no Brasil colonial[170], espaços e tempos nos quais a cultura patriarcal prevaleceu como ideologia preponderante.

Na verdade, ela prevaleceu até o século XX, quando passou a ser sistematicamente contestada pelas rupturas culturais oriundas do pensamento moderno e, sobretudo, pelos vários feminismos[171]. O fato é que, no poema, se flagra um momento em que se percebem os abusos de poder patriarcal a que se chegava nesse tipo de ambiente cultural, caracteristicamente viricêntrico. Apesar de contestado na modernidade e na contemporaneidade, como se disse, sobretudo pela militância política e pela crítica cultural características dos vários movimentos feministas, comportamentos absurdamente abusivos como o representado pelo poema cantado por D. Caçula ainda atualmente são flagrados, de forma assustadora, no Brasil e no mundo.

Rose Marie Muraro, em seu livro *A Mulher no Terceiro Milênio: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro* (1995, p. 21), chamou a atenção para o fato, quando comentou que "Na Delegacia de Mulheres de São Paulo, 80% dos estupros são incestos cometidos por pais ou irmãos das jovens que se queixam. E esse número vem sendo encontrado não só no Brasil como em muitos países, [...].". Em seguida, nessa mesma passagem, a escritora comenta que essas ocorrências, em pleno século XX, confirmam a tese do livro "[...] *Daughters and Seduction*, de Jane Gallop, que mostra que a fantasia de algumas pacientes de Freud por parte de seus pais não era fantasia nenhuma e, sim, a mais traumatizante das realidades.". Traumatizante porque infelizmente esse tipo de assédio às vezes costuma terminar da mesma forma que termina a versão de D. Caçula do romance da Silvaninha, ou seja: em morte! O próprio Jackson da Silva Lima (1977, p. 61, nota 1), no estudo introdutório que faz dos romances coletados, comenta que o assunto é "[...] escabroso, mas não é difícil

[170] Sobre a cultura patriarcal na Idade Média, ver, de Georges Duby, *Idade Média, Idade dos Homens* (1989); sobre a cultura patriarcal no Brasil colonial, ver, de Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senszala* (1992).
[171] Ver, de Andrea Nye, *Teoria feminista e as filosofias do homem* (1995), de Angela Davis, *A liberdade é uma luta constante* (2018) e de Michelle Perrot, *Minha história das mulheres* (2007).

serem constatados, ainda hoje, casos reais idênticos, mais trágicos até. Aqui mesmo em Aracaju, é pública a história de três irmãs, duas das quais foram seduzidas pelo próprio pai, [...].". Foi justamente para coibir esse tipo de violência de gênero que se criou, no Brasil, tanto a Lei Maria da Penha (2006) e a Lei do Feminicídio (2015), quanto as *Diretrizes nacionais para investigar, processar e julgar com perspectiva de gênero as mortes violentas de mulheres – feminicídio* (2016). Essas iniciativas, feitas em colaboração com a ONU, segundo a qual a taxa de feminicídios no Brasil é a quinta maior do mundo[172], visam reverter os efeitos perniciosos de uma herança cultural, calcada na dominação masculina, que prevaleceu durante séculos e que, como se disse, somente, ou sobretudo, a partir do século XX vem sendo atacada, no sentido de se estabelecerem igualdades de direitos entre os gêneros, com o objetivo de impedir o abuso de poder por parte dos homens sobre as mulheres. É aí que está, pois, a "utilidade" do poema cantado por D Caçula, em termos de transmissão de valores morais e civilizacionais – a reprovação do assédio sexual paterno a uma filha inerme!

A impessoalidade, a universalidade e a novidade. Parece-me que esses valores estéticos arrolados por Perrone-Moisés estão por demais evidenciados na versão de D. Caçula, pois, sendo da tradição oral, o poema não poderia ser pessoal nem cultivar tal valor. Embora, como venho frisando, haja marcas evidentes do estilo da intérprete, revelando que, apesar de estar transmitindo uma estória pertencente à tradição oral viva da qual recebeu o poema e a partir da qual elaborou sua versão, ela o faz através de um jeito todo seu, imprimindo, em sua performance, como disse antes, sua maneira de contar e de cantar a narrativa; o que me faz considerá-la "autora" da estória, conforme discutirei um pouco mais adiante, de forma mais detalhada. Por enquanto, gostaria de assinalar apenas que se trata de um poema "anônimo", portanto inserido no contexto da impessoalidade tradicional, do qual a intérprete se apropria, no momento performático de sua transmissão dele. Pelo mesmo motivo, isto é, ser da tradição oral, o canto de D. Caçula é um poema universal – de fato, encontram-se versões suas por todas as partes por onde a colonização ibérica passou. É tal a universalidade do romance da *Silvana (A Silvaninha)* que Jackson da Silva Lima chega a comentar: "É surpreendente, para não dizer escandalosa, a popularidade de "A Silvana" através dos séculos, [...]."[173]. Em relação ao último valor estético apontado por Perrone-Moisés, a novidade, podemos dizer que, em sua simplicidade, o poema apresenta, no plano da expressão, uma concisão e um precisão tais, na

[172] Disponível em: https://brasil.un.org/pt-br/72703-onu-taxa-de-feminicidios-no-brasil-e-quinta-maior-do-mundo-diretrizes-nacionais-buscam. Acesso em 19 de setembro de 2021.
[173] LIMA, *op.cit*., p. 61. Ramón Menéndez Pidal chega a dizer que "Es, sin duda, el romance más sabido en España y América." (1958, p. 165). Sobre a universalidade de *A Silvana (A Silvaninha)*, consultar também Câmara Cascudo (1984a, p. 238-240 e 1984b, p. 215-219).

montagem e no uso das palavras, responsáveis pela produção de uma verdadeira "informação nova", como quer a teórica das altas literaturas (1998, p. 171), na apresentação de uma "estória velha".

Por exemplo, cotejando a versão de D. Caçula com quatro outras versões, constantes do *Romanceiro Sergipano* (1977, p. 70-82), podemos perceber como cada informante lembra da estória da *Silvana (A Silvaninha)* do seu jeito, apresentando a narrativa segundo a aprendeu da tradição recebida e de acordo com sua maneira pessoal de interpretá-la, como fez D. Caçula, inserindo, entre os familiares da personagem, o padrinho e a madrinha, os quais não aparecem nas demais versões, além, como já se mostrou, de iniciar e concluir a sua versão em didascálias em prosa, antecedendo e sucedendo os versos. Já D. Maria José, de Pedra Branca/SE, outra intérprete do *Romanceiro Sergipano*, apresenta uma versão que se diferencia das demais por começar, não pelo diálogo entre o pai e a filha desejada, mas pelo diálogo entre o marido e a esposa, sendo a sugestão de colocar *Dalgadinha* na torre, esse é o nome que D. Maria dá à sua versão, feita pela mãe e não pelo pai: "_O que havemos de fazer / Com nossa filha Dalgada? / Botemos na torre alta / E demos sardinha salgada."[174]. Por esse motivo, ou seja, ter sido cruel com a filha e ter ficado do lado do marido, acreditando que a culpa de ter provocado o desejo sexual no pai fora da filha, é que a esposa, nessa versão de D. Maria, acaba tendo o mesmo destino que o marido, "A cama de Dalgadinha / De anjos arrodeada, /E da mãe de Dalgadinha / *De fogueiras arrodeada*, / E do pai de Dalgadinha / De diabos está cercada."[175].

Por sua vez, D. Hermínia, de Capela/SE, outra intérprete, começando sua versão também em prosa, como D. Caçula, apresenta duas curiosidades. A primeira: a presença de um secretário jogando com os membros da família – a mãe, o irmão e o pai –, enquanto esses seguram um cordão de ouro nos braços, episódio que não ocorre em nenhuma das outras versões, "Avistei a minha mãe, / Um cordão de ouro nos braços, / Jogando com o Secretário:"; Avistei o vosso irmão, / Um cordão de ouro nos braços, / Jogando com o Secretário:"; Avistei o vosso pai, / Um cordão de ouro nos braços, / Jogando com o Secretário:"[176]. A segunda curiosidade na versão de D. Hermínia é o suposto arrependimento do pai de *Nagadinha*, esse o nome que a intérprete dá à sua versão, por ter desejado a filha e a levado à morte: "Minha filha não tem culpa, / Coitada da minha filha."[177]. Arrependimento vão por ter ocorrido tarde demais... Ao mandar que o irmão de Nagadinha lhe levasse água, esse, Nagadinho, acaba

[174] D. Maria José, "Dalgadinha", in: *O Folclore em Sergipe*, p. 70.
[175] *Ibid.*, p. 71, grifo meu.
[176] D. Hermínia, "Nagadinha", in: *O Folclore em Sergipe*, p. 78-79.
[177] *Ibid.*, p. 79.

encontrando-a já morta, "_Corre, corre, Nagadinho, / Vai dar água a Nagadinha,"; "Quando Nagadinho chegou/ Nagadinha já 'tava morta..."[178]. Noutra versão, na de D. Maria do Anjos, de Malhador/SE, para se safar da perseguição sexual do pai, *Dona Varanda*, nome dado pela intérprete à sua versão, sugere que a mãe troque de roupa e de lugar com ela: "_Alevante, minha mãe, / Vós queira se levantar, / Se deite na minha cama / Eu me deitarei na sua, / Se vista na minha roupa / que eu me vestirei na sua."[179]. Essa versão de D. Maria dos Anjos segue a lição da versão factícia, composta por Garrett e apresentada em seu *Romanceiro* (1904, v. I, p. 106-109). Na versão do autor de *Adozinda* (tão repudiada, e com toda razão, por Jackson da Silva Lima, por ser toda ela artificial e não originariamente popular, como deveria ser num trabalho que se propõe etnográfico)[180], no entanto, é a mãe que, para ajudar a filha desafortunada, lhe sugere a troca de lugares[181]. Outra versão reveladora da marca pessoal da intérprete é a de D. Perolina, mãe do coletor do *Romanceiro Sergipano*. Em sua versão, chamada *Maria*, que, assim como a de D. Caçula, também começa numa didascália em prosa, a intérprete omite o motivo principal da estória, o desejo sexual do pai pela filha, e atribui à desobediência recalcitrante da filha a razão de ela ter sido punida pelo pai, ficando presa numa "torre muito alta, [...]."[182].

Como se vê, a novidade estética, a produção de informação nova, exigida por Perrone-Moisés como um dos critérios necessários para considerar-se um fenômeno literário digno de chamar-se "alta literatura", a partir de uma "leitura nova" que consiga perceber essa "novidade" onde quer que ela se apresente, em manifestações literárias quer do presente, quer do passado, quer naquelas que pulsam um "desejo de futuro", encontra-se também num gênero antigo como o romance tradicional.

Isso, evidentemente num nível e num grau marcados pela simplicidade pragmática que caracteriza as manifestações da cultura popular, porquanto, como diz Lukács, "A poesia primitiva [...] parte sempre do fato fundamental da importância da *práxis*; [...] disso decorreu a sua profunda significação." (1965, p. 58, grifo do autor). Portanto, considerando-as dentro de seu contexto, as intérpretes do *Romanceiro Sergipano* estão também produzindo e reproduzindo

[178] *Ibid.*, p. 79.
[179] D. Maria do Anjos, "Dona Varanda", in: *O Folclore em Sergipe*, p. 82.
[180] O coletor do *Romanceiro Sergipano*, no estudo introdutório que faz, antecedendo a apresentação dos romances coligidos (1977, p. 62), chama a versão factícia de Garrett de "amálgama estapafúrdia" e de "deformação literária".
[181] Estudei, no romance da *Silvana (A Silvaninha)*, a relação entre mãe e filha e suas implicações, a partir das perspectivas feminista e psicanalítica, em "Tiranias do pai totêmico" e em "Romance da tirania do pai totêmico", respectivamente publicado em artigo o primeiro trabalho (2017, p. 185-200) e o segundo constante em minha dissertação (2015, p. 143-163). Para essas abordagens, utilizei a versão *Dagaldinha*, de D. Josefa Cruz, de Arapiraca/AL, também intérprete do *Romanceiro Sergipano*.
[182] D. Perolina, "Maria", in: *O Folclore em Sergipe*, p. 76.

"alta literatura" (através das marcas estilísticas que deixam na transmissão da tradição recebida).

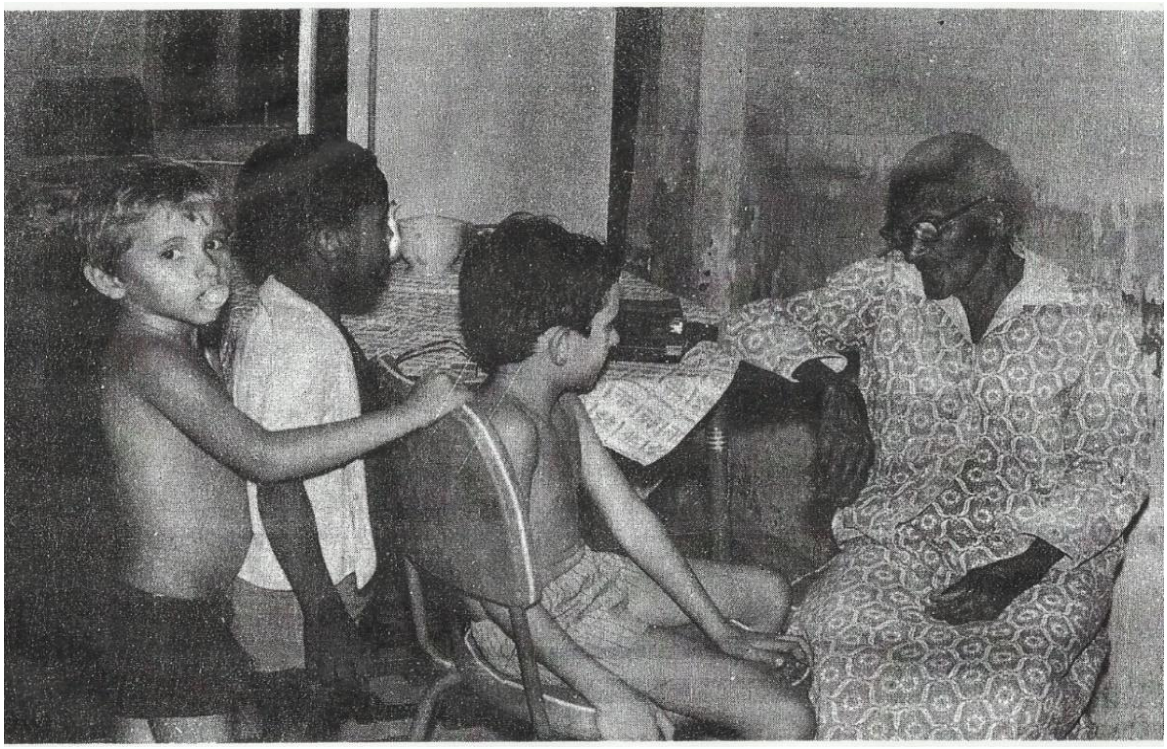


Figura 18. D. Caçula em performance. Foto de Jorge Moreira constante do *Romanceiro Sergipano* (1977, p. 536).

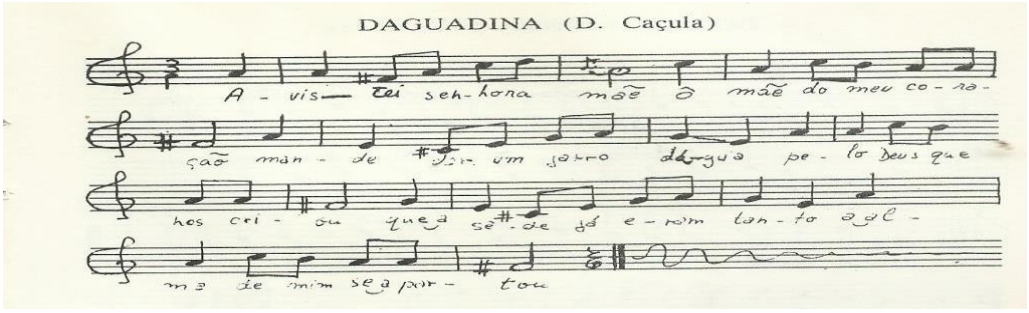


Figura 19. Solfa da versão "Daguadina", de D. Caçula, constante no *Romanceiro Sergipano* (1977, p. 541).

E é exatamente pelas qualidades literárias demonstradas pelo gênero romance tradicional, as quais espero tê-las tornado visíveis na abordagem da versão de D. Caçula da estória da *Silvana (A Silvaninha)*, que Ariano Suassuna recomendava tão insistentemente aos poetas e escritores contemporâneos o conhecimento e estudo desse gênero, pois, embora antigo, ele tem muito a ensinar aos novos artistas da palavra, na medida em que é fruto do trabalho de gerações e gerações de poetas, eruditos e populares, que acabaram por plasmar realizações literárias cujo valor foi provado na forja do tempo e nas viagens migratórias pelos continentes nos quais até hoje se encontram vestígios de sua existência, sobrevivendo na memória de

mulheres como as intérpretes do *Romanceiro Sergipano*, as quais, em seu modelo poético de resistência, oferecem lições valiosas tanto de modos de narração (de enunciação), quanto de composição poética (relação entre os gêneros épico, lírico e dramático).

O gênero literário dominado por essas mulheres apresenta, assim, como maior valor, antes mesmo do valor estético em si, sua vitalidade e capacidade de sobrevivência e adaptação literárias no espaço e no tempo. Suassuna lembra ainda duas outras razões para se ter no romanceiro um gênero-mestre. Primeira, pelo fato de ele nos religar à tradição clássica, de que não convém afastar-se muito, como bem ensinavam Haroldo de Campos e seu mestre Ezra Pound, pois o diálogo com a tradição é importante até quando se quer negá-la ou combatê-la. Segunda razão, o romanceiro como fonte de pesquisa literária e estética. Aqui, Suassuna recomenda o estudo dos romances e folhetos por eles nos apontarem "um caminho pelo qual podemos evitar os problemas de uma Arte imobilizada, fechada, de uma Arte exausta e cerebralizada, [...]." (2010, p. 251)[183]. Isso porque, para o romanceiro (enquanto gênero inserido numa tradição literária viva) os valores literários (estéticos) contam associados a valores outros, perceptíveis, por exemplo, na temática desses cantos, geralmente voltada para a problematização das relações humanas – relações essas, familiares, amorosas e cotidianas, num mundo geralmente regido pela lógica patriarcal. De modo que a *Daguadina* de D. Caçula (bem como as versões das outras intérpretes do *Romanceiro Sergipano* – versões essas tanto de *Daguadina* quanto dos outros romances constantes da coletânea), embora originária de autoria anônima e popular, revela um cuidado e mestria com a linguagem poética que justifica considerá-la, como considero, um verdadeiro "poema de invenção", na acepção de "novidade da linguagem", tão cara a Haroldo de Campos, o qual pleiteava insistentemente, em sua proposta de uma "poética sincrônica" (1977, p. 205-223), o estudo do aspecto estético-criativo colocado como ponto fundamental para uma abordagem "de invenção" da poesia brasileira[184].

De modo que o estudo de um poema como esse se faz necessário, dentro dos estudos literários comprometidos com a pesquisa da renovação e do revigoramento da linguagem poética, a fim, inclusive, de que se parem de produzir necrológios para a "morte do épico" ou para a "morte da literatura"[185]. Pois o estudo de poemas como esse, geralmente circunscritos ao campo dos estudos folclóricos, nas áreas da Antropologia, Sociologia ou História, podem

[183] Sobre Ariano Suassuna e sua profissão de fé em uma arte brasileira romançal, ou "armorial", ver, de Idelette Muzart Fonseca dos Santos, *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial* (2009).
[184] Nessa perspectiva de investigação do aspecto estético-criativo, dentro da proposta de uma produção poética sincrônica na prosa modernista brasileira, ver, também de Haroldo de Campos, *Morfologia do Macunaíma* (2008).
[185] Penso aqui nas reflexões feitas por Anazildo Vasconcelos da Silva e Christina Ramalho sobre as novas formas de manifestação do épico (2007, p. 48-51 e 177-179) e por Antoine Compagnon, em sua conferência no Collège de France, sobre quais valores a literatura ainda pode criar e transmitir no mundo atual (2009).

possibilitar, aos críticos e criadores da literatura brasileira "[...] a revalorização de um *paideuma* brasileiro esquecido ou pouco frequentado pela crítica institucional." (1998, p. 153), para usar as palavras de Perrone-Moisés, ao se referir ao "programa de vanguarda" de Haroldo de Campos.

Um outro aspecto pelo qual é necessário reconhecer o valor desses cantos populares é o que diz respeito à sua relação com a identidade cultural do povo brasileiro, problema da maior importância, tanto para Suassuna, quanto para seus antecessores, Mário de Andrade e Sílvio Romero. Este o discutiu em inúmeras de suas obras, mormente em sua *História da Literatura Brasileira* (1888) e nos artigos publicados na *Revista Brasileira*, sob o nome de "A poesia popular do Brasil", os quais depois foram reunidos no livro *Estudos sobre a poesia popular do Brasil* (1888)[186]. Para o polígrafo sergipano, o estudo do folclore brasileiro torna-se fundamental, numa abordagem séria da literatura brasileira, na medida em que, nele, se encontram os três grupos étnicos, portugueses, índios e negros, formadores de nossa cultura. Todavia, não é a esses elementos formadores *per se* que o historiador, como se sabe, atribui maior importância no processo de formação de nossa identidade cultural, senão ao mestiço, o "agente transformador", resultado da mistura dos três povos. Com efeito, indagando sobre a contribuição de cada "raça" (palavra que atualmente nos soa um tanto incômoda...) na formação da identidade brasileira, o crítico se pergunta, sugerindo começar sua investigação exatamente pela poesia, dentre os vários fenômenos constitutivos do corpo de nossas tradições culturais (contos, canções, costumes e linguagem): "Quaes são ahi os agentes creadores e quaes os transformadores? O *agente transformador* entre nós tem sido o *mestiço* que, por sua vez, já é uma transformação; elle, porém, tem por seu lado actuado também como *autor*."[187]. Em outros momentos de seus *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*, no capítulo 1, "Caráter da poesia popular brasileira. O povo, seus costumes e festas, suas cantigas e histórias", e no capítulo VI, "As mulheres e as crianças como fatores da poesia popular. As saúdes de mesa", o historiador ressaltou também, além do valor transformador e autoral do mestiço na formação de nossa identidade cultural, a importância da mulher como portadora, autora e transmissora de nossas tradições, "O elemento feminino é que predomina em tudo isto." (1977, p. 45) e "As mulheres

[186] Segundo Antonio Candido, em sua dissertação de mestrado sobre o método crítico de Sílvio Romero, além da *História da literatura brasileira*, essa é a obra mais séria do historiador sergipano (2006, p. 97).
[187] "A poesia popular do Brasil", in: *Revista Brasileira* (2º ano), tomo VI, 1880, p. 109, grifos do autor. Disponível em: http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/revista-brasileira/139955. Acesso em 19 de setembro de 2021. Na citação, manteve-se a grafia da época. Consultar também o capítulo VII de *Estudos sobre a poesia popular do Brasil* (1977, p. 196).

não são somente o principal arquivo das tradições orais; são também as *autoras* de muitas destas tradições."[188].

Por sua vez, Mário de Andrade, em sua prolífica carreira de escritor, poeta, folclorista e conferencista, envidou os maiores esforços, na esteira de Sílvio Romero, no sentido de despertar, na *intelligentsia* brasileira, a consciência da importância dos estudos folclóricos na construção de uma arte moderna nacional, no contexto da latino-americanidade, que buscasse enraizar-se nas manifestações culturais populares, a fim de não se perder na simples macaqueação das modas culturais vindas de França. Para tanto, o poeta paulista, que já demonstrava interesse pelos estudos folclóricos antes mesmo da Semana de Arte Moderna de 1922[189], se lançará em várias viagens pelo Centro-Oeste, Norte e Nordeste do Brasil (a primeira, em 1924, quando acompanha o poeta francês Blaise Cendrars numa viagem a Minas Gerais; a segunda em 1927, quando acompanha, durante três meses, a mecenas do Modernismo, D. Olívia Guedes Penteado e outras damas aristocráticas, como a filha de Tarsília do Amaral, Dulce do Amaral Pinto (Dolur), em viagem à Amazônia, passando pelo Peru e Bolívia; depois em 1928-29, quando, sozinho, viajará pelo Nordeste, visitando Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte e Paraíba e sendo recebido por amigos, também folcloristas e poetas, como Câmara Cascudo[190], Joaquim Inojosa, Ascenso Ferreira e Jorge de Lima)[191]. Isso sem falar na criação da Sociedade de Etnografia e Folclore (SEF) e da organização da Missão de Pesquisas Folclóricas (MPF), ocorridas no período de 1935-38, sob sua direção, quando então estava à frente do Departamento de Cultura de São Paulo (DCSP)[192]. Como se vê, tanto para Suassuna, quanto para Sílvio Romero, como para Mário de Andrade, o conhecimento do folclore é uma etapa fundamental para o entendimento de nossas raízes culturais e de nossa identidade literária.

Como disse na Introdução a este estudo, a fim de compreender esses cantos populares no contexto do universo social em que vivem suas transmissoras/intérpretes, gostaria agora de fazer alguns comentários sobre a performance de D. Caçula a partir da fotografia acima, de

[188] *Op. cit.*, 185, grifo meu.
[189] Segundo Telê Porto Ancona Lopez, há registros que comprovam o interesse do poeta modernista pela literatura oral brasileira desde pelo menos 1918 (2002, p. 15).
[190] Sobre a amizade entre Mário de Andrade e Câmara Cascudo, detalhes sobre a preparação da viagem do poeta modernista ao Rio Grande do Norte e outras curiosidades, ver *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas 1924-1944* (2010).
[191] Os registros dessas viagens de 1927-29 ao Norte e Nordeste foram reunidos, estabelecidos e editados por Lopez no livro *O turista aprendiz* (2002). O projeto de publicação desse livro-diário foi acalentado mas não realizado pelo poeta durante a vida, deixando ele, para futuros pesquisadores de sua obra, como Lopez, a missão de realizá-lo.
[192] As pesquisas folclóricas, cujos resultados Mário de Andrade pretendia reunir numa obra vigorosa chamada *Na pancada do ganzá*, a qual não conseguiu publicar em vida, serão publicadas por uma sua discípula e colaboradora, Oneyda Alvarenga, a qual, aos poucos, irá realizar o sonho do poeta, publicando, além dos trabalhos sobre música folclórica, os três volumes de *Danças dramáticas do Brasil* (1982, 1º t. p. 17-84).

autoria de Jorge Moreira, constante do *Romanceiro Sergipano*, na seção Documentação Fotográfica (1977, p. 531-536). Nessa parte da recolha, Jackson da Silva Lima apresenta as fotografias de quatro intérpretes, a saber: de D. Cotinha (Maria da Conceição), de Itaporanga d'Ajuda/SE; de D. Maria dos Anjos, de Malhador/SE; de D. Esmeralda Miranda Santos, de Traipu/AL; e de D. Caçula. Como disse na Introdução, ao longo do trabalho irei apresentando essas e outras fotografias (além das constantes do *Romanceiro Sergipano*, algumas que me foram presenteadas pelo folclorista e que não constam da coletânea), a fim de, através delas, ilustrar a reflexão sobre o ato performancial das intérpretes dos romances. Essas fotos nos ajudam a entender como as intérpretes, ocupando o lugar de enunciação da palavra poética, acabam constituindo seu canto como um ato lúdico, estético (literário), mas também bélico, entenda-se: pedagógico (morigerador) e, por assim dizer, cognoscente, no sentido de permitir o acesso àquela "recordação iniciadora...", de que fala Ernest Robert Curtius, quando, ao discutir as constantes literárias, fala da cultura "[...] como recordação iniciadora... [...]. Os programas de educação e reeducação de todas as espécies são talvez menos importantes do que a tarefa de ver e incutir a função da continuidade na cultura." (CURTIUS, 2013, p. 483). É, pois, essa continuidade cultural entre o presente moderno e o passado tradicional que as intérpretes do *Romanceiro Sergipano* ajudam a manter, iniciando os seus ouvintes num mundo de referências literárias e agindo, assim, como agentes comunitárias de letramento poético.

Comecemos, pois, fazendo um levantamento dos elementos compositivos da fotografia, seguindo a orientação de Antonio Costella (1997, p. 19), de acordo com a qual, quando se aprecia obras de arte, deve-se começar pelo levantamento do conteúdo factual, "A apreensão do conteúdo factual se concretiza simples e tão-somente pela identificação, em nível meramente descritivo, dos elementos que compõe a obra.". Da mesma forma que se faz na apreciação das obras de arte, cabe começarmos aqui também por tal levantamento. E, para que a performance seja contemplada em sua totalidade, com a foto permitindo conhecer o ambiente e a transcrição poética (o plano literário) procurando fixar o canto, a solfa da versão de D. Caçula acompanha a fotografia, a fim de possibilitar, para aqueles que leem partitura, além do conhecimento do ambiente onde se deu a performance e a transcrição poética, também o estudo e a apreciação da melodia romancística[193].

[193] Como disse antes, o *Romanceiro Sergipano* oferece, na seção Documentação Musical (LIMA, 1977, p. 537-566), 84 solfas dos romances recolhidos, preparadas pelo maestro e professor Antonio Carlos Plech e pelos músicos Miguel Alves e Marena Isdebski Salles.

O enquadramento dado pelo fotógrafo – o qual, como lembra Alberto Roiphe (2012, p. 108), ao escolher o foco, a luminosidade, os ângulos e a perspectiva, acaba assumindo sua posição de "enunciador oculto" – apresenta-nos, nessa fotografia em preto e branco, em primeiro plano, três figuras: na extremidade direita, encostada a uma parede úmida, em estado de infiltração, com tinta descascando em algumas partes, está D. Caçula, Albertina Vasconcelos Santos, uma senhora idosa, de cabelos visivelmente embranquecidos pelo tempo, e negra, a qual, enquanto canta, com a cabeça levemente encurvada para a frente, o braço esquerdo descansando no colo, entre as pernas, e o cotovelo do braço direito descansando em cima de uma mesa forrada, olha, através dos óculos de lentes grossas, para o menino que está à sua frente, sentado, olhando firmemente para ela também, enquanto lhe ouve interessadamente o canto.

Esse primeiro menino, descamisado como o terceiro que aparece atrás dele, senta-se, no meio da fotografia, em uma cadeira rente à intérprete, mantendo-se numa posição de quem revela estar bastante atento. Confirma essa impressão o fato de ele apoiar as mãos no assento e o lado direito do corpo no encosto da cadeira, mantendo a cabeça totalmente voltada para a cantadeira, a qual, enquanto desfia seu canto, observa-lhe e é por ele atentamente observada. Atrás desse primeiro menino, no lado esquerdo da fotografia, aparecem dois outros, como que formando uma "fila". O segundo, o único que está vestindo camisa, uma camisa branca aberta na frente, da mesma forma que o primeiro, olha fixamente para D. Caçula, mantendo-se imóvel, enquanto ela canta voltada para o primeiro menino, que lhe está mais próximo. O terceiro menino, descamisado e com uma chupeta na boca, parece ser, dos três, o mais novo. Menos concentrado no canto da intérprete do que os outros dois, esse terceiro menino apoia sua mão direita no encosto da cadeira, na qual está sentado o primeiro, enquanto, em vez de olhar para a intérprete que canta, flagra o fotógrafo em sua ação de captar, fixando-o na fotografia, o momento encantatório da performance. Em cima da mesa, dividindo-a com o que parece ser um bule de porcelana, um gravador (hoje) antigo (pois que, na época, década de 1970, era o que se tinha de atual) registra o canto da narradora oral.

Em sua "Retórica da imagem"[194], ao refletir semiologicamente sobre as relações entre sentido e imagem, Roland Barthes (1990, p. 30) discute se a fotografia é capaz de emitir um sentido, "Os linguistas não são os únicos a suspeitar da natureza linguística da imagem; a

[194] Sobre fotografia, ver também, de Etienne Samain, "As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo" (2012, p. 151-164); Ana Maria Mauad, "Através da imagem: fotografia e história interfaces" (1996, p. 73-98) e "O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual" (2008, p. 33-50); Adair Felizardo e Etienne Samain, "A fotografia como objeto e recursos de memória" (2007, p. 205-220).

opinião geral também considera – confusamente – a imagem como um centro de resistência ao sentido, [...].". O semiólogo francês volta seu olhar para a fotografia jornalística e publicitária, procurando demonstrar como a polissemia, que ele vê como inerente à imagem, não a impede de emitir significados que articulem sentidos. Para Barthes, a fotografia nos propõe, então, três tipos de mensagem, a saber: 1, a linguística; 2, a icônica codificada (denotação); e 3, a icônica não codificada (conotação).

A primeira, aparecendo na fotografia "como título, como legenda, como matéria jornalística, como legendas de filme, como *fumetto*; [...]."[195], fixaria uma descrição "denotada" da imagem, quer dizer, reforçaria uma certa interpretação da mensagem, apontando, de forma complementar, direções, a partir de significados a serem articulados na formação de um sentido. A segunda, a mensagem denotada (ou imagem icônica codificada), por sua vez, se constitui a partir dos elementos compositivos da fotografia, os quais funcionam como suportes para o terceiro tipo de mensagem, conforme Barthes, ou seja, para a mensagem simbólica (ou icônica não codificada). Esta seria, então, a mensagem cultural, articulada a partir dos "objetos reais da cena"[196]; nesse caso, já simbolicamente interpretados pelo "leitor" da fotografia.

Pois bem, sem querer aprofundar as questões levantadas por essa reflexão semiológica de Barthes sobre a ontologia da significação, a partir da relação entre imagem e sentido, dela interessa-me particularmente reter a ideia de que, "na fotografia há uma conjunção lógica entre o *aqui* e o *antigamente*."[197]. Essa constatação nos leva, como observa o semiólogo, a perceber o caráter espectral do registro fotográfico, "a irrealidade real da fotografia"[198]. De fato, "lendo" nossa fotografia da performance de D. Caçula tirada pelo fotógrafo Jorge Moreira, que poderia ser classificada como uma fotografia "jornalística", percebemos como a atravessa o motivo "o aqui e o antigamente", como uma mensagem cultural veiculada pela relação estrutural[199] que se estabelece entre os elementos compositivos dela, responsáveis pela mensagem denotativa, na linguagem de Barthes: o texto (isto é, o canto/narração, que aparece, por metonímia, no signo icônico "gravador"), responsável pela mensagem linguística (poética) e a mensagem cultural, ou interpretação simbólica dos elementos denotativos, constitutivos da cena. Tudo isso, claro, articula-se a partir da interferência do enunciador (o fotógrafo), o qual constrói a cena, a partir

[195] BARTHES, *op.cit.*, p. 32, grifo do autor.
[196] *Ibid.*, p. 30.
[197] *Ibid.*, p. 36, grifos do autor.
[198] *Ibid.*
[199] Para Barthes, enumerar os elementos compositivos da fotografia sem estabelecer uma relação entre eles, vendo-os dentro de uma estrutura "semiológica", seria incorrer numa análise "ingênua". Cf. *Op.cit.*, p. 42, nota 5.

de suas "intervenções humanas"[200]: o enquadramento, distância, luminosidade, ângulos, nitidez, perspectiva etc.

Em se tratando do registro fotográfico de um tipo de fenômeno, o cantar de romances tradicionais, considerado em vias de desaparecimento – de acordo com a citação de Câmara Cascudo (1984b, p. 209), "Cada ano diminui o número dos que sabem recordar algumas estrofes [de romances tradicionais], cada vez mais interrompidas pelos hiatos da memória." –; citação já discutida na Introdução deste estudo, o tema do "aqui e o antigamente" se estrutura mais explicitamente na fotografia na maneira como os elementos humanos que a compõe (a intérprete, o fotógrafo, que comparece, como já dito, na "composição" da fotografia, o folclorista, que comparece também metonimicamente através do gravador, e os meninos) reúnem-se no gesto flagrante do terceiro menino, o de chupeta na boca, o qual, em vez de olhar para a intérprete, fonte do canto/narração, volta seu olhar para o fotógrafo, flagrando-o em sua performance de captação da performance de D. Caçula. Esse olhar que flagra o evento todo, reduzindo-o, enquanto um olhar infantil, a uma pergunta estupefata e "metalinguística", "o que é tudo isso, afinal?", realça sua importância, dentro da economia semiológica das imagens, chegando mesmo a desviar a atenção da performance da intérprete, que deveria permanecer o centro absoluto da cena, exatamente por concentrar em si, como uma espécie de síntese, o evento total dentro do qual o canto propriamente dito e seu registro, pela gravação e pela fotografia, formam apenas um momento, sendo os demais, e inclusive anteriores a esse, a chegada do folclorista e do fotógrafo à casa de D. Caçula e a recepção deles por ela; a preparação dos instrumentos para a gravação, o gravador e a máquina de fotografar etc, o aparecimento das crianças; até se chegar finalmente ao momento flagrado e definitivamente registrado. Esse olhar espantado e indagador do terceiro menino se assemelha, portanto, ao do artista Diego Velásquez (1599-1660).

Não o artista real, biográfico e histórico, claro está, mas o que está representado, em autorretrato, no óleo sobre tela de 318 cm x 276 cm, *As meninas*, de 1556, localizado no Museu do Prado, Madri/Espanha. De acordo com Michel Foucault (1999, p. 5), que dedica, no capítulo introdutório de *As palavras e as coisas*, uma análise penetrante sobre o jogo labiríntico entre espaço exterior e espaço interior na tela do pintor espanhol e principal artista da corte do rei Filipe IV, esse olhar de Velásquez, voltado para fora da tela, mostra que "[...] o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente.", numa reciprocidade constitutiva de uma "[...] rede complexa de incertezas, de trocas e de evasivas.".

[200] *Ibid.*, p. 36.

Na fotografia de Jorge Moreira, contudo, no gesto do menino de chupeta, não podemos dizer que haja a mesma intencionalidade filosófica que Velásquez imprimiu em sua tela barroca, ao colocar-se em autorretrato numa atitude enigmática que constrange o espectador "a entrar no quadro, [...]." (1999, p. 6). Isso devido à própria espontaneidade do olhar infantil e ao caráter documental da fotografia. Todavia, apesar disso, o olhar flagrante do menino, enquanto signo gestual, articula uma mensagem cultural, a partir de sua relação com os outros elementos icônicos da cena, transmissores das mensagens linguística e denotada, que pode ser interpretada como uma pergunta espectral – como espectral, como se viu, é o registro fotográfico –, que paira sobre toda a cena. O imaginado "O que é tudo isso, afinal?" do menino de chupeta converte-se, assim, no "O que é a poesia oral romancística (e a cultura popular que a mantém viva), afinal?" do fotógrafo, do folclorista e do pesquisador literário, que aqui ensaia algumas (possíveis) respostas (hipóteses). A primeira das quais é a de que a poesia romancística é, sem dúvida, literatura, e, como venho frisando, não somente "alta", mas – digamo-lo com tranquilidade – "altíssima" literatura, tal como ela sempre foi considerada pelos grandes escritores e pesquisadores estéticos.

Vendo o fenômeno desse modo, talvez consigamos enxergar, no fogo cruzado que é o debate sobre a questão da cultura do povo, seu verdadeiro valor, sem incorrer no erro de ou subvalorizá-la ou sobrevalorizá-la de saída, vendo nela nada mais que "[...] ('deformação', 'fala de escravos', 'insuficientes', 'limitadas', 'incapazes de totalização', 'miseravelmente presas ao empíreo' etc.)", como nota José Antônio Pasta Jr. (In: BOSI, 1992, p. 59), criticando a falta de autocrítica de seus pares, em relação a essas questões. No caso específico da poesia oral popular, e mais específico ainda do *Romanceiro Sergipano*, que é uma coletânea de textos compósitos, o valor literário e libertário ("poético", no sentido o mais humanizador possível, pois) dos textos, enquanto "práticas de leitura" ou "artes do viver", segundo categorias tomadas a Michel de Certeau (2014; 2012) estaria na inserção que eles possibilitam, a quem os ouve, no grande "texto", que é a tradição literária ocidental, tão cara, enquanto fonte de humanização, a autores como Ernest Robert Curtius (2013) e Erich Auerbach (1994), por exemplo. Todavia, essa inserção deve ser abordada, levando-se em consideração o debate pós-colonial – Homi Bhabha (1998), Silviano Santiago (2000) e Stuart Hall (2003) – sobre nação, narração, cultura e identidade nacional, a fim de, a partir dessa perspectiva, se avaliar como se dá essa "continuidade". Por outro lado, continuando a responder à imaginada pergunta do menino de chupeta sobre o que é a poesia romancística, respondo que ela é uma prática cultural, estético-literária, popular, que mira, entre seus objetivos, iniciar, aqueles a quem se dirige, em um

momento lúdico, no qual ocorre, nas palavras já mencionadas de Curtius, uma "recordação iniciadora..." (2013, p. 483). Essa recordação, acontecendo numa performance de linguagem, se dá, assim, enquanto uma brincadeira séria com palavras (o *serio ludere* dos renascentistas), comum a pobres e ricos, em demanda de humanização, isto é, de acessar, heideggerianamente, à "clareira do Ser [...]." (1995, p. 43)[201], por meio da arte.

Quanto às suas principais características, acredito que podemos resumi-las em três pontos, a saber: 1, trata-se de uma performance teatralizada; 2, de um modelo poético de resistência e 3, de um canto paidético. Todos esses três itens, a performance, a resistência e a iniciação literária por meio de um canto paidético, podem ser percebidos tanto na leitura da transcrição do cantar de D Caçula, bem como na relação dessa transcrição com a fotografia da performance, por meio da qual podemos ver o encantamento do canto, agindo sobre a imaginação e o corpo dos receptores infantis em torno da intérprete "griotte", a qual canta seu canto como quem transmite a seu público uma experiência existencial através de estórias marcantes, as quais visam fixar, ludicamente, na memória dessas crianças que as recebem, a marca de uma experiência poética inolvidável. Como diz Walter Benjamin (1994, p. 207), o narrador narra porque precisa transmitir algo maior que sua própria existência individual às próximas gerações. Um saber que deve merecer ser lembrado e não esquecido. Esse tipo de narrativa, todavia, é cada vez mais impraticável, na realidade industrial, globalizada e altamente tecnológica em que vivemos. Porém, para quem, como Sílvio Romero (In: CARVALHO; ROCHA, 2004, p. 16), teve o privilégio de ouvir intérpretes como D. Caçula, a experiência é decisiva em sua formação intelectual, conforme ocorreu com o polígrafo sergipano, segundo ele mesmo conta a Coelho Neto: "Em menino o meu maior encanto era, à noite, ao copiar ou na eira, entre crianças, ouvir as velhinhas que, com a almofada ao colo, urdindo o crivo, cantavam xácaras peninsulares, [...].". Em seguida, na mesma passagem, o escritor arremata suas recordações sentimentais com essa conclusão reveladora: "Ah! Meu amigo, nunca livro algum, por mais notável que fosse o seu autor e celebrada a sua fábula, conseguiu atrair-me como aquelas velhas o faziam com o ímã dos seus racontos.".

Cabe ainda dizer que, quando falo da cantoria de romances como um modelo poético de resistência estética, atualizando textos muito mais elaborados e complexos, originários da Idade Média ou do Renascimento, sobrevivendo na tradição oral e dialogando com a cultura letrada ocidental, estou na verdade pensando no processo de subida e descida de nível estético, tal como descrito por Gilda de Mello e Souza. Com efeito, explicando a influência da música popular,

[201] Sobre as relações entre linguagem, poesia e ser, ver também, do mesmo autor, *A caminho da linguagem* (2015).

de extração folclórica, no processo de criação de *Macunaíma*, a ensaísta explica, seguindo os ensinamentos de Charles Lalo (1877-1953), que, quando um "gênero inferior" (manifestações folclóricas) ascende ao "nível superior" da arte culta, ocorre o que Lalo chama de "nivelamento estético". Quando ocorre o contrário, por outro lado, isto é, um gênero superior (manifestação da cultura erudita, letrada) desce ao nível "inferior" da cultura popular, ocorre então, de acordo com o filósofo francês, o "desnivelamento estético". Souza lembra, como exemplo do primeiro caso, a introdução da canção popular na polifonia católica e o uso que Haendel fez da siciliana, transformando-a, de dança folclórica, em ária dramática. Para o segundo caso, embora Mário de Andrade o julgasse mais raro de acontecer do que o primeiro, ela lembra que isso aconteceu, entre nós, "a partir da segunda metade do século XVIII e por todo o século XIX, [...]." (2003, p. 21), com as modinhas imperiais e canções de salão. A autora informa ainda que, refletindo sobre "subida ou descida" de nível estético, Mário de Andrade, nos artigos "A modinha e Lalo" e "O desnivelamento da modinha", presentes no livro de 1934 *Música, doce música*, entra em polêmica com Roger Bastide, por valorizar mais, segundo Souza, o fenômeno da "subida de nível". Somente depois da mencionada polêmica com o mestre francês e de analisar o processo criador do cantador nordestino, o autor de *Macunaíma* revê suas posições a respeito dessa questão e, conforme a ensaísta, acaba aceitando que os dois movimentos, de migração do popular para o erudito e vice-versa, no fundo são "complementares" (2003, p. 20, nota 12). Ou seja: o que ocorre, nesse diálogo entre a cultura dos "altos códigos" e a cultura popular é, na verdade, uma circularidade cultural intensa, tal como será constatado com mais profundidade por autores como Mikhail Bakhtin (1993a), Carlo Ginzburg (2006) e Peter Burker (2010).

Voltando ao *Romanceiro Sergipano*, dos 54 romances constitutivos da coletânea, 39 (portanto 75%) apresentam temas ligados ao universo feminino: a infanta desejada sexualmente pelo próprio pai (*A Silvana*); a esposa assassinada pelo marido, por causa de traição amorosa (*Bernal Francês*); a esposa testada em sua fidelidade (*D. Infanta*); a pastora órfã e desamparada, a qual é salva do abandono pelo irmão, depois de este testar sua castidade (*A Linda Pastorinha*); a moça que virou santa por ter sido brutalmente assassinada pelo namorado (*Iria a Fidalga*); a infanta cruel, que manda assassinar a rival que lhe impede a realização de seu almejado desejo (*O Conde Alberto*/*Conde Yano*); a infanta que se vinga do noivo que a traiu (*Juliana*); a donzela que se traveste de homem e vai à guerra no lugar do pai idoso impossibilitado de lutar (*D. Martinho de Avisado*); a rainha cativa nas mãos dos mouros, que reencontrou uma sua irmã, há muito não vista, também como cativa e, para lhe ajudar a alcançar a liberdade, se sacrifica, preferindo permanecer presa, mas salvando a outra (*A Cativa*); a mãe que adultera com um

conde e é descoberta pela filha, a qual, por sua vez, apesar de não revelar a traição da mãe, acaba denunciando o amante ao pai, acusando-o, no entanto, de assédio e não de ele ter um caso com sua mãe (*O Conde da Alemanha*); a infanta ameaçada de morte pelo pai, por estar "pejada", mas que é salva, depois de provar sua fidelidade ao amado, por ele, o qual lhe pede em casamento ao pai (*D. Carlos de Montealbar*); a moça raptada por um falso cego, na verdade um príncipe disfarçado, que a sequestra com a ajuda da mãe dela (*O Cego Andante*); a infanta que, sem saber, é observada dormindo por um rapaz, que, ao fugir, deixa cair seu sapato. Este, tido como uma pista de uma possível visita noturna, leva o pai da moça a prendê-la numa torre, da qual ela é salva pelo rapaz, que confessa ao rei, o pai dela, ser dele o sapato. Depois da confissão e de ter jurado que não tocou nela, o rei os casa (*Chapim Del-Rei*); a mulher casada que adultera com o padre e que, descoberta, é assassinada a facadas pelo marido (*A Moreninha*); a esposa que recebe a triste notícia de que seu marido caiu do cavalo e está para morrer em terras de Portugal (*O Casamento Malogrado*); a triste estória da mulher que morreu de parto, por não ter tido quem a ajudasse, embora ela clamasse ao marido para ele ir buscar sua mãe ou sua irmã ou a mãe dela (*Flor do Dia*); a bela estória da princesa apaixonada por um seresteiro, o qual, para não ser assassinado pelo pai dela, é aconselhado por ela a fugir, prometendo-lhe ela ir depois em busca dele. O que, quando faz, o faz tarde demais: encontra-o já com esposa e filhos. De tanta tristeza, morre a princesa. Ao vê-la morta, morre também o seresteiro, deixando família e transformando-se em cipozinhos que se abraçam a outros cipozinhos – a princesa que o amava e não o pode ter (*D. Duarte e Donzilha*); a escolha de uma das filhas da condessa para o casamento (*La Condessa*) etc.

Os demais 25% (os 15 romances restantes, portanto), apresentam temas variados: aventura marítima (*Nau Catarineta*); milagres de santo (*Santo Antônio*); o soldado jogador (*Ricardo, Soldado Jogador*); narrativa de encadeamento (*A Formiguinha*); gestas de valentes (Lucas da Feira, Cirino, Lampião e Zé Rufino, O José do Vale); gesta de animais (*O Boi Espácio*, *O Rabicho da Geralda*, *O Boi Surubim*, *O Alazão*, *A Macacaria*); narrativa de encantamento (*Dona Gia*); figuras históricas (*João Cândido* e *A Morte de Fausto Cardodo*).

Desses 39 romances de temática feminina, escolhi, como recorte para compor o *corpus* de análise deste estudo, 10 romances em suas 51 versões, deixando os outros 15 romances de lado, por não tematizarem a condição femininia no mundo tradicional. Como disse na Introdução, a fim de valorizar o romanceiro brasileiro, pouco estudado em relação ao europeu, dividi o *corpus* em cinco romances da tradição ibérica (*Juliana*; *O Conde da Alemanha*; *A Moreninha*; *Leonora* e *Iria a Fidalga*) e cinco da tradição nacional (*O Caso de João Alves Flor*;

Aninha; *José e Maria*; *João e Maria* e *Marido Infeliz*). Conforme já informei no tópico "O objeto da pesquisa", apresento todos esses romances com suas versões no Quadro 2, em Apêndices[202].

Apresentei, como fiz em minha dissertação (TRINDADE, 2015, p. 86, 103, 112, 143), os resumos das diegeses[203], a fim de introduzir o leitor no universo romancístico abordado, com o objetivo de evitar apresentar, durante o momento da análise literária, a transcrição de todas as versões formadoras do *corpus* definido, concentrando-me, assim, apenas nas diferenças entre elas, as quais serão abordadas, como marcas estilísticas de cada intérprete. No final da tese, em Anexos, apresentarei as transcrições de todas as versões constitutivas do *corpus* na íntegra.

[202] Páginas 389-390.

[203] Utilizo o termo "diegese" na acepção adotada por Gérard Genette, o qual, segundo Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, transpõe o termo do contexto cinematográfico para o domínio da narrativa verbal, para designar, com ele, o universo espaciotemporal no qual se desenrola a estória (REIS; LOPES, 1988, p. 26-27).



Figura 20. D. Maria dos Anjos Silva, de Malhador/SE. Foto de Jorge Moreira constante do *Romanceiro Sergipano* (1977, p. 534). Depois de D. Caçula, D. Maria dos Anjos é a segunda intérprete que mais cantou e narrou para Jackson da Silva Lima. No total: 30 romances.

III ERRÂNCIAS DA ORALIDADE

Antes de começar a cotejar as versões do romance tradicional *Juliana* cantadas pelas 21 intérpretes, por mim consideradas como poetas, na acepção em que entende esse termo Paul Zumthor (2010, p. 234), para quem a palavra poeta é usada "para designar aquele ou aquela que, executando a performance, está na origem do poema oral, [...].", convém esclarecer alguns conceitos que serão usados no momento da comparação entre as versões, quando se procurará verificar em que uma versão se diferencia de outra, como a intérprete tal, diferentemente das demais, caracterizou a personagem, apresentou a narrativa e a conduziu ao desfecho. Tais conceitos, fundamentais para esse passo, são sobretudo 3, a saber: "segmento temático", "sequência temática" e "verso-base". Após explicá-los, me deterei um pouco ainda na discussão sobre os processos de variação do romance, bem como sobre a questão da autoria feminina, a eles relacionados, para, em seguida, partir então para a análise dos poemas, a fim de perceber seus multiformes modos de apresentação enquanto errâncias da oralidade, isto é: errâncias enquanto atualizações criativas de textos tradicionais que migram no espaço e no tempo e devem sua sobrevivênvia a esses processos de variação, e não errâncias consideradas como desvios dos modelos literários dos arquétipos europeus.

III. 1 Alguns conceitos importantes

De acordo com Braulio do Nascimento, o segmento temático, encerrando um conceito, um diálogo ou uma descrição, indica as partes compositivas que estruturam o poema, as quais, de forma simplificada, podemos dizer que correspondem "[...] à *cena* na peça teatral." (2004, p. 38, grifo do autor), ao passo que, por sua vez, a sequência temática, sendo constituída por segmentos temáticos, representa o desdobramento de uma mesma ideia, ou, para simplificar, de uma "cena". Já o verso-base, fundamental para a investigação do processo de variação romancístico, é aquele verso que, como o nome indica, por sua ocorrência frequente nas várias versões, constitui a base a partir da qual se pode avaliar as variações ocorridas entre as diversas variantes[204] de um mesmo poema. Cumpre lembrar que, embora possa aparecer com mudanças

[204] Em outra versão de seu estudo sobre a variação romancística, publicada pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro na coleção *Cadernos de Folclore* nº 17 e intitulada "Romanceiro Tradicional", Nascimento informa (1974, p. 3) que, embora se possa usar os termos "variante" e "versão" como sinônimos, Ramón Menéndez Pidal sugere que se use o termo "versão" para designar o texto completo ou fragmentado de um romance, considerado em suas diferenças em relação aos demais textos completos do mesmo poema, e se use o termo "variante" para designar os elementos de diferenciação de que se compõem cada versão. No meu caso, estou usando aqui ambos os termos como sinônimos.

vocabulares ou na pessoa ou no tempo dos verbos, o verso-base, contudo, conserva sempre o mesmo sentido. Para exemplificar, a partir do romance *Juliana*, Nascimento cita quatro versões, uma de Perdizes/São Paulo, uma de Entre-Rios/Mato Grosso, outra de Conceição da Barra/Espírito Santo e a última de São Mateus, também no Espírito Santo. Os versos são os seguintes: "O que é que **tens**, ó Juliana (Perdizes/São Paulo); "Que **tens** tu, ó Juliana" (Entre-Rios/Mato Grosso); "O que **tendes**, Juliana" (Conceição da Barra/Espírito) e "Que que **tendes**, Juliana" (São Mateu/ Espírito Santo)[205].

Infelizmente, como se vê, diferentemente de Jackson da Silva Lima que, fornecendo bastantes informações sobre as pessoas que cantaram para ele os romances, demonstra o interesse de destacar a importância desses/as intérpretes em sua pesquisa, Nascimento, no entanto, por trabalhar com coleta alheia[206], indica somente o lugar de proveniência das versões, sem fornecer informação alguma sobre quem as cantou, devido ao fato de os coletores em quem buscou as versões nada terem informado sobre os homens ou – como é mais provável ter acontecido – sobre as mulheres que as cantaram.

Em seu ensaio sobre os processos de variação do romance, além desses três conceitos-chave – segmento temático, sequência temática e verso-base – para a análise da variabilidade romancística, Nascimento ainda arrola, pelo menos, 14 situações nas quais se verifica a ocorrência da variação. São elas: **1. A variação por participação psicológica do/a intérprete**, a qual, ocorrendo geralmente pela supressão ou substituição de segmentos do poema, para minha abordagem da autoria feminina, reveste-se de fundamental relevância por revelar as marcas estilísticas e os valores culturais da mulher que enuncia os versos. Como exemplo, podemos citar a substituição, no verso de saudação do romance *Juliana*, da expressão "Deus vos salve, Juliana", por uma saudação mais atualizada, que, em vez de ser feita nessa forma cerimoniosa, na segunda pessoa do plural (que denota conservadorismo), usa simples cumprimentos referentes a partes do dia, como "Bom tarde, Juliana" ou "Boa noite, Juliana". **2. Por anástrofe**, ou seja: quando há inversão entre os termos de um verso; um bom exemplo é o conhecido verso de *Juliana* "Montado no seu cavalo", que às vezes aparece "No seu cavalo montado". **3. Por supressão de alguma parte do verso**, ou mesmo do verso inteiro ou de vários versos; a supressão, decorrendo de uma falha mnemônica, é bastante comum na poesia

[205] O negrito dos verbos, para indicar que eles podem variar em pessoa, conservando, no entanto, o mesmo sentido, é do próprio Nascimento. Embora os versos sejam perguntas, o autor não usou o ponto de interrogação nos exemplos.

[206] O premiado ensaio comparativo de Braulio do Nascimento, "Processos de variação do romance", vencedor do Prêmio Sílvio Romero de 1964, valeu-se de 47 versões do romance *Juliana e D. Jorge*, retiradas das coletas de Rossini Tavares de Lima, Joaquim Ribeiro e Wilson W. Rodrigues, Celso de Magalhães, Sílvio Romero, Guilerme Santos Neves, Lucas Alexandre Boiteux e Fausto Teixeira (2004, p. 32 a 34).

oral. Para exemplificar com o romance *Juliana*, Nascimento cita a supressão, muito frequente, dos versos da estrofe inicial do poema, a qual, de 4 versos: "Boa tarde, Juliana / Como vai, como tem passado? / Boa tarde, senhor Jorge / Muito bem, muito obrigado", pode, por supressão, ir reduzindo-se para 3: "Boa tarde, Juliana / Como vai, como tem passado? / Boa tarde, ó meu d. Jorge", para 2: "Boa tarde, Juliana / Como vai, como tem passado?", ou finalmente para 1: "Boa tarde, ó meu d. Jorge". **4. Por justaposição**, quando um verso de uma estrofe se justapõe a outro, pertencente a outra estrofe; um exemplo, usando ainda o romance *Juliana*, é quando se cantam os versos da saudação inicial do poema e, por esquecimento dos demais versos dessa mesma estrofe, passa-se a versos de outra estrofe, já perto do fim do romance: "Boa tarde, ó seu d. Jorge (verso da estrofe inicial) / Eu vou subir no meu sobrado, / Apanhar um copo de vinho / Pra festejar seu noivado" (versos das estrofes finais). **5. Por aglutinação**, quando um verso aglutina-se a outro – o mais das vezes, a aglutinação costuma ocorrer simultaneamente à supressão e à justaposição, sendo os versos atrás citados exemplos tanto de justaposição como de aglutinação. **6. Por analogia**, quando há a substituição de uma palavra por outra semanticamente semelhante; exemplifica esse caso o primeiro verso do dístico "- Que puseste, ó Juliana / Neste cálice de vinho?", o qual costuma aparecer em outras formas verbais: "- Que me deste, ó Juliana" ou "- Que fizeste, ó Juliana". **7. Por eufemismo**, quando se informa, com palavras mais suaves, uma afirmação culturalmente considerada mais provocativa contida no verso – geralmente, colaboram para a ocorrência do eufemismo a sinonímia, a substituição e a supressão. Para exemplificar o eufemismo, Nascimento cita os picantes versos do romance *Gerinaldo*, "Queres tu, ó Gerinaldo / À noite dormir comigo?", os quais costumam ser cantados eufemisticamente de outras formas, como por exemplo: "Quanto davas tu, Gerinaldo, / (para) à noite brincar comigo?" ou "Se queres tu, ó Gerinaldo / passar a noite comigo?". **8. Por generalização**, quando se opera uma generalização. No romance de *Juliana*, um exemplo são os versos finais em que aparece um comentário da mãe censurando o comportamento masculino, "Não te disse, minha filha, / Não quiseste acreditar: / Esses rapazes de hoje / Só querem é enganar.". **9. Por sinonímia**, quando se verifica o processo sinonímico ocorrendo tanto na estrutura temática quanto na estrutura verbal, conforme os exemplo dados no caso da analogia, em que a sinonímia incidiu sobre a estrutura verbal, e do eufemismo, em que a sinonímia incidiu sobre a estrutura temática. **10. Por repetição**, quando surge uma repetição, geralmente decorrente de esquecimento de outros versos, ou por força da musicalidade dos versos, como acontece em "Ó Juliana, Juliana, / O que puseste no vinho?" ou "Já jurei, ó minha mãe, / Já jurei e hei de jurar", ou ainda "Juliana, Juliana, / Não uses de

falsidade". **11. Por substituição**, conforme explicado no caso da participação psicológica, a substituição costuma ocorrer por questões estilísticas. **12. Por contaminação**, quando ocorre em um romance a substituição ou o acréscimo de segmentos temáticos de outro poema. De acordo com Nascimento, acelerando a formação de variantes, esse processo acaba se constituindo num "[...] processo de descaracterização, por excelência."[207]. Como exemplo, o ensaísta cita versos do romance *Delgadinha*, contaminado com versos do romance *Juliana*, "Deus vos salve, minha mãe / No vosso estrado assentada" ou "_Deus vos salve, rei, Senhor" / No vosso trono assentado"; na verdade, esses versos são originários do romance *Juliana* e aparecem em *Delgadinha* exatamente por... contaminação. **13. Por atualização**, caso já explicado quando se falou da participação psicológica. Nascimento faz uma importante observação sobre a atualização, quando diz que ela é determinada, como processo de variação, pela "necessidade de sobrevivência do romance. [...]. Por intermédio do processo de atualização, são substituídas no romance formas tradicionais por formas contemporâneas à sua circulação."[208]. **14. Finalmente por adaptação**, quando ocorre, por força de influência de natureza geográfica, social ou cultural, uma adaptação na estrutura verbal do romance, revelando, em sua ocorrência, uma marca de diferenciação, um "desvio" em relação aos arquétipos literários europeus, que, segundo meu modo de interpretar, deve ser considerado mais como um fator de criatividade, uma "errância criativa" – e não "errância" como "erro" – sofrida pelo poema em seu processo migratório, a partir do momento em que aquele, ou como é mais comum acontecer, aquela que o ouviu se apropria dele, o assimila de forma ativa e imprime nele seu estilo e suas marcas geográfica, sociais, sexuais e culturais. Como exemplo, Nascimento cita o segundo verso do dístico de *Juliana* "Deus vos salve, Juliana, / No teu estrado assentada.", o qual pode aparecer como "No teu trono assentada", "No teu salão assentada", "Nesta varanda a chorar", "No teu sobrado assentada", "Na tua cadeira assentada", "No seu lugar assentada" ou "Em sua rede bem sentada".[209]

III. 2 Autoria e variação romancística

Todos esses processos de variação explicados por Nascimento em seu ensaio formalista foram descritos aqui para ilustrar a dinâmica que preside à cantoria da poesia oral, a qual, a partir de tal estudo, torna-se sem dúvida bem mais compreensível. Porém, todos esses casos de

[207] NASCIMENTO, *op. cit*., p. 109.
[208] *Idem*, p. 112.
[209] *Idem*, p. 114.

variação, na verdade, poderiam, no meu entender, ser reduzidos, sem prejuízos à análise (quero crer), a um só, a saber: a participação psicológica. Pois que, seja a supressão, seja a justaposição, seja a analogia, seja o eufemismo, seja a contaminação, o que ocorre sempre, nas performances romancísticas, advém obviamente da participação psicológica de quem canta o romance. Descrevi esses casos de variação apresentados por Nascimento para, na perspectiva da abordagem desse gênero de poesia oral que procuro fazer, rastreando como se dá a autoria feminina nas multiformes manifestações desses poemas, demonstrar que eles ocorrem exatamente devido à participação psicológica das mulheres que imprimem suas marcas estilísticas nos textos recebidos da tradição oral viva, fazendo isso realmente através desses vários processos de variação descritos acima. Nesse sentido, embora seja um admirador do mestre estudioso dos romances tradicionais, merecidamente homenageado pela UFPB com a publicação da edição comemorativa dos seus *Estudos sobre o romanceiro tradicional* (2004), pelo pioneirismo, seriedade e alcance de seus trabalhos e pelo amor com que o pesquisador se devotava às investigações romancísticas e à cultura popular de modo geral, em relação ao fenômeno variante da substituição, por exemplo, por questão de perspectiva heurística, me sinto na obrigação de discordar do comentário de Nascimento, quando este, explicando esse fenômeno, minimiza a contribuição do/a intérprete, ao dizer que o processo de substituição "caracteriza-se, às vezes, por certa gratuidade. [...]. Pode-se admitir, com certas restrições, a participação direta do portador de folclore; todavia, mesmo essa participação parece devida a fatores aleatórios, sem qualquer apoio psicológico."[210]. Ora, se há a participação direta do/a enunciador/a dos versos, essa participação deve ser vista, segundo penso, como criatividade, e não como "fator aleatório", como diz o estudioso. Essa forma de enxergar o processo de variação, assentado apenas no texto, esmiuçado estruturalisticamente, desconsiderando de forma total ou considerando muito pouco quem o interpreta, conforme faz Nascimento (pelo fato de não ter podido se referir mais diretamente aos/às intérpretes por ter, como disse, trabalhado com coleta alheia), não me parece fazer jus ao empenho pessoal que, afinal de contas, está por detrás de toda manifestação artística e, especificamente no caso em tela, por trás do esforço mnemônico, lúdico e morigerador das intérpretes que guardam os romances na memória. Claro está que não é por preocupações filológicas que elas fazem isso, senão por sentirem profundas identificações psicológicas com as personagens femininas, as quais se movem nos universos diegéticos dos textos romancísticos marcados por uma visão de mundo demasiadamente viricêntrica.

[210] *Idem*, p. 108.

Penso que essa maneira de enxergar o fenômeno da cantoria de romances, vendo apenas os textos, em sua estrutura literária arquetípica, como o único objeto de investigação digno de ser levado em conta, em uma investigação objetiva, deixando quem os canta de lado, como se os textos sobrevivessem, em seu percurso migratório no tempo e no espaço, através de suportes "inanimados", que os receberiam e os transmitiriam como "gravadores neutros", máquinas que não sentem nem se emocionam nem são afetadas pelas estórias que passam por elas, como se essas mulheres receptoras e transmissoras dos poemas fossem canais diáfanos, impede a percepção da funcionalidade desse tipo de poesia oral no universo sociocultural em que ela ocorre. É claro que os poemas, conforme constata Nascimento, apresentam características de "um corpo vivo em constante desenvolvimento."[211]. Contudo, a voz que os canta também sai de um corpo vivo em "em constante desenvolvimento". O que me faz pensar que a mulher dona dessa voz, ao cantar romances, não deveria ser considerada como um epifenômeno do fenômeno romancístico, senão o contrário, o romance que ela canta é que é um epifenômeno do fenômeno sociocultural em que se constitui sua atuação performática, no ambiente comunitário em que essa mulher vive.

Essa maneira de pensar, entretanto, não se confunde com a de Nascimento, quando este considera a versão cantada pelas intérpretes, enquanto variante, como epifenômeno do fenômeno representado pela estrutura invariante do poema, ou seja, por sua fábula, "A variante atualiza um organismo preexistente, a fábula, a cuja estrutura semântica tem forçosamente de submeter-se pela sua natureza de epifenômeno."[212]. Vale dizer: ele considera a versão cantada pela intérprete, apresentando algum tipo de variação, como um fenômeno derivado do modelo estrutural semântico que constitui o arquétipo literário; no que o teórico tem toda razão. Todavia, o problema, em sua consideração, me parece residir na forma como ele valoriza a estrutura fabular (a estrutura profunda), isto é, o aspecto semanticamente invariante do poema oral, em detrimento das variâncias ocorrentes nas versões, as quais o ensaísta trata como de menor valor, "A variante desprendida de sua forma geratriz [entenda-se: da fábula arquetípica], não tem significação autônoma."[213]. Ou, neste outro passo, em que o ensaísta enfatiza o pouco valor das versões, em relação aos arquétipos literários europeus, "Desse modo, podemos admitir, em princípio, o caráter *ilusório* da variante e consequentemente incorporar ao conceito de invariante a equivalência semântica."[214]. Ora, esse tipo de apreciação, que considera as

[211] *Idem*, p. 31.
[212] "Invariantes, paráfrases e variantes na literatura oral", *in*: *Estudos sobre o Romanceiro tradicional* (2004, p. 343).
[213] *Idem.*
[214] *Idem*, p. 345, grifo meu.

variações, no plano da estrutura superficial – quer dizer: no plano da expressão – como "ilusórias", acaba tratando a autora dessas variações igualmente como de somenos importância, no contexto do fenômeno romancístico. Acaba considerando sua contribuição, na forma de exprimir, ou parafrasear, o texto arquetípico, como algo banal, sem muito valor, ou, como diz o estudioso, algo trivial: "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."[215]. Afinal, se o romance vive da variação, como ensina Ramón Menéndez Pidal e o próprio Nascimento que lhe repete a lição, ao dizer que o que caracteriza a poesia oral é ser uma "[...] poesia que vive em suas variantes."[216], essa variação não se faz isenta da participação psicológica da mulher que é sua portadora e transmissora.

É por esse motivo que sua autoria, ainda que atuando apenas na estrutura superficial do texto, limitando-se a variações no plano da expressão, não deveria ser considerada "trivial". Talvez, para uma abordagem filológica, ciosamente preocupada em explicar as variações unicamente em relação aos arquétipos literários europeus, as pequenas alterações lexicais ou na construção composicional, que de fato não atingem o núcleo semântico da estória, ou seja, a estrutura profunda do poema, sua fábula; para uma abordagem como essa, realmente as versões e suas intérpretes autoras não parecem ter muito valor, porquanto quem estuda os romances nessa chave olha para as versões locais, enxergando, no entanto, apenas seus modelos arquetípicos ibéricos, desconsiderando a expressividade e criatividade das intérpretes e de suas versões nacionais, quando não as deplorando totalmente, como faz Celso de Magalhães.

Esse autor, embora pioneiro nas pesquisas romancísticas no Brasil e brilhante em suas análises eruditas dos romances recolhidos no Maranhão, em Pernambuco e na Bahia, infelizmente não conseguiu se desvencilhar do racismo científico corrente na época[217], chegando a fazer comentários infelizes, carregados de incompreensão, em relação ao trabalho autoral do/a cantador/a de romances. Assim, ao explicar, no terceiro artigo publicado no jornal recifense *O Trabalho* em 15-05-1873, que os trovadores populares limitavam-se a repetir o que

---

[215] *Idem*, p. 346, grifo meu.
[216] "Romanceiro Tradicional", *op. cit*., p. 2.
[217] Sobre o racismo científico corrente desde o século XVIII e XIX, mas infelizmente chegando até os dias atuais, ver, de Lilian M. Schwarcz, "Raça como negociação – sobre teorias raciais em finais do século XIX no Brasil" (In: FONSECA, 2001, p. 11-40), "O espetáculo da miscigenação" (1994, p. 137-152), *O espetáculo das raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930* (2017), *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira* (2012); de Mário de Andrade, "A superstição da cor preta" e "Linha de cor", in: *Aspectos do folclore brasileiro* (2019, p. 107-114 e 115-120, respectivamente); de Silvio Luiz de Almeida, *Racismo estrutural* (2019); de Adilson Moreira, *Racismo recreativo* (2019), de Maria Catarina Chitolina Zanini (org.), *Por que "raça"? breves reflexões sobre a questão racial, no cinema e na antropologia* (2007); e de Renato Ortiz, "Memória coletiva e sincretismo científico: as teorias raciais do século XIX", in: *Cultura brasileira & identidade nacional* (2012, p. 13-35).

guardavam na memória, o pesquisador maranhense passa a atacar os/as intérpretes nacionais, dizendo que eles/elas não faziam mais do que "[...] arremedaram-nos [aos trovadores ibéricos] mais ou menos infelizmente, intrometendo nos *romances* os barbarismos e as corrupções que o meio africano fazia desenvolver." (1973, p. 45, grifo do autor). Noutro passo, no quarto artigo publicado no mesmo jornal em 31-5-1873, em nota explicativa sobre o romance *D. Martinho de Avisado* (A Donzela-Guerreira), comentando as substituições do adjetivo "discreto", constante da versão da Foz, que ele buscou no *Romanceiro Geral* de Teófilo Braga, pela expressão "que era macaco", na versão maranhense, e do substantivo "criado", da mesma versão portuguesa, pelo substantivo "moleque", na mesma versão coligida no Maranhão – cujo nome do ou da intérprete ele não indica, falando sempre, quando se refere a eles, no "povo" –, o pesquisador passa, numa atitude de total ignorância sobre o valor do trabalho autoral dos/as intérpretes brasileiros/as, a criticar o processo de crioulização feito por eles/elas, ao dizer que "[...] há a substituição do *criado* português pelo *moleque*, que só se encontra entre nós. Já é o elemento negro tomando conta da poesia, como adiante veremos que toma em maior escala."[218]. A esse comentário, vem a nota explicando: "É inegável, porém, que o elemento *chulo*, introduzido neste romance, apesar de brasileiro, torna-o destoante e fá-lo *menos nobre*."[219]. Para que fique mais claro o tom altamente racista das reflexões do ensaísta maranhense sobre os/as intérpretes nacionais, cujas versões, segundo ele, são, como se viu, "menos nobres" do que as portuguesas, devido à crioulização vocabular sob influência do negro afrodescendente, convém citar ainda uma passagem, para os leitores deste trabalho que não leram os artigos do autor na íntegra, em que, ainda atacando ferozmente o processo de crioulização cultural que se deu no Brasil através da mestiçagem entre as culturas portuguesa, ameríndia e africana, o estudioso, depois de ter dito, no terceiro artigo atrás mencionado, que "Se há na raça humana alguma coisa de bestial – o africano a possui."[220], passa a dizer que esse cruzamento cultural (a mestiçagem), que resultou nos nossos bailados (o São Gonçalo, os sambas, os maracatus, as cantigas), não "[...] nos podia trazer bem algum. Trouxe mal. Deturpou a poesia, a dança e a música."[221]. Constituindo esses bailados nacionais, para ele, "[...] um espetáculo de causar vergonha aos habitantes de uma cidade civilizada."[222]. Ainda não conformado de demonstrar tanto racismo e incompreensão sobre a riqueza da cultura popular brasileira, o ensaísta ainda arremata, em nota explicativa sobre o sentido da Lavagem do Bonfim, dizendo que, nessa festa, as crioulas e os

[218] MAGALHÃES, *op. cit.*, p. 51.
[219] *Idem*, grifos meus.
[220] *Idem*, p. 44.
[221] *Idem*, p. 45.
[222] *Idem*.

negros se reúnem promiscuamente e, entre cantigas e esgares, meio-nuas, com as cabeças esquentadas "[...] pelo álcool das barracas vizinhas, com os seios à mostra, lúbricas, com essa lubricidade nojenta da crioula, entre risadas e ditos obscenos, começam todos a lavagem. Isto enjoa e envergonha."[223].

Detive-me um pouco nos comentários desse pesquisador brasileiro, pioneiro nos estudos romancísticos nacionais, pela importância de seu trabalho nessa área de atuação e pelo fato de seu eurocentrismo, em vez de ser repudiado, muitas vezes se tornar até uma influência para outros pesquisadores. E esse é o motivo pelo qual, em boa parte das recolhas nacionais mais conhecidas, quase sempre nem sequer os nomes das intérpretes são mencionados[224]. Não obstante, para uma interpretação literária, as variações no plano da expressão, por menores que sejam, devem ser valorizadas sim como criatividade poética, ou seja, como participação criativa do/a intérprete que atualiza, durante a performance parafrástica, o arquétipo literário recebido da tradição e guardado na memória, manipulando as palavras e a forma romancística, como faz qualquer poeta no momento da criação, para expressar a fábula de tal arquétipo, no seu estilo crioulizado. É por valorizar esse trabalho de apresentação autoral, em uma forma variante – isto é, parafrástica – de uma fábula, em sua estrutura invariante, que Zumthor considera que o papel do executante (ou seja, do/a intérprete) conta mais do que o do compositor do poema, de há muito já esquecido no anonimato, uma vez que a apresentação parafrástica do/a intérprete é que, segundo o pesquisador suíço, "[...] contribui mais para determinar as reações auditivas, corporais, afetivas do auditório, a natureza e a intensidade de seu prazer."[225]. É por essas razões que procuro realçar a participação das intérpretes como "errância criativa" e autoria. É também por essa mesma razão que evito tratá-las, usando, para me referir a elas, a palavra "informante"[226]. Esse termo, embora heuristicamente pertinente, a meu ver, além de soar

[223] *Idem.*

[224] Entre os/as autores/as nacionais que mencionam os nomes dos/as intérpretes estão as pesquisadoras do *Romanceiro Baiano*, as professoras Doralice Alcoforado e Maria del Rosário S. Albán (1988, p. 47-145); Rossini Tavares de Lima (1971), e Câmara Cascudo (1984b, p. 208-215). No entanto, como reconhece Maria de Fátima B. de M. Batista (2002, p. 98), nenhum/a desses/as coletores/as forneceu mais informações sobre as pessoas que participaram de suas pesquisas do que Jackson da Silva Lima, o qual, além dos nomes e idade dos/as participantes da recolha e da indicação do lugar de origem de cada um/a, apresenta todo o perfil sociocultural dessas pessoas, além de algumas fotografas de algumas delas, revelando, com essa atitude incomum nas pesquisas romancísticas, o reconhecimento do trabalho de autoria do cantador e sobretudo da cantadora de romances.

[225] ZUMTHOR, *Introdução à poesia oral*, *op. cit.* p. 236.

[226] Ainda que correntes nas pesquisas antropológicas, procuro evitar, neste trabalho, tanto o termo "informante", como a palavra "inquérito", usada pelas pesquisadoras do *Romanceiro Baiano* (1988, p. 27), por considerar essas expressões demasiado policialescas. Considero que a pesquisa científica não ganha nada nessa aproximação semântica com a investigação policial. Ao contrário: creio que essa aproximação inclusive, como lembra Gayatri Spivak (In: HOLLANDA, 1994, p. 187-205), pode levar à não consideração da integridade cultural alterna do sujeito participante da pesquisa, o qual, nomeado dessa forma, acaba sendo visto como um "objeto" apanhado nas malhas da relação sujeito pesquisador dominante – objeto pesquisado dominado.

policialesco, leva a pensar que as cantadeiras, quando em performance, "apenas estão informando" alguma coisa..., quando, na verdade, sua atuação consiste num momento estético, de criatividade autoral, portanto.

É exatamente por tudo isso que considero a mulher que canta romances autora desses poemas, bem como os homens que também os cantam, obviamente; porém, como estou abordando a autoria feminina especificamente, é nas mulheres que gostaria de concentrar minha atenção. Acredito que elas deveriam ser consideradas como autoras, uma vez que é por seu trabalho de recepção e transmissão que tais textos migram no espaço e no tempo e sobrevivem ao olvido. E aqui me permito discordar também do grande estudioso dos romances tradicionais, o erudito Menéndez Pidal, quando este, em sua famosa conferência na Universidade de Oxford, proferida em 26 de junho de 1922, explicando as diferenças entre a poesia popular e a poesia tradicional na literatura espanhola, ao chegar ao momento de explicar as origens do romance tradicional e falar em seu processo de variação, assinala dois períodos principais nesse processo. O primeiro: o período "aédico ou de florescimento", correspondente aos séculos XV e XVI, nos quais o gênero que "ora haya nacido en las clases bajas, ora en las elevadas, se propaga a todas y se repite activamente, lo mismo en las cortes señoriales que entre el pueblo; [...]." (1958, p. 75). O segundo: o período "rapsódico ou decadente", correspondente ao século XVIII, seria o momento no qual, "la tradición se limita casi sólo a reproducir lo antes creado; [...]."[227]. De acordo com o ensaísta, nesse período, "la difusión de ese género de poesía se va limitando cada vez más a las clases menos ilustradas, hasta quedar reducida al ínfimo vulgo y población más rústica, [...]."[228]. Ora, essa explicação me parece no mínimo contraditória, quando não suspeita, uma vez que, se os romances "florescem" simultaneamente tanto nas classes altas quanto nas baixas e por ambas se propagam "ativamente", na verdade o que ocorre, ao se chegar ao século XVIII, não é exatamente uma "decadência" – termo também usado por Carolina Michaëlis de Vasconcelos[229] – pelo fato de, nesse momento, os poemas terem sua existência quase que exclusivamente circunscrita à gente "del pueblo". O que ocorre na era clássica é apenas o desinteresse da aristocracia literária por esse tipo de texto de proveniência medieval e... popular, uma vez que ela se via então demasiadamente ocupada com as intermináveis discussões em torno da "querela dos antigos e modernos", que, irradiando suas ideias principalmente da Inglaterra e da França, contagiava a aristocracia europeia, disseminando o pensamento de que

[227] PIDAL, *Los romances de América y otros estudios, op. cit.*, p. 76.
[228] *Ibid.*
[229] Diz a erudita: "[...] compreende-se que os romances, gerados no seio do povo pela decadência de criações aristocráticas, fossem desprezados temporariamente por magnates e eruditos que eram precursores da Renascença, como o Marquês de Santillana." (1980, p. 25-26).

o antigo, visto, conforme ensina Luiz César de Sá Júnior[230], como um território "[...] 'inconsistente', 'indeterminado' e 'sempre falso.'", deveria ser considerado como inferior ao moderno. No bojo desse movimento clássico rumo a uma consciência "moderna", os romances, sobrevivências literárias do mundo antigo, não poderiam realmente oferecer muito atrativo.

É preciso, porém, contextualizar a explicação do filólogo espanhol, esclarecendo que ele a está fazendo, partindo do debate que corria desde o século XIX acerca da tese romântica da "inerrância popular", segundo a qual a poesia tradicional brotaria espontaneamente entre a gente do povo, o qual passava a ser, por esse motivo, considerado como "poeta-legião". De acordo com essa tese, a poesia tradicional seria um produto de tal poeta popular, anônimo e coletivo, que, divina e sobrenaturalmente inspirado, seria incapaz de errar em suas criações, as quais surgiriam misteriosamente, como acontecia com a religião e com a linguagem. Tal tese, defendida por autores como Herder e Jacob Grimm, entre outros autores românticos, aos quais parece se somar o próprio Nascimento, quando diz, em seu estudo sobre a estrutura do romance, que "[...] o espírito criador do *poeta-legião* se compraz em alongar [repetições]."[231], será constestada por autores do fim do século XIX, entre os quais Pidal cita Milá y Fontanals, Andrew Lang, Benedicto Niese, Gastón Paris e G. Doncieux, como estudiosos "modernos" que defendem a tese de que a poesia tradicional, antes de cair no domínio popular, teria sido criada, não espontaneamente e de forma "mágica" pelo poeta-legião, mas sim por um poeta culto, um autor concreto, aristocrático quase sempre, do qual, muitas vezes, contudo, não é possível determinar com exatidão a identidade.

Compartilhando a opinião desses autores, Pidal ressalta, porém, que o fato de a poesia tradicional ter sim um autor específico, em sua origem, não descarta o papel importante que, na história dessa poesia, em sua peregrinação oral no tempo e no espaço, venha a ter o povo que a cantará, "[...] estamos muy lejos de poder creer que la obra tradicional salga siempre perfecta de manos del primer autor y después el pueblo, en la transmisión de esa obra, no sea capaz de hacer outra cosa sino estropear lo que el primer poeta concebió más felizmente."[232]. E adiante,

---

[230] "A querela dos antigos e modernos: panorama historiográfico", in: *Antíteses*, v. 9, n. 18 (2016, p. 502). Sobre a era clássica e sua recepção à herança literária do passado e sua relação com a criação poética do oitocentos, ver também, de Dimitri Garncarzyk, " 'Le plus grand ouvrage dont la nature humaine soit capable'. Qu'est-ce qu'une épopée au 18e siècle?", disponível em: http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/277--le-plus-grand-ouvrage-dont-la-nature-humaine-soit-capable-qu-est-ce-qu-une-epopee-au-18e-siecle#tocto1n1.Consultado em 19 de setembro de 2021. O artigo de Garncarzyk foi traduzido por Christina Ramalho, Margarida Maria Araujo Bispo e Marie Madeleine Dupon e está publicado na *Revista Épicas*. Ano 4. Número 7. Jun. 2020, p. 122-148. Disponível em: https://www.revistaepicas.com/numero-7. Acesso em 19 de setembro de 2021.

[231] "Romanceiro Tradicional", *op. cit*., p. 4, grifo nosso. O autor também fala em "poeta-legião" no artigo "Bernal Francês na América", in: *Estudos sobre o Romanceiro tradicional* (2004, p. 291).

[232] *Los romances de América y otros estudios*, *op. cit*. p. 68.

como para frisar o que está dizendo, o erudito assinala: "[...] y lo que nos importa hacer resaltar es que la obra del primer autor puede ser refundida por uno qualquiera, que la mejore con inspiración y acertos superiores."[233]. De fato, ao estudar o romance do *Conde Arnaldos* cotejando 5 versões, uma publicada no *Cancionero de Romances*, impresso em Amberes/Bélgica no ano de 1545, outra de outro cancioneiro, este conhecido como *Cancionero de Amberes sin año*[234], outra de outro cancioneiro manuscrito do século XVI, conservado no Museu Britânico, outra publicada em um *pliego suelto*, também do século XVI, e finalmente a última publicada na segunda edição, de 1550, do *Cancionero de Amberes*, o pesquisador se viu diante de um enigma a respeito do sentido da estória que o romance narra, por faltarem alguns segmentos temáticos, em quase todas essas versões fragmentadas, cuja ausência comprometia o entendimento da narrativa. Somente depois de conhecer algumas versões sefarditas, cantadas por judeus espanhóis marroquinos, é que o estudioso atinou com o sentido completo da estória narrada pelo romance. Posteriormente, ele ainda o estudou em mais 164 versões, antigas e modernas, encontradas em várias localidades, desde toda a Península Ibérica, da Catalunha a Portugal, além das encontradas em Marrocos e na América. Todas essas versões, segundo o pesquisador, diferiam entre si, embora conservassem o núcleo temático; razão por que o estudioso comparou o gênero, assim como o fez Nascimento, com "[...] el cuerpo humano, [que] a pesar de renovarse constantemente por la nutrición, conserva su individual personalidad; y puede otras veces producir individualidades nuevas con caracteres bien distintos."[235]. A seguir, na mesma passagem, o filólogo acrescenta uma observação valiosa, para a tese que estamos defendendo: "Estas nuevas individualidades, estas refundiciones de un canto popular en partes importantes de su contenido, nos interesan especialmente *por consistir en creaciones de mayor importancia artística*."[236]. Todos esses dados, depois de exaustiva reflexão, levaram finalmente o ensaísta a concluir que o romance do *Conde Arnaldos* não seria obra do poeta-legião, inspirado divinamente "[...] según pensaban los románticos; no lo podemos tampoco atribuir a

[233] *Idem.*
[234] O famoso *Cancionero de Amberes sin año* foi impresso por Martín Nucio em Amberes/Bélgica em duas edições. A primeira, sem especificação do ano, é essa, a qual, por esse motivo, é chamada *Cancionero de Amberes sin año*. A segunda foi feita no ano de 1550 pelo mesmo editor. Essas duas edições, junto com a *Silva de Romances*, do livreiro Esteban de Nájera, publicado em Sarogoça/Espanha no mesmo ano da segunda edição publicada por Martín Nucio, são as três maiores compilações de romances existentes, segundo Pidal. Para maiores informações sobre a história das duas edições e dos três exemplares atualmente disponíveis do *Cancionero de Amberes sin año*, ver o estudo filológico introdutório que Pidal fez em 1914 para a edição fac-similada desse importantíssimo romanceiro (1914, p. IV-XLVII). Disponível em: https://archive.org/details/cancioneroderoma00madr/page/n3/mode/2up. Acesso em 19 de setembro de 2021.
[235] *Idem*, p. 70.
[236] *Idem*, grifo nosso.

un solo autor, a una región, y a una fecha, como quieren los modernos, sino que es obra de varios autores, cuya parte respectiva no se puede apreciar aislada."[237].

E é exatamente aqui, como se vê, que localizo a contradição do autor, porquanto, pelo exposto, percebe-se que a conclusão a que ele chega é que, de fato, o romance tradicional é um gênero rapsódico "desde suas origens". E, embora não se possa, sem uma grande dose de ingenuidade, compartilhar da ideia superada dos românticos sobre a inerrância do povo, e se deva admitir, com os modernos, que todo romance nasceu realmente de um poeta específico, uma pessoa que selecionou as palavras, as dispôs em versos, organizou os versos em estrofes, escolheu as rimas, enfim, "compôs" o poema, mesmo assim esse romance deverá ser considerado como um gênero rapsódico. Isso pela simples razão de que o seu destino, enquanto gênero mnemônico (ou, como quer Pere Ferré, de "fixação memorial")[238], uma vez que saia das mãos, ou melhor, da boca do primeiro autor e "ganhe o mundo", consistirá em ser obra das várias vozes que o cantarão, refundindo-o, reelaborando-o, muitas vezes inclusive, por falha mnemônica ou por imaginação, modificando-o, ao substituir versos seus ou até estrofes por versos ou estrofes de outros poemas, pelo já abordado fenômeno da contaminação, que, como vimos, entre os outros fenômenos dos processos de variação estudados por Nascimento, caracterizam o romance como um gênero específico, em relação aos demais gêneros literários. O que tem me levado a considerar o romance tradicional como um "metagênero", entendendo por esse termo um gênero englobante, o qual, estruturando-se épico-dramático-lírica e baladísticamente, enforma narrativas, numa ambientação medieval ou medievalizada, povoadas por esquemas de representação do feminino característicos do mundo tradicional.

É também por esse motivo, ou seja, por ser um gênero rapsódico desde as origens, que considero os fenômenos de variação romancística como "errâncias criativas", entendendo que o romance tradicional, em sua peregrinação oral no tempo e no espaço, sendo cantado por várias vozes, sobretudo por vozes femininas, em cada mulher que o cantou, seja por que motivo for – falha mnemônica, imaginação, contaminação, substituição, sinonímia etc –, encontra uma autora, a qual, cantando-o, do seu modo sempre muito pessoal, passa a fazer parte da tradição oral viva, dentro da qual se irmana com o primeiro autor, seja lá quem for, a quem ela se junta, cantando o romance por ele criado e mantendo esse poema vivo na tradição oral, embora atualizando-o ao seu contexto pessoal, sexual e cultural. Para reforçar o argumento da autoria

[237] *Idem*, p. 69.

[238] Sobre o romance tradicional como gênero mnemônico ou de fixação memorial, ver, de Pere Ferré, "O Romanceiro: género literário medieval", *in*: *Romanceiro português da tradição oral moderna: versões publicadas entre 1828-1960*, (2000, v. 1 p. 15).

rapsódica do romance tradicional desde suas origens, partindo da explicação dada por Pidal sobre o sentido do romance do *Conde Arnaldos*, o qual de romance de aventura que era, devido ao processo de fragmentação por que passou, começou a ser visto, conforme o constatou o estudioso, como romance de mistério, convém lembrar que nem todos os romances são da mesma natureza temática. Esse ponto é importantíssimo para a argumentação, porquanto, nas origens do gênero, ocorre uma convergência de estilos – entre romances heroicos, muitíssimo valorizados pela filologia romancística pelo seu parentesco com as canções de gesta, e romances épico-líricos, ou como também são chamados, "novelescos", cujas origens se ligam tanto ao gênero balada, como aos cânticos de maio, entre os quais estariam as canções francesas da malcasada, as "chansons des mal mariés", e as espanhóis da "bella mal maridada", por sua vez originárias de ritos licenciosos de festas pagãs da primavera – que torna o estudo dos romances tradicionais algo bastante complexo e igualmente polêmico.

Explico-me: essa convergência de romances de vários estilos, épicos, líricos, baladísticos, ritualísticos, gerou toda uma celeuma em torno da formação do gênero. A tese mais defendida, partindo de Milá y Fontanals, é exatamente a de Pidal, segundo a qual, os romances heroicos ou cavaleirescos, cujos versos de dezesseis sílabas com assonância monorrima, conforme o filólogo, sendo o mesmo usado nas gestas medievais, levaram o pesquisador a concluir que os romances teriam vindo daí, ou seja, seriam "fragmentos líricos de textos maiores, épicos (heroicos ou cavaleirescos)". Enfim, essa tese, contestada aqui, aceita acolá, é, apesar de tudo, a que praticamente ainda vigora como a mais fundamentada, nos estudos romancísticos europeus. Porém, o problema surge quando entram em cena os outros estilos romancísticos, os chamados romances "novelescos", ou épico-líricos, de assunto não histórico e temário geralmente voltado para o universo feminino – família, casamento, intrigas amorosas etc –, os quais, apresentando em sua origem um tipo de versificação diferente dos poemas heroicos, são sempre poemas estróficos com refrão, inclusive se aproximando, em sua estruturação, das cantigas provençais, bem como das cantigas paralelísticas galego-portuguesas. Pois bem, Pidal argumenta, em *Flor nueva de romances viejos*, que esse estilo romancístico foi apropriado pelo estilo heroico, passando "el Romancero tradicional", a partir dessa apropriação, a apresentar "[...] muchos asuntos análogos a los cantados en otros pueblos del occidente de Europa: la doncella que vestida de soldado va a la guerra; la adúltera muerta por su marido [...]." (1952, p. 21) etc.

O fato é que esses romances mais líricos, que, de acordo com Pidal, não tiveram muita acolhida nas primeiras coletâneas, passam, na argumentação do filólogo, a ser compreendidos

como se tivessem surgido de um mesmo tipo de autoria, quer dizer, da autoria de poetas aristocráticos, autores dos romances heroicos, os quais, apropriando-se dessa temática "feminina", seriam também os autores dos romances novelescos ou líricos, que, devido a esse "hibridismo" entre o estilo heroico e o lírico, teriam sido considerados literariamente menos valiosos do que os puramente heroicos ou históricos. Segundo Pidal, esse é o motivo que explica o desdén dos primeiros coletores de romances do séculos XVI e XVII pelas versões mais "líricas" e menos "épicas", as quais eles consideravam "como género literario diverso, menos noble que el romance de asonante seguido."[239], ou seja: que os romances heroicos, cavaleirescos ou épicos. Em suas primeiras pesquisas sobre o Romanceiro espanhol, quando também demonstrava interesse apenas pelos romances mais heroicos (os épicos) por considerá-los, como já disse, por influência de Milá y Fontanals, como "fragmentos das canções de gesta", Pidal manifestou, conforme ele mesmo confessa, o mesmo desdén: "Yo, de mí, recuerdo que en mis primeros tiempos de colector de romances, cuando me salía al paso una de ésas [versões], la deshechaba, no la recogía."[240]. Como se vê, ao estudioso só interessavam as versões que, apresentando assuntos heroicos, entenda-se: históricos, servissem para a defesa de sua tese de que tais romances seriam apenas fragmentos de poemas, desgarrados das canções de gesta. De modo que, tanto aos olhos dos primeiros coletores renascentistas quanto aos do próprio Pidal, as versões com temas mais líricos ou novelescos, voltadas mais para questões concernentes às relações familiares e amorosas do que para as questões bélicas ou políticas, não teriam muito valor literário.

Essa visão depreciativa das versões mais líricas, menos registradas em manuscritos do que as heroicas, e cuja existência depende sobretudo da fixação memorial, como ensina Ferré, é característica da tradição filológica do século XIX e dos inícios do XX, a qual, segundo Zumthor, "[...] fez da escritura a forma dominante – hegemônica – da linguagem." (1993, p. 17), demonstrando um apego redutor às fontes escritas, em detrimento das orais. Esse "grafocentrismo", esse é o termo que usa o medievalista suíço (2014, p. 15), se combina, assim, ao "scriptocentrismo", tão criticado por Ria Lemaire. De acordo com essa pesquisadora, o scriptocentrismo caracteriza uma visão segundo a qual as origens e fontes das literaturas europeias situavam-se exclusivamente na literatura escrita, desconsiderando-se, nessa perspectiva, toda a riquíssima tradição literária oral, como se fosse completamente inexistente. O auge desse modelo de pensamento estaria, conforme a autora, na obra de Ernest Robert

[239] *Idem*, p. 20.
[240] *Idem.*

Curtius, *Literatura Europeia e Idade Média Latina* (2013), na qual o autor procurava mostrar as continuidades entre a literatura medieval e a latina, a partir de autores canônicos como Dante, Boccacio, Patrarca, Goethe, Shakespeare, entre outros. "Apogeu dos scriptocentrismo positivista, o estudo de Curtius é considerado até hoje um dos grandes clássicos da historiografia da literatura medieval." (LEMAIRE, 2015, p. 13). Com efeito, não apenas em Curtius, mas também na obra de Erich Auerbach (1994)[241] e na de Gilbert Highet (1954) percebemos essa visão da tradição ocidental como uma tradição feita exclusivamente de literatura escrita. Somente depois do estudo pioneiro, já anteriormente citado, de Mikhail Bakhtin (1993a) sobre o riso popular carnavalesco, sobre o deboche paródico, o protesto cômico, o realismo grotesco e o rebaixamento corporal, como formas de a cultura popular medieval reagir às opressões das classes dominantes, é que se começou a perceber as circularidades culturais entre a cultura letrada e a cultura popular oral. A esses estudos do filósofo russo, seguiram-se as pesquisas revolucionárias de Zumthor, sobre as especificidades da poesia oral, enquanto uma poesia "vocal", isto é, performática, e sua influência sobre a poesia considerada "culta, letrada ou erudita", única que, para esses filólogos "grafocêntricos", segundo o ensaísta suíço, poderia considerar-se literatura: "O termo *literatura* marcava como uma fronteira o limite do admissível. Uma terra de ninguém isolava aquilo que, sob o nome de folclore, se deixava às outras disciplinas."[242]. Voltando, então, a Pidal, se percebermos essas questões nas entrelinhas da explicação do erudito espanhol, compreenderemos que essa divisão em "período aédico ou de florescimento" e "período rapsódico ou de decadência", por parte do estudioso, para explicar as origens do romance tradicional, relacionando a palavra florescimento ao primeiro período como uma forma de considerá-lo superior, por nele os romances velhos também serem produzidos pelas classes superiores, além de também pela popular; enquanto se relaciona a palavra decadência ao segundo período, por nele os textos serem produzidos quase que exclusivamente pelo povo, e entre esse povo, conforme a tese de Alvanita Almeida Santos (2005), sobretudo pelas mulheres, seremos capazes de entender que estamos diante de uma explicação tendenciosa, por parte de "Don Ramón".

Afinal, reconhecer que o romance tradicional é, desde as origens, estruturalmente um gênero rapsódico não parece fácil para a aristocrática filologia que professava o estudioso, o qual, íntimo dos livros e de bibliotecas, mantinha tão pouco contato com o povo,

[241] Deve-se observar, contudo, que, em seu curso de *Introdução aos estudos literários* ministrado em 1943 em Istambul/Turquia, Auerbach dedicou um pequeno espaço, um pequeno parágrafo no meio das seis páginas dedicadas ao tópico "A literatura na Península Ibérica" (1972, p. 142-148), para falar sucintamente sobre a origem dos romances e sobre a importância do gênero para a literatura espanhola.
[242] *A letra e a voz: a "literatura" medieval*, *op. cit*., p. 8, grifo do autor.

frequentemente por ele chamado de "rústicos", em passagens em que aquele que diz "[...] soy el español de todos los tiempos que haya oído y leído más romances."[243], lamenta o fato de o gênero sobreviver atualmente quase que exclusivamente na memória popular. Motivo por que o estudioso considera que hodiernamente a tradição esteja "decaída": "Hoy la tradición está *decaída* porque sólo vive entre los rústicos, pero, acaso no podrá revivir también en un ambiente de cultura?"[244]. Como se vê, para o filólogo, existindo somente, ou quase exclusivamente, entre "os rústicos", a tradição não tem hoje em dia o valor que teria, caso vivesse apenas entre acadêmicos como ele, ou voltasse a ser aristocrática, como fora nos séculos XV e XVI, quando, nas cortes de Afonso V de Aragon, ou de Enrique IV de Castilha, ou dos Reis Católicos, os romances "[...] servían de modelo a la poesía trovadoresca; [...]."[245]. No livro que resultou das viagens que fez em 1905 para alguns países da América do Sul para coligir versões americanas de romances ibéricos, o culto pesquisador confessa: "[...] verdad es que no pude por mí mesmo ponerme en contacto con la tradición e interrogar a las gentes del pueblo."[246]. Professando uma filologia tão "nobre" assim, realmente parece difícil aceitar uma explicação sobre as origens dos romances velhos que admitisse que, na verdade, existe apenas um período nessa história, e não dois, e que esse período é o período rapsódico, que, a despeito do que dizem estudiosos aristocráticos como ele e Carolina Michaëlis de Vasconcelos, entre outros, todavia, nada tem de decadente. Ao contrário, pois se os romances surgem na Baixa Idade Média, conforme ensina João David Pinto-Correia (1986, p. 5), e passam a ser compilados nesse momento, séculos XV e XVI, tanto nas cortes senhoriais quanto entre a gente do povo e, posteriormente, nos séculos XVII e XVIII, passam a sobreviver sobretudo na memória popular, caracteriza essa história um florescimento contínuo, que sofre interrupção apenas entre a aristocracia literária, mas permanece florescendo fora dos palácios, nas feiras, nas lavanderias públicas, nas fontes onde se busca água, em casa, onde se fazem as tarefas domésticas e se ninam as crianças, nos campos, enfim, nos momentos de trabalho e de lazer, quando o povo, sobretudo as mulheres os cantam, constituindo-se, desse modo, como suas legítimas autoras.

Para finalizar esse tópico sobre a autoria feminina e variação romancística, gostaria de assinalar ainda um ponto importante: quando fala do processo de apropriação dos romances líricos pelos heroicos, em nenhum momento Pidal toca na possibilidade de os romances líricos, ou novelescos, serem de autoria feminina, a não ser quando, ao falar dos cantos de maio (as

[243] *Flor nueva de romances viejos*, *op. cit.* p. 43.
[244] *Idem*, p. 42, grifo meu.
[245] *Idem*, p. 35.
[246] *Los romances de América y otros estudios*, *op. cit*., p. 17.

canções da malcasada ou mal maridada) ele tece um comentário bem moralista sobre esse gênero poético, "Outro tema lírico que vino a parar al Romancero es el tema da malcasada. [...] todas [essas canções] respiran la más insolente nagación de la moral, el más descarado impudor, que, como disse Jeanroy, sería monstruosidad si fuese outra cosa que un juego poético."[247]. Deixando o tom moralista do estudioso de lado, censurando uma tradição feminina, semelhantemente ao que fez a Igreja Católica durante os dez séculos da Idade Média quando, segundo Lemaire, a nova civilização e fé cristãs perseguiram ferozmente as tradições pré-cristãs de natureza pagã, "com seu monoteísmo patriarcal, o seu ódio da sexualidade e desprezo da mulher, [...] que tentou destruir a civilização pré-cristã com a sua cosmogonia mágica, a sua valorização da sexualidade e do corpo humano, [...]." (1997, p. 26-27); o que importa observar, na passagem pidalina, é que o autor sequer tocou na questão da autoria feminina dessas canções e muito menos aventou a possibilidade de os romances líricos de assunto novelesco, derivados desse gênero poético "insolente", também terem sido criação feminina.

Apesar de, conforme disse anteriormente, a tese de Pidal e de Milá y Fontanals da origem dos romances como derivação das canções de gesta ainda ser considerada como a mais fundamentada nos estudos romancísticos europeus, Alvanita Almeida Santos, em sua tese de doutoramento, desafiou essa tradição filológica viricêntrica e scriptocêntrica, como já mencionei na Introdução a este trabalho, ao defender a tese de que são as mulheres as autoras dos romances líricos centrados na temática feminina. A pesquisadora, segundo já expliquei, se apoiou, para comprovar essa sua hipótese, nos ensaios e na tese de Lemaire sobre a autoria feminina das cantigas paralelísticas galego-portuguesas e nas pesquisas romancísticas de Virtudes Atero y Nieves Vásquez, Maria Aliete Dores Galhoz, Doralice F. Xavier Alcoforado e Maria del Rosário S. Albán, entre outros/as pesquisadores/as. Os argumentos principais da estudiosa baiana, já mencionados anteriormente, mas aqui recapitulados, são os seguintes: 1. Os romances líricos de assunto novelesco não seriam "fragmentos", mas cantos completos, compostos por mulheres para atender, enquanto recreação em momentos de trabalho, às necessidades de integração comunitária; no que eles diferiam muito dos romances épicos (heroicos), voltados a assuntos ligados a guerras, caça, lutas, enfim às atividades concernentes ao universo masculino. 2. Os romances líricos continuam até hoje sendo cantados por mulheres, em comunidades tradicionais, geralmente rurais, onde o seu canto ajuda a amenizar a dureza da faina, conforme a autora baiana pôde comprovar através das pesquisas das professoras Doralice

[247] *Flor nueva de romances viejos*, *op. cit.*, p. 24.

Alcoforado e Maria del Rosário S. Albán, na Bahia, bem como nas da pesquisadora portuguesa Maria Aliete Dores Galhoz. 3. O parentesco dos romances líricos, antes de ser com as canções de gesta, seria, pois, muito mais com as canções que Pidal repudiou como "monstruosidad", ou seja, as canções da mal casada ou mal maridada, ligadas aos ritos primaveris de fertilidade, e com o gênero balada, difundido por toda Europa.

A tese de Alvanita Almeida Santos, como se vê, contestando uma leitura viricêntrica e scriptocêntrica das origens do romance tradicional, é um passo fundamental rumo ao entendimento da autoria rapsódica feminina, tal como a estou argumentando, embora a partir de outro caminho, uma vez que o que estou defendendo é a autoria feminina, "enquanto errâncias da oralidade". Vale dizer: autoria feminina como resultado das variações romancísticas ocorrentes na cantoria e performance das mulheres intérpretes de romance. Em minha compreensão, essas variações, mesmo não atingindo a estrutura invariante da fábula, ou seja, constituindo-se apenas enquanto paráfrases do texto arquetípico, provam que, em vez de "inerrância", como pensavam os românticos, o que há realmente no canto popular é errância. Porém – e aqui é que está o ponto de diferenciação importante –, essa errância não deve ser entendida, segundo penso, como "erro", no sentido de que a versão romancística marcada por essas variações, por esse motivo, deva ser considerada inferior, "errada", em relação ao arquétipo literário europeu, como a julgou Celso de Magalhães, conforme já foi discutido[248]. Em meu modo de ver, essas variações devem ser consideradas, ao contrário, como "criatividade", dentro do quadro contextual do universo social em que elas existem. No caso do contexto brasileiro, por exemplo: cultura mestiça, país capitalista periférico, marcado pelo peso de um passado colonial (escravidão, latifúndio, patrimonialismo e seu derivado, o patriarcalismo rural) e de suas onerosas heranças, como coronelismo, cangaço, ditadura militar, alto índice de pobreza e de analfabetismo, principalmente entre a população negra[249] etc. De modo que, para mim, são essas "errâncias criativas" que tornam essas mulheres autoras desses poemas que cantam, não importando a classificação do romance, se lírico, se épico, se de aventura, se religioso, se mourisco, se histórico, se de animais, se carolíngeo, se clássico, se de

[248] As considerações racistas de Celso de Magalhães encontram-se nas páginas 137, 138 e 139.

[249] Sobre as consequências perversas da colonização portuguesa sobre a população negra brasileira, bem como sobre os discursos acadêmicos que as procuram amenizar através de teses suspeitas, ver, de Florestan Fernandes, *A integração do negro na sociedade de classes* (2008); de Kabengele Munanga, "As facetas de um racismo silenciado", in: *Raça e diversidade* (1996, p. 213-229); bem como, de Djamila Ribeiro, *Pequeno manual antirracista* (2019) e *O que é lugar de fala?* (2017, p. 40-43). Para uma visão mais global sobre os confrontos entre as cosmovisões das culturas africanas e afrodescendentes e poder estatal, sociedade pós-colonial e cristianismo, ver, de Achille Mbembe, *África insubmissa – cristiansmo, poder e Estado na sociedade pós-colonial* (2013).

assuntos vários; para mim, não importa. O que me importa perceber, em suas performances romancísticas, é o processo de mediação ativa exercido por essas mulheres.

Importantíssima para Raymond Williams, a noção de "mediação" é vista por esse autor como um fenômeno que não deve ser abordado apenas em sua negatividade, tal como ela é vista, quando aplicada aos meios midiáticos, conhecidos por deformarem e apresentarem a realidade "[...] de formas ideológicas." (1979, p. 101). Dialogando com Theodor Adorno, Williams vê o fenômeno da mediação como algo muito mais complexo do que apenas o "reflexo" das formas de produção e entende o próprio conceito de "mediação" como muito mais produtivo do que o de reflexo. Justamente porque não se pode reduzir a recepção, dentro do circuito comunicativo, à passividade pura, uma vez que ela se dá dentro do complexíssimo fenômeno dos "circuitos de cultura". Richard Johnson, por sua vez, explica que o circuito de cultura "[...] é, a um só tempo, um circuito de capital (e sua reprodução ampliada) e um circuito da produção e circulação de formas subjetivas." (2004, p. 35), querendo com isso dizer que a subjetividade deve ser levada em conta nessa discussão sobre a mediação, e não apenas o capital. Portanto, nesse processo, deve-se observar que, ao lado do sentido passivo e negativo da mediação, quando esse conceito se aplica aos meios midiáticos, há também o sentido ativo e positivo, quando o conceito se aplica à mediação cultural. Aqui, ele deve ser observado e utilizado como uma importante ferramenta de análise, como ensina Stuart Hall (2003, p. 231-247) e Williams, a fim de que se possam detectar os movimentos de resistência na recepção, em vez de ficar-se apenas afirmando sua passividade pura.

Voltando, portanto, ao nosso caso: as mulheres que receberam os romances da tradição oral europeia, ao cantarem-nos em variantes "cheias de erros", ou seja, marcadas pelos processos de variação acima comentados, estão operando um tipo de resistência, em sua mediação, que jamais poderia ser considerada como mediação passiva. Ocorrendo como "rasura de linguagem" ou "clivagem e incrição cultural", segundo conceitos de Leda Martins, sobre os quais já falei no Capítulo I deste trabalho[250], o canto dessas mulheres está oferecendo uma resistência estética (e criativa, portanto) à herança europeia, enriquecendo-a com as marcas de uma performance crioula, que americaniza as narrativas recebidas e as torna identitariamente mais funcionais no contexto local onde elas passam a ser cantadas, colocando suas intérpretes, desse modo, como bem observa Djamila Ribeiro (2017, p. 14), em seu "lugar" de produtoras intelectuais e "sujeitos e seres ativos que, historicamente, vêm pensando em resistências e reexistências". Nesse processo, como diz Benjamin Abdala Junior, referindo-se às migrações e

[250] Cf. "Método e campos de pesquisa envolvidos", p. 61-62.

multiidentititarismos existentes nas relações entre as culturas ibero-afro-americanas, a cantoria brasileira do gênero romance tradicional, herança do processo de colonização, "calibaniza" esse gênero, quer dizer, pratica simbolicamente com ele o ritual antropofágico exercido pelo personagem "canibal" shakespeariano Calibã, o qual, como se sabe, embora dominado, se mantém rebelde à vontade de dominação de Próspero, representante da cultura europeia. Da mesma forma que Calibã, as intérpretes romancísticas, ao guardarem do gênero romance europeu, "[...] pedaços que coexistirão contraditoriamente com os [vocabulário, sintaxe, ritmo e estilo] de origens ameríndias e africanas." (ABDALA JUNIOR, 2002, p. 48), o que estão fazendo é se apropriarem do gênero do colonizador, para, dele, fazer um canto seu. Os valores europeus herdados dos romances passam a existir contraditoriamente, em seu canto, com seus próprios valores e referências culturais. É assim que, cantando-os, essas mulheres ajudam esses poemas ibéricos a sobreviverem na cultura popular brasileira. De modo que, é por cantar os romances tradicionais, estabelecendo com a cultura europeia, como diz Homi Bhabha (2011, p. 83), "negociações fronteiriças da diferença cultural [...].", dentro das "temporalidades disjuntivas e fronteiriças das culturas minoritárias e parciais."[251], e, através de suas interferências na estrutura compositiva dos poemas, que os alteram em sua forma, mas os revivificam em sua funcionalidade junto à comunidade que continua a ouvi-los devido a esse canto precário, contingente e "errante", é por tudo isso que considero a mulher cantadeira de romances, seja esse de que assunto for, sua legítima autora (rapsódica).

III. 3 Análise comparativa das versões do romance *Juliana*

Das vinte e uma versões do romance *Juliana*, cantadas pelas intérpretes do *Romanceiro Sergipano*, sem dúvida a de D. Caçula se destaca pela forma toda particular de apresentar a narrativa. Isso não significa dizer, todavia, que os textos dos demais cantos transcritos não apresentem marcas singulares em sua composição. Todos apresentam algum pequeno detalhe que, no fim das contas, acaba particularizando-os; não há, portanto, nenhuma versão totalmente idêntica a outra. Essa constatação, por si só, confirma a tese da autoria rapsódica dos romances por parte dessas intérpretes. Veremos isso em mais detalhes. Antes, porém, de começarmos a analisar as transcrições dos cantos, convém observar que, diferentemente do que costuma ocorrer nos estudos romancísticos brasileiros, que se pautam geralmente por uma preocupação filológica, comparando as versões nacionais com as ibéricas, isso desde os estudos pioneiros de

[251] BHABHA, *op. cit*., p. 87.

Celso de Magalhães (1973) até os de Maria del Rosário S. Albán e Doralice Alcoforado (1988; 2008), passando pelos trabalho de Sílvio Romero (1977), de Mário de Andrade (1982), de Joaquim Ribeiro (1977), de Rossini Tavares de Lima (1971), de Câmara Cascudo (1984a; 1984b) e de Braulio do Nascimento (1974; 2004), não pretendo, conforme já expliquei acima[252], seguir esse caminho comparativo, que subordina o valor dos cantos nacionais à sua semelhança ou diferença, em relação aos europeus. Meu escopo é, longe dessa preocupação filológica eurocêntrica, verificar o grau de originalidade estético – entenda-se: poético – na estruturação composicional e na apresentação da narrativa do romance *Juliana*, nas versões coligidas por Jackson da Silva Lima. Pretendo fazer isso comparando-as "entre si", e não em relação às versões ibéricas, a fim de, verificando a especificidade da variação, considerá-la uma marca estilística (ou, dito de outra forma: uma "errância criativa") da mulher que cantou o poema, crioulizando-o a seu modo.

Dito isto, passemos às análises das versões[253]. Conforme descrito no quadro 5 abaixo, das oito sequências temáticas constitutivas do romance *Juliana* – 1ª, a saudação entre Juliana e D. Jorge; 2ª, a pergunta/comentário sobre o novo compromisso de D. Jorge; 3ª, o oferecimento do vinho; 4ª, o pedido de D. Jorge para Juliana não lhe ser falsa; 5ª, os efeitos do vinho em D. Jorge; 6ª, o lamaneto de D. Jorge; 7ª, o canto de vitória de Juliana e 8ª, o testamento de D. Jorge – a primeira, a segunda, a terceira e a quinta são as que mais resistem ao processo de variação, comparecendo em quase todas as vinte e uma versões. A primeira comparece em 13 versões, a segunda em 18, a quinta também em 18 e a terceira em 20. Como se vê, dessas sequências, contudo, a que mais resiste entre elas é, sem dúvida, a do oferecimento do vinho, que pode ser, por isso, considerada como a sequência-chave desse romance velho, cujas versões mais antigas, segundo Pidal, remontam ao século XVI (1952, p. 19, 128-129).

Quando digo que essas quatro são as sequências que mais resistem e, entre elas, sobretudo a terceira, a do oferecimento do vinho, não quero com isso, no entanto, fazer entender que não haja variação entre as demais. Há sim, e por menor que seja, é essa variação que marca a "participação" da intérprete, revelando sua "inscrição cultural". Por exemplo, mesmo essa terceira sequência temática, que aparece em 95% das versões, não comparece da mesma forma. Cada intérprete canta o oferecimento do vinho de modo particular. Na versão número 1, a de D. Caçula, ele aparece, no estilo bem pessoal com que a intérprete canta e conta a estória, como

[252] Cf. "A fonte da pesquisa", da p. 25 à p. 29.
[253] Como dito acima, no tópico "Romance tradicional e alta literatura", p. 129, uma vez apresentados os resumos das diegeses dos romances, evitarei apresentar as transcrições das versões estudadas, durante as análises, a fim de me deter apenas nas diferenças entre elas. No final da tese, em Anexos, apresentarei as transcrições de todas as versões constitutivas do *corpus* na íntegra, para que o leitor possa consultá-las.

uma pergunta, "_Juliana, minha prima,/Que tem aí pra me dar?/_Eu tenho um copo de vinho/Que eu achei pra ti guardar.", versos 5 a 8 (1977, p. 283). Porém, de modo geral, os conhecidos versos do oferecimento do vinho, tais como aparecem na versão 2, de D. Maria, "_Meu D. Jorge, 'pere aí,/Vou subir no meu sobrado,/Vou buscar um copo de vinho/Que pra ti tenho guardado", versos 21 a 24 (1977, p. 285), comparecem com pouca variação na maior parte das versões. Vejamos isso de perto, observando, no Quadro 4 abaixo, as pequenas diferenças nas formas como cada intérprete canta os versos dessa sequência temática na qual Juliana oferece o cálice de vinho a D. Jorge:

QUADRO 4 – COMPARAÇÃO DOS VERSOS DA TERCEIRA SEQUÊNCIA

N. da versão	Intérprete	Apresentação da terceira sequência temática
3	D. Marina	"_Dê licença, ó **seu** Dom Jorge,/Vou aqui no meu **sobrado**[254],/Buscar um **cálice** de vinho/Que eu guardei do **aniversário**."
4	D. Josefina	"_Ó meu **primo**, 'pere aí,/Mas deixe eu ir em meu **sobrado**,/Buscar um **copo** de vinho,/**Pra você** tenho guardado."
5	D. Helena	"_Ó **meu** Dom Jorge, espere um pouco,/Enquanto subo no meu **sobrado**,/Vou buscar um **cálix** de vinho/Que **pra ti** tenho guardado."
6	D. Esmeralda	"_**Meu** Dom Jorge, espere aí,/Deixe eu ir em meu **sobrado**,/**Trazer** um **copo** de vinho/**Que eu tenho** pra ti guardado."
7	D. Djalma	"_Dá licença, ó Dom Jorge,/Ir aqui em meu **sobrado**,/Buscar um **cálix** com vinho/**Que pra ti** tenho guardado."
8	D. Bertulina	"_Meu **bom moço**, **desapeie**,/Se sente nesse **banquinho**,/Que eu vou lhe buscar/Um belo **copo** de vinho."
9	D. Hermínia	"_**Meu Dom Jorge, meu Dom Jorge**,/Vamos cá em meu **palácio**,/Que eu tenho um **copo** de vinho/**Para você** ir guardá-lo."
10	D. Maria de Lourdes	"_Dá licença, **seu** Dom Jorge,/Eu ir lá em meu **sobrado**,/Buscar um **cálix** de vinho/Que foi do meu **aniversário**."
11	D. Enedina	"_Espere aí, **meu** Dão Jorge,/Deixa eu ir no meu **sobrado**,/Buscar um **copo** de vinho/Que eu tinha **pra ti** guardado."
12	D. Nila	"_**Meu** Dom Jorge, espere aí/Deixe eu ir no meu **sobrado**,/Buscar um **copo** de vinho/Que **para ti** tenho guardado."

[254] As palavras destacadas em negrito são as que marcam a variação entre as versões.

13	D. Josefa de Jesus	"_Vem aí **senho**r Dão Jorge,/**Montado no seu cavalo**;/**Vou dar** um **copo** de vinho/Que é do meu **aniversário**."
14	D. Maria Helena	"_Espere aí, ó **meu** Dom Jorge,/Que eu tenho **pra você** guardado/Um lindo **cálice** de vinho,/Que foi do meu **aniversário**."
15	D. Marly	"_Dá licença, ó **meu** Dom Jorge,/Eu ir lá em meu **sobrado**,/Buscar um lindo **cálice** de vinho/Que eu tenho **pra você** guardado."
16	D. Maria José	Houve supressão da sequência
17	D. Maria Carmelita	"_**Meu dão Jorge, meu dão Jorge**,/Deixe eu subir no **sobrado**,/Te dar um **copo** de vinho/Que tenho **pra ti** guardado."
18	D. Maria Conceição	"_**Meu** Dom Jorge, meu Dom Jorge,/Deixe eu subir no **sobrado**/Buscar um **copo** de vinho/Que **pra ti** tenho guardado."
19	D. Gláucia Andrade	"_**Sente um pouco**, ó **seu** Dão Jorge,/**Que eu vou panhar o vinho**./_Meu Dão Jorge, meu Dão Jorge/Está aqui o seu vinho..."
20	D. Rosely Pacheco	"_**Sente um pouco**, seu Dom Jorge,/Que eu vou lá em meu **sobrado**,/Buscar um **copo** de vinho/**Para tua felicidade**."
21	D. Mª. José Reis	"_Esperai, meu Dom Jorge,/**Deixe eu assubi** em meu **sobrado**,/Ver um **copinho** de vinho/**Para ti** tinha guardado."

Como se vê, as variações podem se dar no plano morfológico, ocorrendo através da analogia ou da sinonímia – como acontece entre os substantivos, "copo" e "cálice (ou cálix)", "sobrado", e "palácio"; entre os pronomes, "ti" e "você"; entre os verbos "dá licença", "peraí (espere aí, espere um pouco)", "desapeie", "sente um pouco", "Deixe eu assubi em meu sobrado", "Que eu vou lá em meu sobrado", "Eu ir lá em meu sobrado", "Vamos cá em meu palácio"; nas maneiras diferentes de apresentar o verso-base: "_Sente um pouco, seu Dom Jorge", "Dá licença, ó meu Dom Jorge", "Vem aí senhor Dão Jorge", "Meu bom moço, desapeie", "Ó meu primo, 'pere aí". Pode ocorrer também por repetição – "Meu Dom Jorge, meu Dom Jorge", "Meu dão Jorge, meu dão Jorge". Por justaposição: "Montado no seu cavalo (verso pertencente à primeira estrofe justaposto aos seguintes, que são da terceira); /Vou dar um copo de vinho / Que é do meu aniversário.". Como podem ocorrer no plano sintático, nas orações subordinadas – "Para ti tinha guardado.", "Para tua felicidade.", "Que foi do meu aniversário.", "Que é do meu aniversário.", "Para você ir guardá-lo.". Enfim, como dito acima, todas essas formas de variação podem se resumir a apenas uma: a participação psicológica da intérprete, que canta a narrativa guardada na memória alterando-a morfológica ou

sintaticamente, de acordo com seu repertório cultural, sua capacidade mnemônica e, claro, sua criatividade.

Compreende-se isso melhor, todavia, quando, em vez de se compararem apenas os versos de uma sequência temática, compara-se o poema todo, observando como se estruturaram todas as suas partes. Antes de fazermos isso, observemos ainda, conforme descrito no Quadro 5 abaixo, as seguintes particularidades dignas de nota: das vinte e uma versões, apenas duas apresentam a introdução em didascálias em prosa. São elas: a versão de D. Caçula, que começa 12 de seus 31 romances em didascálias em prosa, e a de D. Josefina, que começa sua versão de *Juliana* também em prosa. Em apenas três versões comparece um testamento de D. Jorge para depois de sua morte, nas versões 1, a de D. Caçula; 4, a de D. Josefina e 9, a de D. Hermínia. Em apenas três versões, a mãe de Juliana finaliza o poema, comemorando a vingança da filha; nas versões 5, de D. Helena, 10, de D. Maria de Lourdes e 13, de D Josefa de Jesus. Em 8 versões aparece o pedido de D. Jorge para Juliana não lhe ser falsa, nas versões 1, de D. Caçula, 4, de D. Josefina, 6, de D. Esmeralda, 9, de D. Hermínia, 12, de D. Nila, 17, de D. Maria Carmelita, 18, de D. Maria da Conceição e 21, de D. Maria José Reis.

Embora todo esse levantamento estrutural seja demasiado maçante, convém termos um pouco de paciência e passarmos por ele, nesta etapa de nossa abordagem, a fim de que possamos compreender as diferenças nos modos de cantar de cada intérprete e, uma vez compreendido isso, percebamos como a tese da autoria rapsódica fica mais clara. Como disse antes, ao contrário dos estudos romancísticos tradicionais, que abordam essas diferenças relacionando-as aos arquétipos literários europeus, em comparação com os quais as diferenças das versões nacionais são consideradas "erros", prefiro considerar essas diferenças como errâncias criativas e como o fator responsável pela sua beleza estética e qualidade poética. Um detalhe como a introdução em didascália em prosa, por exemplo, que, para estudos europeus, como o de Sandra Boto, ou eurocêntrico, como o de Doralice Alcoforado, é considerado como uma marca de "baixa qualidade" estética, para Boto, porque, segundo ela, "um naco de prosa não faz parte de um romance – [...].", devendo o transcritor/fixador "expurgá-las [as passagens em prosa] da sua edição de romances tradicionais." (2008, p. 15); para Alcoforado, porque "[...] a prosificação aponta para o processo de esquecimento por que passam os romances, mormente os que não conseguiram refuncionalizar-se." (2008, p. 42), poderia ser lido por outra chave, que não apenas a filológica. Poderia ser lido como uma característica de um canto mestiço, que, por ser cantado por uma voz marcada pela mistura de raças, hibridiza também os gêneros.

Outra observação importante diz respeito ao entendimento do conceito de variação. De acordo com Nascimento, quando atinge apenas a estrutura superficial do poema, isto é, o plano da expressão (o vocabulário), não se deve, a bem da verdade, dizer que ocorreu variação, porquanto, mesmo havendo alteração no plano vocabular, a estrutura profunda do poema, sua fábula, permanece invariável, constituindo essas alterações lexicais apenas a paráfrase do texto arquetípico, o qual o/a intérprete recebeu da tradição, guardou na memória e expressou em suas próprias palavras. De tal maneira que, para o estudioso romancístico "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, [...]."[255]. Adiante, como para dirimir qualquer dúvida sobre a explicação, o autor continua "[...] porque, na verdade, o que vemos [com essas trocas vocabulares] são as paráfrases que transformam em versões um determinado tema arquetípico, uma determinada fábula."[256]. Depois de citar as pesquisas que Lévi-Strauss[257] realizou sobre os mitos indígenas na América do Norte, no Brasil e no Peru, comparando versões oriundas, no espaço, dessas áreas de ocorrência e, no tempo, provenientes do séculos XVI, XVII, XIX e XX, e depois de mencionar que o pesquisador francês constatou a permanência das invariantes semânticas desses mitos, apesar de distâncias temporais e geográficas tão grandes, Nascimento acaba concluindo que, por essa razão, ou seja, por serem apenas "paráfrases", as alterações vocabulares que atingem apenas a estrutura superficial dos romances devem ser estudadas levando-se em consideração que "[...] a variante deve ser entendida em termos da fábula e não simplesmente das construções lexicais que a expressam."[258]. Isso significa que, para o autor, no estudo romancístico, há "[...] a imperiosidade do estudo global do binômio invariante/variante."[259]. Ora, se lermos nas entrelinhas o que está por trás dessa proposta de abordagem romancística, verificaremos que o que está sendo sugerido é que o estudo das versões nacionais dos romances fique atrelado subordinadamente ao estudo filológico de seus arquétipos literários ibéricos, caindo-se, desse modo, num eurocentrismo que impede a constatação do trabalho criativo de autoria dos/as intérpretes brasileiros/as que cantam tais versões. Não obstante, apesar desse tipo de abordagem filológica seguida por Nascimento e pelos/as autores/as europeus por ele citados, entre os quais estão Pidal, Diego Catalán, Mercedez Díaz Roig, Ana Valenciano, J. Leite de Vasconcelos,

[255] "Invariantes, paráfrases e variantes na literatura oral", *op. cit.*, p. 346, grifos do autor.
[256] *Idem.*
[257] Trata-se das pesquisas realizadas sobre os mitos indígenas agrupados sob as rubricas "história de lince" e "as ladras de dentais", constantes do livro do antropólogo francês *História de lince* (1993).
[258] *Idem.*
[259] *Idem*, p. 344.

entre outros, penso que as versões nacionais podem ser abordadas por outra chave, numa perspectiva que não leve a esse eurocentrismo, que vê como "imperiosa", no estudo dos romances, a relação entre a versão nacional e o arquétipo literário ibérico.

Penso que seja mais produtivo uma leitura poética das versões nacionais que as considere *per se*, analisando-as em seu conteúdo temático, em seu estilo e em sua construção composicional, na esteira do que faz Alberto Roiphe, ao estudar verbovisualmente a temática da festa e da luta nos folhetos de cordel (2013, p. 19-21). Desse modo, comparando as versões entre si, acredito poder verificar a ocorrência das variações (quer dizer, das diferenças entre elas), considerando-as como marcas criativas das mulheres que as cantaram. Nesse sentido, interessa-me um conceito de variação que seja menos eurocêntrico do que o de Nascimento. E, por ironia, esse conceito eu o vou buscar em Zumthor, um autor suíço, o qual me parece muito mais consciente da autonomia das versões locais, em sua beleza particular e própria, do que o pesquisador brasileiro, uma vez que, a partir da forma como o medievalista europeu concebe a variação, é possível estudar as versões nacionais, sem condicioná-las à sua relação com os arquétipos literários ibéricos.

O autor de *Introdução à poesia oral* apresenta uma concepção de variante bem mais abrangente do que a do estudioso paraibano. Diz Zumthor: "Sob o termo *variantes*, eu agrupo as diferenças de toda espécie e de toda amplitude por onde se manifesta, na ação performática, a movência da obra."[260]. Entendendo, assim, como "movência" as variações ocorrentes nas versões, as quais podem se dar tanto por "intervenção de diferenças pessoais, formação, idade, mas às vezes também por convenções socias, [...]."[261], quanto por provirem de "modificações qualitativas devidas às circunstâncias, quanto, ao contrário, de uma vontade expressa de não se repetir; [...]."[262], essa noção de variação é muito mais pertinente a um estudo da literatura oral nacional, visto que permite ver as versões brasileiras como textos oriundos de uma movência no espaço e no tempo que as gerou, estando elas agora independentes em sua realidade literária, para serem estudadas e contempladas poeticamente, sem que se precise vincular sua qualidade estética aos arquétipos literários ibéricos.

Isso porque, ainda que o arquétipo literário das versões nacionais tenha nascido na Península Ibérica, na Espanha ou em Portugal, o fato é que a migração desse "texto viejo", conforme expressão de Pidal,[263] ou seja, sua "movência" dessa região europeia para as outras

[260] ZUMTHOR, *op. cit*., p. 288, grifo do autor.
[261] *Idem.*
[262] *Idem.*
[263] PIDAL, "Sobre geografia folklórica. Ensayo de un método" (1954, p. 125 *Apud* NASCIMENTO, 2004, p. 347).

partes do mundo por onde, em sua diáspora, se espalharam os romances, fez com que, aonde chegasse, esse texto arquetípico fosse sendo apropriado pelas populações locais dos países nos quais aportou, a ponto de as versões que dele nasceram ganharem um cor local, de acordo com a funcionalidade que o texto passa a ter na realidade geográfica na qual passa a ter sua nova existência.



Figura 21. Outro ângulo da performance de Dona Maria dos Anjos para o coletor Jackson da Silva Lima[264].

É assim que, estudando o romance de *Florisbela*, Joaquim Ribeiro explica a adaptação dos romances ibéricos que migraram para a zona canavieira do Nordeste brasileiro: o homem do povo "[...] não pode fugir a sua colaboração nos velhos romances, e quase sempre as suas inovações e interpretações visam atender, justamente, à necessidade de dar à composição um colorido mais real, mais convincente, ou melhor, mais local." (1977, p. 138). Essa "colaboração", eu a estou chamando de "autoria" e insisto que, quando se transforma em versão,

[264] Foto de Jorge Moreira (Acervo pessoal). Essa foto não consta do *Romanceiro Sergipano*, ela me foi presenteada por Jackson da Silva Lima para ilustrar a tese.

o texto viejo "se transformou" e, ainda que se reconheça nessa nova forma sua relação com a invariante temática do texto arquetípico, a versão é outro texto, um texto novo que se libertou de sua dependência do texto geratriz, pois que, como diz Zumthor, liberada do tempo e do espaço, "[...] a obra poética oral oscila na indeterminação de um sentido que ela não cessa de desfazer e recriar."[265]. Vejamos agora, depois desse esclarecimento sobre variação, a descrição de suas ocorrências nas sequências temáticas das vinte e uma versões.

Como se pode ver, pelo Quadro 5 abaixo, além de incidir sobre a morfologia e a sintaxe, particularizando o canto de cada intérprete, a variação também ocorre em outros aspectos textuais, como no número de versos, na presença ou na ausência de didascália em prosa, no número de sequências temáticas que comparecem, na voz do/a personagem que finaliza o poema. Todas essas marcas de variação devem ser levadas em conta, para além das apontadas por Nascimento, a fim de se verificar como se dá a autoria rapsódica das intérpretes. A esse respeito, veja-se que detalhe ilustrativo: Jackson da Silva Lima informa em nota[266], referindo-se à versão 14, cantada por D. Maria Helena, e à 15, por D. Marly, que elas são parecidas, pelo fato de as intérpretes serem irmãs. Entretanto, ainda que narrem a mesma estória, se assemelhem na forma, isto é, no número de versos setissílabos, nas rimas em –a e -i nos versos pares e em algumas passagens, na verdade os romances cantados pelas duas irmãs são bastante diferentes!

Vejamos quais são essas diferenças.

Na versão 14, de D. Maria Helena, a primeira sequência temática que aparece, na primeira quadra, é a do diálogo entre Juliana e a mãe, em que esta pergunta à filha por que chora, ao que Juliana lhe responde que é por saber que D. Jorge vai casar-se com outra.

"_O que tens, ó Juliana,
Que estás sempre a chorar;
_Mamãe, é o meu D. Jorge
Que com outra vai casar.

[265] ZUMTHOR, *op. cit*., p. 292.
[266] LIMA, *op. cit.*, p. 299, nota 25.

QUADRO 5 - DEMONSTRATIVO DA COMPARAÇÃO ENTRE AS VERSÕES

Versões	Coautoras	N. de versos	Ano[267]	Com didascália em prosa	SEQUÊNCIAS TEMÁTICAS								A voz que finaliza o poema
					1. A saudação entre D. Jorge e Juliana	2. Comentário sobre o novo compromisso de D. Jorge	3. Oferecimento do vinho	4. O pedido de D. Jorge para Juliana não ser falsa	5. Os efeitos do vinho	6. O lamento de D. Jorge	7. O canto de vitória de Juliana	8. O testamento de D. Jorge	
01	D. Caçula	40	1971	Sim	N. C[268].	C.	C.	C.	C.	C.	C.	C.	D. Jorge
02	D. Maria	38	1971	Não	C.	C.	C.	N. C.	C.	C.	C.	N. C.	Juliana
03	D. Marina	36	1971	Não	C.	C.	C.	N. C.	C.	C.	C.	N. C.	Juliana
04	D. Josefina	28	1971	Sim	C.	C.	C.	C.	C.	N. C.	N. C.	C.	D. Jorge
05	D. Helena	24	1971	Não	N. C.	C.	C.	N. C.	C.	C.	C.	N. C.	A mãe de Juliana
06	D. Esmeralda	24	1971	Não	C.	C.	C.	C.	C.	N. C.	C.	N. C.	Juliana
07	D. Djalma	20	1971	Não	C.	C.	C.	N. C.	C.	C.	N. C.	N. C.	Juliana
08	D. Bertulina	20	1971	Não	C.	C.	C.	N. C.	C.	C.	N. C.	N. C	Juliana
09[269]	D. Hermínia	32	1971	Não	C.	C.	C.	C.	C.	C.	N. C.	C.	D. Jorge

[267] Ano em que foram coligidos os romances.
[268] C = comparece. N. C. = não comparece.
[269] Embora não apresente a data da recolha, pelas demais versões é possível deduzir que tenha sido em 1971.

10	D. Maria de Lurdes	22	1971	Não	C.	C.	C.	N. C.	C.	N. C.	C.	N. C.	A mãe de Juliana
11	D. Enedina	22	1972	Não	N. C.	C.	C.	N. C.	C.	C.	C.	N. C.	D. Jorge
12	D. Nila	24	1972	Não	N. C.	C.	C.	C.	C.	C.	C.	N. C.	Juliana
13	D. Josefa de Jesus	28	1972	Não	C. modifica-da	N. C.	C.	N. C.	C.	N. C.	C.	N. C.	A mãe de Juliana
14	D. Maria Helena	24	1972	Não	C. modifica-da	C.	C.	N. C.	C.	N. C.	N. C	N. C.	D. Jorge
15	D. Marly	24	1972	Não	N. C.	N. C.	C.	N. C.	C.	N. C.	N. C.	N. C.	D. Jorge
16	D. Maria José	24	1972	Não	C.	C.	N. C.	N. C.	C.	C.	C.	N. C.	Juliana
17	D. Maria Carmelita	24	1972	Não	C.	C.	C.	C.	C.	C.	N. C.	N. C.	Juliana
18	D. Maria da Conceição	24	1972	Não	C.	C.	C.	C.	C.	C.	N. C.	N. C.	Juliana
19	D. Gláucia Andrade	18	1972	Não	N. C.	C.	C.	N. C.	N. C.	N. C.	N. C.	N. C.	D. Jorge
20	D. Rosely Pacheco	18	1972	Não	N. C.	C.	C.	N. C.	N. C.	N. C.	N. C.	N. C.	D. Jorge
21	D. Maria José Reis	16	1972	Sim	N. C.	N. C.	C.	C.	N. C.	C.	C.	N. C.	Juliana (Lixan-dina)

Depois dessa, na segunda estrofe, a segunda sequência que aparece no poema, a do aviso da chegada de D. Jorge, divide-se em dois segmentos: nos dois primeiros versos, a mãe de Juliana lhe chama para ver D. Jorge chegando..."apressado" (interessante esse pormenor, que aperece apenas no canto de D. Maria Helena e no de sua irmã); nos outros dois versos da mesma quadra, vemos, no outro segmento, D. Jorge cumprimentando Juliana "apressado".

_Juliana, venha ver
Seu Dom Jorge tão apressado;
_Bom dia ou boa tarde,
Como é que tens passado?

Na terceira estrofe, aparece a sequência da pergunta de Juliana sobre o novo compromisso de D. Jorge e a resposta deste, confirmando o boato do novo enlace e convidando Juliana para a cerimônia do casamento.

_Vi dizer, ó meu Dom Jorge,
Que você estava pra casar;
_É certo, ó Juliana,
Vim aqui te convidar

Nas duas quadras seguintes, aparece a sequência-chave do oferecimento do vinho, conforme transcrita no Quadro 4 acima, a qual, como se vê, divide-se também em dois segmentos. No primeiro, na quarta estrofe, Juliana pede a D. Jorge que espere que ela vai buscar, para ele, um "lindo" cálice de vinho (qualificativo que aparece somente nas versões das duas irmãs) que foi do seu aniversário. Na quinta estrofe, temos o outro segmento, o do efeito do vinho em D. Jorge, em que este percebe que ingeriu veneno, posto por Juliana no vinho, e que, por isso, irá morrer.

_Espere aí, ó meu Dom Jorge,
Que eu tenho pra você guardado
Um lindo cálice de vinho,
Que foi do meu aniversário

_Que botaste, ó Juliana,
Neste lindo cálice de vinho,
Estou com a vista escura,
Não enxergo nem o caminho.

Na sexta e última estrofe, temos a sequência do lamento de D. Jorge, em que este, finalizando o poema, se queixa por não morrer nos braços de sua nova "noivinha".

_Só queria, ó meu Deus,
Enxergar o caminho d'areinha;
Quem me dera eu morrer
Nos braços de minha noivinha.

Pois bem, vejamos agora a versão 15, de D. Marly, irmã da intérprete anterior. Esta versão começa da mesma forma que a anterior, com a mesma sequência do diálogo entre Juliana e sua mãe, numa primeira quadra quase totalmente igua à da versão de D. Maria Helena, sendo a única diferença apenas o primeiro verso, "_**Que** é que **tu** tens, ó Juliana", o qual, na versão anterior, aparece assim: "_**O** que **tens**, ó Juliana". Porém, nesta versão de D. Marly, essa primeira quadra apresenta apenas o primeiro segmento da sequência do diálogo entre Juliana e a mãe, aparecendo o segundo segmento dessa mesma sequência na segunda estrofe, na qual a mãe de Juliana faz a crítica a D. Jorge, dizendo à filha que "D. Jorge n'era homem/De com você se casar" (versos 7 e 8).

"_Que é que tu tens, ó Juliana,
Que estás sempre a chorar;
_Mamãe, é o meu D. Jorge
Que com outra vai casar.

_Bem que eu disse, ó Juliana,
Tu não quis acreditar
Que Dom Jorge n'era homem
De com você se casar.

Portanto, como se está vendo, as diferenças estruturais entre as duas versões começam desde a forma como aparece a primeira sequência temática. Continuando o rastreio das diferenças entre as duas versões, na terceira estrofe da versão 15, de D. Marly, a sequência do aviso da chegada de D. Jorge também aparece diferente. Embora D. Jorge esteja também "apressado", diferentemente da versão de D. Maria Helena, aqui ele aparece, "Com a sua espada de ouro/Em seu quarto assabarcado." (versos 11 e 12).

_Juliana, venha ver
O seu Dom Jorge tão apressado;
Com a sua espada de ouro
Em seu quarto assabarcado.

Prosseguindo, na quarta estrofe, temos a sequência do oferecimento do vinho, conforme foi transcrita no Quadro 4. Essa quadra, como se percebe, apesar da semelhança com a da versão anterior, também apresenta detalhes que a diferenciam dela, como o fato de Juliana, que na

versão 14, além de não ter falado em “sobrado” e ter dito que o vinho fora do seu aniversário, aqui não falar em aniversário, dizendo apenas que vai buscar o “lindo cálice de vinho” em seu sobrado.

_Dá licença, ó meu Dom Jorge,
Eu ir lá em meu sobrado
Buscar um lindo cálice de vinho,
Que eu tenho pra você guardado.

Já a quinta estrofe, como na versão de D. Maria Helena, apresenta também a sequência do efeito do vinho em D. Jorge, com (quase) as mesmas palavras. Quase porque a única palavra diferente, entre as duas estrofes das duas versões, é a partícula expletiva que introduz o complemento do verbo, “nem” na versão 14; “mais” aqui, na versão 15: “_Que botastaste, ó Juliana,/Neste lindo cálice de vinho,/Estou com a vista escura,/Não enxergo **nem** o caminho.” (versos 17 a 20 - versão 14); “_Que botastaste, ó Juliana,/Neste lindo cálice de vinho,/Estou com a vista escura,/Não enxergo **mais** o caminho.” (versos 17 a 20 - versão 15).

_Que botaste, ó Juliana,
Neste lindo cálice de vinho,
Estou com a vista escura,
Não enxergo mais o caminho.

Observem-se as consequências semânticas que uma diferença morfológica pequena como essa acarreta para a interpretação: ao cantar “Não enxergo **mais** o caminho”, D. Marly faz D. Jorge dizer que não consegue mais, devido ao fato de o veneno começar a fazer efeito sobre ele, enxergar o caminho; ao passo que, por sua vez, ao cantar “Não enxergo **nem** o caminho”, D. Maria Helena intensifica o efeito do veneno, ao fazer D. Jorge dizer que, entre outras coisas, “nem” o caminho ele consegue enxergar, por causa do efeito da droga sobre seu organismo. É, como se vê, uma sutileza, quase uma filigrana semântica; porém, esse mínimo detalhe lexical esclarece bastante bem como se dá o processo da participação autoral de cada intérprete, na apresentação de sua versão.

Ainda rastreando as diferenças entre a versão 14, de D. Maria Helena, e a 15, D. Marly, convém observar que, nesta última, a sequência do lamento de D. Jorge aparece novamente em uma quadra quase totalmente semelhante à da versão anterior, tendo como diferentes apenas duas palavras, “Eu” e “Acertar”:

"**Eu** queria, ó meu Deus,
Acertar o caminho d'areinha;
Quem me dera eu morrer
Nos braços de minha noivinha."

Por seu turno, D. Maria Helena cantou sua quadra assim: "**Só** queria, ó meu Deus,/**Enxergar** o caminho d'areinha;/Quem me dera eu morrer/Nos braços de minha noivinha." (versos 21 a 24 - versão 14). Também aqui temos uma sutileza que gera diferenças semânticas, visto que, no canto de D. Marly, ao dizer "**Eu** queria, ó meu Deus,/**Acertar** o caminho d'areinha", D. Jorge enfatiza o desejo acertar o caminho que o leve a morrer nos braços de sua noivinha; enquanto, no canto de D. Maria Helena, ao dizer que "**Só** queria, ó meu Deus,/**Enxergar** o caminho d'areinha", embora também almeje morrer nos braços de sua noivinha, D. Jorge restringe seu desejo à esperança de que, para conseguir realizá-lo, bastaria "apenas" enxergar o caminho d'areinha.

Como se pode ver, apesar das semelhanças apontadas por Jackson da Silva Lima entre as versões das duas irmãs, cada uma delas cantou no seu estilo bem pessoal o trágico romance de *Juliana e D. Jorge*. Isso é possível porque, como já expliquei, a movência inerente ao texto oral, de acordo com a explicação atrás mencionada dada por Zumthor, permitir que ele seja recriado pelo/a seu/sua novo/a portador/a a partir do filtro de suas experiências pessoais, sexuais e culturais e, claro, de sua criatividade. Por exemplo, apesar de irmãs, o coletor do *Romanceiro Sergipano* observa que as duas intérpretes, D. Maria Helena e D. Marly, aprenderam as versões em cidades diferentes.[270]

É por isso que insisto ser possível, diferentemente do que sugere Nascimento, estudar as versões locais dos romances ibéricos por si mesmas, em sua beleza poética particular. É também o que ensina o poeta paraibano Braulio Tavares, no livro sobre "Poesia e Romanceiro popular no Brasil", que resultou da oficina literária por ele ministrada, em 2001 e 2002 no Teatro Brincante, sob patrocínio de Antonio Nóbrega e Rosane Almeida. Aí, Tavares, depois de citar de memória uma cantiga popular infantil muito conhecida, "Escravo de Jó", assinala que "Cada pessoa deve ouvir essa letra de modo diferente. Longe de ser um problema, este é um aspecto positivo da literatura oral. Não existe 'a' versão oficial de uma cantiga." (2005, p. 62). Adiante, frisando a movência do texto oral como uma característica que possibilia à literatura oral uma liberdade inexistente na literatura escrita, ele continua "A maioria das

[270] LIMA, *op. cit.*, p. 299, nota 25.

pessoas decora e repete as cantigas dentro das limitações de sua idade, de seu vocabulário, de sua cultura geral, de seu ouvido musical."[271].

Vejamos agora como cantam o romance de *Juliana e D. Jorge* as demais intérpretes *Romanceiro Sergipano*.

A versão 13, cantada por D. Josefa de Jesus, apresenta algumas particularidades dignas de nota. Estruturando-se em 28 versos setissílabos com rima em –a, –i nos versos pares, apesar de nela terem sido suprimidas as sequências 2, do comentário sobre o novo compromisso de D. Jorge; 4, do pedido de D. Jorge para Juliana não ser falsa; 6, do lamento de Dom Jorge e 8, do testamento de D. Jorge, a estória do desafortunado noivado de D. Jorge e Juliana é narrada de forma bem marcante. A intérprete começa o poema pela sequência do diálogo entre Juliana e a mãe, da mesma forma que as irmãs D. Maria Helena e D. Marly:

"_Juliana, Juliana,
Por que está triste a chorar?
_É Dom Jorge, minha mãe,
Que com outra vai casar.

_Bem que eu disse, Juliana,
Tu não quis acreditar
Que Dão Jorge n'era homem
Para contigo casar.

Em seguida, após Juliana cantar, anunciando a chegada de D. Jorge e dizendo que vai lhe dar um copo do vinho guardado de seu aniversário,

_Vem aí senhor Dão Jorge,
Montado no seu cavalo
Vou dar um copo de vinho
Que é do meu aniversário.

D. Josefa de Jesus canta a sequência 1, do diálogo entre Juliana e D. Jorge, acrescentando um elemento que até agora não aparecera em nenhuma versão conhecida do romance: o pedido de D. Jorge para que Juliana lhe devolva a aliança! O próprio Jackson da Silva Lima, ao falar, em nota, sobre esse novo elemento, numa versão da desventurada estória de Juliana e D. Jorge, comenta que "[...] Era costume, em Sergipe, o noivo pedir de volta a aliança, após o rompimento."[272]

[271] *Idem.*
[272] LIMA, *op. cit.*, p. 297, nota 24.

_Boa tarde, Juliana,
Eu não vim lhe visitar;
Vim buscar minh'aliança,
Que com outra vou casar."

Temos aqui, portanto, nesse novo elemento – o pedido de devolução da aliança –, aparecendo com exclusividade na versão D. Josefa de Jesus do romance de *Juliana e D Jorge*, um exemplo perfeito do fenômeno da "inscrição cultural", tal como o conceituou Leda Martins, numa passagem já anteriormente referida, em que a autora carioca, falando da genealogia performática dos Congados, explica o conceito de oralitura, segundo sua perspectiva, observando que a "A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei oralitura, matizando na noção deste termo a singular inscrição cultural que, como letra (*littera*) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, [...]."[273]. Exatamente como acontece no canto performático de D. Josefa de Jesus, em que, ao inserir o elemento novo (a aliança) num "texto viejo" (o romance), a intérprete inscreve sua experiência cultural e a de sua comunidade, tal como a explicou Jackson da Silva Lima falando sobre o costume de, em Sergipe, o noivo pedir a aliança de volta depois do rompimento do compromisso. Martins sublinha ainda, completando sua explicação de sua perpectiva do conceito de oralitura que, além dessa inscrição feita pelo corpo que canta, dança e gesticula um texto, há o lado oral desse canto, marcado por rasuras da linguagem, concernentes ao que "[...] indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade."[274].

Voltando à versão de D. Josefa de Jesus, depois dessa sequência 1, do diálogo entre Juliana e D. Jorge, aparecendo na quarta estrofe, seguimos, na quinta quadra, para a sequência 3, do oferecimento do vinho:

_Fique aí, senhor Dão Jorge,
Que eu vou lá no meu sobrado
Buscar um copo de vinho,
Foi do meu aniversário.

Interessante notar como essa sequência aparece duas vezes no canto de D. Josefa de Jesus. Essa repetição, no entanto, longe de ser gratuita, aponta para uma premeditação da vingança, por parte de Juliana, uma vez que, depois de saber da traição de D. Jorge o qual, depois de ter noivado com ela, assumira compromisso com outra, e de ter sido censurada por

[273] MARTINS, *op. cit.*, p. 77.
[274] *Idem.*

sua mãe, que lhe lembra, na segunda estrofe, "_Bem que eu disse, Juliana, /Tu não quis acreditar, /Que Dão Jorge n'era homem /Para contigo casar.", é que Juliana, anunciando a chegada de D. Jorge, na terceira quadra, diz que lhe dará o copo de vinho, como se estivesse dizendo para si mesma, premeditando uma ação que se realizará apenas na quinta estrofe. De tal maneira que a terceira estrofe, "_Vem aí senhor Dão Jorge, /Montado no seu cavalo /Vou dar um copo de vinho /Que é do meu aniversário.", não se repete simplesmente na quinta; antes, a prepara: "_Fique aí, senhor Dão Jorge, /Que eu vou lá no meu sobrado /Buscar um copo de vinho, /Foi do meu aniversário.". Esse detalhe estrutural do poema, embora não tenha sido planejado, pois, como se sabe, no universo oral do canto de D. Josefa de Jesus, diferentemente do que ocorre na literatura escrita em que o poeta dispõe de tempo para planejar o seu texto, não há tempo para planejamento do que vai ser cantado, pois se canta e se cria no calor do momento performático, ocorrendo simultaneamente, como ensina Zumthor, as operações da produção (improvisação), da transmissão e da recepção[275], buscando-se na memória a lembrança da estória em mira, todavia esse é um detalhe bastante revelador da criatividade autoral da intérprete.

Continuando, após a sequência 3, do oferecimento do vinho, seguimos para a 5, dos efeitos do vinho em D. Jorge, em que este percebe ter sido envenenado pela ex-noiva traída por ele:

_Juliana, Juliana
Que botaste neste vinho,
Já estou com a vista escura,
Não enxergo mais o caminho.

Finalizando sua versão, D. Josefa de Jesus traz novamente a mãe de Juliana para a cena, fazendo com que ela encerre a estória, cantando a vitória de sua filha sobre o genro traidor:

_Morreu, morreu, meu Dão Jorge,
Morreu, morreu, se acabou:
Não casou com minha filha
Nem com outra se gozou.

É interessante percebermos, observando o estilo e a estrutura composicional do texto de cada intérprete, como cada uma vai apresentando a narrativa e as personagens de uma forma particular. Embora saibamos, de saída, pelo conhecimento que temos das sequências temáticas

[275] ZUMTHOR, *op. cit*., p. 32.

da malfadada estória de Juliana e D. Jorge desde a publicação pioneira de Pidal[276] até as nacionais de Celso de Magalhães[277], de Sílvio Romero[278] e de Rossini Tavares de Lima[279], entre outras constantes no estudo de Nascimento[280], ainda assim, analisando as versões do *Romanceiro Sergipano* por si mesmas, sem relacioná-las comparativamente com essas outras mais conhecidas, percebemos, no plano literário de cada canto transcrito, como a apresentação das personagens acaba matizando alguns aspectos de seu caráter. É o que acontece na versão 12, de D. Nila.

Cantada em 24 versos setissílabos dispostos em cinco quadras e dois dísticos, com rimas em –a e –i nos versos pares, D. Nila narra a estória da vingativa Juliana suprimindo apenas duas sequências temáticas: a 1, da saudação entre D. Jorge e Juliana, e a 8, do testamento de D. Jorge. No começo do seu canto, num dístico, Juliana observa, reticente, a chegada de D. Jorge à sua casa:

_Lá vem o meu D. Jorge
2 No seu cavalo amontado...

Em seguida, a intérprete pula logo para a sequência 2, do diálogo entre Juliana e o primo (pois na versão de D. Nila, como ocorre em outras, D. Jorge trata Juliana por "minha prima"[281]) em que esta lhe pergunta se é verdade que ele está para casar-se e este, descaradamente, lhe responde que sim e que veio visitá-la apenas para...desenganá-la!

_Meu dom Jorge, eu vi dizer
4 Que tu 'tavas pra casar?
_Juliana, minha prima,
6 Eu venho desenganar.

Humilhada, mas demonstrando resignação, a Juliana de D. Nila então oferece o vinho envenenado ao seu ex-noivo, dizendo-lhe, numa atitude de quem aparenta conformação, que o tinha guardado para ele do seu aniversário:

[276] *Flor nueva de romances viejos*, *op. cit*., p. 19, 128-129.
[277] MAGALHÃES, *op. cit*., p. 88-90.
[278] *Estudos sobre a poesia popular do Brasil* (1977, p. 103) e *Cantos populares do Brasil*, t.1 (1954, p. 132-138). A versão apresentada por Sílvio Romero nesses dois livros é a coligida por Celso de Magalhães em Pernambuco. Além dessa, o historiador sergipano apresenta também, no segundo livro (p. 136-138), uma versão cearense, coligida por Teixeira Bastos, intitulada *Xácara de Dom Jorge*.
[279] *Romanceiro folclórico do Brasil* (1971, p. 5-20).
[280] "Processos de variação do romance", *op. cit.* p. 31-124.
[281] D. Jorge trata Juliana como "prima" nas versões 1, de D. Caçula; 4, de D. Josefina; 11, de D. Enedina; 9, de D. Hermínia; 16, de D. Maria José; 21, de D. Maria José Reis. Nas 17, de Maria Carmelita, e 18, de D. Maria da Conceição, ele a trata como "minha parenta" (versão 17) e "minha parente" (versão 18).

_Meu Dom Jorge, espere aí
Deixe eu ir no meu sobrado,
Buscar um copo de vinho
Que para ti tinha guardado.

Ao que, demonstrando desconfiança, D. Jorge reluta em aceitar, mas acaba aceitando e, ao fazê-lo, paga com a própria vida pela traição e pelo desaforo à sua prima e ex-noiva ofendida. Vendo a morte aproximar-se, ele lamenta. Ante seu lamento, Juliana revela seu ódio até então disfarçado de resignação e lhe responde altivamente:

_Minha mãe sempre pensava
Que tinha seu filho vivo...
_Minha mãe também cuidava
Que tu casavas comigo.

Finalizando o poema, diferentemente das intérpretes anteriores – D. Josefa de Jesus, que encerrou seu canto com a mãe de Juliana cantando em desforra a vingança da filha, e as irmãs D. Maria Helena e D. Marly, que finalizaram o seu com o lamento de D. Jorge –, D. Nila termina o poema com a própria Juliana cantando triunfante sua vingança do ex-noivo que a humilhara:

_Acabou-se, acabou-se
A fulor de Alexandria,
Eu quero ver com quem se casa
A moça dona Maria

Veja-se por essas diferenças que não se pode, com justiça, dizer que as intérpretes apenas "informam", como leva a entender o termo "informante", um poema guardado na memória, que chegou a elas depois de migrar no espaço e no tempo... Elas "participam" da criação desse texto, para além de apenas portá-lo e transmiti-lo. Embora a leitura filológica considere sua participação como "falha mnemónica", "contaminação", "paráfrase", ou o que for, acredito que seja mais justo homenagear o canto dessas mulheres, considerando sua participação como "autoria rapsódica"[282], uma vez que, embora elas não tenham criado a estória que cantam, elas a apresentam como se assim o fora, orgulhando-se de revelar, nesse gesto estético, o da cantoria de romances, um valor social que as tira da invisibilidade com a qual

[282] Ilustra esse sentimento de autoria o relato que Jackson da Silva Lima me fez, em entrevista (arquivo particular), a respeito da reação de D. Maria dos Anjos ao receber de presente do folclorista, após a publicação da coletânea, um exemplar do *Romanceiro Sergipano*. Contou-me o pesquisador que, ao lhe entregar o presente, a intérprete ficou emocionadíssima e, como era verdureira, levava-o sempre para a banca de verduras para mostrar aos fregueses o livro no qual apareciam trinta poemas "seus", isto é, cantados por ela!

estão acostumadas e lhes confere uma certa consciência da condição feminina numa sociedade guiada pelos valores tradicionais viricêntricos.

Continuemos a fazer o rastreio das diferenças entre as versões. A 11, de D. Enedina, também é cantada em 22 versos setissílabos com rimas em –a, –i nos pares; porém a intérprete os dispõe, diferentemente de D. Nila, em 4 quadras e uma sextilha. Sua versão, todavia, não se diferencia muito da anterior, a não ser pelo desfecho da estória e pela supressão de três sequências temáticas, e não apenas de duas, como na versão 12 analisada anteriormente. São elas: a 1, da saudação entre D. Jorge e Juliana; a 4, do pedido de D. Jorge para Juliana não lhe ser falsa e a 8, do testamento de D. Jorge. Desse modo, se, no canto de D. Nila, é Juliana quem canta triunfantemente no final da narrativa sua vitória sobre o noivo traidor que a humilhara; aqui, no canto de D. Enedina, é o próprio D. Jorge quem canta seu lamento por ver a morte chegar e quem pergunta (outra diferença em relação à versão de D Nila, na qual quem faz a pergunta é Juliana), para quem ficará "A flor da Alexandria", ou seja: a sua nova noiva Maria:

_Acabou-se, acabou-se
A flor da Alexandria,
Para quem ficará agora
A minha noiva Maria

Por seu lado, em sua versão número 10, D. Maria de Lourdes apresenta as seguintes particularidades: suprimindo apenas as sequências 4, do pedido de D. Jorge para Juliana não lhe ser falsa; a 6, do lamento de D. Jorge e a 8, do testamento de D. Jorge; seu canto estrutura-se em 22 versos setissílabos, que, além das rimas em –a, –i, apresentam também, na última quadra, uma rima em -ou. A intérprete dispõe esses 22 versos, à semelhança da versão anterior, de D. Enedina, igualmente em quatro quadras e uma sextilha; porém, diferentemente desta, cuja sextilha aparece como a primeira estrofe, aqui, na versão 10, ela aprece na quarta estrofe. D. Maria de Lourdes começa o poema pela sequência 1, do diálogo entre Juliana e D. Jorge, segue para a sequência 2, da pergunta de Juliana sobre o novo compromisso do ex-noivo, depois para a 3, do oferecimento do vinho a ele, para daí então, na sextilha, a sequência 5, dos efeitos do vinho em D. Jorge, aparecer com a particularidade da repetição dos versos indicativos dos efeitos do vinho. Essa repetição, modificada apenas na última palavra dos versos 16 e 18 ("rucinho" no 16, "caminho" no 18) acaba por enfatizar o drama do envenenamento do noivo traidor de Juliana:

_Juliana, Juliana,
Que botaste neste vinho,

Já estou com a vista escura,
Não enxergo meu rucinho,
Já estou com a vista escura,
Não enxergo meu caminho.

Depois desse final trágico de D. Jorge, D. Maria de Lourdes finaliza o poema, trazendo à cena a mãe de Juliana, que até então não havia aparecido, para cantar a vitória da filha vingativa sobre o genro que a humilhou.

_Morreu, morreu, sem Dão Jorge,
Morreu, morreu, se acabou,
Não casou com a minha filha
Nem com outra se gozou.

Temos, na versão 9, de D. Hermínia, na 4, de D. Josefina e na 1, de D. Caçula, aparecendo pela primeira vez nos cantos das intérpretes do *Romanceiro Sergipano*, uma sequência temática nova: o testamento de D. Jorge!

D. Hermínia canta seu poema todo em versos. São 32 versos setissílabos com rimas em –a, –i, dispostos em oito quadras. Nele só não comparece a sequência 7, do canto de vitória de Juliana, aparecendo todas as demais. Porém, é nas duas últimas estrofes, nas quais comparece a sequência 8, do testamento de D. Jorge, que o canto de D. Hermínia apresenta sua diferença, em relação aos outros.

Depois de se lamentar ao ver aproximar-se a morte, D Jorge canta seu testamento, entregando a alma a Deus, o corpo à terra fria, a riqueza que possuía à sua nova noiva D. Maria, a qual, nos versos finais do poema, ele se pergunta com quem casará, uma vez que com ele já não poderá ser mais:

_Minha alma entrego a Deus,
Meu corpo à terra fria,
A minha toda a riqueza
Fica pra Dona Maria.

_Minha alma entrego a Deus,
Meu corpo à terra fria,
Quero ver com quem se casa
Senhora Dona Maria.

Por ora, deixaremos de lado, pelas particularidades que apresentam, as versões 1, de D. Caçula, e a 4, de D. Josefina, para retomá-las no final dessas análises. Continuemos, então, com as versões 7, de D. Djalma e 8, de D. Bertulina. Essas duas versões são muito parecidas. Ambas apresentam 20 versos setissílabos com rimas –a, –i nos veros pares, dispostos em cinco quadras.

Em ambas as intérpretes suprimiram as sequências 4, do pedido de D. Jorge para Juliana não lhe ser falsa; 7, do canto de vitória de Juliana e 8, do testamento de D. Jorge. Assim, as diferenças apresentadas por essas duas versões se restringem de fato apenas ao plano da expressão, apresentando as duas as mesmas sequências 1, do diálogo entre Juliana e D. Jorge; 2, do comentário sobre o novo compromisso de D. Jorge; 3, do oferecimento do vinho; 5, dos efeitos do vinho e 6, do lamento de D. Jorge, respondido por Juliana. Dessa maneira, as diferenças lexicais e sintáticas entre os dois cantos se resumem, entre outras, sobretudo às palavras "Boa noite", "porta sentada", "Dom Jorge", "caminho", e aos versos "Há três dias que eu soube", "_Dá licença, ó Dom Jorge,/ Ir aqui em meu sobrado" (na versão 7, de D. Djalma), e "Boa tarde", "banquinho assentado" "meu bom Jove", "burrinho", "_Meu bom Jove, ouvi dizer", "_Meu bom moço, desapeie, /Se sente nesse banquinho" (na versão 7, de D. Djalma).

	Versão 7, de D. Djalma		Versão 8, de D. Bertulina
	Boa noite, Juliana,		**Boa tarde**, Juliana
2	Em sua **porta sentada**...	2	No seu **banquinho assentado**...
	_Boa noite, **ó Dom Jorge**,		_Boa tarde, **meu bom Jove**,
4	Em seu cavalo amontado.	4	No seu cavalo amontado.
	_Há três dias que eu soube		**_Meu bom jove, ouvi dizer**
6	Que tu ias se casar...	6	Que você 'tava pra casar...
	_É verdade, ó Juliana,		_É certo, ó Juliana,
8	Vim aqui te convidar.	8	Que eu venho lhe convidar.
	_Dá licença, ó meu Dom Jorge,		**_Meu bom moço, desapeie**,
10	**Ir aqui em meu sobrado**,	10	**Se sente nesse banquinho**,
	Buscar um válix com vinho		Que eu vou lhe buscar
12	Que eu pra ti tenho guardado.	12	Um belo copo de vinho.
	_Juliana, ó Juliana,		_Juliana, que trouxeste
14	Que puseste neste vinho,	14	Neste bom copo de vinho,
	Já tenho a vista escura		Que eu já estou de vista curta
16	Não enxergo meu **caminho**.	16	Não enxergo meu **burrinho**?
	_Minha mãe estava pensando		_Minha mãe pensava
18	Que tinha seu filho vivo...	18	Que tinha seu filho vivo...
	_E a minha também pensava		_A minha também pensava
20	Que tu ias casar comigo.	20	Que tu casavas comigo.

Como se vê, ainda que se restrinjam a diferenças lexicais, constituindo-se uma como paráfrase da outra, como quer Nascimento, ainda assim, é possível dizer que, entre ambas, há diferenças suficientes para que se perceba, exatamente nessas preferências nas construções

sintáticas adotadas e na escolha vocabular, estilos que particularizam os cantos, revelando o processo de autoria das duas intérpretes.

Semelhantemente às duas anteriores, as versões 17, de Maria Carmelita e a 18, de D. Maria da Conceição, também apresentam pouca variação entre si. Ambas são cantadas em 24 versos heptassílabos com rimas em –a, –i, dispostos em 6 quadras. Ambas suprimem apenas as sequências 7, do canto de vitória de Juliana e 8, do testamento de D. Jorge, apresentando todas as demais. As duas versões são cantadas seguindo a mesma ordem na apresentação das sequências: primeiro aparece o diálogo entre D. Jorge e Juliana, depois a pergunta desta sobre o novo compromisso, a seguir, o oferecimento do vinho, o pedido de D. Jorge para Juliana não lhe ser falsa e finalmente o lamento do noivo traidor, ao qual Juliana responde, encerrando o canto:

	Versão 17, de Maria Carmelita		Versão 18, de D. Maria da Conceição
	_Minha mãe inda pensava		_Minha mãe sempre pensava
22	Que seu filho inda era vivo	22	Que seu filho inda era vivo
	E a minha também pensava		A minha também pensava
24	Que tu casavas comigo.	24	Que tu casavas comigo.

Jackson da Silva Lima informa que, além das semelhanças entre os versos dos poemas, ambos foram cantados também na mesma solfa, ou seja, na mesma melodia. O folclorista esclarece ainda que tanta identificação assim entre um canto e outro se deve ao fato de as intérpretes serem mãe e filha e terem-no aprendido "[...] de uma mesma fonte."[283].

Já as versões 19, de D. Gláucia Andrade, e 20, de D. Rosely Pacheco, por seu turno, apresentam a infeliz estória de Juliana e D. Jorge num estilo muito pessoal. A primeira, D. Gláucia Andrade, canta sua versão em 18 versos setissílabos com rimas em –a, –i nos pares, dispondo-os em 3 quadras e uma sextilha. E, embora Jackson da Silva Lima informe que essa intérprete aprendeu o poema com D. Maria da Conceição, autora da versão 18, o canto de D. Gláucia Andrade, no entanto, difere bastante do dessa intérprete.

Apenas duas sequências comparecem na versão de D. Gláucia Andrade, a saber: a 2, do comentário sobre o novo compromisso de D. Jorge, e a 3, do oferecimento do vinho. A sequência do comentário, todavia, aparece em dois segmentos. O primeiro, na primeira estrofe, no diálogo entre mãe e filha; o segundo, na segunda estrofe, no diálogo entre Juliana e D. Jorge.

[283] LIMA, *op. cit.*, p. 302, nota 28.

Aqui um detalhe interessante: os versos-base, "__Juliana, ó Juliana/Por que está triste a chorar?" aparecem tanto no primeiro quanto no segundo diálogos:

	__Juliana, ó Juliana,	bis
2	Por que está triste a chorar?	
	_É por causa do D. Jorge	bis
4	Que com outra vai casar.	
	__Juliana, ó Juliana,	bis
6	Por que está triste a chorar?	
	_É verdade, ó seu D. Jorge	bis
8	Que você vai se casar?	

Na terceira estrofe, após D. Jorge confirmar a notícia do novo compromisso, aparecem, primeiramente nos dois últimos versos dessa quadra, a sequência 3, do oferecimento do vinho, a qual continua nos dois primeiros versos da sextilha final. Outro detalhe interessante: em vez de lamentar-se pelos efeitos do vinho, D. Jorge agradece a Juliana e lhe pede que ela lhe leve ao caminho...que leva à casa de sua nova noiva, é claro!

	_É verdade, ó Juliana	
10	Vim aqui lhe convidar	bis
	_Sente um pouco, ó seu Dão Jorge	
12	Que eu vou panhar o vinho.	bis
	_Meu Dão Jorge, meu Dão Jorge,	
14	Está aqui o seu vinho...	bis
	_Obrigado, ó Juliana,	
16	Por tudo que você me deu:	bis
	Eu só quero que você	
18	Me leve ao caminho...	bis

Por sua vez, a versão 20, de D. Rosely Pacheco, conquanto semelhantemente à versão 19, de D. Gláucia Andrade, também seja cantada em três quadras e uma sextilha, tenha seus 18 redondilhos maiores rimando nos versos pares em –a, –i e nela compareçam apenas as 2 sequências temáticas, a 2, do comentário sobre o novo compromisso de D. Jorge, e a 3, do oferecimento do vinho, o canto de D. Rosely Pacheco apresenta, contudo, uma estruturação bem diferente da versão anterior. Para começar, a intérprete se vale, para apresentar a estória, do recurso teatral das rubricas. Algo que é bastante comum quando o romance, em vez de ser apenas cantado, é também dramatizado em brincadeiras populares, conforme costuma acontecer tanto com esse poema, segundo nota Doralice Alcoforado (2008, p. 42), quanto com outros, como *O Cego*, que, segundo Sílvio Romero, costuma aparecer como auto popular, e *A*

Nau Catarineta, que o historiador sergipano diz ter visto muitas vezes dramatizado no brinquedo dos marujos (1977, p. 75). Além do coletor lagartense, outro autor que falou sobre essas metamorfoses do romance em drama, foi Mário de Andrade, o qual diz que pelo menos desde o século XVIII, "[...], o romance da Nau Catarineta se convertera em dança dramática que os marujos das naus portuguesas representavam em certas ocasiões perigosas de viagens, em que carecia tirar as apreensões do espírito." (1982, p. 330). E o próprio Jackson da Silva Lima assinalou na introdução do *Romanceiro Sergipano* que "Alguns desses textos são declaradamente xácaras peninsulares, como Juliana, A Pastorinha, O Cego, sendo o primeiro mais conhecido entre adultos e o último da preferência da garotada."[284].

Pois bem, começando seu canto dramaticamente, D. Rosely Pacheco apresenta, como acontece na versão 19, de D. Gláucia Andrade, os diálogos entre mãe e filha na primeira estrofe e entre Juliana e D. Jorge na segunda, porém, a novidade aqui, como já assinalado, são as rubricas:

Pergunta a mãe:

__Juliana, ô Juliana,
Por que está triste a chorar?
_É por causa do D. Jorge
Que com outra vai casar.

Seu D. Jorge chega:

__Juliana, ô Juliana,
Por que está triste a chorar?
_É por causa que você
Com outra vai se casar.

Em seguida, a intérprete canta, na sextilha, a sequência 3, do oferecimento do vinho. Perceba-se, no entanto, que aqui a sextilha se encontra na terceira estrofe, diferentemente da versão anterior em que aparece na última. Depois dessa sequência, D. Rosely Pacheco termina o poema com D. Jorge também pedindo a Juliana que lhe ensine o caminho:

Ele:

_Juliana, ô Juliana,
Vim aqui lhe convidar;
_Sente um pouco, seu Dom Jorge,
Que eu vou lá em meu sobrado,
Buscar um copo de vinho
Para tua felicidade.

[284] LIMA, *op. cit.*, p. 25.

Ele:

_Juliana, Juliana,
Não estou enxergando nada,
Eu só quero que você
Me ensine o caminho.

Outra versão bastante expressiva é a 16, de D. Maria José. Cantada em 24 versos rodondilhos maiores dispostos em 6 quadras, com rimas em –a, –i nos versos pares, das 21 intérpretes, curiosamente D. Maria José é a única que suprime a sequência-chave, a 3, do oferecimento do vinho. Além dessa, ela suprime também, a 4, do pedido de D. Jorge para Juliana não lhe ser falsa, e a 8, do testamento de D. Jorge. Outra curiosidade dessa versão é que, nela, a intérprete narra a estória do desditoso noivado de D. Jorge e Juliana toda a partir de diálogos entre o noivo traidor e a prima vingativa, constituindo o romance como uma verdadeira "xácara". Ou seja, um tipo de romance caracteristicamente dramático estruturado todo em diálogos, segundo conceituação de Garrettt, para quem numa verdadeira xácara, "feita a introdução, o poeta retira-se e deixa aos seus interlocutores contar a história toda."[285]. É o que faz a intérprete em sua versão totalmente dialógica. Ela põe Juliana e D. Jorge para dialogar da primeira à última estrofe, num crescendo dramático que culmina no envenenamento e morte do noivo traidor. Assim, após cantar a sequência 1, da saudação inicial entre os dois, e a 2, do comentário sobre o novo compromisso do primo, D. Maria José pula logo para a 5, dos efeitos do vinho em D. Jorge, e em seguida, na quinta estrofe, apresenta uma Juliana furiosa e inclemente como não apareceu em nenhuma versão até agora. Ao ver D. Jorge morrendo pelo efeito do vinho envenenado, que bebeu como um presente da noiva que traiu, para ficar com outra, chamada Maria, Juliana não mostra a menor piedade. Nem nesse momento, nem no momento em que ele se lamenta, dizendo que sua mãe o esperava retornando vivo dessa visita fatídica, sua prima traída não lhe mostra a menor compaixão. Ao contrário, ela canta triunfante e implacável sua vitória sobre o homem que a humilhara!

Deus o salve, meu Dom Jorge,
Em seu cavalo montado;
_Deus o salve, Juliana,
Em sua porta sentada.

Jorge, eu ouvi dizer
Que tu estavas pra casar;
_Juliana, boa prima,

[285] *Obras completas de Almeida Garrett – volume VII. Romanceiro – volume I: Romances da tradição oral* (1904, p. 33).

Eu vinha te convidar.

_Juliana, minha prima,
Que tu me deu neste copinho,
Estou com a vista escura,
Não enxergo meu rucinho.

_Morre, meu Jorge morre, morre,
Morre com Cristo e com Deus,
Quem te mata neste mundo
Não é outra senão eu.

_A minha mãe sempre pensava
Que eu hoje era vivo;
_A minha também pensava
Que tu casavas comigo.

_Acabou-se, acabou-se
A flor de Alexandria,
Quero ver com quem se casa
Aquela mocinha Maria.

Outra versão que apresenta uma caracterização bastante interessante de Juliana é a 6, de D. Esmeralda. Também cantada em 24 versos redondilhos maiores dispostos em 6 quadras, com rimas em –a, –i nos pares, a intérprete canta estória do nefasto noivado de Juliana, suprimindo apenas duas sequências temáticas, a 6, do lamento de D. Jorge, e a 8, de seu testamento. Nas primeiras sequências, D. Esmeralda não se diferencia muito das outras versões: começa com a sequência 1, do diálogo entre Juliana e D. Jorge, passa para a 2, do comentário sobre o novo compromisso, depois para a 3, do oferecimento do vinho, vai para a 4, do pedido de D. Jorge para a ex-noiva não ser falsa, segue para a 5, dos efeitos do vinho em D. Jorge, para finalmente encerrar seu canto de modo bem original, fazendo Juliana cantar uma quadra tradicional que acentua sua ironia e inclemência, em relação ao infortúnio de seu ex-noivo traidor:

_Juliana, que tu me deste
Neste teu copo de vinho,
Estou com o cabresto na mão,
Não conheço meu caminho.

_Apreguei papel na porta,
Não saiu bem apregado,
Já te dei meu desengano,
Amarelo desgraçado.

Eis aqui, na forma como D. Esmeralda conclui seu canto, mais um forte exemplo da autoria rapsódica! Ou seja: a conclusão do poema com essa quadra tradicionalmente conhecida, segundo informa Jackson da Silva Lima[286], correspondendo ao fenômeno de variação geralmente abordado como simples "contaminação" – nas leituras romancísticas de orientação filológica, que, como venho frisando, são as mais comuns –, na chave em que os estou analisando, esses cantos populares ganham uma outra interpretação, a saber: a da "errância criativa", enquanto participação estilística e autoral da intérprete da estória. Lendo o poema, sem subordiná-lo qualitativamente a uma comparação filológica com os arquétipos literários europeus, vendo-o tanto em sua realidade sígnica imanente, que leva em conta a pergunta formulada por Octavio Paz, "O poema não será esse espaço sobre o qual se projeta um punhado de signos como um ideograma que fosse provedor de significações?" (1982, p. 330), quanto em sua realidade performática sociocultural, penso que a iniciativa da intérprete, seja lá por qual motivo psicológico for – contaminação, falha mnemônica ou o que seja; de minha parte, como estou frisando, prefiro enxergá-la simplesmente como "errância criativa" ou apenas "criatividade" –, acaba acarretando efeitos semânticos significativos, no interior do acontecimento produtor de sentidos em que, conforme ensina Wolfgang Kaiser, se constitui o texto, "Se os textos literários produzem algum efeito, então eles liberam um acontecimento, que precisa ser assimilado." (1996, p. 10). Por exemplo: ao finalizar sua versão com essa quadra tradicional, no momento da recepção e interpretação do texto por aqueles para quem canta, D. Esmeralda realça a ironia implacável de Juliana, ao ver seu ex-noivo traidor morrendo à sua mercê. Um desfecho como esse, portanto, tem que ver com aquela conclusão a que Sandra Bornand chegou, quando, confrontando interpretações do mesmo personagem histórico-lendário, Boubou Ardo Galo, por griots de diferentes culturas e idiomas africanos, Fulas do Mali e Zarma do Níger, a antropóloga francesa percebeu que o griot, "En narrant une épopée qui ne concerne pas directement ceux qui l'écoutent, le griot ne se sent plus pris dans un réseau d'obligations de dire et d'exalter le lignage."[287]. Essa liberdade que sente o griot africano, "ao narrar uma epopeia que não diz diretamente respeito aos que o escutam", conforme percebeu Bornand, a intérprete sergipana a tem também, em relação aos arquétipos literários ibéricos, que lhe servem apenas de ponto de partida para a sua performance, dentro do contexto

[286] LIMA, *op. cit.*, p. 290, nota 16.
[287] BORNAND, "Boubou Ardo Galo, une interprétation songhay-zarma". Disponível em: http: http://ouvroir-litt-Arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/273-boubou-ardo-galo-une-interpretation-songhay-zarma. Consultado em 19 de setembro de 2021. Tradução de Christina Ramalho e minha: "Ao narrar uma epopeia que não diz diretamente respeito aos que o escutam, o griot não se sente mais preso em uma rede de obrigações de dizer e exaltar a linhagem". Essa tradução do artigo da antropóloga francesa foi publicada na *Revista Épicas*, ano 4, n. 7, Jun. 2020, p. 1-18. Disponível em https://www.revistaepicas.com/numero-7. Acesso em 19 de setembro de 2021.

sociocultural crioulo em que ela se move. Pois é dentro desse contexto que ganha sentido a ironia que a intérprete usa, iniciando o seu ouvinte numa interpretação crítica do romance, conforme ensina Zumthor: "O 'romance' procede a uma iniciação crítica de seu ouvinte, ele o envolve (de maneira menos ou mais hábil) numa busca de sentido, [...]."[288].

Sigamos com as análises, fixando nossa atenção agora nas versões 2, de D. Maria, 3, de Marina e 5, de D. Helena.

Essas intérpretes narram a estória de forma um pouca parecida, porém não totalmente idêntica, porquanto as três apresentam, em seus cantares, particularidades dignas de nota, seja na composição da narrativa, seja na caracterização das personagens, seja na estruturação do canto. A versão de D. Maria, por exemplo, cantada em 38 redondilhos maiores, dispostos em 8 quadras e uma sextilha, com rimas em –ã, –a, –i, caracteriza-se pela marcante polifonia, fazendo-se ouvir no poema, além das vozes de D. Jorge e de Juliana, também a da mãe desta, a Condessa, quanto a de seu pai, o Conde, o qual, das vinte e uma versões, aparece exclusivamente nessa. Suprimindo apenas duas sequências temáticas, a 4, do pedido de D. Jorge para Juliana não lhe ser falsa, e a 8, do testamento do noivo traidor, D. Maria começa sua versão da desditosa estória de Juliana e D. Jorge de uma forma bem diferente de todas as demais intérpretes do *Romanceiro Sergipano*. Isso porque, diferentemente das outras, que começam a narrativa *in media res*, isto é, apresentando a estória não a partir do começo, mas a partir do meio, quando D. Jorge, já noivo de Juliana, assume compromisso com outra e, depois disso, volta para dar a notícia à noiva traída, a maior parte das intérpretes da coletânea começando a narrativa, desse modo, ou pelo diálogo entre Juliana e a mãe ou pelo diálogo entre D. Jorge e Juliana; ao contrário dessas intérpretes, D. Maria recua até o momento em que D. Jorge vai à casa de Juliana pedi-la em casamento a seus pais, e a Condessa alega que a filha ainda é muito novinha para tal compromisso.

_Senhor Conde eu vim aqui,
Eu não vim lhe visitar,
Eu vim pedir Juliana
Para comigo casar.

_Dona Condessa, venha aqui,
Venha cá neste salão...
_Juliana é muito nova,
Não presta pra casar não.

[288] *A letra e a voz: a "literatura" medieval*, *op. cit*., p. 267.

A seguir, avançando a estória, já com D. Jorge tendo vencido a relutância da Condessa e tendo conseguido noivar com Juliana, a intérprete passa a cantar a sequência 1, a qual aparece em dois segmentos: tanto na terceira estrofe, no diálogo entre Juliana e a mãe, quanto na quarta estrofe, na saudação entre D. Jorge e Juliana. Depois ela canta então a sequência 2, do comentário sobre o novo compromisso de D. Jorge, segue para a 3, do oferecimento do vinho e em seguida, numa única estrofe (a sextilha), passa para a 4, do pedido de D. Jorge para Juliana não lhe ser falsa, e a 5, dos efeitos do vinho. Finalmente, após cantar a sequência 6, do lamento de D. Jorge, e a 7, do canto de vitória de Juliana, D. Maria encerra sua versão com Juliana cantando sua vingança sobre o ex-noivo, que a "despachou" pela filha do Barão, depois de a pedir tão novinha em casamento a seus pais.

_O que tens, ó Juliana,
Que tanto estás a chorar?
_É Dom Jorge, minha mãe,
Que com outra vai casar.

_Deus vos salve, Juliana,
Sentada no seu estrado...
_Deus vos salve, meu Dom Jorge,
No seu cavalo montado...

_Meu Dom Jorge, eu soube aqui
Que tu 'tavas pra casar...
_É verdade, Juliana,
Que eu já vim te despachar.

_Meu bom Jorge, 'pere aí,
Vou subir no meu sobrado,
Vou buscar um copo de vinho
Que pra ti tenho guardado.

_Juliana, Juliana,
Que tem dentro deste vinho,
"Stou com as rédeas na mão,
Não enxergo meu rucinho.
_Juliana, Juliana,
Não me vem com falsidade...

_Meu pai e minha mãe pensavam
Que tinham seu filho vivo...
_A minha também pensava
Que tu casavas comigo.

_Acabou-se, acabou-se,
Acabou-se a confusão:
Você nem casou comigo
Nem com a filha do Barão.

D. Marina, por sua vez, em sua versão composta por 36 redondilhos maiores, dispostos em 9 quadras, rimando em –a, –i, –o nos versos pares, assim como D. Maria, elide apenas duas sequências temáticas, a 4, do pedido de D. Jorge para Juliana não lhe ser falsa, e a 8, do testamento do noivo traidor. Portanto, como se vê, assim como a anterior, esta é uma versão bastante completa, apresentando todas as demais sequências: a 1, da saudação entre os noivos, a 2, do comentário sobre o novo compromisso de D. Jorge, a 3, do oferecimento do vinho, a 5, dos efeitos do vinho, a 6, do lamento de D. Jorge, e a 7, do canto de vitória de Juliana. Chama a atenção no canto D. Marina, no entanto, como detalhe que o particulariza, em relação às outras versões do *Romanceiro Sergipano*, a explicação, que aparece na segunda estrofe, dada pela mãe de Juliana para a traição de D. Jorge. Segundo essa explicação materna, o noivo traidor deixara Juliana por outra mulher por ser..."rico":

_Bem que disse, ó Juliana,
Tu não quis acreditar,
Que D. Jorge era rico,
Não queria se casar.

Tal descrição do nível social de D. Jorge é reforçada ainda, na oitava estrofe, na sequência 6, em que, diante da morte, D. Jorge profere o seu lamento:

_Se eu morrer, ó Juliana,
Mande cavar minha cova
Com uma enxada de ouro,
Do lado da rua nova.

Após essa sequência, D. Marina finaliza sua versão semelhantemente a D. Maria, ou seja, com Juliana cantando a vitória sobre o ex-noivo que, segundo a mãe dela, a deixou por ser de outra classe social:

_Morreu, morreu, seu Dom Jorge,
Morreu, morreu, s'acabou-se,
Não casou-se nem comigo
Nem com outra se casou-se.

Um pouco menor em tamanho, em relação às versões 2, de D. Maria, e 3, de D. Marina, a versão 5, de D. Helena, cantada em apenas 24 versos setissílabos dispostos 6 quadras com rimas em –a, –i, –o, suprime 3 sequências: a 1, da saudação entre os noivos; a 4, do pedido de D. Jorge para Juliana não lhe ser falsa; e a 8, do testamento do noivo traidor. Assim, a intérprete

narra o malsucedido noivado de Juliana e D. Jorge de forma estruturalmente muito parecida com a das versões anteriores, isto é, estruturando a estória em somente cinco sequências. A 2, dividida em dois segmentos: o primeiro, do diálogo entre Juliana e a mãe, na primeira estrofe, e o segundo, do comentário sobre o novo compromisso de D. Jorge, na segunda estrofe. A sequência 3, do oferecimento do vinho, a 5, dos efeitos do vinho, a 6, do lamento de D. Jorge, e a 7, do canto de vitória de Juliana. O que chama a atenção no canto de D. Helena e o particulariza em relação às versões atrás analisadas, contudo, é a forma como ela começa e termina seu canto colocando em destaque a mãe de Juliana, como se essa personagem estivesse por trás da vingança da filha. Pois é ela quem, na primeira estrofe, ao ser avisada por Juliana da chegada de D. Jorge, responde à filha ameaçadoramente "_Deixa vir, ó minha filha,/Para ser interrogado.". Além disso, após dar o vinho ao noivo que a traiu e ouvir-lhe os lamentos de que sua mãe "bem que pensava/Que seu filho voltasse vivo...", a resposta de Juliana de que sua mãe "também pensava/ Que com tu eu me casasse" leva a entender que Juliana não estava sozinha, em sua decisão de tirar a vida do homem que a humilhou.

_Minha mãe, lá vem D. Jorge, bis
Montado em seu cavalo.
_Deixa vir, ó minha filha, bis
Para ser interrogado.

_Ó meu D. Jorge, me disseram bis
Que tu ias se casar...
_É verdade, ó Juliana, bis
Vim aqui lhe convidar.

_Ó meu D. Jorge, espere um pouco bis
Enquanto eu subo em meu sobrado,
Vou buscar um cálix de vinho bis
Que pra ti tenho guardado.

_Juliana que botaste bis
Neste teu cálix de vinho,
Jáe estou com a vista escura, bis
Não enxergo meu rucinho.

_Minha mãe bem que pensava bis
Que seu filho voltasse vivo...
_A minha também pensava
Que com tu eu me casasse. bis

Corrobora essa impressão de que Juliana agira apoiada por sua mãe exatamente a conclusão do poema, em que essa personagem, a mãe de Juliana, canta triunfantemente:

	_Morreu, morreu seu Dom Jorge,	bis
22	Morreu e se acabou,	
	Não casou com a minha filha	
24	Nem com outra ele casou.	bis

Continuando as análises, sigamos fixando nossa atenção agora nas três versões restantes: a 21, de D. Maria José Reis; a 4, de D. Josefina e a 1, de D. Caçula. Deixei essas três versões por úlltimo por elas serem as únicas que começam por didascálias em prosa. E sobre esse ponto, antes de voltar às análises, gostaria de fazer um comentário sobre a observação feita pelas pesquisadoras Doralice Alcoforado e Sandra Boto acerca da presença de fragmentos em prosa nos romances tradicionais. Como já citei acima, como não estou fazendo uma leitura filológica do *Romanceiro Sergipano*, como a que fazem tais pesquisadoras, comparando suas versões com os arquétipos literários ibéricos, pois meu objetivo é antes fazer uma leitura estética (poética) da recolha de Jackson da Silva Lima, verificando a beleza dos cantos nacionais por ele coligidos a partir de sua estrutura composicional, de seu conteúdo temático e estilisticamente, não compartilho da opinião dessas estudiosas do romanceiro quando elas explicam que a presença de fragmentos em prosa nos romances indica "sempre" a perda de sua funcionalidade. Essa é a explicação, aliás já citada anteriormente, que dá a pesquisadora baiana: "[...] a prosificação aponta para o processo de esquecimento por que passam os romances, mormente os que não conseguiram refuncionalizar-se."[289]. E, essa a explicação que dá a pesquisadora portuguesa: "Note-se que o romanceiro tradicional, na sua vertiginosa vivência na variação tende a misturar-se a outros tipos de composições poéticas, ou mesmo prosificar-se, fruto da sua progressiva perda da funcionalidade."[290]. Acontecendo isso, segundo a pesquisadora europeia, deve o transcritor/fixador "expurgá-las [tanto as passagens em prosa, quanto a contaminação dos romances com quadras populares ou canções narrativas] da sua edição de romances tradicionais."[291]. Para uma leitura filológica, explicações como essas acabam sendo pertinentes, não há dúvida. Todavia, o problema, a meu ver, reside no fato de essas leituras genéticas, como venho frisando, olharem para as versões nacionais, vendo apenas os arquétipos literários europeus.

Ilustra esse tipo de abordagem romancística, por exemplo, a que fez Pere Ferré, ao estudar, em "Algumas notas sobre a Bela Infanta luso-brasileira" (1997, p. 45-58), tanto as três versões fragmentárias do romance da *Dona Infanta* (*Bela Infanta*) coligidas por Jackson da

[289] ALCOFORADO, *op. cit.*, p. 42.
[290] BOTO, *op. cit.*, p. 15.
[291] *Idem.*

Silva Lima, quanto a recolhida e fixada, no século XIX no Rio de Janeiro, por Sílvio Romero[292]. Comparando essas versões brasileiras com a publicada no início do século XX pelo Abade José Augusto Tavares, coligida em Trás-os-Montes no conselho de Vinhais, e com as publicadas no século XIX por Almeida Garrett, recolhidas no Minho e na Beira-Baixa, além de com versões francesas, uma divulgada por Gaston Paris e outra por S. G. Armistead, Ferré, nessa conferência, em uma abordagem genética a partir da rima, mostra, com erudição, que duas das versões de Jackson da Silva Lima, a segunda, de D. Eurides, e a terceira, de D. Marina Correia, com rima em -é, uma rima, segundo o autor, "[...] extremamente rara nos textos portugueses"[293], apresentando tais versões o motivo "soldado que vai para a guerra", são provenientes de França. A outra versão, a primeira, de D. Caçula, com rima em -í e com o motivo "soldado regressa da guerra", seria, segundo o pesquisador, proveniente de Portugal[294].

Em termos de abordagem filológica, o estudioso, brilhante em sua erudição, dá realmente um show, revelando uma habilidade detetivesca incomum, na busca genética da origem das versões brasileiras. Ao concluir sua conferência e se perguntar finalmente em que se baseiam as versões de Sílvio Romero e de Jackson da Silva Lima, o pesquisador conclui que, em primeiro lugar, essas versões brasileiras coligidas pelos pesquisadores sergipanos, assentam no "[...] modelo mais entranhado nas versões de língua portuguesa e fixado por Almeida Garrett no seu Romanceiro; em segundo lugar, derivam de dois modelos baladísticos medievais distintos, um em –á–a e outro em –í, com consequências particulares na sua significação."[295]. O problema desse show filológico ofuscante, a meu ver, consiste no fato de que, ao estudar as versões coligidas por Jackson da Silva Lima, Ferré não as considera em si mesmas, em sua própria existência poética imanente, nem em sua realidade performática sociocultural. Por exemplo, quando apresenta a versão de D. Caçula, *Capitão de Armada*, do romance da *Dona Infanta*, além de apresentá-la em versos longos bimembres, diferentemente do modo como o poema foi editado pelo coletor sergipano, que o fixou em versos curtos, o erudito português mutila tal versão, para encaixá-la em sua abordagem genética. Sem discutir as razões que o levaram a proceder dessa maneira, mutilando o poema que analisa, ele apenas informa, em nota,

[292] *Cantos populares do Brasil*, t.1, *op. cit*. (1954, p. 67-70).
[293] FERRÉ, "Algumas notas sobre a Bela Infanta luso-brasileira", *in: Anais da I Jornada Sergipana de Estudos Medievais* (1997, p. 48).
[294] Parte desse trecho da tese foi reproduzida no artigo, "O lugar do romance D. Infanta nos estudos literários nacionais", publicado nos Anais do I Seminário Internacional Literatura e Cultura e VIII Seminário Nacional Literatura e Cultura, organizado pelos/as professores/as da UFS, Christina Ramalho, Fernando de Mendonça, Carlos Magno Gomes e Ana Leal Cardoso, In: "Leituras semióticas: da poesia às memórias autobiográficas" (RAMALHO, 2020, p. 72-84).
[295] *Idem*, p. 53.

o que fez: "Transcrevo esta versão, recolhida em Aracaju a 12 de Janeiro de 1971, em verso longo, omitindo as didascálias bem como a expressão "ó tão linda" que figura, sistematicamente, no fim do 3º , 7º , 11º, 15º, e 19º hemistíquios."[296].

Ora, se o leitor desta tese se recordar da análise que fiz da versão *Capitão de Armada*, de D. Caçula, no Capítulo I, "Questões preliminares"[297], quando apresentei essa versão, respeitando a forma como Jackson da Silva Lima a editou (com a didascália em prosa, os versos curtos – redondilhos maiores – e o estribilho trissílabo "ô tão linda" nos versos 3, 7, 11, 15 e 19), o leitor se lembrará de que, ali, discuti justamente o modo de fixação dos poemas, advogando que se deveria respeitar a forma como cada editor fixou os textos de sua recolha, a despeito da convenção internacional que propugna a edição dos romances em versos longos bimembres. Em relação aos elementos suprimidos por Ferré, a didascália em prosa e o estribilho trissílabo "ô tão linda", considero um desrespeito tanto à intérprete, que não cantou sua versão para ser analisada geneticamente por acadêmicos, mas antes para apresentar sua capacidade performática de narrar, de acordo com suas preferências estilísticas, uma estória guardada na memória, quanto considero um desrespeito também ao editor da coleta, que, ao escolher um modo de fixação específico para a transcrição dos cantos, estabeleceu desse modo uma configuração do "plano literário" dos poemas, a qual não foi respeitada pelo estudioso europeu.

Desse modo, suprimir a didascália em prosa da versão *Capitão de Armada* acaba, a meu ver, sendo um ato de violência epistêmica, por parte do pesquisador lusitano, que, além de alterar o plano literário estabelecido pelo coletor da coletânea para as transcrições dos cantos, desconsidera a voz da narradora e lhe silencia as partes suprimidas de seu canto, selecionando de sua performance oral apenas aquilo que lhe serve para sua erudita pesquisa genética, visando descobrir qual o arquétipo literário europeu que inspirou a narradora em sua versão. Perde-se, além disso, nessa supressão da didascália em prosa e do estribilho trissílabo "ô tão linda" (o qual, aliás, imprime um tom de lamento tão encantador no canto de D. Caçula), perde-se, dizia, ao se suprimirem esses elementos, o riquíssimo diálogo que comparece no poema entre os gêneros épico, lírico, dramático e baladístico. O que, num gênero híbrido e rapsódico por natureza como é o romance tradicional, acaba sendo uma enorme redução de sua expressividade e riqueza literária. Vejam-se, para que se compreenda melhor a mutilação operada na versão de D. Caçula por Ferré, como o coletor Jackson da Silva Lima editou o poema cantado pela intérprete e como o estudioso português o apresentou em sua análise genética:

[296] *Idem*, p. 55, nota 6.
[297] Capítulo I., Tópico I. 1., "A fonte da pesquisa", p. 26-27.

Modo como Jackson da Silva Lima editou a versão *Capitão de Armada*, de D. Caçula, no *Romanceiro Sergipano*:

"Diz que era um dia que era um senhor...viajou...casado...tinha três filhas. Ele viajou e deixou a mulher e as filhas. Nunca mais apareceu. Passou muitos anos, muitos anos, que ela esqueceu da feição dele. Quando 'tava com muitos anos, as filhas 'tavam moças, ele apareceu:

_O que é que a senhora dá
A quem trouxer ele aqui?
_Eu dou as telhas do meu sobrado, ô tão linda,
Que é de ouro e marfim.
_Eu não quero as tuas telhas,
Que elas não são para mim,
Sou um capitão de armada, ô tão linda,
Não existe por aqui.

Coitada de mim viúva,
Coitada de mim, coitada,
Com três filhas moças que eu tenho, ô tão linda,
Sem nenhuma ser casada.

_O que é que a senhora dá
A quem trouxer ele aqui?
_Eu dou uma das minhas filhas, ô tão linda,
Para contigo casar.

_Eu não quero as tuas filhas,
Que elas não são para mim,
Sou capitão de armada, ô tão linda,
Não existe por aqui...[298]

Modo como Pere Ferré a apresentou:

_O que é que a senhora dá a quem trouxer ele aqui?
_Eu dou as telhas do meu sobrado, que é de ouro e marfim.
_Eu não quero as tuas telhas, que elas não são para mim,
Sou um capitão de armada, não existe por aqui.
Coitada de mim viúva, coitada de mim, coitada,
Com três filhas moças que eu tenho, sem nenhuma ser casada.
_O que é que a senhora dá a quem trouxer ele aqui?
_Eu dou uma das minhas filhas, para contigo casar.
_Eu não quero as tuas filhas, que elas não são para mim,
Sou capitão de armada, não existe por aqui...[299]

[298] D. Caçula, "Capitão de Armada", *in*: *O Folclore em Sergipe* (1977, p. 42-43).
[299] "Algumas notas sobre a Bela Infanta luso-brasileira", *op. cit.*, p. 46.

Como se pode ver, o modo como o pesquisador europeu apresentou o canto de D. Caçula é bastante diferente do modo como o coletor sergipano o transcreveu. Na transcrição de Jackson da Silva Lima, respeitou-se a maneira crioula como a intérprete cantou sua versão, com os gêneros se embaralhando num hibridismo entre o épico, o lírico, o dramático e o baladístico que só enriquece esteticamente o romance da *Dona Infanta* e o torna ainda mais belo, pelo menos daquela beleza mestiça que caracteriza as versões brasileiras. Portanto, apesar da erudição incontestável da análise do estudioso português, considero que as versões do *Romanceiro Sergipano* devem ser analisadas como foram editadas, respeitando-se todos os elementos de linguagem que nelas apareçam e procurando-se verificar a funcionalidade desses elementos "nos cantos" em que se encontram. Quanto ao argumento de que a presença de fragmentos em prosa em romances tradicionais "sempre" indicam o esquecimento dos versos, conforme fazem entender a pesquisadora baiana Doralice Alcoforado e a portuguesa Sandra Boto, não me parece corresponder "completamente" à verdade, pois que, como veremos, nas versões 21, de D. Maria José Reis; 4, de D. Josefina e 1, de D. Caçula, apesar das didascálias em prosa, cada versão apresenta um número considerável de versos: a de D. Maria José Reis apresenta 16; a de D. Josefina, 28; e a de D. Caçula, o número expressivo de 40 versos!

Depois dessas considerações importantíssimas para a compreensão da autoria rapsódica feminina das intérpretes que cantaram para Jackson da Silva Lima, em relação à perspectiva filológica que se volta de forma reducionista à busca genética dos arquétipos literários europeus, desconsiderando, nessa mirada, o trabalho autoral das intérpretes brasileiras, voltemos nossa atenção novamente às análises das versões do romance *Juliana* cantadas pelas intérpretes do *Romanceiro Sergipano*, começando pela versão 21, de D. Maria José Reis. Essa intérprete inicia seu canto por uma didascália em prosa bastante pequena, explicando que São Jorge (nome que a narradora dá a D. Jorge) era noivo tanto de Lixandina (nome que ela dá a Juliana), quanto de Minelvina, a outra mulher com quem São Jorge (D. Jorge) noivou, mesmo já sendo noivo de... Lixandina. Após essa didascália, suprimindo 4 sequências temáticas, a 1, da saudação entre D. Jorge (São Jorge) e Juliana (Lixandina); a 2, do comentário sobre o novo compromisso dele com Minelvina; a 5, dos efeitos do vinho em São Jorge (D. Jorge); e a 8, de seu testamento, D. Maria José Reis, em 16 redondilhos maiores dispostos em 4 quadras, com rimas em –a, –i, canta sua versão da fatídica estória do noivado de D. Jorge e Juliana, estruturando-a em apenas quatro sequências: a 3, do oferecimento do vinho, na primeira estrofe, com a qual ela começa seu canto; a 4, do pedido de São Jorge (D. Jorge) para Lixandina (Juliana) não lhe ser falsa, na

segunda estrofe; a 6, do lamento de São Jorge diante da morte iminente por ter bebido o vinho envenenado, na terceira quadra; e a 8, o canto de vitória de Lixandina (Juliana) na última estrofe.

Ele era noivo de Minelvina
E de Lixandina. Ele passou ela disse:

_Esperai, meu D. Jorge,
Deixe eu assubi em meu sobrado,
Ver um copinho de vinho
Para ti tinha guardado.

Lixandina, Lixandina,
Não me vem com falsidade,
Tu sabe que é prima minha,
Prima minha da minh'alma.

_Minha mãe, meu pai pensava
Que tinha seu filho vivo,
_Minha mãe também pensava
Que tu casava comigo.

_Já se foi, já se acabou
A fulor da Lixandina,
E agora eu quero saber
Com quem casa Minelvina.

Por sua vez, D. Josefina começa sua versão com uma didascália em prosa que oferece uma explicação bastante curiosa – sobretudo por aparecer unicamente no canto dessa intérprete – para o fato de D. Jorge trocar Juliana por outra mulher. Segundo a narradora, é pelo fato de serem parentes que D. Jorge se arrepende do amor que sente por Juliana, deixando-a apenas por isso, pois, de acordo com a narradora, eles "eram dois primos não podiam s'ajuntar". Assim, a narração prossegue informando que, depois de abandonar Juliana somente por ela ser sua prima, embora ainda a amasse, D. Jorge "saiu a viajar, adiante deu uma cidade que tinha uma princesa por nome de Maria", com quem ele passa a se relacionar, trocando o amor por Juliana pelo amor por essa princesa. Após iniciar esse novo relacionamento com Maria e passar com ela muito tempo, D. Jorge resolve voltar a procurar Juliana para dar "a despedida a prima, que não queria amar ela". Feita, portanto, essa introdução curiosa, que apresenta uma razão cultural, a proibição do relacionamento com Juliana devido ao parentesco com ela[300], a intérprete começa

[300] A explicação, oriunda da tradição oral, que a narradora dá sobre o tabu relativo ao relacionamento amoroso com parentes é universal e deita raízes em tempos remotíssimos. Ela tem que ver com a questão do horror ao incesto que Câmara Cascudo, ao falar sobre a origem da família, estudou no livro *Civilização e cultura* (1983, p. 645). Embora ele não fale especificamente sobre esse tabu no verbete "casamento", essa questão também está relacionada às várias superstições ligadas ao rito matrimonial que o pesquisador apresentou em seu *Dionário do folclore brasileiro* (s.d., p. 254-256).

a cantar seus 28 redondilhos maiores, dispostos em 7 quadras, rimando em –a, –ã, –i nos versos pares, suprimindo apenas 2 sequências temáticas, a 6, do lamento de D. Jorge, e a 7, do canto de vitória de Juliana. Apresentando, portanto, quase todas as sequências, D. Josefina começa, na primeira estrofe, cantando a sequência 1, da saudação entre Juliana e D. Jorge. Depois segue para a 2, do comentário sobre o novo compromisso dele com a princesa Maria. Em seguida passa para a 3, do oferecimento do vinho. Depois para a 4, do pedido de D. Jorge para a prima não lhe ser falsa. Continua na 5, dos efeitos do vinho em D. Jorge, para, por fim, encerrar seu canto na sequência 8, do testamento de D. Jorge, no qual ele entrega sua alma a Deus, seu corpo à terra fria e seu dinheiro e cavalo à "príncpa Dona Maria".

Ele amava uma prima mas ele então se arrependeu daquilo que amava a prima, que eram dois primos não podiam s'ajuntar. Aí ele saiu a viajar, adiante deu uma cidade que tinha uma princesa por nome Maria. Ele, passado muito tempo, veio dar a despedida a prima, que não queria amar ela, quando ele chegou ela 'tava sentada em seu sobrado:

_Boa tarde, Juliana,
Em teu sobrado assentada;
_Boa tarde, moço Jorge, bis
Em teu cavalo amontado.

_Deus o salve, Juliana,
Em teu sobrado assentada;
_Deus lhe salve, moço Jorge bis
Em teu cavalo amontado.

_Ó meu primo, eu soube ontem
Que tu 'tavas pra casar...
_Isto mesmo, minh prima, bis
Eu vim aqui te despachar.

_Ó meu primo, 'pere aí,
Mas deixe eu ir em meu sobrado,
Buscar um copo de vinho, bis
Pra você tenho guardado.

_Minha prima, minha prima,
Não queira fazer traição,
Somos dois primos carnais, bis
Filhos de dois irmãos.

_Minha prima, Juliana
Que botaste neste vinho,
'Tou com a rédea na mão bis
E não conheço meu rucinho.

_Minha alma entrego a Deus,
Dou meu corpo à terra fria,
Meu dinheiro e meu cavalo bis

28 À príncpa Dona Maria.

Finalmente, chegamos agora à versão 1, de D. Caçula. Tinha dito no início das análises que essa intérprete se destaca pela forma toda particular de apresentar a narrativa. Com efeito, já na didascália em prosa, que inicia o poema informando o ouvinte dos antecedentes da estória, a narradora – apresentando aqui uma diferença marcante, em relação à explicação dada pela versão anterior, de D. Josefina, sobre o motivo que levara Dom Jovino (D. Jorge) a trocar Juliana por outra mulher – informa que Juliana e Dom Jovino eram primos que "se gostavam" e que Dom Jovino, não vendo nenhum problema em ser primo de Juliana, "prometia muito a ela de casar com ela". Porém, prossegue a narradora, depois de fazer "o mal feito" em Juliana, Dom Jovino se retira e passa a gostar de outra. Ao saber que fora abandonada pelo primo amante, diz a narradora que Juliana "guardou pão p'a maio e lenha p'abril", querendo como esse provérbio popular dizer que a prima traída se preparou para o retorno do noivo traidor. Feita essa introdução, a intérprete toma a palavra da narradora e, em seu cantar, a passa para os próprios personagens, apresentando dramaticamente os diálogos entre os primos amantes, nos quarenta redondilhos maiores, dispostos em dez quadras, rimando em –a, –i, –eu, –ã. Apenas uma sequência temática não comparece no canto da intérprete, a saber: a número 1, da saudação entre D. Jorge (Dom Jovino) e Juliana. Todavia, explicar o abandono de Juliana por Dom Jovino por ele ter feito nela o "mal feito", além de inserir provérbios populares na narração, não são as únicas particularidades do canto de D. Caçula. Já na primeira estrofe, onde aparece a sequência temática 2, do comentário sobre o novo compromisso de D. Jorge (Dom Jovino), ao ser interrogado por Juliana se estava mesmo "pra casar...", este responde que "É mentira, Juliana,/ Isto é pra te enganar". Portanto, ao cantar a sequência 2 desse modo, a intérprete modifica a estória, ou melhor, oferece dessa estória outra versão, a sua versão, e nessa, ao dizer a Juliana que é mentira, Dom Jovino não parece querer "despachar" a prima, como acontece nas versões anteriores. O que leva a concluir que, na versão de D. Caçula, Dom Jovino, que já havia se tornado amante de Juliana, realizando com ela o "mal feito", não parece querer abandoná-la, mas, antes, continuar com ela e...com a outra também! Ao que indicam os versos seguintes, contudo, Juliana não parece ter aceitado esse relacionamento triangular, uma vez que, na sequência 3, na segunda estrofe, por se sentir traída, da mesma forma que nas demais versões, aparentando ter aceitado o comportamento descarado do amante, ela acaba lhe dando o vinho que ele lhe pede. Embora na terceira quadra, na sequência 4, do pedido para Juliana não lhe ser falsa, Dom Jovino se mostre desconfiado sobre se a prima está ou não acreditando nele, ele acaba bebendo o vinho. Ruim para ele, pois, na sequência 5, dos efeitos do vinho, ele verá o

preço a pagar por ter provocado Juliana. Essa sequência aparece subdividida em dois segmentos. O primeiro, na quarta estrofe, em que ele percebe, após beber o vinho, que não está bem, "Estou com as rédeas na mão,/Não enxergo meu rucinho", e o segundo, na quinta estrofe, em que ele pede que um mensageiro vá informar à sua mãe que está "dando a alma a Deus". Após constatar que está à beira da morte, vem, na sexta estrofe, a sequência 6, do lamento, em que, ao comentar que sua mãe pensava que ele voltaria vivo dessa fatídica visita, Juliana lhe dá a conhecida resposta "_E a minha também pensava/Que você casava comigo". Outra curiosidade, tanto mais interessante quanto pelo fato de aparecer apenas na versão de D. Caçula, é a promessa de vingança feita pela mãe de Dom Jovino presente na sétima estrofe, após essa sequência 6, "_Morre, morre, meu filhinho,/Morre contrito com Deus,/Que a moça que te matou,/Quem vinga a morte sou eu". Após essa promessa de vingança, exclusiva dessa versão, Juliana, na sequência 7 subdividida na oitava e nona estrofes, canta sua vitória, "_Acabou-se, acabou-se/A Flor de Alexandria,/Quero ver quem é o noivo/Daquela bicha Maria"; "_Acabou-se, acabou-se/A Flor da Rosa Branca,/Quero ver quem é o noivo/Desta bicha Juliana". Findo o canto de vitória de Juliana, a intérprete encerra sua versão com o testamento de Dom Jovino, em que este entrega sua alma a Deus, seu corpo à terra fria e seu dinheiro e fazenda "à moça Maria".

Era uma vez que era dois primos... se gostavam... e ele prometia muito a ela de casar com ela. Depois ele fez o mal feito; quando fez o mal feito retirou-se... pegou a gostar de outra. Quando ela soube guardou pão p'a maio e lenha p'abril. Um dia, quando ele apareceu ela chegou disse:

	_Dom Jovino, eu já soube	bis
2	Que tu 'tavas pra casar...	
	_É mentira, Juliana,	bis
4	Isto é pra te enganar.	
	_Juliana, minha prima	bis
6	Que tem aí pra me dar?	
	_Eu tenho um copo de vinho	bis
8	Que eu achei pra ti guardar.	
	_Juliana, minha prima	bis
10	Eu te peço por caridade,	
	Olha que nós somos primos	bis
12	Não me faça falsidade.	
	_Juliana, minha prima,	bis
14	Que botaste neste vinho,	
	Estou com as rédeas na mão	bis
16	Não enxergo meu rucinho,	
	Corre, corre, cavaleiro,	bis

Se corre mais do que eu,
Vá dizer à miha mãe bis
Que eu 'tou dando a alma a Deus

A minha mãe pensaria bis
Que seu filho 'tava vivo,
_E a minha também pensava, bis
Que você casava comigo.

_Morre, morre, meu filinho, bis
Morre contrito com Deus,
Que a moça que te matou, bis
Quem vinga a morte sou eu.

_Acabou-se, acabou-se bis
A Flor da Alexandria,
Quero ver quem é o noivo bis
Daquela bicha Maria.

_Acabou-se, acabou-se bis
A Flor da Rosa Branca,
Quero ver quem é o noivo bis
Desta bicha Juliana.

_Entregar minha alma a Deus bis
E meu corpo à terra fria,
Meu dinheiro, minha fazenda, bis
Entrego à moça Maria.

Como se pode ver, D. Caçula conta e canta a estória do noivado de Juliana e D. Jorge de um modo todo seu, começando sua versão pelo encantatório "era uma vez..." dos contos de fada, inserindo provérbios populares, acrescentando promessas de vingança inexistentes nas outras versões da estória, caracterizando D. Jorge como um mulherengo sedutor; enfim, se valendo de uma série de recursos retóricos para envolver o seu ouvinte e iniciá-lo criticamente na audição e interpretação produtora de sentido da estória. Afinal, como diz Zumthor numa referência já anteriormente feita, essa é uma das funções do romance[301].

Imagine-se agora ler essa versão de D. Caçula, suprimindo dela sua didascália em prosa, tão importante na performance da intérprete, bem como para a produção do efeito estético do poema no ouvinte ou no leitor do plano literário de sua transcrição, apenas pelo fato de fragmentos em prosa não pertencerem à "[...] estética retórica do romance tradicional.", conforme argumenta Sandra Boto[302], na esteira de Pere Ferré[303] e autores que estudam os romances geneticamente.

[301] *A letra e a voz: a "literatura" medieval*, *op. cit*., p. 267.
[302] BOTO, *op. cit.*, p. 15.
[303] "Algumas notas sobre a Bela Infanta luso-brasileira", *op. cit.*, p. 45-58.

Seria sem dúvida praticar uma violência espistêmica, no mesmo sentido em que Gayatri Spivak, abordando a questão de como os intelectuais ocidentais, ao fazerem o papel de representantes de camponeses iletrados, de homens e mulheres tribais e das pessoas que vivem nos estratos mais baixos do subproletariado urbano, em vez de os fazerem falar, o que fazem esses intelectuais é falar por eles/elas! Motivo que leva a teórica pós-colonial a se fazer a seguinte pergunta: pode o subalterno falar? (2010, p. 54).



Figura 22. Dona Caçula. Foto de Jorge Moreira[304].

E, de minha parte, diante do que fez Ferré, ao estudar a versão *Capitão de Armada* de D. Caçula, suprimindo-lhe a didascália em prosa e o estribilho trissílabo "ô tão linda", me pergunto: pode a intérprete afro-brasileira cantar do seu jeito, no seu estilo crioulo, um romance de branco, isto é, um texto originariamente europeu, que existe para nós, atualmente, como parte de nossas heranças coloniais?

[304] Essa fotografia (Acervo pessoal) também não consta no *Romanceiro Sergipano*, ela me foi presenteada por Jackson da Silva Lima para ilustrar a tese.

Ao cantar seus romances, D. Caçula não está se colocando apenas como "informante", alguém que está informando alguma coisa. Ela está fundamentalmente demonstrando uma habilidade com a arte das palavras, com a "arte da linguagem" como a define Ariano Suassuna (2005, p. 336). Ela está "contando uma estória", mostrando seu conhecimento da "poesia", isto é, da arte da "criação"[305], motivo em si suficiente para a intérprete deixar fluir o seu canto num hibridismo mais condizente com esse caráter mestiço da própria cantadeira de romance afro-brasileira. No canto de D. Caçula, as didascálias em prosa, servindo ao gênero épico, em vez de "ferirem a retórica do romance tradicional" e significarem apenas o "esquecimento dos versos", acabam desempenhando a função de expôr e narrar a estória, como ensina Suassuna, explicando as diferenças entre a poesia e a prosa[306]. Ao mesclarem-se com os gêneros dramático, lírico e baladístico (presentes nos versos), as didascálias acabam se constituindo como parte importante de um poema mestiço, híbrido e rapsódico. O resultado de toda essa mistura de gêneros é que todos esses elementos se condensam numa "tensão estética", que acaba por se tornar o próprio canto romancístico da intérprete afrodescendente, a qual, enquanto canta, se converte e converte seu canto num produto do "povo brasileiro".

Estamos, portanto, falando da literatura desse "povo brasileiro", dentro do debate sobre literatura anfíbia, oratura, oralitura, paraliteratura, crioulização, culturas híbridas, heranças coloniais ibéricas e o entrelugar do discurso latino-americano, tão bem apontado por Silviano Santiago (2000, p. 9-26; 2004, p. 111-121). Como diz o ensaísta mineiro, quando os portugueses renascentistas chegaram em praias pré-colombianas, selváticas, totalmente orais, "calibanianas" (para lembrar mais uma vez o ensaio de Bejamin Abdala Júnior[307]), e tentaram impor aos índios sua "palavra europeia", ela nunca "[...] se petrificava em signo escrito, nunca conseguia instituir em *escritura* o nome da divindade cristã."[308], pois aos índios só interessava "a representação dos acontecimentos narrados *oralmente*, [...]."[309]. O canto de D. Caçula, embora apropriação de um poema europeu, precisa ser apreciado, pois, anfibiamente, como

[305] SUASSUNA, *op. cit*., p. 335.
[306] *Idem*, p. 337.
[307] Benjamin Abdala Júnior em "Fronteiras: da imposição à cooperação" (2002, p. 45-80) estuda as migrações e multiidentititarismos existentes nas relações entre as culturas ibero-afro-americanas a partir de uma perspectiva pós-colonial mais pertinente ao estudo da fonte da pesquisa, o *Romanceiro Sergipano*, do que a leitura tradicional filológica, de base genética e puramente "textualista". Isso porque essa preocupação, quase uma fixação com o texto arquetípico, original, primevo, no qual se fixa a leitura filológica, em Abdala Júnior, cede seu lugar a uma discussão sobre a construção da identidade nacional, dentro do debate sobre literaturas periféricas e a literatura mundial (na verdade: a literatura europeia), a partir da perspectiva de "Uma literatura nos trópicos" e de "Uma literatura anfíbia" (2000, p. 9-26; 2004, p. 111-121), que são abordagens preocupadas em contemplar a dimensão estética e política da questão.
[308] "O entre-lugar do discurso latino-americano", *op. cit.*, p. 13, grifo do autor.
[309] *Idem*, grifo meu.

insiste o autor de *O cosmopolitismo do pobre*, isto é, apreciado estética e politicamente, levando-se em conta, além do confronto entre as oralidades tropicais e o textualismo europeu, todas aquelas discussões raciais do final do século XIX e dos inícios do XX.

Ao estudar essas questões, bem como o revelador problema do "branqueamento do povo brasileiro", pensado como solução para os destinos do país recém-formado, e a própria ideia de "formação de uma nação nos trópicos", Lilia M. Schwarcz (1993; 1994; 2012), nesses e em outros estudos, debatendo com Sílvio Romero, Nina Rodrigues, Oliveira Viana, Gilberto Freyre, entre outros intelectuais que pensavam o Brasil à sombra do "lusotropicalismo", postula que vivemos ainda os ecos desses debates, tanto dentro quanto fora da academia, na medida em que a raça continua, "[...] também, presente em sua asserção mais negativa, que busca vincular aspectos exteriores a certas deformações morais. É esse o discurso policial, a fala que preconceitua no cotidiano da violência."[310]. E isso, de acordo com a antropóloga e historiadora paulista, é motivo suficiente para "[...] comprovar que não estamos tão distantes das representações de finais do século passado."[311]. Ao cantar sua versão da estória do malsucedido noivado de Juliana e D. Jorge, D. Caçula, sem se preocupar se isso é ou não aceitável pela "retórica do romance tradicional", está, desse modo, "se apropriando" de um texto do colonizador e fazendo dele uma versão "sua"; de sua, se não total autoria, pelo menos de sua "coautoria" marcada por "errâncias criativas", ou seja, por aquilo que os especialistas em estudos do romance tradicional chamam de "variações romancísticas". De minha parte, porém, prefiro chamar às variações no canto de D. Caçula de "errâncias criativas" da oralidade, pensando a manifestação da poesia, como ensina Octavio Paz, como a aparição de "um signo errante num tempo também errante [...]."[312].

Além disso, de forma semelhante ao que tem ocorrido contemporaneamente nos campeonatos de slams – os quais têm sua origem no *Up-town Poetry Slam*, campeonato de performances poéticas surgido em Chicago/EUA em 1984 e que, de lá para cá, se espalhou pelo mundo todo, viralizando e tornando-se atualmente um verdadeiro movimento poético global[313] –, intérpretes como D. Caçula acabam exercendo o papel de verdadeiras *slammers*, no sentido de, assim como esses/as *performers*, as intérpretes do *Romanceiro Sergipano* serem também iniciadoras de seu público no letramento poético a partir de sua performance oral. Assim, apesar

[310] "Espetáculo da miscigenação", *op. cit.*, p. 149.
[311] *Idem.*
[312] PAZ, "A nova analogia: poeisa e tecnologia" (1991, p. 97).
[313] Sobre as origens dos campeonatos de slam e sua chegada ao Brasil, bem como as questões estéticas, poéticas, políticas, sociais, raciais e culturais que envolvem, ver, de Cynthia Agra de Brito Neves, "Slams – letramentos literários de reexisência ao/no mundo contemporâneo" (2017) e, de Ana Lúcia Silva Souza, *Letramentos de Reexistência. Poesia, Grafite, Música, Dança: Hip-Hop* (2011).

de a cantoria de romances ser um fenômeno literário tradicional e os campeonatos de slams serem um fenômeno literário contemporâneo, ambos se aproximam por terem como fundamento de sua existência a performance poética oral. De modo que esses acontecimentos acabam sendo responsáveis, nos espaços sociais onde ocorrem, por aquela iniciação no universo encantado da poesia, que, conforme mencionei no Capítulo II[314], Ernest Robert Curtius aponta como tarefa cultural[315] das mais relevantes. E, no caso da cantoria romancística tanto mais importante quanto pelo fato de ela mostrar que uma boa estória pode ser contada de várias formas, configurando-se, desse modo, como uma prática narrativa que luta contra o perigo de que as estórias sejam reduzidas a uma única versão, como se apenas uma versão fosse digna de ter o seu valor reconhecido, sendo que geralmente essa versão é uma versão branca, masculina, escrita e europeia, conforme acabou percebendo a contadora de história nigeriana Chimamanda Ngozi Idichie.

Segundo a própria escritora relatou, em sua conferência proferida em 2009 no Ted Talk em Oxford/Inglaterra, quando começou a escrever, aos sete anos, todos os seus "personagens eram brancos de olhos azuis, brincavam na neve, comiam maçãs e falavam muito sobre o tempo e sobre como era bom o sol ter saído."[316]. Isso, a despeito de a autora morar na Nigéria e de saber que "Lá, não tinha neve, comíamos mangas e nunca falávamos do tempo, porque não havia necessidade. Meus personagens também bebiam muita cerveja de gengibre, porque os personagens dos livros britânicos que eu lia bebiam cerveja de gengibre."[317]. Somente mais tarde, ao começar a ler livros africanos, é que a escritora percebeu que, quanto mais versões melhor; o que a ajudou a compreender sua própria identidade africana, a qual, segundo ela, geralmente era associada apenas à pobreza, doenças como Aids e guerras sem sentido... Essa visão reducionista e sem dúvida preconceituosa a fez perceber o quão perigoso é viver sob o domínio de uma única versão da história, quando a escritora, numa visita ao México, se deparando com a realidade social da imigração, percebeu que começava a introjetar os mesmos preconceitos em relação aos mexicanos, vendo-os como "o imigrante abjeto".

De forma semelhante àquelas pessoas que ela censurava por reduzirem, em suas conversações, as várias Áfricas a uma única imagem de miséria e guerras, ela também sucumbia ao estereótipo do mexicano imigrante. O que a salvou de tornar-se tão preconceituosa quanto

[314] "Autoria e universo temático do *Romanceiro Sergipano*", tópico 4, "Romance tradicional e alta literatura", p. 121.
[315] *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, *op. cit*., cap. XVIII, tópico 4, "Continuidade", p. 483.
[316] *O perigo de uma história única* (2019, p. 12). A conferência da escritora nigeriana está disponível online em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br. Consultado em 19 de setembro de 2021.
[317] *Idem.*

qualquer pessoa que forma suas opiniões apenas a partir do noticiário nosso de cada dia foi o fato de ela perceber que toda história contemplada apenas por um ângulo e conhecida apenas por uma única versão resulta sempre em estereótipo. E o problema, de acordo com a escritora, não é que os estereótipos sejam mentira, mas é que eles são incompletos... Voltando à literatura, foi, portanto, a diversidade característica da literatura africana que fez Chimamanda Ngozi Idichie abrir os olhos para a verdadeira riqueza dos livros, da literatura e da vida, "O que a descoberta de escritores africanos fez por mim foi isto: salvou-me de ter uma história única sobre o que são os livros." (2019, p. 14). Na verdade, a diversidade da literatura africana não a salvou apenas de acreditar em uma história única sobre o que são os livros, mas a salvou também de acreditar que apenas uma única literatura é bela (a europeia, e não a africana ou outras em que ela se vê representada...) e que existe apenas uma única história sobre a própria vida – essa história feia que conta que a vida é unicamente feita de injustiças e de guerras...

A cantoria romancística brasileira, contando de outras maneiras estórias ibéricas, nos ensina essa lição aprendida pela contadora de história nigeriana, ou seja: que a história será contemplada por tantos mais ângulos, quanto por mais versões existirem! A diversidade, assim, se aproxima mais da verdade! O Cubismo de Picasso, expressando, como diz Paz, um "[...] *mais além*"[318], que o diga... Questões como essa me fizeram perceber que leituras filológicas como as de Pere Ferré, Sandra Boto, Giuseppe Di Stefano, Manuel da Costa Fontes, J. J. Días Marques, Diego Catalán, S. G Armistead, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, R. Menéndez Pidal, enfim, ao procurarem partir da diversidade das versões para chegar à unidade do arquétipo literário, não dão conta, em seu textualismo reducionista, da complexidade étnica e estética que representa a cantoria de romances. Percebi que deveria encontrar um outro caminho metodológico que complementasse essa visão demasiado formalista dos poemas, apresentando questões por ela não contempladas.

Verifiquei, assim, que se tratava de uma questão relativa ao problema da "perspectiva epistemológica". Compreendi, então, que deveria encontrar uma outra perspectiva de abordagem do *Romanceiro Sergipano*, que certamente não se esgotasse na abordagem filológica, genética, feita em função apenas dos arquétipos literários ibéricos. Não seria, concluí, na *Retórica* ou *Poética* de Aristóteles, que deveria buscá-la, mas em pesquisas sobre o mundo complexo da oralidade, como a que faz Walter Ong (1982), bem como sobre a poética oral, como faz Paul Zumthor em seus vários livros (1993; 2010; 2014). Porém, seria também

[318] PAZ, "Picasso: o corpo-a-corpo com a pintura" (1991, p. 141, grifos do autor).

na poética armorial de um pensador como Ariano Suassuna[319], acostumado a contemplar os sertões de oralidades encantadas, tanto em sua atividade de escritor, no *Romance d'A Pedra do Reino* (1972) e em toda a sua produção literária, quanto em sua atividade como pesquisador e professor, em suas aulas-espetáculos atualmente disponíveis pelo Youtube[320]. Além desses, outro autor incontornável, nesse sentido, é o Cascudo dos *Vaqueiros e cantadores* e da *Literatura Oral no Brasil* (1984a; 1984b) e, na medida em que a atuação das intérpretes acaba se aproximando, de alguma forma, do papel que os griots e as griottes desempenham em suas comunidades, seria também na obra de pesquisadores que ajudam a compreender a riqueza e complexidade das oralidades africanas, como A. Hampâté Bâ (2013), Jan Vansina (1966)[321], Sandra Bornand (2020); como também Clément Jacquemoud, em suas pesquisas sobre o canto tradicional siberiano (2020)[322], para compreender o universo oral em outras partes do planeta, além da África. Isso sem esquecer as reflexões de Walter Benjamin (1994, p. 197-221) sobre o "narrador tradicional" e sobre seu progressivo desaparecimento no contexto da modernidade, a era da reprodutibilidade técnica.

Minha interlocução, assim, antes muito presa a autores/as marcados/as pelo textualismo da escola de Pidal, não deixando de dialogar com essa corrente pidalina, que me fornece o suporte teórico para a compreensão dos textos, complementa-se, assim, com outras leituras. Entre essas, pelo valor de seus trabalhos para a abordagem dos romances, gostaria de destacar as de duas pesquisadoras: a primeira é a já anteriormente citada Leda Martins, das "Performances da oralitura: corpo, lugar da memória" (2003) e da "Oralitura da memória" (*In*: FONSECA, 2001, p. 61-86), e a segunda é a Ana Lúcia Silva Sousa, dos *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip-hop* (2011).

Martins, porque, em sua abordagem da poética oral em torno dos *leitmotive* da epopeia negra (a temática relativa às diásporas das populações negras das Áfricas para as Américas),

---

[319] De Suassuna ver também "A literatura", *in*: *Introdução à estética* (2005, p. 335-339), e "Notas sobre o Romanceiro Popular do Nordeste", *in*: *Seleta em Prosa e Verso* (2010, p. 249-284). Sobre a poética de Suassuna, ver, de, Idellete Muzart Fonseca dos Santos, *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial* (2009) e, de Daniella Carneiro Libânio Rodrigues, *A arte segundo Ariano Suassuna: a intermidialidade e a poética armorial* (2015).

[320] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=BfXtmjvyctQ. Acesso em 19 de setembro de 2021.

[321] Ver, também, de A. Hampâté Bâ, "A tradição viva", e, de J. Vansina, "A tradição oral e sua metodologia" (in: KI-ZERBO, 2010, p. 167–212 e p. 139-166 respectivamente).

[322] O artigo de Jacquemoud, "Èšua, Učar-kaj, Ak-Byrkan et les autres. Le renouveau épique en République de l'Altaï (Sibérie méridionale)", está disponível em: http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/269-esua-ucar-kaj-ak-byrkan-et-les-autres-le-renouveau-epique-de-l-altai-siberie-meridionale. Acesso em 19 de setembro de 2021. Esse artigo foi traduzido por Christina Ramalho e por mim e está publicado na *Revista Épicas*. Ano 4. Número 7. Jun. 2020, p. 86-121. Disponível em: https://www.revistaepicas.com/numero-7. Acesso em 19 de setembro.

além do texto, está contemplado também o corpo, concebido como "lugar da memória", do qual o texto cantado emana não apenas em palavras, mas também em adereços, peles, membros, gestos, movimentos, expressões faciais, pulsões e respirações. Além de contemplar o corpo em performance, em sua abordagem da literatura oral, dois conceitos são fundamentais na poética de Martins, a saber: o de "tempo espiralar", concebido pela autora como "[...] uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma temporalidade linear, estão em processo de uma perene transformação."[323], e o de "encruzilhada", entendida como a interpretação do trânsito sistêmico e "[...] epistêmico que emerge dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados."[324]. As reflexões de Martins sobre o papel do corpo na performance oral, do tempo espiralar e da encruzilhada cultural se complementam, dessa maneira, com as da segunda autora, Ana Lúcia Silva Sousa. Em seu trabalho de doutoramento, todo ele voltado ao estudo das oralidades poéticas urbanas, particularmente as do movimento cultural hip-hop, a autora tenta "[...] entender as práticas cotidianas de uso da linguagem que provocam releituras de identidades étnicas, de gênero, sexualidade, políticas, dentre outras."[325]. Para tanto, a pesquisadora começou a fazer contatos com grupos de *rappers*, a fim de, a partir de sua interação com eles, obter os dados que lhe permitiriam "contribuir para a compreensão das singularidades que informam o desenvolvimento de práticas sociais de usos da linguagem escrita e oral, em contexos sociais e culturais não escolares, [...]."[326]. Em seguida, nesse mesmo passo, a autora explica que procura abordar essas "práticas sociais de usos da linguagem" como "[...] engajamentos na configuração dos sujeitos como agentes comunitários de letramento."[327]. É, portanto, a partir dessas rodas de conversa com os *rappers* que a pesquisadora cunha o conceito de "letramento de reexistência", o qual, segundo ela mesma explica, implica considerar as práticas de letramentos desenvolvidas fora do ambiente escolar e marcadas pelas "[...] identidades sociais dos sujeitos nelas envolvidos e os aspectos que afetam o histórico do letramento da população negra no Brasil e influenciam as trajetórias pessoais de usos sociais da linguagem."[328].

[323] MARTINS, "Oralitura da memória", *op. cit*., p. 79.
[324] *Idem*, p. 65.
[325] SOUSA, "Letramento de reexistência – um conceito em movimentos negros" (2018, p. 2).
[326] *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip-hop, op. cit.*, p. 18.
[327] *Ibid.*
[328] "Letramento de reexistência – um conceito em movimentos negros", *op. cit*., p. 2. Sobre oralidades poéticas urbanas, ver também, de Ricardo Taperman, *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil* (2015).

Apesar de não serem estudiosas do gênero romance tradicional, essas autoras têm muito a oferecer a uma abordagem do romanceiro que contemple o corpo[329] das intérpretes como lugar da memória, sua formação étnica e sua condição social e sexual, dentro de uma compreensão de sua prática cultural como uma estratégia de reexistência, uma vez que, ao serem solicitadas para cantarem os romances, as intérpretes também se reinventam, revelando na cantoria, como diz Alvanita Almeida Santos (2019, p. 25), o seu protagonismo, e percebendo que seu saber, como diria Pierre Bourdieu (2007), dentro da "economia das trocas simbólicas", é valorizado, seja por pesquisadores/as e estudiosos/as, seja por parentes, seja por amigos/as, seja por vizinhos/as, seja por quem for. Por considerar a intérprete em sua corporalidade, ou, por assim dizer, em sua textualidade corporal, por compreender sua performance como uma forma de letramento de reexistência, por perceber sua voz como a voz de uma encrulhizada cultural, essas seriam perspectivas mais condizentes com o objeto da tese e sua fonte, o *Romanceiro Sergipano*, geralmente estudado apenas geneticamente, não em função de sua poesia por ela mesma, mas quase sempre em função da procura das matrizes textuais das versões brasileiras.

Quando penso nesse "textualismo europeu", essencial nos estudos filológicos genéticos, não consigo deixar de recordar o que disse o líder indígena Ailton Krenak (2019), em sua conferência no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa em 12 de março 2019. Segundo o autor, o europeu se convenceu de que deveria salvar o mundo, colonizando-o com sua "cultura letrada"... Como se outras formas de vida, encontradas em outras partes do mundo e organizadas oralmente e a partir de um relacionamento harmônico com a natureza, estivessem imersas em trevas absolutas, "A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível."[330]. "Essa luz incrível", na ironia de Krenak, seria a luz que vem de livros, ou seja, de textos, como a Bíblia, nos quais se fundamenta a cultura dos colonizadores, os quais, apoiados nessa fé, subestimaram e menosprezaram a diversidade de cosmovisões das culturas orais que encontraram, oferecendo em troca uma única narrativa, a saber: essa que não tolera a diversidade e que concebe o mundo como um *shopping center*, no qual nossas existências se reduzem a sermos consumidores opacos, carentes de subjetividade, vivendo divorciados de

[329] Sobre a problematização do corpo em seus aspectos psíquicos, comunicacionais, culturais, sociais, antropológicos e filosóficos, ver, de Lucia Santaella, *Corpo e comunicação: sintoma da culta* (2004); ver também o conceito de "amefricanidade", de Lélia Gonzalez, in: "A categoria político-cultural de amefricanidade" (1988, p. 69-81); e a tese de doutoramento de Larissa Michelle Lara, *O sentido ético-estético do corpo na cultura popular* (2004); bem como, de Gilmar Rocha, seu artigo "Paisagens corporais na cultura brasileira" (2012, p. 80-93).
[330] KRENAK, *op. cit.*, p. 11.

nossos lugares de origem, de nossos coletivos e de nossa memória ancestral. O que leva Krenak a se perguntar por que essas narrativas que contam da relação harmoniosa e afetiva com a natureza "[...] não nos entusiasmam? Por que elas vão sendo esquecidas e apagadas em favor de uma narrativa globalizante, superficial, que quer contar a mesma história para a gente?"[331].

A pesquisa filológica europeia, ofuscante em sua erudição, muitas vezes, à semelhança de seus antepassados conquistadores, que, como Narcisos míticos, só conseguiram enxergar sua própria face, ao olharem para os povos ameríndios com quem entraram em contato, a pesquisa filológica europeia, da mesma forma, não consegue enxergar a intérprete que canta. Não consegue entender que, quando canta, ela não está apenas "informando" um texto, senão "sendo" esse texto, nos movimentos de suas mãos, em sua respiração, em sua pulsão, na força de sua garganta, na cor de sua pele, na profundidade de seu olhar, na materialidade amefricana de seu corpo, enfim. Ao cantarem os romances em performances da oralitura (ou oratura), as intérpretes não apenas evocam as personagens femininas que povoam os poemas, senão que, muitas vezes, acabam mesmo é confundindo sua própria existência com a delas...

Para exemplificar essa tensão existente entre o mundo oral das intérpretes de romances tradicionais e o mundo da cultura letrada, gostaria de me servir de um trecho da monografia de Ciro César Rocha de Oliveira Júnior, *Migrações do Imaginário – traços da mentalidade medieval no Romanceiro Sergipano*. Nesse belo trabalho sobre a recolha de Jacksom da Silva Lima, depois de falar um pouco sobre a *II Jornada Sergipana de Estudos Medievais*, o autor estuda o perfil de uma romanceira, Dona Maria José, do Rio Grande do Norte. Após descrevê-la, lá pelas tantas, Oliveira Júnior diz o seguinte:

> A cena ainda está fresca em nossa memória. De cabeça baixa e olhos postos no chão, dona Maria José ensaiou, engasgando, os primeiros cantos. Logo pediu para sentar porque, idosa, não teve fôlego para cantar em pé. Na mesa, apoiada nos cotovelos, a cabeça continuava baixa, entre as mãos. Com uma ponta de impaciência, o responsável por sua vinda, um professor da Universidade do Rio Grande do Norte, a convidou a continuar. Antes, porém, a cantadeira pediu, à plateia de estudantes e especialistas, perdão por alguma palavra que lhe escapasse errada, pois era analfabeta. E seus olhos continuaram grudados no chão. (OLIVEIRA JÚNIOR, 1998, p. 78).

E o pesquisador conclui, num tom lamentoso "Dona Maria José, envergonhada de seu saber quase milenar. Este é o lugar da cultura oral no mundo da cultura escrita."[332].

Nas abordagens das versões coligidas por Jackson da Silva Lima aqui contempladas na formação do *corpus* de análise, gostaria que as intérpretes fossem abordadas não como

[331] *Idem*, p. 19.
[332] *Migrações do Imaginário – traços da mentalidade medieval no Romanceiro Sergipano*, *op. cit.*, p. 78.

"informantes", mas como "poetas" mesmo, tal como trata Zumthor "aquele ou aquela que, executando a performance, está na origem do poema oral", segundo citação já feita anteriormente[333].

Conforme já expliquei antes[334], é por esse motivo que trago para este estudo, que se pretende muito mais ensaístico do que monográfico, fotografias de algumas intérpretes do *Romanceiro Sergipano*, como a de D. Caçula, que abre o Capítulo II (figura 16), na qual podemos contemplar o olhar profundo da intérprete, sentada em sua cadeira de balanço, com seu corpo negro de anciã coroada, em seus 79 anos, pelos cabelos brancos de quem já ouviu e cantou muitos romances.



Figura 23. *4ª Jornada Sergipana de Estudos Medievais*. Do lado esquerdo podem ser vistos Bráulio do Nascimento e Dona Militana e, no centro da fotografia, Luiz Antonio Barreto, promotor do evento memorável[335].

O mesmo se diga de D. Maria dos Anjos, cuja fotografia (figura 20) abre este Capítulo III. Nela, podemos ver como a intérprete, em sua performance para o folclorista, absorvida pelo

[333] *Introdução à poesia oral* (2010, p. 234).
[334] Na Introdução, p. 3.
[335] O autor da fotografia acima (Acervo pessoal) foi o fotógrafo da SEDUC, cujo nome não consegui identificar. Ela me foi presenteada por Jackson da Silva Lima. As *Jornadas*, que estavam vinculadas aos Encontros Culturais de Laranjeiras, ocorreram respectivamente em 1996, 1997, 1998 e 1999. Ver, de Luiz Antonio Barreto, "O XXX Encontro Cultural de Laranjeiras", disponível em: https://infonet.com.br/blogs/o-xxx-encontro-cultural-de-laranjeiras/. Acesso em 19 de setembro de 2021. Participaram dessas Jornadas pesquisadores como Beatriz Góis Dantas, da UFS; Bráulio do Nascimento, à época Vice-Presidente da Comissão Nacional de Folclore – IBECC/UNESCO; Maria del Rosário Suárez Albán e Doralice F. X. Alcoforado, da Universidade Federal da Bahia; Jerusa Pires Ferreira, da Universidade de São Paulo; Pedro Baumann e Pere Ferré, da Universidade Nova de Lisboa; Giusepe Di Stefano, da Universidade de Pisa; Beatriz Mariscal, d'El Colegio do México; Manuel da Costa Fontes, da Kent State University; Ria Lemaire, da Universidade de Poitiers; Luiz Diaz Viana, da Universidade de Salamanca; Katarina Real, da Universidade da Carolina do Norte; além de Paulo de Carvalho-Neto, outro grande folclorista sergipano, e o próprio Jackson da Silva Lima, entre outros/as pesquisadores/as de peso, nacional e internacionalmente.

canto, fecha os olhos num momento de arrebatamento poético. Creio que a compreensão das transcrições dos cantos ganha muito com a contemplação dessas fotografias. Elas ajudam a recuperar o evento irrepetível das performances. Embora eu as use apenas de forma documental e ilustrativa – lendo verbovisualmente apenas uma fotografia (a figura 18), na esteira do que fazem, ao estudar os folhetos de cordel, tanto o já citado Alberto Roiphe, em *Forrobodó na linguagem do sertão* (2013) e *Fuxico – o disse me disse na literatura de cordel* (2016), quanto Gilmário Moreira Brito, em *Culturas e linguagens em folhetos religiosos do Nordeste* (2009) – , elas acabam servindo aqui como um complemento visual das análises dos poemas.

A leitura que faço, auxiliada pelas fotografias, procura, assim, dar conta da complexidade cultural que representa a cantoria de romances, ressaltando a autoria rapsódica feminina, que se manifesta no canto das intérpretes como protagonismo. As cantadeiras, em sua participação ativa, assumem, no contexto social e cultural em que vivem, o papel de "agentes comunitárias de letramento poético", semelhantemente ao que diz Ana Lúcia Silva Souza ocorrer em relação aos *rappers* nas comunidades onde atuam. Isso fica muito claro na fotografia (figura 18) analisada no Capítulo II, "D. Caçula em performance"[336], na qual D. Caçula canta para três meninos, os quais recebem da anciã a estória de boca a ouvido, num ritual de iniciação poética, que fará dos meninos, encantados pelo cântico, futuros leitores. O encanto que o canto das intérpretes provoca nos meninos é o mesmo que sentiu Sílvio Romero, em sua iniciação poética tanto pela escrava Antonia, chamada por ele de "mãe-preta", quanto pela mulata Zefa-Nó, que lhe contava estórias inesquecíveis. Mesmo depois de ter-se tornado aclamado escritor, o historiador se orgulhava em dizer que não trocava as memórias das estórias aprendidas com suas iniciadoras por nenhum autor consagrado, como ele mesmo confessa em seu depoimento rememorativo a João do Rio, antes já mencionado: "Ah! Meu amigo, nunca livro algum, por mais notável que fosse o seu autor e celebrada a sua fábula, conseguiu atrair-me como aquelas velhas o faziam com o ímã dos seus racontos." (CARVALHO; ROCHA, 2004, p. 16)[337]. Assim como os meninos da figura 18 e Sílvio Romero, José Lins do Rego também foi outro autor iniciado por essas narradoras tradicionais, "Ainda me lembro hoje da velha Totônia, bem velha e bem magra, andando de engenho em engenho, contando as suas histórias de Trancoso." (1985, p. 9). E assim o foram tantos outros autores, como o próprio Jackson da Silva Lima, como ele mesmo informou na terceira *Jornada Sergipana de Estudos Medievais*:

[336] Capítulo II, tópico 4, "Romance tradicional e alta literatura", da p. 120 à p. 125.
[337] Esse trecho do depoimento rememorativo de Sílvio Romero a João do Rio aparece no discurso de saudação a Osório Duque Estrada na Academia Brasileira de Letras, *in Revista Americana*, Rio de Janeiro, dez. de 1916, p. 81. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=052558&pagfis=6235. Acesso em 19 de setembro de 2021.

> Também tive a felicidade de, como pesquisador, sentir essa sensação gostosa de encantamento, a mesma sensação inefável que sentiram Lins do Rego com a sua Totônia da Paraíba, Câmara Cascudo, com a sua Bibi do Rio Grande do Norte, Altimar Pimentel e companheiros paraíbanos, com a sua Luzia Teresa, os conterrâneos Sílvio Romero, com a Josefa Nó, de Lagarto, e Exupero Monteiro com a Mariquinha de Sá Guilermina ou 'Mariquinha do caminho do rio', de Itabaianinha – sentir aquela mesma sensação de antes ao ouvir já adulto algumas das estórias da minha infância, estórias que tanto me emocionaram, que me faziam chorar quase sempre e dormir assombrado muitas vezes, recontadas, dezenas de anos depois, por Lió, Caçula, Esmeralda, seu Bebé, Vivinha, Djalma e tantos outros monumentos vivos das tradições populares. (LIMA, 1999, p. 147).

Como "monumentos vivos das tradições populares", as intérpretes desempenham um papel importante na vida cultural de um futuro leitor que venha a ter a sorte de ser iniciado por uma dessas mulheres. Sim, porque, como já foi dito várias vezes aqui, o gênero romance tradicional é uma prática cultural "eminentemente feminina", tal como constata Maria del Rosário S. Albán, comentando a pesquisa que resultou no *Romanceiro Ibérico na Bahia* (1996). Segundo a pesquisadora, a distribuição relativa "[...] ao sexo dos narradores mostra que são efetivamente as mulheres que mais alimentam a tradição romancística. [...]."[338], constituindo-se esta também na Bahia como "[...] uma prática eminentemente feminina."[339]. O mesmo constatou a pesquisadora da Universidade de Cádiz/Espanha, Virtudes Atero y Nieves Vásquez, quando disse que o romanceiro "[...] no és sólo feminino por la condición de la mayoría de sus transmissores, és feminino, además, por lo que cuenta." (1998, p. 9) conforme já se assinalou[340]. Quando se consideram as intérpretes a partir de uma perspectiva que as veja em seu papel de agentes comunitárias de letramento poético, seu canto, como já frisei antes[341], passa a ser compreendido como um canto formador, paidético e morigerador. Seu valor, portanto, aumenta muito, quando são considerados em outros aspectos, além daqueles que dizem respeito apenas ao fato de serem "versões de matrizes textuais ibéricas". Quando são percebidos em suas implicações sociais, culturais e estéticas, os cantos das intérpretes passam a ser contemplados como iniciação poética, dentro do universo humano onde se manifestam em performances memoráveis.

Esses outros aspectos, além do fato de serem versões de cantos ibéricos, são exatamente as errâncias da oralidade, entendidas como rasuras criativas e inscrições da linguagem, e a autoria rapsódica das intérpretes, adaptando as estórias para seus contextos socioculturais e iniciando seu público no universo encantado e paidético da poesia, à semelhança do que faz D.

[338] ALBÁN, "Romanceiro tradicional cantado/recitado/narrado na Bahia", *in*: *II Jornada Sergipana de Estudos Medievais* (1999, p. 133).
[339] *Idem.*
[340] Capítulo I, "Questões preliminares", tópico 2, "Um canto de mulher?", p. 43.
[341] Capítulo II. Tópico 4, "Romance tradicional e alta literatura", p. 126.

Caçula na fotografia acima mencionada (figura 18). É a essas estratégias performáticas de letramento poético, entendidas enquanto características de uma prática "eminentemente feminina", a cantoria de romances, que estou chamando, de forma simbólica, de "A poética de D. Caçula". A intérprete do *Romanceiro Sergipano* é tomada, nessa expressão, desse modo, como o modelo de todas as cantadeiras de romances que, cantando seus poemas sem se preocupar se estão ou não sendo fiéis ou infiéis às versões europeias, fazem, em suas performances da oralitura, o papel de "agentes comunitárias de letramento poético", lançando, através do poder encantatório de seus cantos, as sementes do amor à narrativa e à poesia que irão desabrochar naqueles/as que, por terem recebido essas sementes, hão de se tornar futuros leitores/as.



Figura 24. Outro ângulo da performance de D. Caçula, com Jackson da Silva Lima gravando[342].

Para encerrar este terceiro Capítulo, retornemos agora ao texto de *Juliana e D. Jorge* (O Veneno de Moriana) e vejamos, a partir de suas intertextualidades, o que uma estória como essa está discutindo, o que aqueles/as que a ouviram das intérpretes estão aprendendo com sua audição.

[342] Foto de Jorge Moreira (Acervo pessoal). Também essa foto não consta do *Romancceiro Sergipano,* ela me foi gentilmente presenteada por Jackson da Silva Lima para ilustrar a tese.

III. 4 Protagonismo feminino no cálix de vinho de Juliana[343]

Afinal, quando intérpretes como D. Caçula cantam para seus ouvintes, como os meninos da fotografia acima (figura 24), a estória do noivado infeliz de Juliana e D. Jorge, estão lhes ensinando lições importantes sobre assuntos sérios como amor, casamento, traição, compromisso, respeito... Elas estão lhes contando do protagonismo feminino e de mulheres selvagens, como as míticas amazonas e valquírias, que não aceitam a humilhação masculina. Essas mulheres são consideradas perigosas, guardando um certo parentesco com as sereias, as lâmias e as magas, por exercerem seu protagonismo em suas conflitivas relações com o gênero masculino. Na tradição literária ocidental, assim, são muitas as personagens semelhantes a Juliana. Elas estão presentes na tradição oral das mal-casadas francesas e das mal-maridadas espanholas, em romances como *La serrana de la Vera*, *A Donzela-Guerreira* e na personagem princesa do romance d*O Conde Alberto (Conde Yano)*, como também estão presentes na tradição escrita, em personagens como a Dido da *Eneida*, de Virgílio, ou mesmo a Lady Macabeth, de Shakespeare. Todavia, entre as intertextualidades de Juliana, duas personagens se destacam. A primeira é Brunilda, personagem do épico medieval *Canção dos Nibelungos*. A outra é *Medeia*, sobretudo a de Eurípedes, mas também, em alguns momentos, a da *Argonáutica*, de Apolônio de Rodes. Ao contar a estória de uma mulher que se vinga de seu noivo (ou amante) traidor, D. Caçula está, enfim, pondo seu público ouvinte em contato com tradições antiquíssimas, que mantém sua permanência na mitologia, na religião, na história e na... literatura.

Foi Teófilo Braga, nas notas à primeira edição dos *Cantos populares do Brazil*, de Sílvio Romero (1883, v. 2, p. 199-200), o primeiro a apontar a intertextualidade existente entre o romance de *Juliana e D. Jorge* (O Veneno de Moriana) e a personagem Gudruna, da tradição épica do Edda. Ele se vale, para essa aproximação, de uma versão colhida no *Romancerillo*

[343] Trechos desse tópico foram reproduzidos e publicados em três artigos e um capítulo de livro. O primeiro artigo, "O arquétipo da mulher selvagem no *Romanceiro Sergipano* e na epopeia *Argonáutica*", foi publicado na *Revista Fórum Identidades*, Itabaiana-SE, Universidade Federal de Sergipe, v. 29, nº 01, p. 79-94, jan.-jun. de 2019. O segundo, "Protagonismo feminino no cálix de vinho de Juliana", foi apresentado no XVIII Seminário Internacional Mulher e Literatura, ocorrido em 2019 na UFS e organizado por Carlos M. Gomes, Christina Ramalho e Ana M. Leal Cardoso, e publicado em seus Anais (2019, p. 65-71). O terceiro, "Do épico ao lírico: a mulher selvagem na epopeia A*rgonáutica* e no *Romanceiro Sergipano*", foi publicado na *Revista Épicas*. Ano 4, N. 8, Dez 2020, p. 208-225. Disponível em: https://www.revistaepicas.com/n%C3%BAmero-8. Acesso em 19 de setembro de 2021. Como capítulo de livro, trechos do tópico foram publicados, em coautoria com Jeane de Cássia Nascimento Santos, também sob o título "Protagonismo feminino no cálix de vinho de Juliana", no livro *(In) Subordinações contemporâneas [recurso eletrônico]: linguística, letras e artes 2*, (2020, p. 206-216).

catalan, de Milá y Fontonals. Nessa versão, *La innoble venganza*, o historiador português associa Don Guespo a D. Jorge e Gudriana a Juliana. Conheçamos a versão:

La innoble venganza

Aqui esta la Gudriana
En su jardí delicado,
Cullintne lindas floretas
Per su lindo enamorado.
Mientras las estay cullendo
Don Guespo n'es arribado.

— Deu la guart, la Gudriana,
"Don Guespo ben arribado."
— Domingo en sun de bodas;
Aqui vinch á convidarla.
"Que se senti aqui, Don Guespo,
En esta pedra picada,
Tomará un bocadito
Y en beurá una vegada.

Quant Don Guespo ho que begut
Ya no veya el seu caballo.

— Qué m'has dat la Gudriana
Que no veo mi caballo?
"L'hi dada una medicina
Qu'el Doctó no l'ha ordenado".
— Si tingués papé y tintero
Per escriure una carta
A la triste de mi madre
Que no'm veurá torna á casa.

Á diez horas de la noche
Guespo malo yá n'estaba,
A las doce de la noche
Guespo muriendo ya n'estaba;
La punta de l'alba clara
Guespo enterrado estaba,
Ya portan la Gudriana
Que l'anavan á cremarla.[344]

[344] *Cantos populares do Brazil*, vol. 2, *op. cit*. p. 198-199. Tradução minha: "A vingança ignóbil" Aqui está Gudriana/ Em seu jardim delicado,/Colhendo lindas florezinhas/Para seu belo amado./Enquanto estava colhendo/Dom Guespo chegou./_Deus a guarde, Gudriana,/"Dom Guespo, seja bem-vindo."/_Ao sol domingueiro dos casamentos;/Aqui está o convite./"Sente-se aqui, Dom Guespo,/Nesta pedra esquadriada/Tome uma bebida/E beba um pouquinho./Quando Dom Guespo bebe,/Não enxerga mais o cavalo./_O que você me deu, Gudriana/Que não vejo meu cavalo?/ "Dei-lhe um remédio/Que o médico não receitou."/Se tiver papel e tinteiro/Escreva uma carta/À triste da minha mãe/Que não me verá voltar para casa./Às dez horas da noite/Guespo já não estava bem;/Às doze horas da noite/Guespo já estava morrendo;/Ao nascer do novo dia/Guespo já estava enterrado,/E à porta de Gudriana/Estavam indo queimá-la.

Como se vê, as semelhanças entre essa versão e as versões de *Juliana* (O Veneno de Moriana) são realmente muito grandes, provando que a tese do historiador açoriano do parentesco entre Juliana e Gudriana procede. De fato, no épico cavaleiresco anônimo a *Canção dos Nibelungos* (*Der Niebelungen Not)*, cuja primeira parte é uma versão da saga nórdica, aparece uma personagem, Brunilda, cuja história se assemelha muito à de Juliana e à de Gudriana. Segundo Otto Maria Carpeaux (2013, p. 16) – para quem "[...] a Idade Média não produziu nenhum outro poema trágico assim" – a epopeia teria sido redigida aí por volta "[...] de 1200 ou 1205". Em sua versão espanhola *Cantar de los Nibelungos* (1994)[345], o poema compõe-se de dois núcleos narrativos.

O primeiro conta a história da morte de Sigfrido, filho de Sigmundo, rei de Xanten (nos Países Baixos). Para casar-se com a rainha Krimilda, irmã dos três reis burgúndios Gunter, Gernot e Giselher, Sigfrido se compromete com Gunter a conquistar, para ele, a invencível valquíria Brunilda, rainha da Islândia, a qual submetia todos os pretendentes a provas físicas que apenas ela conseguia executar. Disfarçando-se de Gunter com uma capa mágica, Sigfrido, ungido com o sangue do dragão e portador de uma força sobre-humana, consegue dominar a rainha selvagem e dá-la em matrimônio a Gunter. Todavia, tendo Gunter dificuldades para consumar o casamento (todas as noites Brunilda o domina na cama e o deixa preso, pendurado no teto com as mãos amarradas), Sigfrido interfere mais uma vez e, disfarçando-se de Gunter, novamente com a capa mágica, consegue finalmente tirar a virgindade tão ferozmente defendida por Brunilda. Tempos depois, ao saber às portas da igreja, por Krimilda (que, a essa altura, já é esposa de Sigfrido), que fora Sigfrido quem a deflorara e não seu esposo Gunter, Brunilda articula sua vingança, juntando-se a Gunter e a Hagen de Trónege, poderoso vassalo de Gunter e o seu mais temido guerreiro (Hagen pode ser comparado, para se ter uma ideia do seu valor, ao Aquiles da *Ilíada*), o qual se responsabilizará por executar a vingança de Brunilda, matando Sigfrido à traição.

O segundo núcleo narrativo conta a história da vingança de Krimilda. Após perder Sigfrido e o tesouro (dos Nibelungos) que ele havia conquistado, o qual Hagen e Gunter tomaram para si, Krimilda se casa com Átila, rei do hunos, tornando-se extremamente poderosa. Já mãe de um filho de Átila, ela convida, maquinando sua vingança, seus três irmãos para uma festa em seu palácio, com o pretexto de celebrarem juntos o nascimento de seu filho. Os três reis, acompanhados de Hagen e de todos os guerreiros burgúndios, vão então a essa festa, na qual acaba acontecendo uma verdadeira carnificina – a concretização da vingança de Krimilda

[345] Utilizo, nesta abordagem, a edição espanhola traduzida e preparada pelo filólogo Emilio Lorenzo Criado (1994).

– da qual somente escaparão com vida Átila e alguns dos seus guerreiros mais próximos, morrendo na tragédia a própria Krimilda.

Apesar de estarmos, como se vê, diante do protagonismo de três personagens femininas fortes, Juliana, Brunilda e Krimilda, meu enfoque aqui se reduzirá a discutir apenas o protagonismo de Juliana e de Brunilda (a Gudriana da versão catalã), por aproximá-las o tema da traição, *untriuwe* – "deslealtad", de acordo com Jesús Pérez García (2000, p. 167), relacionado ao tema da desonra. Desse modo, deixarei de lado, nessa abordagem, a vingança de Krimilda, uma vez que ela decorre de outro motivo, o da vingança pela morte do marido, e não por ela ter sido ofendida em sua honra de mulher, como acontecera com Juliana, com Brunilda e com Gudriana, as quais, como se mostrou, foram humilhadas pelos respectivos personagens masculinos de seu universo diegético, D. Jorge humilhando Juliana, Sigfrido fazendo o mesmo com Brunilda e Don Guespo com Gudriana. A representação da vingança, nesses textos rapsódicos, *Juliana*, o *Cantar de los Nibelungos* e *La innoble venganza*, forja, assim, uma imagem da mulher indissociável da vingança, da selvageria e da traição, que acaba servindo, dessa maneira, como uma forma de exemplificação de comportamentos que não devem ser imitados, dentro de um projeto pedagógico de domesticação da mulher levado a cabo, na Europa medieval, pela Igreja Católica e pela nobreza feudal, conforme mostra Georges Duby, "[...], essa literatura era de fato pedagógica." (1995, p. 85).

Outra personagem feminina poderosa, intertexto de Juliana, é Medeia. Seu nome, segundo Junito de Souza Brandão, provém do verbo "medesthai", que significa "'arquitetar um projeto, ter em mente uma ideia, planejar', donde Medeia é a 'hábil em planejar' o mal, a desgraça alheia." (1991, v. 2, p. 83). Medeia era filha do rei de Cólquida Eetes e da Oceânida Idiia. Era neta de Hélio (Sol) e sobrinha de Circe. De acordo com Brandão, todavia, existe também a versão de Diodoro, que dizia ser Medeia filha de Hécate, a qual, nessa versão, seria esposa de Eetes e mãe tanto de Medeia quanto de Circe. Considerada por causa do mito dos Argonautas como o protótipo das magas, essa personagem se tornou uma das personagens femininas mais conhecidas da literatura ocidental, além do mito, sobretudo devido a duas importantes obras, a *Medeia*, de Eurípedes (2003, p. 9-78) e a *Argonáutica*, de Apolônio de Rodes (1987).

A *Medeia*, de Eurípedes foi encenada pela primeira vez em 431 a. C. em Atenas, segundo Mário da Gama Kury[346], depois de um outro dramaturgo, chamado Neofron, ter apresentado sua versão do mito, a qual, inclusive, além do mito dos Argonautas, pode ter

[346] KURY, "Introdução", in: *Medeia* (EURÍPEDES, 2003, p. 15).

servido de inspiração para o tragediógrafo de Salamina. Em sua versão, Eurípedes representa apenas o episódio final do mito dos Argonautas, no qual, depois de ajudar Jasão a conquistar o Velocino de Ouro, traindo seu pai e matando seu próprio irmão, Medeia e Jasão retornam para Iolco. Solicitada a rejuvenescer Esão, pai de Jasão, que se encontrava em idade avançada, Medeia, usando seus conhecimentos das ervas mágicas, o rejuvenesce. Ao saber disso, Pelias, o usurpador da coroa de Iolcos, pede para também ser rejuvescido. Porém, instigada por Jasão, Medeia dá às filhas de Pelias uma receita errada que o mata. Assombrada com os poderes da maga, a população de Iolco a repudia. Medeia e Jasão fogem então para Corinto, onde vivem bem durante dez anos, depois dos quais Jasão repudia Medeia para casar-se, por interesse, com Gláucia, filha do rei Creonte, o qual aumenta ainda mais a humilhação da maga de Cólquida, expulsando-a de Corinto, juntamente com seus dois filhos. É aqui, portanto, que começa a tragédia de Eurípedes. Nela, Medeia evolui de um mulher abatida pelo repúdio do marido, definhando no leito sem forças nem para abrir os olhos, aparentando resignar-se com a traição do esposo, para, como diz Kury, "[...] uma mulher animada por um terrível desejo de vingança e extermínio, que não se detinha diante do infanticídio, como vindita extrema para o aniquilamento completo do marido perjuro."[347].

Já na epopeia culta de Apolônio de Rodes[348], Medeia aparece como uma personagem ambígua. No Canto III, onde surge pela primeira vez no poema, ela aparece como uma delicada jovem apaixonada que demonstra, nos diálogos que mantém com sua irmã mais velha Calcíope, insegurança e medo, ao ponto de chegar a pensar em suicídio, diante da possibilidade de ajudar o herói estrangeiro. Porém, no Canto IV, há uma mudança de tom, e a heroína ganha tintas mais sombrias, mudando o seu comportamento de jovem apaixonada para o de maga poderosa e mulher violenta, decidindo-se pelo assassinato de seu irmão Absirto, o qual, a essa altura, na qualidade de tutor legal da irmã por ordem de seu pai Eetes, pretende levá-la de volta para Cólquida, depois de ela ter traído o próprio pai, ajudando Jasão nas provas e na conquista do Velocino de Ouro, e fugido com o herói grego para Iolco.

Ana Alexandra Alves de Sousa, em seu artigo "A metamorfose de Medeia na Argonáutica de Apolónio de Rodes", vê esse episódio do poema como o ponto nevrálgico do Canto IV, pois, segundo ela, esse é o momento em que se configura a metamorfose de Medeia de "'delicada jovem apaixonada' em 'bruxa assassina.'" (SOUSA, 2013, p. 75). Além do mais, como lembra a professora lusitana, a morte de Absirto representava, depois de vencidas as

[347] KURY, "Introdução", *in*: *Medeia* (EURÍPEDES, 2003, p. 13).
[348] Utilizo, para esta abordagem da *Argonáutica* de Apolônio de Rodes, a tradução espanhola de Carlos García Gual *El viaje de los Argonautas* (RODAS, 1987).

provas para a conquista do Velo de Ouro, o último obstáculo à helenização de Medeia, "Uma vez eliminado Absirto, tem início a metamorfose da jovem princesa, que de bárbara se começa a transformar em grega."[349]. Medeia se vê, assim, após o sacrifício da vida do irmão, parcialmente livre para casar-se com Jasão. Parcialmente, porque Eetes, seu pai, depois de saber do assassínio de Absirto, envia outra tropa de resgate, colocando em risco a possibilidade do casamento entre Medeia e Jasão e a helenização de Medeia. Somente em Drépano, na corte de Alcínoo e Arete, é que será possível, devido à intervenção da rainha Arete, que intercede por Medeia junto ao rei Alcínoo, que a maga concretize sua união legal com Jasão, alcançando, dessa forma, sua admissão no mundo grego e, como diz Ana Alexandra Alves de Sousa, "o novo estatuto [...] enquanto argonauta."[350].

Medeia se apresenta na *Argonáutica* de Apolônio de Rodes, pois, como uma personagem ambígua, oscilando entre a jovem frágil e insegura do Canto III – cesura do poema, por marcar o momento em que acontece o encontro entre ela e Jasão e em que também ocorre, conforme Paula C. F. da C. Carrera (2007, p. 23-29), uma mudança do tom épico de narrativa de navegação para um tom mais romanesco, centrado no tema amoroso – Medeia oscila, pois, entre a jovem frágil e insegura desse Canto III de transição, central na estrutura tripartida[351] da epopeia, e a maga resoluta do Canto IV. Nessa metamorfose, ela deixa claro que o móbile de suas ações é o desejo de, livre da presença opressora do pai, poder conquistar um lugar no seletivo mundo grego, onde imagina que, a despeito de sua origem bárbara, poderá constituir família e viver feliz ao lado do esposo Jasão.

A ambiguidade da Medeia de Apolônio de Rodes, ora mostrando-se titubeante e frágil, ora resoluta e firme em seu projeto emancipatório de tornar-se grega, através do matrimônio com um herói grego, leva-nos a indagar sobre sua personalidade. Com efeito, Medeia, conforme Marco Zingano, pode ser compreendida como "siôpêlos sophos", ou seja, "[...] alguém que guarda em silêncio o que meditou fazer."[352]. Enquanto bárbara, de raízes ctônicas e portadora de uma *sophé* temível, o conhecimento das drogas, Medeia, que enfrenta o pai tirânico e ajuda a assassinar o irmão para alcançar seus objetivos, é uma personagem marcada pelo ímpeto

[349] SOUSA , *op. cit.*, p. 78.
[350] *Op. cit.*, p.79.
[351] Paula C. F. da C. Carreira analisa as invocações e os finais de cada canto do poema. De acordo com sua leitura, o fato de haver três invocações e três finais na epopeia caracterizam o poema como uma obra tripartida. Segundo a autora, o primeiro e segundo cantos compõem uma unidade com um final, que seria o primeiro final provisório (aberto) do poema, depois o canto III, sendo de transição, apresenta outro final provisório (também aberto) e finalmente o canto IV, apresentando o final definitivo, conclui a epopeia. Conforme Carreira, "Se juntarmos a este factor as três invocações já analisadas, podemos afirmar que a estrutura do poema é tripartida." (2007, p. 24).
[352] ZINGANO, "Helena, Bela e Casta Helena" (*In*: NUNES, 1993, p. 57).

(*thymós*) e pelo excesso (*hýbris*). De acordo com Rachel Gazolla, essa personalidade timocrática caracteriza alguém movido pelo coração (*kardía*), pela cólera (*chólos*), por um caráter (*éthos*) feroz e por uma temível natureza (*stygerán te phýsin*) de pensamento arrogante (*phrenós authádous*)[353]. Medeia corresponde, desse modo, de acordo com Zingano, à figura do *akolastos*. Ou seja, alguém que "[...] faz o mal por deliberação."[354].

Contudo, na *Argonáutica*, Medeia, como já dito, não aparece como a infanticida sedenta de vingança da tragédia de Eurípedes – embora haja marcas dessa Medeia euripideana na epopeia de Apolônio de Rodes, sobretudo no Canto IV –, mas aparece apenas como uma mulher que percorre um caminho trágico, em sua busca por conquistar um lugar de reconhecimento ao lado de Jasão. Nesse sentido, o traço bárbaro de suas origens, as artes de magia, acaba se convertendo num instrumento imprescindível para o êxito da missão dos argonautas.

Na epopeia helenística, Medeia representa, portanto, como nota Ana Alexandra Alves de Sousa, a mulher que "[...] atravessa, sozinha, um caminho de gradual reconhecimento, ou seja, de conquista progressiva de um lugar que não lhe estava garantido."[355]. Afinal, em Cólquida, reino de seu pai, ela ainda não estava em "seu" lugar. Isto é, ela era ainda uma mulher subordinada ao domínio tirânico paterno. Embora ao lado de Jasão ela continue a estar à sombra de um homem, pois entre os gregos juridicamente a mulher passa da tutela do pai para a do marido, pelo menos agora, em Iolco, enquanto argonauta e esposa do chefe da expedição vitoriosa, reconhecida pelos heróis e finalmente admitida no mundo grego, Medeia pensa realmente ter conquistado seu lugar. E é interessante perceber que, apesar de Jasão estar na posição de protagonista, na composição narrativa do poema, devendo cumprir a missão de vencer todas as provas de coragem e sabedoria e resgatar o Velocino de Ouro, para reconquistar Iolco, sua performance como herói épico deixa muito a desejar. Comprova-o o fato de que até as provas que ele vence, na verdade é Medeia, com seus conhecimentos mágicos, quem está por trás do sucesso alcançado e não Jasão, personagem destituído da coragem e ousadia que caracterizam os antigos heróis épicos, Aquiles, Odisseu, Ájax etc. Segundo Carlos García Gual[356], a pusilanimidade do herói acaba tendo como efeito estético, na economia diegética do poema, ressaltar a força dramática de Medeia, uma vez que, em sua busca identitária pela conquista de um lugar no mundo helênico, a feiticeira de Cólquida acaba deslocando a atenção da missão dos argonautas para o seu drama identitário e sentimental.

[353] GAZOLA, *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega* (2001, p. 116).
[354] ZINGANO, "Helena, Bela e Casta Helena" (In: NUNES, 1993, p. 63).
[355] SOUSA *, op. cit.,* p. 81.
[356] GUAL, "Introducción", in: *El viaje de los Argonautas* (RODAS, 1987, p. 14 e 18).

Enquanto representações de "tipos" (segundo o analista junguiano Robert Johnson (1989, p. 39), "[...] os arquétipos se relacionam aos tipos – tipos no sentido de um traço característico da personalidade [...]."), Gudriana, Brunilda, Krimilda, Medeia e Juliana encarnam, assim, o arquétipo da "mulher selvagem", o qual, de acordo com Clarissa Pinkola Estés (2014, p. 21), corresponde, por assim dizer, ao mundo "ctônico", subterrâneo e íntimo, que existe em cada mulher, "Na psicanálise, e a partir de perspectivas diversas, ela seria chamada de id, de Self, de natureza medial.". Esse arquétipo, por sua vez, se insere na longa tradição das "mulheres guerreiras", das quais se fala na representação mítica e literária ocidental desde, pelo menos, as amazonas gregas. A universalidade das histórias sobre essas mulheres guerreiras e sua permanência na memória coletiva parecem querer exatamente isso, ou seja: pôr em discussão a questão da assimetria-simetria, nas relações entre o masculino e o feminino.

Ao estudar o romance tradicional da *Donzela-Guerreira* e refletir sobre o porquê de seu travestismo, pergunta a professora Walnice Nogueira Galvão (1998, p. 139), "O que pode significar essa assimetria, senão uma reafirmação da assimetria, da diferença sexual?". Assim, numa epopeia escrita sob a proteção política dos Ptolomeus como foi a *Argonáutica* – Apolônio de Rodes foi tutor real de Ptolomeu Terceiro Evérgeta, sucedendo nesse cargo a Zenódoto, conforme Paula C. F. da C. Carreira (2007, p. 12) –, a representação de uma personagem ctônica como Medeia implicava numa reflexão sobre os perigos que giravam em torno da mulher, a qual, nessa epopeia, é associada à ideia de selvageria e traição. Ao representar a natureza feminina, assim, como impetuosa e violenta, a mensagem do poeta alexandrino visa mostrá-la como uma ameaça aos contratos familiares, sobretudo aqueles realizados entre as famílias reais. No romance *Juliana* (O Veneno de Moriana) e na versão catalã *La innoble venganza*, ocorre o mesmo, isto é: uma reflexão, através do lírico, sobre fidelidade, traição e casamento, associando-se à mulher ideias de selvageria e de violência.

No romance tradicional *Juliana*, o tema da vingança, decorrência de uma traição, se insere, assim, conforme disse acima, na tópica da "bella mal maridada", de que fala Pidal, quando explica que este é um tema lírico que migrou para o romanceiro, vindo de ritos arcaicos. A vingança da Juliana, de Gudriana, de Brunilda, da Medeia de Eurípedes, bem como a luta emancipatória da Medeia da *Argonáutica*, nessa perspectiva, podem ser lidas, portanto, como representações do feminino que, associando o gênero à violência e à ira, procuram forjar uma imagem da mulher como um ser temível, traiçoeiro e suspeito, dentro do horizonte da cultura patriarcal.

No que respeita ao aproveitamento do arquétipo da mulher selvagem, estamos vendo que tanto a *Canção dos Nibelungos* e a *Medeia* de Eurípedes, quanto a *Argonáutica*, o romance tradicional *Juliana* (O Veneno de Moriana) e a versão catalã *La innoble venganza* partem todos desse motivo, porém a partir de configurações diferenciadas desse arquétipo. Na *Argonáutica*, percebemos uma, por assim dizer, amenização na construção da personagem Medeia, a qual apenas a partir do canto IV revela seu caráter selvagem, voltando, contudo, a retomar um tom civilizado no retorno para Iolco, já na condição de esposa de herói grego; ao passo que, na *Medeia* de Eurípedes, vemos, retomando a citação de Kury, "[...] uma mulher animada por um terrível desejo de vingança e extermínio, que não se detinha diante do infanticídio, como vindita extrema para o aniquilamento completo do marido perjuro."[357]. Já nos romances *Juliana* e *La innoble venganza*, vemos a personalidade timocrática das personagens Juliana e Gudriana vingarem-se da traição de seus ex-noivos, matando-os, friamente, com um cálix de vinho envenenado, revelando, em seu protagonismo, sua selvageria feminina como uma resposta à humilhação masculina.

Embora na origem desses textos rapsódicos, como vimos, exista um projeto pedagógico da Igreja Católica e da nobreza feudal em forjar uma imagem da mulher como um ser temível, traiçoeiro e suspeito, dentro do horizonte da cultura patriarcal, não parece ser essa a lição que as cantadeiras de romances tradicionais querem passar para seus ouvintes. Ao cantarem para o seu público a estória do malsucedido noivado de Juliana e D. Jorge, D. Caçula e as intérpretes cantadeiras de romances, que, enquanto agentes comunitárias de letramento poético, praticam a cantoria romancística, cantoria que estou simbolicamente chamando de "A poética de D. Caçula", em suas performances da oralitura, em vez de estarem ensinando que as mulheres são traiçoeiras, estão é falando do respeito que, nessas estórias, o gênero feminino exige para si do gênero masculino, mostrando-lhe sua força, que se manifesta quase sempre como amor, mas que também pode se manifestar como morte, quando o gênero feminino é desafiado e humilhado pelo masculino, como ocorre nesses poemas.

.

[357] KURY, "Introdução", *in*: *Medeia* (EURÍPEDES, 2003, p. 13).



Figura 25. Dona Esmeralda Miranda Santos, de Traipu/AL. Foto de Jorge Moreira constante do *Romanceiro Sergipano* (1977, p. 535). Depois de D. Caçula, de D. Maria dos Anjos e de Dona Maria José Alves de Santana, Dona Esmeralda e Dona Josefa Maria de Jesus Silva são as intérpretes que mais cantaram e narraram para Jackson da Silva Lima. Tanto Dona Esmeralda quanto Dona Josefa cantaram, cada uma, no total, 11 romances.

IV TRADIÇÃO E REBELDIA NO *ROMANCEIRO SERGIPANO*

Depois de termos analisado as 21 versões do romance *Juliana*, procurando rastrear, nos processos de variação desses poemas, como se efetiva a autoria das intérpretes, enquanto participação psicológica incidindo sobre a estrutura superfial das transcrições de seus cantos, no plano da expressão, e também depois de termos abordado a temática de *Juliana*, mostrando o protagonismo feminino dessa personagem e sua relação intertextual com outros textos da tradição literária ocidental, vamos agora, neste Capítulo, analisar 7 versões de 2 romances, a saber: 2 versões de *O Conde da Alemanha*, 1 cantada por D. Maria dos Anjos e outra anônima (coligida por Rossini Tavares de Lima e reproduzida por Jackson da Silva Lima) e 5 versões de *A Moreninha (A Morena)*, cantadas por 5 intérpretes (1 por D. Hermínia, 1 por D. Caçula, 1 por D. Maria do Anjos, 1 por D. Josefina e 1 por D. Perolina). Nesses romances, como acontece também em *Juliana* e igualmente nos outros 7 romances que serão estudados no Capítulo V, nos encontramos diante de narrativas ambientadas num universo tradicional marcado por valores de longa duração, onde o papel feminino costuma oscilar entre a subordinação aos valores vigentes, marcadamente viricêntricos, e a recusa a esses mesmos valores, através de comportamentos femininos insubordinados, como o adultério. Obviamente, como veremos, tais comportamentos não ficam sem punição e ocasionam, por parte das personagens masculinas, gestos da mais absurda violência, como o assassínio ou o estupro.

IV. 1 Marcas autorais, temática e ambiguidades dos cantos

Antes de partir para as análises dos romances *O Conde da Alemanha* e *A Moreninha*, gostaria de discutir um pouco mais essas três questões, as marcas autorais das intérpretes do *Romanceiro Sergipano*, a temática e as ambiguidades de seus cantos. Com efeito, como venho frisando, apesar de ocorrer quase sempre na estrutura superficial dos poemas, no plano da expressão, as intérpretes sempre deixam uma marca pessoal em sua interpretação. Analisadas pela crítica genética, de orientação filológica e centrada quase que exclusivamente na estrutura profunda dos textos (ou seja: na estrutura fabular, o aspecto semanticamente invariante das narrativas), essas marcas são consideradas de pouco valor. Pois, como diz Braulio do Nascimento (2004, p. 345), elas acabam se configurando apenas como "paráfrases", processos de elaboração da equivalência semântica, característicos da estrutura variante dos cantos, inferior em importância, de acordo com essa perspectiva, à estrutura invariante, "Admite-se aí,

explicitamente, a supremacia da invariante, da fábula, em relação à variante."[358]. Todavia, creio que, ainda que de fato essas marcas parafrásticas não alterem totalmente a estrutura invariante dos cantos, elas se revestem de valor heurístico quando são abordadas como marcas da criatividade das intérpretes. Além disso, é preciso considerar que, embora ocorram mais no plano da expressão, elas às vezes atingem também o plano semântico, alterando um pouco a própria estrutura fabular do texto. Exemplos desse caso são as versões de D. Maria do Anjos do romance *A Moreninha* e a de D. Perolina do romance *A Silvana*, nas quais as intérpretes omitem os temas centrais das fábulas dos romances (respectivamente o adultério e o incesto) dos quais seus cantos são versões. Ao fazerem isso, as intérpretes modificam a fábula, mostrando claramente que estão cantando suas versões, de *moto proprio*, apropriando-se, assim, da narrativa que recebeu da tradição romancística para fazer dela "uma sua história".

De modo que considerar essas marcas significa, antes de tudo, considerar as intérpretes. Como disse antes, essa não é uma preocupação da abordagem genética, que despende toda sua atenção para o estudo do texto, considerado sobretudo em seu aspecto invariante. Contudo, numa abordagem decolonial, que considere o canto e sua intérprete a partir de uma abordagem que problematize as questões identitárias, bem como as relações entre as literaturas e as culturas, não é apenas o texto que importa, senão também aquele ou principalmente aquela que o canta, desempenhando, ao fazer isso, o papel de agente comunitário/a de letramento poético.

Em relação à temática, é importante observar o papel educativo desses cantos. Ao cantar narrativas cujo tema é o incesto ou o adultério, as intérpretes não estão apenas se divertindo e divertindo seu público ouvinte, num momento de gozo estético característico das performances, embora também estejam fazendo isso, elas estão iniciando aqueles e aquelas que as ouvem numa temática que problematiza certas práticas sociais reveladoras das rachaduras existentes no universo cultural das sociedades regidas por valores tradicionais. Nesse sentido, os cantos tanto podem estar inculcando certos valores em seus/suas ouvintes, como a fidelidade e a subordinação feminina aos valores viricêntricos da ideologia patriarcal, por exemplo, como ocorre, entre outros, nos romances *A Silvana*, *La Condessa*, *O Cego Andante*, *A Linda Pastorinha*, *Dona Infanta*, como podem, por outro lado, mostrar que, além dessa subordinação, existe também, no universo diegético romancístico, a insubordinação a esses mesmos valores, como exemplificam, entre outros, romances como *Bernal Francês*, *Dom Martinho de Avisado (Donzela que vai à guerra)*, *Gerinaldo*, *Juliana*, *O Conde da Alemanha* e a *A Moreninha*. Uma

[358] NASCIMENTO, "Invariantes, paráfrases e variantes na literatura oral", *op. cit.*, p. 343.

vez feitas essas considerações, podemos partir agora para as análises dos romances. Comecemos, pois, com *O Conde da Alemanha*.

IV. 2 Análise de *O Conde de Alemanha* (*O Conde D'Alemanha*)

Almeida Garrett, que supõe ter sido o romance inspirado em um fato histórico, "É visível que este romance foi composto para celebrar um facto real e histórico, [...]." (1904, v. 1, p. 82), apresenta apenas duas versões. Uma factícia, isto é, criada por ele a partir de versões colhidas em Ribatejo, Minho, Beira Alta, Beira Baixa, Trás-os-Montes e Porto, e outra em espanhol, colhida no *Romancero general* de Augustín Durán. Esse estudioso, por sua vez, embora também comente apresentar *O Conde da Alemanha* alguma analogia com um fato histórico – a história do conde Garci-Fernandez –, acaba, no entanto, inclinando-se a considerá-lo originário de uma fábula cavaleiresca. Diz o erudito espanhol: "Tiene este romance antiquísimo alguna analogía con el histórico del conde Garci-Fernandez; pero uno y otro mas parecen tomados de una fábula caballeresca, que no de un hecho verdadero."[359] (1877, t. I, p. 163). Teófilo Braga, por seu turno, inicialmente divulga, na edição de 1867 de seu *Romanceiro Geral*, duas versões de *O Conde da Alemanha*, uma procedente de Beira Baixa e outra de Trás-os-Montes. Posteriormente, na edição ampliada de 1907 desse mesmo romanceiro, além de reproduzir a versão factícia de Garrett e as duas lições que já tinha divulgado na edição de 1867, Braga divulga mais 9 versões, por ele coligidas tanto em Portugal quanto nos arquipélagos da Madeira e dos Açores. Na edição de 1867 de seu romanceiro, comentando em nota a possível origem do romance, se seria ou não baseado em um fato histórico, o autor assinala: "Derivado do *Cancioneiro de Romances* de 1581, publicado em Lisboa, podemos sem errar assignar-lhe uma origem literária." (1867, p. 198)[360].

No Brasil, a primeira menção a esse romance foi feita por Celso de Magalhães, o qual, todavia, não conseguiu coletá-lo junto ao povo. Confessando ter dele apenas uma vaga reminiscência, o pesquisador acabou apresentando desse poema apenas uma estrofe de oito versos, que ele tinha ainda guardados na memória e dos quais conseguiu lembrar-se (1973, p. 62). Sílvio Romero também não conseguiu coletar nenhuma versão de *O Conde da Alemanha* em seus *Cantos populares do Brasil*. Coube, portanto, a Antônio Lopes a divulgação das duas

[359] Tradução minha: "Este romance antigo tem alguma analogia com a história do conde Garci-Fernandez; porém tanto o romance quanto a história do conde Garci-Fernandez mais parecem tirados de uma fábula cavaleiresca, não de um fato verdadeiro.".
[360] Na citação, manteve-se a grafia da época.

primeiras versões brasileiras do romance, ambas colhidas no Maranhão e apresentadas em seu livro *Presença do Romanceiro* (1967, p. 139-146). Rossini Tavares de Lima, por seu lado, também conseguiu coletar duas versões, uma procedente de Laranjeiras/Sergipe, como dito acima, e outra de Santos/São Paulo. Por fim, Jackson da Silva Lima apresenta tanto a versão colhida por ele, de D. Maria dos Anjos, quanto a versão laranjeirense coligida por Rossini Tavares de Lima, o qual não identificou o/a intérprete que cantou para ele e indicou apenas o lugar onde a recolha foi feita.

Embora apresente uma pequena didascália em prosa, a versão de D. Maria dos Anjos é toda cantada em versos. São oitenta redondilhas maiores com rimas em –e, –a, –o, –ã nos versos pares, distribuídas em vinte quadras. Com o detalhe de que, no terceiro verso de cada uma dessas vinte quadras, aparece um vocativo – "mamãe", nas quadras ímpares, e "Delina", nas pares. Toda estruturada em forma de diálogo entre a filha, Delina, e a mãe, essa versão de D. Maria dos Anjos constitui um verdadeiro exemplo do gênero romancístico que Garrett costumava denominar de xácara, conforme já mencionamos anteriormente[361]. Assim, o poema é todo estruturado conforme o modelo paralelístico da repetição. Ou seja: uma quadra na qual a filha, Delina, fala, é respondida por outra em que a mãe fala, para, na estrofe seguinte, a filha retomar a palavra, dando continuidade ao que estavava dizendo.

Desse modo, temos, na primeira quadra, Delina acusando o Conde da Alemanha de ter mexido com ela:

_Tava de meu assentada
Penteando o meu cabelo,
Chegou o belo Dão Cãido, mamãe,
Veio passar o pente nele.

Na segunda quadra, a mãe lhe responde que o conde assim faz porque quer se casar com ela:

_Cala a boca, Tidelina,
Boca te queira calar,
Um moço tão do bonito, Delina,
Contigo ele quer casar.

Na terceira estrofe, Delina retoma a palavra e continua a acusar o conde:

Deixe o senhor pai chegar

[361] Ver Capítulo III, tópico 3, "Análise comparativa das versões do romance *Juliana*", p. 177.

10 Que a ele eu tenho que contar,
Que o moço belo Dão Cãido, mamãe,
12 Comigo ele quer prosar.

Essa alternância entre uma quadra, representando a voz de Delina, e outra, representando a voz da mãe, ocorre nas vinte estrofes. A primeira, na qual Delina fala, desse modo, se repete na quinta e na nona, mudando-se apenas o segundo verso dessas estrofes, o qual em vez de ser "Penteando o meu cabelo", como é na primeira, passa, na quinta, a ser "Tecendo seda amarela", e, na nona, passa a ser "Tecendo em meu cabeceiro". A segunda quadra, na qual a mãe responde, repete-se na quarta – diferindo essa quarta estrofe da segunda apenas no quarto verso, o qual, em vez de ser "Contigo ele quer casar", como é na segunda, passa a ser, na quarta estrofe, "Mas tu mesmo quer matar". A segunda quadra repete-se também na íntegra na sexta, na oitava – que repete os versos da quarta estrofe –, na décima – que volta a repetir os versos da segunda quadra na íntegra – e na décima segunda – que volta a repetir os versos da quarta quadra. A terceira estância, na qual Delina volta a tomar a palavra, dizendo que dirá ao pai o que o conde está fazendo, repete-se, por sua vez, na sétima e na décima primeira. Depois da décima segunda quadra, repetição da segunda, na qual fala a mãe de Delina, há uma pequena didascália em prosa, informando que Delina contou tudo ao pai, o qual mandou matar o conde. Após essa didascália, na décima terceira quadra, Delina volta a retomar a palavra, convidando a mãe para ver o cortejo que levará o conde à morte. Essa décima terceira quadra, por seu turno, se repete na décima quinta, décima sétima e décima nona, sempre com o segundo e quarto versos modificados – os quais, em vez de "Saia na porta da frente" e "Como vem com tanta gente" (segundo e quarto versos da décima terceira quadra), na décima quinta passam a "Saia na porta do meio" e "Como vem todo vermelho"; na décima sétima, passam a "Saia lá no portão" e "Que ele vem den'do caixão" e, na décima nona, passam a "Venha na porta do quintá" e "Ele já vai se enterrar" –, enquanto a décima quarta quadra, na qual a mãe responde à filha, desconjurando-a, repete-se na décima sexta, décima oitava e vigésima estrofes.

Porém, nessa versão de D. Maria dos Anjos, é interessante notar que o motivo da denúncia de Delina seja apenas o fato de o conde assediá-la, razão pela qual, apesar dos lamentos e da reprovação da mãe à atitude da filha, o pai prende o conde e depois o manda matar, conforme explica a pequena didascália em prosa. Assim, diferentemente da versão laranjeirense coligida por Rossini Tavares de Lima, na qual o motivo da denúncia da filha é o adultério entre a mãe e o conde, conforme mostra a segunda estrofe – "Quando meu pai chegar /Tenho muito que contar, /Que a senhora namora o conde /Enquanto o papai não está." (1977, p. 145-146) –, nessa versão de D. Maria dos Anjos, seja porque a intérprete se esqueceu da

fábula, tal como ela consta na tradição romancística ibero-brasileira, seja por achar o motivo do adultério muito chocante, o fato, aliás comprobatório de como se dá a autoria das intérpretes, enquanto participação psicológica, é que a versão de D. Maria dos Anjos acaba contando...outra estória, e não a estória do adultério, tema principal do romance *O Conde da Alemanha*, tal como esse romance aparece nas versões apresentadas por Augustín Durán, Almeida Garrett, Teófilo Braga e Antônio Lopes, entre outros coletores.

Nessas versões mais antigas do romance, apresentadas por esses coletores, costumam aparecer pelo menos doze sequências temáticas – a 1ª, na qual, ao nascer o dia, a infanta flagra a mãe na cama com o conde; a 2ª, na qual a infanta ameaça à mãe de contar tudo ao pai; a 3ª, na qual a mãe pede à filha que não a denuncie ao pai, em troca de presentes do conde; a 4ª, na qual a filha recusa à proposta da mãe; a 5ª, da chegada do pai; a 6ª, na qual a filha, em vez de denunciar o adultério da mãe, não o faz, mas conta ao pai que é a ela, a infanta, que o conde está assediando; a 7ª, da resposta do pai de que o conde faz isso por ser brincalhão; a 8ª, na qual a filha insiste que o conde a está assediando, com a intenção de levá-la para a cama; a 9ª, em que o pai manda degolar o conde; a 10ª, na qual a filha chama à mãe para assistir à morte do conde; a 11ª, da reprovação da mãe à delação da filha, e a 12ª, na qual a filha ameaça à mãe de também ser denuciada, caso continue a amaldiçoá-la por ela, a filha, ter provocado a punição do conde. Pois bem, na versão de D. Maria dos Anjos, dessas dozes sequências, aparecem apenas 6 – a 2ª, que aparece modificada, pois, nessa versão, a infanta ameaça denunciar o conde não por ele ter um caso com a mãe dela, mas por ele estar assediando a ela, a filha; a 3ª, que também aparece modificada, pois a mãe pede à filha que aceite o cortejo do conde, alegando que ele quer casar-se com ela, embora a filha, em vez de aceitar o conselho materno, permancece decidida a denunciá-lo ao pai, acusando-o de assediá-la; além dessas duas sequências, aparecem também, na versão de D. Maria dos Anjos, a 4ª sequência; a 9ª, que aparece na didascália em prosa; a 10ª e a 11ª.

Numa abordagem genético-filológica preocupada apenas com a possibilidade de, a partir das versões modernas, chegar-se à suposta versão matriz, tal como teria sido essa versão em suas longínquas origens, a ausência das demais sequências, na versão sergipana de D. Maria dos Anjos, acabaria fazendo com que ela fosse considerada "incompleta". Contudo, na análise que estou fazendo, procurando rastrear a autoria das intérpretes do *Romanceiro Sergipano*, a partir da estrutura composicional, estilística e temática de suas versões, a falta das outras sequências temáticas não me leva a considerar a versão de D. Maria dos Anjos "incompleta". Isso porque a estou considerando em si mesma, como um canto autoral da intérprete que, ao se

apropriar da narrativa do romance, o converte numa estória sua, a qual, devido à ausência da sequência temática indicativa do adultério entre a mãe e o conde, acaba se configurando numa narrativa bastante diferente da estória apresentada nas versões conhecidas do poema.

Como disse, claro que pode ter havido apenas o esquecimento, por parte de D. Maria dos Anjos, da sequência temática na qual o adultério é revelado, tal como aparece na segunda estrofe da versão laranjeirense coligida por Rossini Tavares de Lima. Em todo caso, quer seja esquecimento – o que já poderíamos considerar como um significante que marca a autoria da intérprete, visto que, conforme explica Leda Martins, em suas reflexões sobre as especificidades das performances da oralitura, "todo o saber que se quer reminiscência não pode prescindir de Lesmosyne, o esquecimento, esquecimento este que se inscreve em toda grafia, em todo traço que, como significante, traz em si mesmo as lacunas e rasuras do próprio saber." (2003, p. 64) –, quer seja porque o tema do adultério se mostrou demasiadamente chocante para os valores morais de intérprete, o fato é que a maneira como D. Maria dos Anjos canta e conta a estória do Conde da Alemanha acaba revelando sua autoria, enquanto participação psicológica, e sua despreocupação, em relação a se ela está ou não cantando e contando a estória conforme a tradição romancística. Como mostrei anteriormente[362], algo semelhante aconteceu com D. Perolina, outra intérprete do *Romanceiro Sergipano* que, ao contar a estória do romance *A Silvana (A Silvaninha)* também omitiu o tema do incesto, modificando a fábula do romance, ou por esquecimento de seu tema principal, ou porque, como disse, o tema do incesto lhe soou demasiado chocante. O próprio Jackson da Silva Lima comenta, na apresentação que faz do romance *A Silvana (A Silvaninha)*, que seu tema constitui "[...] verdadeiro tabu entre os contingentes mais humildes, mesmo entre aqueles que o narram ou escutam." (1977, p. 61). Podemos pensar que, assim como aconteceu com o tema do incesto, ocorra também com com o tema do adultério, algo extremamente sério nas sociedades tradicionais.

O importante, contudo, é perceber que, seja qual for o motivo que levou D. Maria dos Anjos a cantar e contar a estória do Conde da Alemanha omitindo o adultério entre a mãe e o conde, essa particularidade de sua versão acaba se constituindo como uma marca de sua autoria. Uma marca que poderíamos entender, na perspectiva decolonial dos estudos da oralitura desenvolvidos por Leda Martins, como rasura da linguagem, clivagem ou inscrição cultural[363], conforme venho frisando ao longo deste trabalho[364]. Ou seja: ao cantar e contar a estória do Conde da Alemanha, D. Maria dos Anjos imprime nela sua marca autoral, enquanto, para usar

[362] Ver Capítulo II, tópico II. 4, "Romance tradicional e alta literatura", p. 116.
[363] *Ibid.*, p. 78.
[364] Ver o Capítulo I, tópico 4, "Método e campos de pesquisa envolvidos", p. 61-62.

as palavras de Alvanita Almeida Santos (2019, p. 23), "[...] uma propriedade temporária do texto, mas ainda assim uma propriedade. A autora aí coloca sua marca, mudando mais que um ponto. Assume outras opções de significado.". Foi precisamente isso o que aconteceu na versão de D. Maria dos Anjos. Ao narrar apenas a estória do assédio do conde à infanta e suas consequências, em vez de narrar o adultério entre a mãe e o conde flagrado pela filha, como ocorre na maioria das versões conhecidas, a intérprete aí assumiu, consciente ou inconscientemente, outra opção de significado. Sim, sua versão acabou transformando-se em outra estória, mas essa variação, em vez de nos levar a considerar a versão de D. Maria dos Anjos incompleta, como faz a perspectiva genético-filológica, deveria nos levar a considerá-la, como venho fazendo, como autoria da intérprete ocorrendo enquanto "errância da oralidade", uma vez que é exatamente nessa variação que está a clivagem operada por D. Maria dos Anjos, indicando sua rasura da linguagem romancística e sua inscrição cultural, dentro da tradição oral da qual ela recebeu o romance e que ela mantém viva, transmitindo o poema às próximas gerações, ainda que alterando sua fábula, por imprimir nela suas marcas autorais.

Ao abordar uma versão como essa de D. Maria dos Anjos, acredito que devemos levar em consideração essas questões, a fim de valorizar a especificidade de sua versão, em vez de considerá-la apenas como uma versão "incompleta", como ela seria considerada numa abordagem que mira apenas o texto e deixa de lado a intérprete e seu universo sexual, social e cultural. Veja-se, por exemplo, o caso da versão apresentada por Rossini Tavares de Lima, o qual, por estar orientado por essa perspectiva textualista, desconsidera de tal maneira o/a intérprete do poema que não chega sequer a indicar o nome daquele ou daquela que cantou para ele a versão de *O Conde da Alemanha*, informando apenas que foi um "informante nordestino de Laranjeiras [...]." (1971, p. 71).

Depois de discutirmos as questões relativas às marcas autorais da versão cantada e contada por D. Maria dos Anjos, passemos agora a refletir sobre o espinhoso tema do romance *O Conde da Alemanha* e suas implicações históricas e sociais. Embora esses cantos tradicionais encenem narrativas que podemos classificar como fábulas patriarcais, conforme disse antes[365], é preciso entender que essas fábulas assumem um papel ambíguo dentro dos contextos onde costumam ocorrer. Isso porque se, por um lado, ao serem cantados, os poemas podem estar reforçando os valores viricêntricos desse tipo de sociedade, introjetando-os no universo psicológico daqueles e daquelas que os ouvem e os cantam, por outro lado, eles podem também indicar uma crítica a esses mesmos valores, servindo, desse modo, como uma forma de

[365] Ver Capítulo II, tópico 2, Um canto paidético, rapsódico e morigerador", p. 79.

iniciação às questões sociopolíticas relativas ao lugar da mulher nesse tipo de sociedade assentada em valores androcêntricos.

Antes de mais nada, em vez de acreditarmos de uma vez por todas na ideia de que, nessas sociedades altamente patriarcais, a mulher seja sempre uma vítima inerme da tirânica dominação masculina, convém optarmos por entender como se articulavam sua subordinação e sua resistência, conforme nos alerta Mary del Priore, em suas reflexões sobre a mulher na história do Brasil, "A dialética, sempre utilizada, da dominação masculina versus opressão feminina, deve ser evitada por sua circularidade, e substituída pela análise das mediações, no tempo e no espaço, através das quais qualquer dominação se exerce." (1989, p. 14). Segundo essa autora, no Brasil colonial, por exemplo, "A maternidade, a piedade e a sexualidade, domesticada ou não, constituíram-se em atitudes e hábitos de assimilação ou resistência à implantação do sistema colonial, [...]."[366]. Para esse sistema, de base mercantil, um dos grandes problemas era justamente a formação de contigentes populacionais que conseguissem povoar as novas terras. De acordo com Priore, a Igreja Católica, importante adjutora do sistema mercantil colonial, importava da metrópole um discurso moralizador sobre o uso dos corpos, visando, a partir da família, cristianizar e difundir a fé romana na colônia, bem como domesticar as mulheres dentro do casamento, o qual, na medida em que o matrimônio se constitui como um elemento de equilíbrio social, deveria ter como pontos fundamentais, "[...] a ausência de paixões, a obediência e a subordinação da mulher."[367].

Todavia, numa terra onde os corpos sensuais das escravas negras e das índias desnudas convidavam colonos e até mesmo clérigos de sexualidade não domesticada à luxúria, a Igreja despenderá enormes esforços no sentido de incutir, na população colonial cada vez mais mestiçada, a ideia de que a única forma de sexo lícito, o único capaz de constituir famílias guiadas pela moral cristã, deveria ser aquele praticado dentro do "tálamo conjugal"[368]. E é tal a dificuldade que a Igreja enfrenta nessa empreitada que, para os teólogos responsáveis pela direção espiritual do rebanho em formação, a própria prostituição, de acordo com Mary del Priore, contraditoriamente "[...] se constituía num crime menor do que o adultério ou a sodomia, pois desde o século XIII que textos de São Tomás de Aquino e Santo Agostinho justificam que 'a sociedade carecia tanto de bordéis quanto necessitava de cloacas.'"[369]. Desse modo, apesar do discurso normatizador, veiculado numa vasta produção de panegíricos e manuais de

[366] *Id*., *ibid*., p. 14.
[367] *Id*., *ibid*., p. 20.
[368] *Id*., *ibid*., p. 16.
[369] *Id*., *ibid*., p. 22.

confissão e de instrução, a despeito de propugnar castidade matrimonial e austeridade nos costumes, a Igreja era obrigada a reconhecer que a prostituição acabava por fazer um trabalho útil ao sistema colonial, "Pacificadoras da violência sexual contra as donzelas casadouras e do desejo que pusesse em risco a fidelidade às esposas, as prostitutas, aos olhos da Igreja, eram a salvaguarda do casamento moderno."[370].

No entanto, os altos custos necessários para o dote e para a cerimônia tornavam inviável a opção pelo casamento para a maior parte das mulheres da colônia – isto é: para as brancas pobres, para as mulatas, para as negras escravas e para as negras forras. O que fazia com que, em vez do matrimônio, privilégio das classes dominantes, o concubinato fosse o modo de união conjugal típico das camadas populares, ainda que sob a perseguição renitente da Igreja, para a qual, juntamente com o adultério, as mancebias e os amasiamentos eram considerados como formas ilícitas de convivialidade sexual. Por outro lado, se o casamento era o destino certo para as mulheres brancas vindas da métropole com a missão de povoar a terra em formação, garantindo-lhes uma estabilidade e "honra" de que as mulheres da classe subalterna não podiam gozar; por outro lado, essas mulheres da classe dominante, conforme Gilberto Freyre (1992, p. 421), "[...] se achavam quase no mesmo nível dos escravos.". O que não significa dizer, porém, que não houvesse resistência da parte delas à dominação tirânica dos todo-poderosos senhores de engenho, seus esposos. O próprio Gilberto Freyre, corrigindo as equivocadas impressões do viajante espanhol Francisco (François) Coreal sobre a subordinação das senhoras coloniais brasileiras, comenta que ele "Achou-as mais enclausuradas que no México; mas nem por isto menos libertinas. Tamanho seu fogo sexual, que arriscavam honra e vida por uma aventura de amor. [...]."[371]. E o autor continua, na mesma passagem, "Daí resultava serem umas, apunhaladas pelos maridos, outras, tornarem-se públicas cortesãs à disposição de brancos e negros."[372].

Entretanto, a despeito da violência de gênero corrente nesses tempos iniciais de formação do Brasil, violência que infelizmente atravessou esses séculos iniciais, passando pelos séculos XIX e XX e chegando até o atual[373], não se pense que todas as mulheres da elite branca se submetiam a essa realidade resignadadamente. Longe disso, como informa Mary del Priore, muitas delas respondiam "[...] com adultérios que pontilham aqui e ali, os processos de

[370] *Id., ibid*.
[371] FREYRE, *op. cit*., p. 424.
[372] *Id., ibid*.
[373] Sobre a violência masculina praticada contra a mulher, ao longo dos séculos XIX, XX e XXI, ver, da mesma Mary del Priore, *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil* (2011, p. 119-238).

divórcio."[374]. Um pouco mais à frente, a autora continua a informar que a iniciativa de muitas dessas esposas de abandonarem seus maridos "[...] não era incomum, revelando os tênues laços que significavam para as mulheres o matrimônio, bem como a fria compreensão de que as condições materiais, dele decorrentes, podiam-se improvisar com outro companheiro."[375]. Essa informação, bem como a que nos dá Gilberto Freyre de que as senhoras brasileiras, esposas de poderosos senhores de engenho, arriscavam honra e vida por uma aventura de amor, nos levam de volta ao romance do *Conde da Alemanha*, pois nele, como vemos na versão laranjeirense de Rossini Tavares de Lima, a mãe, depois de assistir à punição do amante e ser ameaçada pela filha, a qual lhe diz "_A senhora há de morrer / Da mesma sorte que ele morreu, / E há de passar / pelos sofrimentos que ele passou.", responde à infanta com essas palavras reveladoras "_Eu não me importo de morrer / Nem tão pouco de padecer, / Só me importo dos filhinhos / Que ficaram em teu poder.".

Dando continuidade ao rastreio de como se dá a autoria das intérpretes do *Romanceiro Sergipano*, enquanto participação psicológica, bem como às reflexões sobre as implicações sócio-históricas do tema do adultério na história do Brasil, passemos agora para outro romance que aborda esse mesmo tema, a saber: *A Moreninha (A Morena)*.

IV. 3 Análise de *A Moreninha* (*A Morena*).

Em Portugal, Almeida Garrett é novamente o primeiro pesquisador a oferecer uma versão desse romance proveniente de Castelo Branco, a qual ele refunde, como é seu costume, a partir de outras versões, procedentes de Extramadura, Alantejo e Beira Alta. Depois dele, Teófilo Braga, inicialmente na edição de 1867 de seu *Romanceiro Geral*, oferece apenas uma versão colhida no Porto. Posteriormente, na edição de 1907 desse romanceiro, o estudioso, além de reproduzir a versão do Porto, publicada em 1867, e reproduzir também a de Gerrett, oferece mais 14 verões do romance, colhidas em Portugal e novamente nos arquipélagos da Madeira e dos Açores.

No Brasil, o pioneiro nas recolhas romancísticas, Celso de Magalhães (1973, p. 83-84), informa que conhece o poema; entretanto, dele se lembra apenas de dezesseis versos da versão do Porto divulgada por Teófilo Braga e da quadra final da versão factícia de Garrett. Sílvio Romero também não consegue coletar nenhuma versão de *A Moreninha*, embora divulgue, em

[374] PRIORE, *op. cit.*, p. 20.
[375] *Id., ibid.*, p. 37.

seus *Cantos populares do Brasil* (1954, p. 186-187), um romance, *O Ladrão do Padrezinho*, no qual aparecem alguns versos do tema do frei namorador de mulher casada. Mais uma vez, é Antônio Lopes quem consegue divulgar duas lições maranhenses, sobre as quais tece algumas considerações, comparando-as com as versões ibéricas conhecidas. Por sua vez, Jackson da Silva Lima consegue coligir cinco versões desse romance, as quais analisaremos, rastreando como se efetiva a autoria das intérpretes que lhe contaram e cantaram o poema, para, em seguida, voltarmos a tecer algumas considerações sobre o tema do adultério.

Comecemos, pois, com a versão de Hermínia, de Capela.

Estruturada em 54 versos rendondilhos maiores, rimando em –a, –i, –ã, –e, nos versos pares, e distribuídos em 2 oitavas, 5 quadras e 3 sextilhas, a versão de D. Hermínia apresenta 8 das 12 sequências temáticas conhecidas do romance. Essas 12 sequências temáticas geralmente são as seguintes: a 1ª, na qual Frei João bate à porta da Morena; a 2ª, na qual a Morena responde que não pode abrir por ter os filhos e o marido ao lado da cama; a 3ª, na qual o marido pergunta à esposa com quem ela está conversando; a 4ª, na qual a esposa responde que está conversando com um padeiro; a 5ª, na qual a Morena pede que o marido vá à caça de madrugada, porque, segundo ela, esse é o melhor horário; a 6ª, na qual, ao sair o marido, a Morena começa a se preparar para o encontro com Frei João; a 7ª, na qual acontece o encontro entre a Morena e o Frei João no covento; a 8ª, na qual, ao ir-se embora do convento, a Morena se encontra com o marido, que lhe pergunta de onde ela está vindo; a 9ª, na qual a esposa responde que está vindo da missa celebrada por Frei João; a 10ª, na qual, por perceber que a esposa fora se encontrar com Frei João, o marido lhe diz que vai matá-la; a 11ª, na qual a esposa responde ao marido que não teme a morte e lamenta apenas deixar os filhos desmamados e a 12ª, na qual se narra a morte da Morena.

Pois bem, como disse, a versão de D. Hermínia apresenta 8 dessas 12 sequências temáticas. São elas: a 1ª, a 2ª, a 5ª, a 6ª, a 7ª, a 8ª, a 9ª, e a 10ª. Porém, a originalidade de sua versão, aquela marca pessoal da intérprete que estamos considerando como indício de sua autoria ou como sua inscrição cultural na tradição romancística, para usarmos a categoria de Leda Martins, revela-se sobretudo em duas passagens. A primeira se encontra na oitava estrofe. Aí, ao responder ao marido de onde está vindo, chama a atenção a maneira como D. Hermínia canta a resposta da Morena ao marido:

_Donde tu vens, morena,
Que vens toda “ariada”...
_Eu venho da Missa Nova
De Frei João, de madrugada,

De capãos e de galinhas
Eu venho arregalada,
E de vinho da Gazeta...
Isso não quer dizer nada.

Como se percebe, a intérprete, nessa resposta da esposa adúltera ao marido, sublinha, com um tom irônico – perceptível nas palavras "ariada" e "arregalada", além de nos versos "De capãos e de galinhas", "E de vinho da Gazeta..." e "Isso não quer dizer nada." –, como teria sido essa "missa de madrugada", da qual a Morena vem. Outra marca autoral curiosa da versão de D. Hermínia é a que aparece na última estrofe de sua versão. Nessa passagem, a intérprete canta que, depois da morte da Morena, o seu marido, que acabara de matá-la, briga com o Frei João, episódio que não se encontra em nenhuma das versões conhecidas do poema.

Já morreu, oh já morreu,
Já morreu, já levou fim,
Brigaram os dois amantes
Por causa do Serafim.

A segunda versão do romance *A Moreninha (A Morena)* coligida por Jackson da Silva Lima é a de Dona Caçula.

Como é frequente em suas performances, a intérprete canta e conta o poema em seu estilo todo pessoal, começando sua versão epicamente, com uma didascália em prosa, informando que "Era um dia que era uma senhora casada. Começou a namorar um frade – Frei João. [...]." e que, numa determinada noite, o frade manda chamá-la. O portador da mensagem vai à casa da Morena e passa-lhe o recado. Nesse ponto, a intérprete interrompe a didascália em prosa, e salta para o lírico, iniciando dramaticamente a parte em versos de sua versão com uma onomatopeia que dramatiza a primeira cena do romance, em que o mensageiro bate à porta da Morena e lhe fala em código, fazendo de conta que é o padeiro, ao que ela lhe responde que não pode abrir porque tem o marido ao lado.

Dão...dão...dão... _Quem bate aí bis
Meia noite, fora de hora?
_É o moço da fornalha
Que veio lhe perguntar
Se massa que leva leite
Se custa a enxugar.

A partir dessa introdução teatral, D. Caçula dá continuidade à sua versão constituída por 38 versos setissílabos, distribuídos em 1 sextilha e 8 quadras e com rimas em –a, –o, –i, –ã, nos

versos pares. Como é de seu estilo, a intérprete, além de repetir os versos 1, 9, 11, 13,15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 31, 33, 35 e 37, permeia o canto dos versos com sete didascálias em prosa – 3 das quais um tanto longas e 4 curtinhas. Das 12 sequências temáticas, apenas 2 não comparecem em sua versão, a saber: a 3ª, na qual o marido pergunta com quem a esposa conversa e a 4ª, na qual a esposa responde que com o padeiro, sobre a massa do pão. As demais sequências comparecem, sendo que a 6ª e a 7ª, em vez de em versos, comparecem na 3ª didascália em prosa, explicando que, ao sair o marido para ir à caça, a Morena "[...] tomou banho, trocou de roupa, s'empoou-se toda, ficou bem perfumada, foi para a casa de Frei João; se entreteve muito lá que quando foi bem cedinho ela..." chega em casa "tão agoniadinha, tão cansada, [...]", e encontra o marido, que lhe pergunta de onde ela vinha. Seguem-se, em versos, as sequências 9ª, 10ª e 11ª. A 12ª sequência, narrando a morte da Morena, tanto é contada em prosa quanto é cantada em versos, e apresenta um final também exclusivo dessa versão, não aparecendo dessa forma em nenhuma das outras versões. O final que apresenta D. Caçula é o seguinte: ao ser avisada pelo marido que irá morrer, a Morena responde que não tem medo da morte e só lamenta os filhos que não poderá criar. Até aí não há novidade na resposta da esposa adúltera do poema, porém, em seguida, ela começa a lamentar-se por não poder criar os filhos, impultando ao amor por Frei João a responsabilidade por seu destino trágico.

	Não tenho medo da morte	bis
24	Nem de você me matar;	
	Tenho pena das crianças	bis
26	Que não chego a criar.	
	Me separo dos meus filhos	bis
28	É com dor no coração:	
	O culpado de tudo isso	bis
30	Foi o amor de Frei João.	

Além desse detalhe do comportamento da Morena, o qual singulariza a versão de D. Caçula, como uma marca autoral que diferecia o final do poema de outras versões conhecidas, há também a forma como a intérprete conta em prosa e canta em versos a reação de Frei João, ao saber da morte da amante. Segundo a voz narradora da didascália, Frei João, que estava celebrando a missa, pasma, ao ver o enterro passar na frente da igreja, deixa cair o missal das mãos, é interpelado pelas mulheres que estavam assistindo à pregação sobre o que está acontecendo e acaba respondendo que não quer mais rezar missa não porque mataram a Moreninha:

"Lá vai o enterro... quando o enterro foi passando na porta da igreja, Frei João 'tava celebrando missa...pasmou. Aí as mulheres:

_Que é que tem, seu Frei João, bis
Que não quer mais dizer missa?
_Mataram a Moreninha, bis
Não digo mais missa não.

Ele 'tava com o missal na mão, aí o missal caiu:

_Que é que tem, seu Frei João, bis
Que o missal caiu da mão?
_Mataram a Moreninha, bis
Ô que dor no coração."

A terceira versão coligida por Jackson da Silva Lima é a de D. Maria dos Anjos.

Constituída por 64 versos redondilhos heptassilábicos[376] com rimas em –a, –i, –e, –ã, nos versos pares, e distribuídos em 7 quadras, 1 oitava, 1 dístico, 2 sextilhas e uma estrofe irregular de 14 versos, essa versão apresenta 9 das 12 sequências temáticas, faltando apenas 3: a 2ª, na qual a Morena responde que tem o marido e os filhos ao lado da cama; a 7ª, na qual se narra o encontro entre a Morena e Frei João e a 12ª, na qual se narra a morte da Morena.

Duas passagens chamam a atenção nessa versão de D. Maria dos Anjos e podem ser consideradas como aquelas que revelam as marcas autorais da intérprete e sua inscrição cultural na tradição romancística. São elas: a sexta estrofe, uma estrofe, como disse, irregular, composta por 14 versos, na qual a intérprete descreve, de forma demorada e pormenorizada, como a Morena, depois de mandar o marido ir à caça, prepara-se caprichosamente para o encontro com o amante:

O marido de bem ouvido
Foi embora sua caçada,
Ela como sem-vergonha
Vestiu-se muito bem trajada,
Vestiu um cabeção fino
Que o corpo lhe aparecia,
Vestiu uma saia de cós
Que a cintura se partia,
Botou ouro no pescoço
Que o pescoço *adernava*[377],
Botou brinco nas orelhas
Que as orelhas se rasgava,

[376] O único verso da versão de D. Maria dos Anjos que foge à simetria dos redondilhos maiores é o verso 13, "_Sim, senhora, morena minha", o qual se torna octossílabo devido ao vocativo "morena minha".
[377] Grifo do editor textual Jackson da Silva Lima (1977, p. 272).

Sapato de panos fino
38 Pelas ruas estralava.

E a última quadra, na qual, após ser avisada pelo marido de que irá morrer pela traição, a Morena, depois de responder que não teme a morte nem o padecimento, embora lamente pelos filhos que não verá mais, confirma que não se arrepende de ter-se tornado amante de Frei João. Ao contrário, apesar de sofrer por não poder mais ver os filhos, a única coisa que ela lastima é não poder mais ver o amante:

_Não tenho medo da morte
54 Nem também de padecer,
Tenho pena dos meus filhos
56 Que eu nunca mais é de ver.

_Se tu fosse boa mãe
58 Como tu devera ser,
Tu não fazia por onde
60 Já hoje tu ir morrer.

_Não tenho medo da morte
62 Nem também de padecer,
Tenho pena de Frei João
64 Que eu nunca mais é de ver.

Além dessas duas passagens reveladoras das marcas autorais da versão de D. Maria dos Anjos, percebemos também, em sua interpretção, um certo tom judicativo do comportamento da esposa adúltera, sobretudo no uso do adjetivo "sem-vergonha" – presente no verso 27, "Ela como sem-vergonha" –, o qual não aparece em nenhuma outra versão.

A quarta versão do romance *A Moreninha (A Morena)* coligida por Jackson da Silva Lima é a de D. Josefina.

Na verdade, tanto essa versão quanto a próxima, a quinta versão, são ambas apenas fragmentos do poema. A de D. Josefina começa com uma didascália em prosa, na qual já se veem as marcas autorais da intérprete, pois aí, de forma um tanto confusa, a voz narradora informa que "Ele amava muito a ela, tinha muito amizade a ela, mas ela era falsa a ele, que então tinha outro, né, fora... todo dia ela ia, lavava pra ele que ela vinha embora. [...]". Continuando, a voz narradora informa que uma tarde disseram "a ele" que ela lhe era falsa, ele não acreditou, "[...] quando foi um dia, ele era de seguir a viagem voltou, s'assentou na porta. Aí chegou na porta quando ela veio de lá pra cá, toda alegrezinha, aí chegou na porta encontrou com ele, aí ela perguntou:". Como se vê pela didascália, parece, segundo a passagem "todo dia ela ia, lavava pra ele que ela vinha embora", que a Morena não morava com "ele" (o marido),

embora tivesse filhos dele. Esse detalhe, por si, já diferencia a versão de D. Josefina das demais. Além disso, em sua versão, o personagem "marido", que a intérprete não identifica como marido, mas apenas o chama de "ele", sai para fazer "uma viagem" e não para ir à caça, como ocorre nas outras versões.

Enfim, depois dessa didascália em prosa, a intérprete passa a cantar seus 14 versos setissílabos, rimados todos em –a e distribuídos em 2 quadras e 1 sextilha. Das 12 sequências temáticas, apenas 2 comparecem na versão D. Josefina. A primeira seria a 8ª, presente na primeira quadra, em que o marido pergunta à esposa de onde vem, embora, nessa versão, o marido, que a intérprete confusamente chama de "Frei J'ão" – o que pode nos levar a confundi-lo com o amante, o qual ela chama de "Frei João" –, não pergunte de onde a esposa vem, mas apenas fica esperando-a chegar em casa, obviamente depois de ela ter-se encontrado com o amante, Frei João.

_O que é que tens, seu Frei J'ão,
Na sua sala assentado?
_Esperando pela morena,
Morena está bem cansada.

A segunda sequência temática que comparece na versão de D. Josefina é a 9ª, em que o marido diz que vai matar a esposa. Nessa versão, ela aparece segmentada nas duas últimas estrofes: a sextilha, na qual a Morena assume que esteve com o amante, e a segunda quadra, em que o marido diz que só ficará com os filhos que forem seus e matará os do amante da esposa.

_Corre, corre, meu filhinho,
Vá na casa de Frei João, já.
Vá dizer a Frei João
Que seu pai quer me matar,
Vá buscar aquela toalha
Que eu deixei de roupa lá.

_O que for de filho meu
Eu saberei a criar,
Mas o que for de Frei João
Vou mandar é degolar.

Na verdade, D. Josefina contou e cantou seus poucos versos do romance *A Moreninha* de um forma tão pessoal que quase não se reconhece a fábula do poema, tal como essa consta na tradição romancística. Isso, porém, em vez de ser um demérito para sua versão – como ocorreria se ela fosse considerada em uma abordagem genético-filológica –, em minha

abordagem da autoria feminina das intérpretes, ao contrário, reforça a tese de que, ao se apropriar das fábulas dos romances, as intérpretes fazem delas, como diz Alvanita Almeida Santos[378], "um propriedade temporária" sua e nele imprimem suas marcas autorais.

A quinta e última versão do romance *A Moreninha* coligida por Jackson da Silva Lima é a de D. Perolina, mãe do coletor.

A intérprete canta apenas 10 versos setissílabos rimados em –ã e distribuídos em 1 dístico e 2 quadras, com repetição dos versos 2, 6 e 8. Das 12 sequências temáticas, apenas 2 comparecem na versão de D. Perolina: a 7ª, na qual se narra o encontro da Morena com o Frei João, e a 8ª, em que o marido pergunta à esposa de onde ela vem.

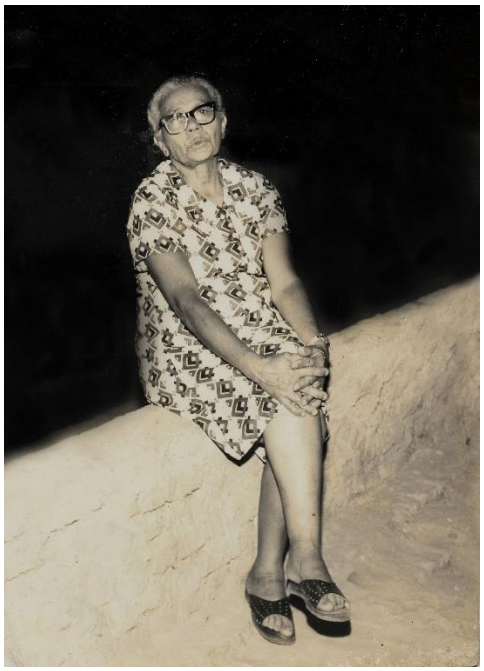


Figura 26. D. Perolina cantando romances para seu filho, Jackson da Silva Lima[379].

Mesmo sendo somente um fragmento da fábula do romance *A Moreninha*, ainda assim podemos perceber como a intérprete deixa sua marca autoral em seu canto, embora essa marca ocorra apenas no plano da estrutura superficial do poema, ou seja, no plano da expressão, tanto no nome "Esperdião", com que abordam o Frei João, perguntando-lhe sobre o porquê de seu entusiasmo, quanto no adjetivo "agaloada", corruptela de "engalanada".

[378] SANTOS, *op. cit.* , p. 23.

[379] Foto de Vladimir Carvalho. Essa foto, tirada em 1972 no Conjunto Presidente Médice I (Ponto Novo), em Aracaju/SE, também não consta do *Romanceiro Sergipano*. Como as fotografias das figuras 11, 16, 17, 21, 22, 23 e 24, ela me foi presenteada por Jackson da Silva Lima para ilustrar a tese.

Frei João que viu isto
Em vez de correr saltava... bis
Foi chegando Esperdião:
_O que é isso, meu irmão?
_É o amor da morena,
Não quero ser frade não. bis

_Da onde tu vem, morena,
Que vem tão agaloada? bis
_Eu venho da Missa Nova
De Frei João, de madrugada.

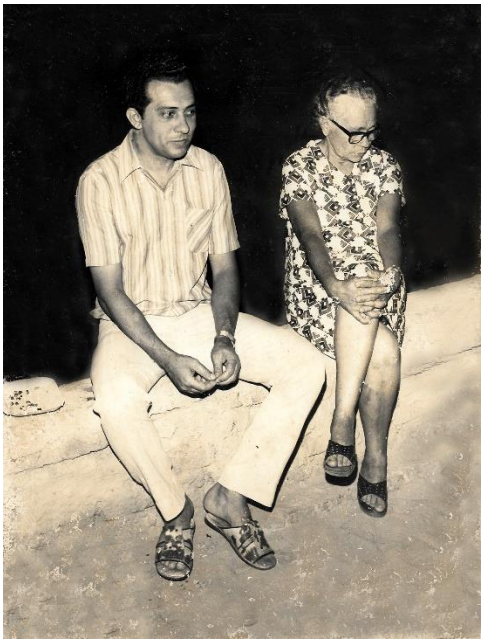


Figura 27. Outro momento de D. Perolina com seu filho, Jackson da Silva Lima[380]

Depois de termos rastreado como se efetiva a autoria das intérpretes, enquanto participação psicológica e apropriação temporária da fábula do poema, voltemos a falar um pouco do aspecto temático do romance, pelo qual ele dialoga intertextualmente com outras obras literárias.

Comentando a suposta origem do romance *A Moreninha*, Teófilo Braga aventou, na edição de 1867 de seu *Romanceiro Geral*, que "O tal Frei João é tão antigo na lenda portugueza, como o Frei Jean des Entommeures do *Gargantua* de Rabalais; se não proveiu d'esta creação cômica, foi por certo tirado das aventuras da vida claustral, [...]."[381]. Embora no capítulo XXVII do *Gargântua* (1991, v.1, p. 146-152), segundo volume da pentalogia de romances *A vida de*

[380] Foto de Vladimir Carvalho. Como a figura 26, essa foto, que foi tirada na mesma noite em que foi tirada a anterior, também me foi presenteada por Jackson da Silva Lima para ilustrar a tese.
[381] BRAGA, *op*., *cit*., nota 56, p. 213. Na citação, manteve-se a grafia da época, inclusive a do autor francês, que Braga grafa "Rabalais".

Gargântua e de Pantagruel[382], publicada entre 1532 e 1564 pelo escritor francês François Rabelais (1490-1553), o monge Jean des Entommeures de fato lembre, em alguns aspectos, o personagem Frei João, por ser descrito pelo mestre Alcofribas Nasier, anagrama de François Rabelais, como "[...] jovem, galante, bem posto, ágil, ousado, aventuroso, deliberado, alto, magro, bem provido de goela, bem avantajado de nariz, bom para se desembaraçar das matinas, [...], um frade realmente fradesco na confraria; [...]."[383], há, contudo, muito antes desse personagem, muitos outros como ele. Nesse capítulo do *Gargântua*, narra-se como o monge Jean des Entommeures, ciosíssimo do vinhedo do mosteiro, percebendo que os habitantes de Lerné, a mando de seu rei Picrochole, pilhavam o monastério e devastavam suas vinhas, saiu desesperado em busca do socorro dos outros monges para que esses lhe ajudassem a evitar a total perda da fonte de seus vinhos; o que, não conseguindo convencê-los a ir à luta com ele para protejer o horto do convento, ele próprio, despindo-se do hábito e se armando com a haste da cruz, botou para correr todos os inimigos invasores da abadia, lutando sozinho e corajosamente, motivado unicamente pela preocupação de salvar a vindima do mosteiro.

Personagens como o monge Jean des Entommeures, amante inveterado do vinho, abundam na cultura popular marcada pelo riso carnavalesco, pelo deboche paródico, pelo protesto cômico, pelo realismo grotesco e pelo rebaixamento corporal. E é nela, conforme ensina Bakhtin (1993a), que Rabelais se inspirou para compor sua obra. Da mesma forma que o autor do *Gargântua* se valeu da cultura popular para criar seus personagens, o mais provável é que o criador do romance *A Moreninha* também tenha ido buscar sua inspiração aí, e não nos autores canônicos. Além disso, o monge Jean des Entommeures não protagoniza uma aventura de adultério, de modo que, embora seja um personagem que se aproxima do Frei João do poema pelo seu lado cômico, popular e "fradesco", não parece nem de longe ser a fonte inspiradora do romance *A Moreninha*. Muito antes do *Gargântua*, no entanto, se fosse para buscar a origem do romance na literatura canônica, Braga deveria ter ido ao *Decamerão* e não ao *Gargântua*, pois no *Decamerão* sim, conforme mostra Erich Auerbach (1994, p. 179), encontram-se abundantes "feitos eróticos de clérigos, [...].", como, por exemplo, "[...] a história de um abade, que envia o marido da sua amante por um tempo para o purgatório, e, ainda mais, lá o faz fazer penitência)."[384]. Esse personagem, o abade, da oitava novela da Terceira Jornada do *Decamerão*

[382] Embora tenha sido o segundo volume da pentalogia, publicado em 1534, na edição de 1991 aqui referida, da Editora Vila Rica, com tradução de David Jardim Júnior, assim como ocorre em muitas outras edições modenas da obra de Rabelais, o *Gargântua* aparece como livro primeiro e o *Pantagruel*, que foi o primeiro livro a ser publicado pelo escritor em 1532, aparece como livro segundo.
[383] RABELAIS, *op*., *cit*., p. 147.
[384] *Id*., *Ibid*.

(BOCCACCIO, s. d., p. 184-191), sim, lembra muito mais de perto a fábula de *A Moreninha*, tanto por suas características "fradescas", quanto sobretudo pela narrativa que protagoniza. Na verdade, tanto Geovanni Boccaccio (1313-1375) quanto Rabelais se inspiraram, como se sabe, na cultura popular medieval para criarem seus personagens, de forma que, como disse, é mais lógico pensar que o autor do poema da esposa adúltera e do frei namorador de mulheres casadas, em vez de ter se inspirado na literatura canônica, também tenha ido à propria cultura popular buscar sua inspiração para compor o romance.

Personagens como Frei João eram muito comuns na cultura popular justamente porque existiam muitos como ele na história europeia. Basta lembrarmo-nos dos goliardos, clérigos vagantes que, nos séculos XI e XII sobretudo na França e na Alemanha, eram conhecidos, conforme Segismundo Spina (1971, p. 28), "[...] por uma acentuada obscenidade.". O mesmo ocorria tanto em Portugal, como disse Braga, como no Brasil. A esse respeito, deixando o debate sobre a controvertida questão do lusotropicalismo e da democracia racial um pouco de lado, por não ser o nosso foco no momento, ouçamos o que nos diz Gilberto Freyre sobre a existência dos tais "freis joões": "No século XVI, com exceção dos jesuítas – [...] – padres e frades de ordens mais relassas em grande número se amancebaram com índias e negras; os clérigos de Pernambuco e da Bahia escandalizando o Padre Nóbrega."[385]. De fato, era tão comum esse tipo de prática de religiosos incontinentes que Mary del Priore dedica todo um capítulo a essa questão em seu pequeno, porém bastante informativo, livro *A mulher na história do Brasil*. Aí a autora informa que "[...] o envolvimento de padres com mulheres era fonte permanente de queixa das autoridades eclesiásticas."[386]. E a autora prossegue, um pouco mais à frente, mostrando que o relacionamento entre padres e mulheres tornara-se tão palpável na colônia "[...] que inúmeras discussões perseguidas pelo Santo Ofício procuravam lhes dar legitimidade: '...Clérigos desonestos que viviam atrás de mulher, melhor seria se fossem casados...', [...]."[387]. E muitas vezes o lugar escolhido para o encontro entre esses padres e suas amantes era justamente... na igreja, pois, sendo um espaço onde a piedade e a sociabilidade se misturavam, ainda de acordo com Mary del Priore, "as igrejas neste período confundiam-se com espaços marcados por 'estremesses profanos', cheios de ovelhas distráidas dos ofícios religiosos e entretidas em namorar, [...]."[388].

[385] FREYRE, *op. cit*., p. 443.
[386] PRIORE, *op. cit*., p. 39.
[387] *Id*., *ibid*., p. 40.
[388] *Id*., *ibid*., p. 38.

Essa informação nos lembra de chofre o folheto XLVIII – A confissão da possessa – do *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do sangue do Vai-e-Volta*, publicado por Ariano Suassuna em 1971 e que é um verdadeiro diálogo épico com a tradição romancística ibérica e com a tradição romancística sertanejo-brasileira. Suassuna, como se sabe, assim como Boccaccio e Rabelais, também se inspirou na cultura popular para compor sua obra. Nesse capítulo XLVIII do terceiro livro do romance, Quaderna, seu protagonista e narrador, ao voltar para a cadeia, onde se encontrava preso por subversão, apresentando ao Corregedor sua defesa em forma de Memorial (o qual, por sua vez, é a própria pentalogia romanesca intitulada *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do sangue do Vai-e-Volta – romance armorial-popular brasileiro*), Quaderna é convidado, eu dizia, por Maria Safira, esposa do velho Pedro Beato, a encontrar-se com ela na Igreja da Matriz. Estando a igreja vazia, Quaderna senta num recanto escuro, enquanto aguarda sua amante, que se confessa com o sonolento padre Renato. Todavia, estando o padre quase dormindo no confessionário, Maria Safira, enquanto conta seus pecados, vai levantando seu vestido e mostrando, para o acordadíssimo Quaderna, a nudez de seu corpo sedutor. Depois que termina a confissão e o padre dorminhoco finalmente se vai e os deixa a sós, Quaderna e Maria Safira cosumam seu desejo ali mesmo, no altar-mor.

Apesar de Maria Safira, intertexto d'*A Moreninha* no *Romance d'A Pedra do Reino*, ser branca, "de olhos verdes"[389], é interessante percebermos, além dessas referências intertextuais que estamos apontando entre a literatura canônica e o romance popular, como, além do tema do adultério da Moreninha com o Frei João, comparecer no poema também o tema da miscigenação, o qual nos leva a refletir sobre o fetiche da morenice, que dominou a preferência masculina tanto entre portugueses quanto entre brasileiros. Freyre explica que o contato com os serracenos, "deixaria idealizada entre os portugueses a figura da moura-encantada, tipo delicioso de mulher morena e de olhos pretos, envolta num misticismo sexual [...]."[390]. Essa miscibilidade dos portugueses com outros povos é que, segundo o autor, teria ajudado, mais que a mobilidade, a compensar o pequeno contingente humano lusitano no projeto de colonizar uma área tão vasta quanto o território brasileiro. E, ainda segundo Freyre, seria então dessa miscibilidade lusitana que teria nascido a preferência do homem brasileiro pela beleza sedutora das morenas, "A moda de mulher loura, limitada aliás às classes altas, terá sido antes repercussão de influências exteriores do que a expressão genuína do gosto nacional."[391]. Em seguida, em sua linguagem sempre provocadora e controversa, o historiador arremata o que

[389] SUASSUNA, *op. cit.*, p. 264.
[390] FREYRE, *op. cit.*, p. 9.
[391] *Id., ibid.*, p. 10.

dizia, citando um ditado popular carregado daquele machismo que objetifica as mulheres, referindo-se a elas a partir de uma visão utilitária de seus corpos: "Com relação ao Brasil, que o diga o ditado: 'Branca para casar, mulata para f...., negra para trabalhar', [...]."[392]. Contudo, apesar da linguagem do autor, a própria Mary del Priore parece concordar com ele, quando diz que quatrocentos anos de morenas e "[...] mulatas sinuosas, da consagrada 'morenidade' descrita por Gilberto Freyre, resistiam bravamente aos modelos importados e aos avanços das bealdades escandinavas ditadas pelo higienismo ou holllywoodianas impostas pelo cinema."[393]. Como se vê, é tanto pelos motivos da miscigenação e do comportamente heterodoxo do personagem Frei João, quanto pelo tema do adultério, que o romance d'*A Moreninha* se mantém como um texto tão importante para a cultura popular ibero-brasileiro e para a tradição romancística.

Pois bem, até aqui, procurei mostrar tanto o diálogo intertextual desse romance, pelo tema, com outras obras canônicas, quanto os aspectos históricos e culturais de seu título, depois de ter analisado como se efetiva a autoria das intérpretes durante as performances, enquanto participação psicológica, mesmo que se revelando apenas na estrutura superfial das transcrições de seus cantos, no plano da expressão. Para finalizar essa abordagem do romance d'*A Moreninha*, gostaria agora de dizer duas palavras sobre os diálogos intertextuais desse poema com outras obras canônicas, discutindo um pouco dois importantes romances que têm o adultério como tema central, a saber: *Madame Bovary* e *Dom Casmurro*.

Comecemos, pois, falando um pouco sobre o primeiro.

Como se sabe, Flaubert inicia a composição de *Madame Bovary* – para o qual ele teve como fonte de inspiração uma notícia de jornal, cobrindo um caso de adultério, seguido do suicídio da mulher[394] –, após uma leitura cuidadosa e bastante meditada da tradição literária francesa, de Voltaire a Balzac e Stendhal, autores que lhe são particularmente muito caros. De maneira que *Madame Bovary* se insere em uma temática, e dá continuidade a ela, já trabalhada por Balzac e Stendhal. A temática do novo mundo burguês, com seu ideário e sua ideologia, prometendo uma nova vida de liberdades liberais, de fraternidade e de igualdade, de realização existencial para os homens desse novo mundo pela carreira profissional e de casamento por amor, como a realização existencial para a mulher burguesa. Segundo Jean Franco, enquanto, na família aristocrática, a mulher exercera o poder por meio da herança, na família burguesa ela era obrigada "[...] a conjugar amor e matrimônio de uma forma que produzisse um novo tipo

[392] *Id., ibid.*
[393] PRIORE, *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*, *op. cit.*, p. 116.
[394] FLAUBERT, 1993, p. 3.

de dependência, espontaneamente aceita (em nome do amor e numa rejeição consciente dos ultrapassados casamentos forçados).”[395]. De qualquer forma, é ainda no casamento que as moças poderão se realizar e adquirir seu *status* dentro do *establishment*. De acordo com Ivo Barroso, em seu prefácio a *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, a luta das mulheres para se casarem constituía-se como a “[...] única porta de saída para a modificação (ainda que precária) de seu *status* de animal doméstico.”[396]. Essas informações nos dão uma ideia do pano de fundo histórico em que surge o romance de Flaubert e em que se move o autor, ajudando-nos a entender um pouco melhor o que está por trás do tema do adultério, tanto nos romances *O Conde da Alemanha* e *A Moreninha*, quanto em *Madame Bovary* e em *Dom Casmurro*.

Falemos um pouco agora sobre a construção que o narrador flaubertiano faz da personagem Ema. Ele a descreve como uma leitora que transita de um comportamento ingênuo para uma atitude moderna, diante das promessas romântico-burguesas. Com efeito, nesse romance, a inaptidão crítica de Ema, em relação às promessas de felicidade fácil oferecidas pela nova ordem burguesa, e seus desdobramentos inconsequentes – seu egocentrismo, por exemplo, e seu suicídio –, são marcas de uma temática tanto mais forte quanto por se configurar dentro de uma arquitetura narrativa que apresenta como objeto estético uma representação claramente moderna: a assunção do desejo por Ema. Os sonhos românticos dos livros que lê e que lhe alimentam o desejo de felicidade no amor tomam Ema de tal forma que ela não consegue viver a não ser girando apenas em torno de si mesma, da realização de seus amores sempre, no fim das contas, tão ilusórios. Assim, as leituras românticas são índices. Conforme Wolfgang Iser (1996, p. 15), são instruções que o texto dá, a um leitor implícito configurado na própria estrutura da obra e a um leitor concreto apto a perceber que o *modus operandi* com que ela lê os livros, a vida, o mundo, o amor e o casamento é, trágica e modernamente, um modo de leitura apaixonado e ingênuo. Deixando Carlos, Rodolfo, Léon, Sr. Homais, Sr. L’ Heureux, Sr. Rouault e o pobre Hipólito um pouco de lado e concentrando nossa atenção apenas em Ema, vejamos como o narrador flaubertiano a vai apresentando no decorrer da trama. Como as ações dela, uma após outra, acabarão por levá-la fatalmente, num encadeamento incontornável, a uma aporia trágica.

Primeiramente o narrador nos mostra como, para seu pai, “[...] um cultivateur des plus aisés.” (FLAUBERT, 1979, p. 47)[397], era importante casá-la, sendo ele viúvo e tendo uma filha apenas: “Le père Rouault n’eût pas été fâché qu’on le débarrassât de as fille, qui ne lui servant

[395] FRANCO, “Sentido e sensualidade: notas sobre a formação nacional” (In: HOLLANDA, 1994, p. 104-105).
[396] BARROSO, “Jane Austen, a ‘boa tia de Steventon’” (In: AUSTEN, 2011, p.7, grifo do autor).
[397] “[...] um lavrador dos mais abastados.”, na tradução de Araújo Nabuco (FLAUBERT, 1993, p. 15).

guère dans as maison."[398]. É assim que Ema aparece pela primeira vez para o leitor, como um quase "empecilho" para o pai, como um negócio que ele tem para resolver. Ficamos, pelo narrador, sabendo de sua educação, "[...], chez les Ursulines, avait reçu, comme on dit, *une belle éducation*, qu'elle savait, em conséquende, la danse, la géographie, le dessin, faire de la tapisserie et toucher du piano."[399]. Ficamos sabendo também que Ema lera *Paulo* e *Virgínia*, leitura indicativa de sua formação romântica. Frequentemente o narrador irá se referir a ela, falando se seus "[...] ses grands yeux noirs tout ouverts."[400]. Ema vai aparecendo para nós, leitores, portanto, como uma moça em vias de se tornar mulher, pelo casamento, e que sentia necessidade de poder "[...] retirer des choses une sorte de profit personnel; et elle rejetait comme inutile tout ce qui ne contribuait pas à la consommation immédiate de son coeur, – étant de tempérament plus sentimentale qu'artiste, cherchant des émotions et non des paysages."[401]. Enfim, Carlos lhe aparece. Ela se casa com ele e passa a se chamar, então, *Madame Bovary*. A partir daí, Ema agora é uma esposa, uma *madame*, logo será mãe. Porém, dentro de si, permanece o desejo pela satisfação plena das emoções. Algo que, na rotina medíocre do casamento com Carlos, seria realmente inalcançável. Contudo, para compreender isso plenamente, Ema terá que passar por uma dolorosa educação sentimental. Logo, ela perceberá Carlos em sua realidade, "et ses deux grosses lèvres tremblotaient, ce qui ajoutait à son visage quelque chose de stupide; [..]."[402]. Assim, como contraponto a esse marido "estúpido", aparece-lhe Léon, um rapaz jovem, bonito e inteligente, que atrai Ema de imediato, em sua visão romântica. E assim, paulatinamente, mas a saltos metamórficos, o desejo de adulterar vai se configurando em sua alma: "La nédiocrité domestique la poussait à des fantaisies luxueuses, la tendresse matrimoniale em des désirs adultères. Elle aurait voulu que Charles la battît, pour pouvoir plus justement le détester, s'em venger."[403]. É quando lhe aparece então Rodolfo, um galanteador rico e experiente que percebe em Ema uma presa fácil, a qual ele não deixará escapar. Com efeito, a esposa de Carlos Bovary acaba mergulhando de cabeça nas seduções de

[398] *Id., ibid.*, p. 57. Tradução: "[...] O velho Rouault não se desgostaria de o livrarem da filha, que de nada lhe servia em casa." (1993, p. 22)
[399] *Id., ibid.*, p. 51, grifo da edição. Tradução: "[...] no Convento das Ursulinas, [e que] recebera, como se costuma dizer, uma educação esmerada e que, em consequência, sabia dança, geografia, desenho, bordados e piano. [...]." (1993, p. 18).
[400] *Id., ibid.*, p. 117. Tradução: "[...] grandes olhos negros muito abertos." (1993, p. 66).
[401] *Id., ibid.*, p. 71. Tradução: "[...] tirar das coisas uma espécie de proveito próprio, e repelir como inútil tudo que não contribuísse para a alegria imediata do coração, porque tinha um temperamento mais sentimental que artístico, procurando emoções e não paisagens. [...]." (1993, p. 32).
[402] *Id., ibid.*, p. 134. Tradução: "e os seus dois grossos lábios trêmulos acrescentavam ao seu rosto alguma coisa de estúpido; [...]." (1993, p. 79).
[403] *Id., ibid.*, p. 141. Tradução: "A mediocridade doméstica arrojava-a a fantasias custosas, a ternura matrimonial a desejos adúlteros. Teria querido que Carlos a espancasse para poder com mais justiça detestá-lo, vingar-se dele." (1993, p. 84).

Rodolfo, acreditando que, com ele, poderá viver um verdadeiro amor: "Rodolphe arrivait; c'était pour lui dire qu'elle s'ennuyait, que son mari était odieux et l'existence affreuse!"[404]. Depois de ser iniciada no adultério por Rodolfo e de ser abandonada por ele, ela resove investir em Léon. Vendo nele a possibilidade de realização de seus desejos, ela passa a embelezar-se para seduzi-lo, endividando-se na compra de pulseiras, de anéis e de colares que lhe custarão caro, pois todas essas compras têm um preço e o Sr. L' Heureux, que fornecia a Ema esse material, está muito atento a isso. Ele alimenta o consumismo desenfreado com que ela se porta, a fim de satisfazer-se e aos seus amantes. E, enquanto ela se consome em atrair a atenção de Rodolfo e de Léon, o Sr. L' Heureux vai seduzindo-a, alimentando seu desejo de beleza, fornecendo-lhe tudo de que ela precisa (roupas, joias etc.) para sentir-se acima de sua condição de mãe e de sua idade de mulher já madura. Tudo para seus amantes a desejarem sempre e jamais perderem por ela o desejo. Porém, como tudo tem um preço, o Sr. L' Heureux não irá demorar a lhe revelar sua verdadeira intenção: seu projeto de fazer de Ema uma vítima de sua astúcia de comerciante. Quando Ema descobre a enrascada em que se meteu, já é tarde demais. A dívida é uma realidade e ela não sabe o que fazer para pagá-la. Recorre a Léon, mas esse não a pode ajudar. Ela vai, então, em busca de Rodolfo, num último gesto de esperança. Todavia, Rodolfo também lhe vira as costas. Diante da falta de saída em que se encontra e da falta de perspectiva para um futuro que teria que ser vivido agora sem inocência, perdida a ingenuidade e conhecido o preço das escolhas, um futuro que incontornavelmente se daria numa relação mais realista com a vida, diante da qual não seria mais possível permanecer como eterna bela adormecida à espera de um príncipe salvador, pois que esse se mostrou irreal, diante de tais constatações, Ema escolhe uma saída trágica: o suicídio, "[...], et elle alla droit vers la troisième tablette, tant son souvenir la guidait bien, saisit le bocal bleu, em arracha le bouchon, y fourra as main, et, la retirant pleine d'une poudre blanche, elle se mit à manger à même."[405]. E, após sofrer horrivelmente, numa cena dolorosa em que agoniza, assistida por Carlos, Homais, o padre Bournisien, Canivet, Dr. Larivière e Felicidade, Ema tem uma epifania fulgurante: a visão do cego, um homem assustador, cheio de feridas e úlceras até o nariz, que, como uma trágica ironia, lhe aparece no último suspiro de vida, revelando-lhe a feiúra insuportável e os verdadeiros valores da realidade do mundo burguês em que vivia.

[404] *Id*., *ibid*., p. 215. Tradução: "Rodolfo vinha; a carta era para dizer-lhe que ela se enfadava, que lhe era odioso o marido e horrível a existência!" (1993, p.141).
[405] *Id*., *ibid*., p. 334. Tradução: "[...] e Ema foi direito à terceira prateleira, tal a justeza com que a memória a guiava, pegou no frasco azul, destapou-o, meteu-lhe dentro a mão, tirou um punhado de pó branco e pôs-se imediatamente a comê-lo." (1993, p. 234).

Com efeito, comentando a interpretação que fez Hippolyte Taine de *Madame Bovary*, seguando a qual Flaubert estaria alertando suas jovens leitoras contra a ociosidade e os devaneios românticos, com a criação de sua personagem Ema, Jacques Suffel pergunta: "L'interprétation de Taine est judicieuse; mais ne peut-on penser que la malheureuse Emma fut surtout victime des imbéciles et des fripons qui l'entouraient?"[406]. Em seguida, ele mesmo responde sua indagação, apontando o indisculpável universo burguês, medíocre e hipócrita em que Ema vivia, como o responsável pela punição que Flaubert fez recair sobre a protagonista adúltera de seu romance, "La bêtise de Charles, la grossièreté de Rodolphe, la bassesse de Léon, la canaillerie de Lheureux, la sottise prétentieuse de Homais, voilà ce que l'auteur n'excuse pas."[407]. Ao analisar uma cena do capítulo 9 da primeira parte do romance, em que se descreve o desespero e a profunda insatisfação existencial de Ema diante do marido, quando ambos se encontram à mesa para a refeição e ela observa, enojada, a pequena sala em que se encontram, com a estufa fumegando, a porta rangendo, os muros ressumando, as lajes úmidas e o modo vagaroso com que Carlos comia, Erich Auerbach também assinala a importância do ambiente asfixiante em que vive Ema como um componente fundamental, na economia da narrativa, para levá-la às escolhas trágicas que ela acaba fazendo, "Longo tempo esperou um acontecimento repentino, que imprimisse uma nova direção a essa vida sem elegância, aventura, nem amor, no mais profundo da província, ao lado de um homem medíocre e enfadonho."[408]. Em seguida, o autor prossegue, "[...]; somente quando não vê mais esperança alguma de fugir desse mundo, surge-lhe nitidamente o que ele tem de desconsolado, monótono, cinzento, enfadonho, asfixiante e irremediável."[409].

Como se vê, o suicídio de Ema e o assassínio da Moreninha irmanam essas personagens na constatação da impossibilidade de se poder viver plenamente os apelos do desejo, de forma ingênua, ao mesmo tempo em que se está enredada nas malhas cerceadoras e convencionais do casamento.

Outro romance importante, que também tem o adultério como tema central, é *Dom Casmurro*. Publicado em 1899[410], depois de Machado de Assis já ter publicado sete romances,

---

[406] SUFFEL, "Préface" (In: FLAUBERT, 1979, p. 23). Tradução minha: "A interpretação de Taine é criteriosa; contudo, não podemos pensar que a infeliz Emma foi sobretudo vítima dos imbecis e dos malandros que a rodeavam?".

[407] *Id., ibid.*, Tradução minha: "A estupidez de Carlos, a grosseria de Rodolfo, a vileza de Léon, a malandragem de L' Heureux, a estupidez pretensiosa de Homais, é isso que o autor não desculpa.".

[408] AUERBACH, *op. cit.*, p. 432.

[409] *Id., ibid.*

[410] Segundo Fábio Lucas, em "Uma ambiguidade insolúvel (In: ASSIS, 1995, p. 3), *Dom Casmurro* teria sido publicado em 1899 e sem ter sido divulgado anteriormente em periódico, como ocorrera com os romances

a história da sugestão/acusação de adultério da esposa Capitu pelo seu marido e narrador, Bento Santiago, se insere, pois, numa temática que o autor já vinha explorando desde o seu primeiro romance de 1872, *Ressurreição*. Em *Dom Casmurro*, no entanto, Machado de Assis já se encontra em plena maturidade literária e consegue escrever uma narrativa cuja tônica principal, antes de ser propriamente o adultério de Capitu, é na verdade a ambiguidade. De modo que – diferentemente de *Madame Bovary*, que se coloca como um estudo psicológico do adultério feminino, como bem o define Silviano Santiago (2000, p. 29) –, em *Dom Casmurro*, não é exatamente o adultério que se coloca como tema central a ser estudado no romance. Embora boa parte da crítica, durante muito tempo, tenha incorrido no erro de achar que o problema engendrado pelo autor nessa narrativa ambígua seria "o enigma de Capitu", conforme leitura estilística e comparatista de Eugênio Gomes (1967), na verdade o que está sendo engendrado no romance como provocação para reflexão do leitor é antes "o enigma do ciúme" do marido casmurro que escreve a narrativa ("um sexagenário, advogado de profissão e ex-seminarista de formação", segundo o caracteriza Silviano Santiago[411]). De modo que são esses ciúmes de um marido e narrador suspeito que estão em discussão no romance, e não propriamente o suposto adultério de sua esposa de "olhos de cigana oblíqua e dissimulada" (ASSIS, 1997, p. 55). E o fato de a crítica brasileira não ter percebido isso durante tanto tempo foi o que levou, em 1952, a tradutora norte-americana de *Dom Casmurro* para o inglês, Helen Cadwell, indignada com a incompreensão da problemática central do livro por parte dos melhores críticos da época, a escrever o seu *The brazilian Othello of Machado de Assis – A study of Dom Casmurro* (1960).

Segundo a autora, em carta ao seu editor Cecil Hemley, datada de 12 outubro de 1952, "Nenhum crítico brasileiro que eu conheça enfrentou de fato a questão da infidelidade de Capitu, ou tentou fazer uma análise séria do livro; muitos, se não a maioria, supõem sua infidelidade."[412]. De acordo com Cadwell, o motivo dessa inabilidade da crítica brasileira, então ainda sob a influência da orientação impressionista, residia no fato de, por respeitarem tanto o escritor, tendo-o como um verdadeiro mito, muitos desses críticos muitas vezes não conseguiam discernir as diferenças entre o escritor e os narradores de suas principais obras, sobretudo de *Dom Casmurro*, "Não é que a maioria deles não o admire; o fato é que estão subjugados e aturdidos por ele, chamam-no de 'mito', 'enigma', 'esfinge.'"[413]. A partir dessa constatação, a

precedentes, porém em outros autores, como Alfredo Bosi (1997, p. 194) e Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 60), a data de publicação do romance seria 1900.

[411] *Id*., *ibid*.

[412] Carta de Helen Caldwell a Cecil Hemley datada de 12 outubro de 1952. In: GUIMARÃES, "Helen Caldwell, Cecil Hemley e os julgamentos de *Dom Casmurro*" (2019, p. 116). Tradução da carta pelo autor do artigo.

[413] *Id*., *ibid*., p. 118.

crítica norte-americana se empenhará em desenvolver, em seu livro supracitado, sua tese das correlações entre os ciúmes do narrador de *Dom Casmurro* e os do personagem shakespeariano Otelo, bem como da inocência de Capitu[414] em correlação com a de Desdêmona. Apesar de, na crítica brasileira, seu livro ter sido recebido com alguma reserva, devido ao modo negativo como aparecia ali, em todo caso, como mostra Hélio de Seixas Guimarães[415], a partir dele a não-confiabilidade do narrador Bento Santiago estava de fato estabelecida. Em sua esteira, inúmeras outras leituras se seguiram, aprofundando a constatação inicial levantada por Cadwell, em diversas orientações teóricas, umas de base mais sociológica, outras de cariz mais estrutural. Entre os vários autores que se debruçaram sobre a obra de Machado de Assis, e particularmente sobre *Dom Casmurro*, estão Antonio Candido (2004), Roberto Schwarz (1991), John Gledson (2006), Raimundo Faoro (1974), Alfredo Bosi (2003) e Silviano Santiago (2000).

Faoro, que, na esteira de *Mimesis* de Erich Auerbach[416], já havia anunciado em seu livro *Os donos do poder* (2004, v. 2, p. 748) sua leitura sociológica de *Dom Casmurro*, a desenvolverá em *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio* (1974). Nesse livro, o autor faz uma analise patrimonialista dos personagens do livro, abordando o caso do adultério de Capitu, como uma discussão, por parte do escritor Machado de Assis, sobre o lugar de desconfiança ocupado por Deus e por "sua mais fiel e inconsciente servidora, a mulher, irmã da natureza"[417], no Brasil da passagem do Segundo Reinado para a primeira República; um país então dividido entre os estertores da velha sociedade tradicional de regime estamental, o qual agonizava mas insistia em fazer seus valores morais e econômicos permancerem, e o advento da moderna sociedade de classes, sob a orientação de um capitalismo tardio, politicamente orientado[418]. É, pois, nessa transição entre um estado patrimonial-burocrático, assentado na escravidão e no regime de favor, e o nascente liberalismo, orientado, segundo Bosi (2003, p. 15), por um "regime de autodeterminação individual, que remete à modernidade", que se concentrará a análise de Faoro do realismo machadiano, procurando situar cada personagem do bruxo do Cosme Velho[419] dentro de seu grupo social. E o autor fará isso, ainda conforme Bosi, detendo-

[414] Ver o instigante ensaio *Capitu* (2014), de Flávia Giúlia Andriolo Pinate sobre a transposição do romance de Machado de Assis para a minissérie Capitu (2008), de Luiz Fernando de Carvalho, na qual a autora enfoca os aspectos metaficcionais ligados à arte dramática presentes na adaptação televisa.
[415] *Op. cit.*, p. 125.
[416] Sobre a influência da obra de Erich Auerbach na obra de Raimundo Faoro, ver, de Leopoldo Waizbort, *A passagem do três ao um – crítica literária, sociologia, filologia* (2007). Na verdade, o livro de Waizbort estuda a influência do conceito de realismo auerbachiano não apenas na obra de Faoro, mas também na de Roberto Schwarz e na de Antonio Candido.
[417] FAORO, *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*, p. 387.
[418] Sobre as contradições entre o escravismo e o liberalismo no Brasil do Segundo Reinado, ver, de Alfredo Bosi, "A escravidão entre dois liberalismos", in: *Dialética da colonização* (1992, p. 195-245).
[419] Ver, de Miécio Táti, *O mundo de Machado de Assis* (1961).

se sobre a classe política e passando em revista as figuras da classe proprietária, fazendeiros, "capitalistas, rentistas, financistas; detendo-se nos comportamentos dos agregados, dos funcionários, dos empregados, dos operários, dos escravos; analisando as personagens ligadas ao exército e ao clero; ponderando a influência da nobreza e do Imperador; [...]."[420]. Enfim, nesse universo em transição, a discussão sobre o possível adultério da esposa de "olhos de ressaca", acusada por seu marido narrador, de acordo com Faoro, não deve perder de vista que Machado de Assis está, nas tramas criadas em seus romances e sobretudo em *Dom Casmurro*, pondo em reflexão o lugar suspeitoso ocupado por Deus, a força "que comanda, que guia e que impera"[421], e pela mulher, sua "servidora", dentro desse mundo de pequenos interesses e de convenções pautadas pela opinião alheia, onde o matrimônio se constitui, como diz Bosi (2003, p. 27), indissociavelmente encadeado aos valores patrimoniais.

De fato, antes de Faoro, uma outra leitora arguta de Machado de Assis, Lúcia Miguel Pereira, embora também pareça acreditar no adultério de Capitu, já havia assinalado na década de 1950, a respeito das observações de Faoro, que as personagens femininas do autor de *Dom Casmurro*, bem como as personagens masculinas, estão todas lutando para encontrar um lugar seguro, dentro da sociedade brasileira que transitava de um regime patrimonialista para um capitalismo de orientação política. Nesse universo em transição, segundo a autora, a burguesia, "que se dava ares aristocráticos, que defendia ciosamente os seus privilégios, que se apregoava cristã e repousava sobre a escravidão, cujo prestígio provinha sobretudo do dinheiro, cujos ócios engendravam a futilidade, [...]." (1988, p. 98), movia-se preocupadíssima com a opinião alheia, porquanto, ainda segundo Lúcia Miguel Pereira, nesse mundo onde as aparências valiam mais do que a verdade, "[...] o adultério era frequentemente uma espécie de válvula de segurança do casamento."[422]. De modo que é dentro desse contexto que a acusação de adultério da esposa Capitu feita pelo narrador Dom Casmurro deve ser considerada, uma vez que as estratégias de acusação de um advogado de profissão, como diz Silviano Santiago, "portanto homem mais ligado à arte de escrever, de persuadir e de julgar os outros, [...]."[423], se farão todas a partir do "apriorismo", o qual se sustenta tão somente pela capacidade retórica do narrador; retórica essa que a ele mesmo, narrador, e aos outros, seus leitores, procura convencer, tendo como base para suas acusações e suposições apenas a "verossimilhança". Essa a tese defendida por Silviano Santiago e esposada por outros autores, como Antonio Candido, quando este diz que nos dois

[420] BOSI, "Raymundo Faoro leitor de Machado de Assis" (2004, p. 364).
[421] FAORO, *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio,* p. 387.
[422] *Ibid.*
[423] SANTIAGO, "Retórica e verossimilhança" (2000, p. 29).

casos, imaginária ou real, a ideia obsessiva do adultério da esposa com o melhor amigo, que toma conta do narrador Bento Santiago, "destrói a sua casa e a sua vida." (2004, p. 25). Assim também pensa Bosi, quando comenta que o narrador "Bento Santiago não poupa a si mesmo aos olhos do leitor, [...], fazendo, em suma, de si próprio um retrato que está longe do medalhão referto de dignidade ou do cavalheiro impoluto." (2003, p. 37). Outro autor, Roberto Schwarz, arremata com maestria a discussão sobre o drama do narrador atormentado pelos ciúmes da esposa de olhos sedutores, ao retomar, em seu ensaio "A poesia envenenada de *Dom Casmurro*", o diálogo entre John Gledson e Helen Cadwell. Segundo Gledson, diz-nos Schwarz, o drama de Bento Santiago, em vez de se correlacionar com os ciúmes de Otelo, deveriam ser abordados colocando em primeiro plano os interesses sociais, ligados à organização e à crise da ordem paternalista. A partir dessa perpectiva, em lugar de novo Otelo, "que por ciúme destrói e difama a amada, surge um moço rico, de família decadente, filho de mamãe, para o qual a energia e liberdade de opinião de uma mocinha mais moderna, além de filha de um vizinho pobre, provam intoleráveis." (1991, p. 86). Nesse sentido, a discussão por trás de *Dom Casmurro* seria, segundo o autor de *Um mestre na periferia do capitalismo* (2000), antes sobre as convulsões da sociedade patriarcal em crise do que sobre o suposto adultério de Capitu, "os ciúmes [de Bento Santiago] condensam uma problemática social ampla, historicamente específica, e funcionam como convulsões da sociedade patriarcal em crise."[424].

Esse excurso sobre o tema do adultério, a partir do dialógo intertextual entre o romance tradicional *A Moreninha* e os romances *Madame Bovary* e *Dom Casmurro*, teve como objetivo aclarar a importância do tema do poema cantado por D. Hermínia, D. Caçula, D. Maria dos Anjos, D. Josefina e D. Perolina, mostrando que, ao cantar suas versões do poema da esposa que mantém uma relação adúltera com o Frei João e é, por esse motivo, assassinada pelo marido, as intérpretes, enquanto agentes comunitárias de letramento poético, estão, como disse acima[425], iniciando politicamente o público receptor de seu canto, ao lhe mostrar o lugar de desconfiança e de subordinação ocupado pela mulher dentro do casamento em sociedades regidas por valores tradicionais, assim como o fazem, obviamente de forma mais aprofundada, os romances *Madame Bovary* e *Dom Casmurro*.

É nesse sentido que aproximo o canto tradicional romancístico do *rap*, a poesia cantada moderna. Embora um seja tradicional e o outro moderno, ambos, como disse antes[426], se irmanam na performance poética, ao fazerem um uso social da linguagem estética e, ao fazerem

[424] *Ibid.*, p. 86-87.
[425] Na página 218.
[426] No capítulo III, tópico 3, "Análise comparativa das versões do romance *Juliana*", p. 200.

isso, iniciar seus receptores em temáticas que problematizam práticas sociais e permitem uma discussão sobre o lugar político, social e sexual em que a pessoa que entra em contato, quer com o romance tradicional quer com o *rap*, se situa. Claro está que a cultura do *hip-hop*, ao congregar, segundo informa Ana Lúcia Silva Santos (2011, p. 16), "[...] várias correntes em torno dos modos de atribuir sentidos, ver e agir sobre a realidade.", guarda inúmeras diferenças em relação à cultura romancística, uma vez que, sendo essa uma cultura típica de sociedades regidas por valores tradicionais, se faz por performances que estão centradas apenas no canto e na narração do/a intérprete, ao passo que as performances do universo cultural *hip-hop* se utilizam de grafites, de dança, de música, de vídeos, além de fazerem circular vasto material na impressa eletrônica ou digital. De todo modo, ambos os usos sociais da linguagem poética permitem a seu público receptor, durante o acontecimento performático, um contato com a existência – entenda-se: com o mundo à sua volta – que, em si mesmo, por ser estético, constitui-se como iniciador, paidético e morigerador, ou seja: educativo. Ainda que se possa dizer, como faz Marilena Chaui (1993) que a cultura popular se caracterize por uma certa ambiguidade, revelando traços ora de conformismo ora de resistência, ainda assim o canto romancístico é sempre um canto educativo, na medida em que põe em discussão os valores tradicionais que transmitem, ao revelar que, se, por um lado, existem personagens femininas de seu universo temático que se submetem a esses valores resignadamente, por outro lado também existem aquelas que se rebelam, comportando-se de modo insubordinado, como faz, entre outras, a Moreninha, assim como a personagem esposa no romance *O Conde da Alemanha*.

Esse o grande valor que a poesia oral sempre teve, fascinando os estudiosos de sociedades tribais, ágrafas, sustentadas apenas no suporte oral, como ocorre ainda em grande parte dos sertões brasileiros, da África, da Índia, do sul da Sibéria, da Oceania, entre tantas outras regiões do mundo. Os estudos desses fenômenos da oralitura ou da oratura, que são o canto romancístico e o *rap*, mostram-se, assim, fundamentais para os estudos de literatura nacional, não apenas por renovar o seu cânone com algo que não seja somente Europa, mas por incluir, representados pelas intérpretes do *Romanceiro Sergipano*, também outros Brasis...

Enfim, a riqueza cultural e a beleza poética existentes nos cantos dessas intérpretes acabam fazendo com que eles se tornem, para aqueles/as que os ouvem e veem as performances, cantos de "reexistências", como os denomina Alvanita Almeida Santos (2019, p. 22), por proporcionarem uma abordagem problemática e reveladora da complexidade da existência. Ao transmitirem a seu público ouvinte, como observa Walter Benjamin (1994, p. 197-221), uma certa "experiência" de vida, essas narradoras tradicionais acabam, assim, se configurando para

esse público que as prestigia, como mestras iniciadoras – tanto mestras na poesia quanto na vida que a poesia encena – porquanto, ao deleitar e ensinar àqueles/as que já tiveram o privilégio de ter estado um dia no lugar de seus ouvintes, cantadeiras de romance como D. Hermínia, D. Caçula, D. Maria dos Anjos, D. Josefina, D. Perolina e todas as demais intérpretes do *Romanceiro Sergipano* (e os poucos homens que as acompanham), bem como outras tantas espelhadas pelo Brasil e pelo mundo, deixam um marca indelével que se carrega na memória afetiva para a vida toda.



Figura 28. Foto de Jorge Moreira constante do *Romanceiro Sergipano* (1977, p. 533). D. Cotinha (Maria da Conceição), de Itaporanga d'Ajuda/SE, cantou para Jackson da Silva Lima apenas cinco romances, os quais não constam no *Romanceiro Sergipano*, mas foram publicados posteriormente pelo coletor no artigo "Achegas ao romanceiro tradicional em Sergipe" (In: NASCIMENTO, 1991, p. 119-147). Nessa foto, vemos o folclorista (uma parte do corpo dele apenas) sentado em um banquinho, gravando a intérprete cantando romances.

V. ENTRE O AMOR E A MORTE (FUGA POR AMOR)

Apresentei, nos quatro Capítulos acima, os resultados alcançados até agora em minha pesquisa sobre a autoria feminina e sobre o universo temático do *Romanceiro Sergipano*. Procurei frisar, ao longo dos Capítulos, que minha abordagem dessa recolha de Jackson da Silva Lima, embora parta de alguns estudos filológicos e formais dos cantos, não se pretende uma abordagem genética, cuja mira é encontrar a matriz textual ibérica dos poemas, considerando, desse modo, as versões cantadas pelas intérpretes do *Romanceiro Sergipano* apenas como ponto de partida para chegar-se às matrizes textuais europeias. Longe disso, minha mirada, como mostrei, é abordar os cantos recolhidos por Jackson da Silva Lima comparando-os entre si e considerando-os, em sua estrutura composicional, estilística e temática, como manifestações poéticas da literatura popular brasileira, em seu diálogo intertextual, tanto com textos (romances e folhetos) da própria tradição literária oral, quanto com textos da tradição literária ocidental e nacional. Procurei também frisar que, nesse sentido, considero as intérpretes não apenas como "informantes", transmissoras passivas dos cantos memorizados, mas enquanto autoras desses cantos rapsódicos, paidéticos e morigeradores, no sentido de que, ao receberam os poemas da tradição romancística, elas se apropriam deles, os recriam e os transmitem, em seu papel de agentes comunitárias de letramento poético.

Nos Capítulos acima, procurei, então, apresentar mais detalhadamente a fonte da pesquisa, a recolha de Jackson da Silva Lima, sua organização editorial e os poemas que a compõem, procurei discutir um pouco a questão da autoria feminina na poesia medieval e no romanceiro, a partir das teses de Ria Lemaire, Virtudes Atero y Nieves Vásquez e Alvanita Almeida Santos, e apresentar o objeto da pesquisa, a tese da autoria feminina das intérpretes do *Romanceiro Sergipano*, enquanto participação psicológica incidindo sobretudo no plano de expressão dos romances, em sua estrutura verbal, e o universo temático dessa recolha, considerando-o como ponto de partida para reflexões sobre a criação e manutenção dos valores patriarcais existentes nas sociedades tradicionais, onde as intérpretes dos cantos costumam viver. Apresentei também os resumos das diegeses dos 10 romances constitutivos do *corpus* de estudo, a fim de tornar suas fábulas acessíveis ao/à leitor/a que não as conheça[427]. Discuti também um pouco a relação de circularidade cultural (sobre a qual falarei um pouco mais à frente), existente entre os romances tradicionais e a alta literatura, a partir das reflexões de Leyla

[427] Como já informei, as transcrições das 51 versões dos 10 romances formadores do *corpus* da pesquisa, seus planos literários, estão todos reproduzidos na íntegra em Anexos, da p. 395 à p. 434. Nessa seção, da p. 435 à p. 461, também são apresentadas as solfas de alguns romances constantes na Documentação musical da coletânea.

Perrone-Moisés, e apresentei alguns conceitos importantes sobre variação romancística, a partir das pesquisas de Braulio do Nascimento, procurando estabelecer uma crítica ao scriptocentrismo presente em suas abordagens, nas de Ramón Menéndez Pidal e nas de Celso de Magalhães, e finalmente fiz uma análise comparativa das 21 versões do romance *Juliana*, das 2 versões de *O Conde da Alemanha* e das 5 versões de *A Moreninha,* constantes no *Romanceiro Sergipano*, considerando as marcas das intérpretes, ainda que ocorrendo na estrutura superficial dos textos, em seus planos de expressão, como "errâncias criativas" e não como desvios dos arquétipos textuais ibéricos. Arrematando esses primeiros passos da tese, explorei um pouco o diálogo entre a personagem Juliana com outras personagens fortes da literatura ocidental, como Medeia e Brunilda, bem como discuti um pouco os diálogos intertextuais entre os romances *O Conde da Alemanha* e *A Moreninha* com outras obras, como *Gargântua e Pantagruel*, *Decamerão*, *Madame Bovary* e *Dom Casmurro*. Dando prosseguimento às análises dos poemas formadores do *corpus* de estudo, neste Capítulo abordaremos quatro romances, *Leonora*, *O Caso de João Alves Flor, Aninha* e *José e Maria*, os quais têm como tema principal a fuga por amor da dominação paterna tirânica.

V.1 Paráfrase, hibridismo e circularidade cultural

Antes de começarmos a analisar propriamente os romances, gostaria de me deter um pouco, de forma breve, sobre os três conceitos que dão nome ao tópico: paráfrase, hibridismo e circularidade cultural. Como venho frisando, minha mirada aqui é observar o aspecto parafrástico dos cantos, considerando-o como criatividade e, segundo categorias buscadas em Leda Martins (2001; 2003), rasura da linguagem, clivagem e inscrição cultural das intérpretes, as quais, por meio desse processo de equivalência semântica, transmitem o texto em seu percurso migratório transtemporal e transespacial, imprimindo neles sua marca autoral. Como o próprio Braulio do Nascimento observa, "Mediante a elaboração parafrástica é que uma fábula tem a capacidade de percorrer, através dos séculos, as mais diversas culturas."[428]. No entanto, como a tradição filológica de orientação pidalina valoriza mais, em suas exegeses, o estudo do aspecto invariante da estrutura semântica e considera de menor valor o aspecto variante da estrutura verbal, não costuma dar muita atenção ao estudo da performance enquanto momento de atualização parafrástica que se faz por meio de um/uma intérprete, geralmente nomeado nos

[428] "Invariantes, paráfrases e variantes na literatura oral" (In: NASCIMENTO, 2004, p. 341).

estudos folclóricos, de fundamentação antropológica, como "informante". Segundo essa perspectiva filológica, a performance, o momento de atualização parafrástico do/a intérprete, teria o mesmo valor das "folhas" no estudo de uma "árvore", pois, ainda conforme Braulio do Nascimento, "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."[429]. Isso equivale a dizer, espero que esteja ficando claro o ponto, que o trabalho de criatividade dos/as intérpretes, que no final das contas, são os/as responsáveis pela existência da própria tradição romancística, tem menos valor do que o estudo do texto, procurando assinalar nele o que remete diretamente ao suposto texto matriz, no qual a estrutura fabular (temática) apareceu pela primeira vez. Oponho-me a essa perspectiva por considerar que, ainda que ilusório (conforme pretende Braulio do Nascimento[430]), o aspecto variante da estrutura verbal, o plano de expressão parafrástico, reveste-se do maior valor heurístico e, mesmo quando se revela da forma mais tímida, merece ser estudado, por ser ele o trabalho de uma pessoa que, por meio desse processo parafrástico, exerceu sua autoria, a qual, no caso das mulheres, como bem nota Alvanita Almeida Santos (2019), revela seu protagonismo.

Outra questão importante na abordagem dos romances é o hibridismo. Teremos oportunidade de falar um pouco sobre esse fenômeno da "mescla dos gêneros", quando estivermos abordando o romance *Leonora*. Por ora baste dizer que, desde o seu surgimento no período medieval, caracteriza o gênero romance tradicional um profícuo diálogo com os gêneros épico, lírico, dramático e baladístico. Por fim, quanto à circularidade cultural, a mesma coisa. Já foi dito aqui várias vezes que, embora seja um gênero que sobrevive desde há muito na cultura popular, o romance tradicional sempre esteve na mira dos letrados e da cultura letrada, movendo-se, assim, de forma culturalmente circular, sem circunscrever-se jamais a apenas um dos lados do binômio cultura popular x cultura letrada; antes, transitando entre uma e outra sempre numa posição privilegiada. Feitos esses esclarecimentos, passemos agora às análises dos romances. Comecemos por *Leonora*.

V. 2 Análise de *Leonora*

Antes de começar as análises das versões de *Leonora* coligidas por Jackson da Silva Lima, convém esclarecer, conforme disse antes[431], como se dá o processo de tradicionalização

[429] *Id*., *ibid*., p. 343.
[430] *Id*., *ibid*., p. 345.
[431] No Capítulo II, tópico 2, "Um canto paidético, rapsódico e morigerador", p. 86.

e de circularidade cultural existente na peregrinação temporal e espacial dos romances, em seu percurso diaspórico da Europa ibérica para o resto do mundo. O romance *Leonora* é perfeito como exemplo desses fenômenos. Por isso, antes de partir para as versões de *Leonora* do *Romanceiro Sergipano*, terei que falar um pouco sobre Thomas Percy (1729-1811), Gottfried August Bürger (1747-1794) e Alexandre Herculano (1810-1877), bem como sobre o poema *Lenore* de Bürger e sobre a versão/tradução desse poema para o português por Herculano.

Ao publicar em 1765 suas *Reliques of Ancient English Poetry* (PERCY, 2016), o bispo inglês Thomas Percy ajudou a desencadear um verdadeiro surto de interesses pela poesia de tradição oral, como já vinha fazendo, antes dele, James MacPherson (1736-1796), responsável pelas polêmicas em torno do que passou a ser chamado por toda a Europa de "febre de Ossian", segundo informa Márcia Abreu (2006, p. 51). No oitavo livro da compilação de Percy, precisamente no sexto poema, a balada escocesa *Sweet William's Ghost*, Gottfried August Bürger – segundo Otto Maria Carpeaux (2013, p. 59), "[...] o primeiro poeta alemão internacionalmente reconhecido e traduzido para todas as línguas." – foi buscar inspiração para compor seu poema *Lenore*.

Publicado em 1774[432] no *Göttinger Musenalmanach* (Almanaque das musas), conforme Antonio Candido (1993, p. 47), esse seria um dos poemas mais influentes na "[...] história da literatura.". A repercussão que causou a publicação de *Lenore* foi imensa por toda a Europa, tornando-se o poema, de acordo com Carpeaux[433], de saída um dos mais importantes do movimento *Sturm und Drang*, o pré-romantismo alemão. Ainda de acordo com Candido, a influência de *Lenore* foi tão grande que o poema acabou abrindo um filão "[...] que se espraiou pelas literaturas ocidentais."[434], sendo muito conhecido entre os cultores da chamada literatura gótica, a começar pelo próprio Bram Stoker que, através de seu narrador Jonathan Harker, chega a citar versos de *Lenore* logo no primeiro capítulo de seu *Drácula* (1897): "Um de meus companheiros de viagem sussurrou para o outro um verso de 'Lenore', de Burger: *Denn die Todten reiten schnell*. (Pois os mortos viajam depressa.)" (STOKER, 2015, p. 38). Além de na literatura, *Lenore* também foi muito representada na pintura, existindo uma vasta iconografia sobre ela. Apresentarei algumas delas (as mais conhecidas) ao longo das análises.

[432] Há, entre os estudiosos de Bürger, oscilação sobre a data de publicação de *Lenore*. Alguns autores, como Escobar (1986, p. 43) e Maria Aparecida Barbosa (In: COSTA, 2010, p. 214), apontam 1774 como o ano de sua publicação, enquanto outros, como Candido (1993, p. 47) e Otto Maria Carpeaux (1961, vol. III, p. 1481, apud LIMA, 1977, p. 385), dizem ter sido 1773.
[433] *Op., cit.*, p. 54-60.
[434] *Ibid.*

A balada escocesa *Sweet William's Ghost*, compilada por Percy da coletânea de Allan Ramsay, *Tea-Table Miscellany*, e na qual Bürger, como dito atrás, foi buscar inspiração para compor *Lenore*, é constituída por 16 quadras (estrofes de quatro versos, típicas da poesia popular), apresenta versos irregulares e é marcada por repetições e paralelismos. Ela narra a seguinte história: uma noite, um fantasma misterioso bate à sua porta e Margaret pensa que é ou seu pai, Philip, ou seu irmão, John. Porém, o fantasma responde-lhe que não é nenhum nem outro, mas Willie, seu verdadeiro amor, o qual estava distante, na Escócia, e, nessa noite, regressara para ela. O fantasma, então, a convida para uma cavalgada noturna e ela aceita. Galopando noite adentro por caminhos assustadores, eles acabam chegando finalmente até o cemitério, onde, após mostrar sua sepultura para Margaret, o espectro de Willie a deixa e depois some nas trevas da noite. Apavorada ao se ver sozinha e abandonada pelo cavaleiro fantasma naquele lugar macabro, Margaret acaba não suportando o terror e finalmente morre[435].

Depois de ter apresentado *Sweet William's Ghost*, a fonte na qual Bürger foi buscar a inspiração para sua balada *Lenore*, gostaria de falar um pouco agora sobre o poeta. Além de suas baladas, Bürger foi autor de vasta obra, composta por poemas bucólicos, satíricos, cômicos, didáticos e eróticos. Ele também ficou conhecido pela perfeição de seus sonetos petrarquianos e por sua tradução para o alemão de duas importantes obras inglesas, a saber: uma divertida sátira, de autoria controvertida conhecida como *As viagens e surpreendentes aventuras do Barão de Munchausen*[436], e, segundo Maria Aparecida Barbosa (In: COSTA, 2010, p. 214), as *Reliques of Ancient English Poetry*, de Percy[437].

O pesquisador José Escobar, da York University, em Toronto/Canadá, falando da recepção que teve *Lenore* fora da Alemanha, comenta que "La recepción de la 'Lenore', publicada por Bürger en 1774, es un asombroso fenómeno literario de alcance europeo y varias investigaciones se han dedicado a su estudio." (1986, p. 43). O estudioso informa ainda que *Lenore* foi traduzida para o inglês – Walter Scott, de acordo com o autor, "compuso una imitación publicada juntamente con la traducción."[438] –, bem como para o francês, para o espanhol e para o português, num processo circular complexo, de apropriações e

[435] Ver *Reliques of Ancient English Poetry*, livro 8, p. 635-636.
[436] Segundo Heloisa Prieto (In: RASPE, 2003, p. 5), a autoria dessas narrativas suscita, entre os pesquisadores, muitas discordâncias. Uns a atribuem a Rudolph Erich Raspe (1736-1794), um escritor alemão que teria se refugiado na Inglaterra, fugindo da polícia, onde teria publicado sua versão em 1785. Outros recuam para mais longe no tempo e a atribuem a Rabelais. Outros vão ainda mais longe e buscam as raízes dessas narrativas fantásticas na literatura grega antiga.
[437] Alguns trechos da análise de *Leonora* fora reproduzidos no artigo, "Circularidade cultural no galope de Cântis: leitura poética do *Romanceiro Sergipano*", publicado na *Revista Travessias Interativas*, n. 18, vol. 9, maio/2019, p. 53-66, no qual estudei o romance a partir da versão "Cântis", de D. Josefina.
[438] *Ibid.*

reapropriações, pelos eruditos europeus, que, diante da força encantatória e grandeza poética do poema, não conseguiam ocultar sua admiração e mesmo a expressavam publicamente. Diz Escobar: "[...] la emoción que sintió A. Dumas cuando leyó el poema – según él cuenta en sus *Memorias* – ejemplifica la fascinación causada por 'Lenore' entre los jóvenes románticos franceses."[439]. De fato, as palavras de Escobar confirmam o que já havia sido dito por Carpeaux, ou seja, que: "Por volta de 1800, a Europa toda era buergeriana."[440].

Em Portugal, foi Alexandre Herculano o responsável pela divulgação de *Lenore* em língua portuguesa. Ele publicou em 1850, em *Poesias*, reedição de *A harpa do crente*, cuja primeira edição tinha sido em 1838, as traduções/versões de dois poemas do poeta alemão, a saber: *O Caçador feroz* e *Leonor*, este último, tradução/versão de *Lenore*. A tradução de Herculano é composta em versos redondilhos maiores, contém 260 versos, estruturados em 66 quadras, estâncias de quatro versos, e obedece ao esquema rimático *abcb*. Como se vê, o tradutor português utiliza tanto o metro quanto a estrofação populares, para aproximar-se o mais possível da tradição oral. É, pois, através dessa tradução/versão de Herculano que o poema *Lenore* de Bürger chegou ao Brasil. Inicialmente muita lida nos círculos letrados românticos, posteriormente *Leonor* acabou tradicionalizando-se, provavelmente através da música, como procurarei explicar mais à frente, migrando, assim, da cultura letrada para a cultura popular, na qual sobreviveu na memória coletiva romancística, sendo transmitida oralmente, de geração em geração, até chegar às intérpretes do *Romanceiro Sergipano*.

O poema de Bürger, traduzido/recriado por Herculano, aproxima-se e ao mesmo tempo se afasta das versões cantadas por D. Josefina, por D. Maria Francisca, por D. Josefa, por D Maria José Reis e por D. Verleide. As versões destas, como não poderia deixar de ser, aprendidas de oitiva por narradoras tradicionais[441] imersas no circuito transtemporal e transespacial da tradição oral viva, acabam sofrendo o processo de simplificação e redução das partes constitutivas da narrativa aos elementos essenciais da história. Nas versões dessas intérpretes, é o canto apoiado na música, à semelhança do que ocorria com o mito[442] e com a poesia antiga e medieval, o que ajuda o poema a manter-se vivo na memória delas. Desse modo, há no processo de transmissão oral, por assim dizer, uma economia da narrativa. Já a tradução/recriação de Herculano do poema de Bürger caracteriza-se por apresentar toda uma

[439] *Ibid*., p. 44.
[440] *Op*., *cit*., p. 60.
[441] Utilizo esse conceito, pensando nas reflexões de Walter Benjamin, presentes em seu ensaio: "O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov" (1994, p. 197-221).
[442] Sobre as relações entre linguagem, música e mito, ver, de Ernst Cassirer, *Linguagem e mito* (1992).

complexidade estrutural, que realça mais o aspecto épico, do que o lírico, como ocorre nas versões das intérpretes do *Romanceiro Sergipano*.

A tradução de Herculano divide-se basicamente em três partes[443]: o começo, que vai da primeira à terceira estrofe, "Ralada de ruins sonhos/Já desperta está Leonor", apresenta a cena da noite de maus sonhos de Leonor, apreensiva pelo retorno de seu amado, o soldado Guilerme, que embarcara "Nas tropas de Friderico / Para a batalha de Praga". Esses maus sonhos são um sinal de mau presságio, agourando o que será apresentado, a seguir, na segunda parte do poema. Essa parte, que vai da quinta à vigésima sexta estrofe, apresenta o retorno dos soldados da guerra, sem Guilerme, "Por Guilherme ella pergunta; / Por qual estrada viria./ Vão trabalho; vans perguntas:/ Novas delle quem sabia?". Seguem-se, então, as cenas do autoflagelamento e das blasfêmias de Leonor, pedindo a morte e blasfemando contra Deus, por não reencontrar o amado:

Morreu-me, oh mãe, a esperança.
Perdido...tudo é perdido!
Morrer, também, só me resta.
Nunca eu houvera nascido!
Foge, oh sol resplandecente!
Manda a noite e os seu terrores...
Deus, oh Deus, que nunca escutas
O gemer de humanas dores.
[...]
Assim no sangue e na mente
Furia insana lhe fervia:
Cruel chamando ao Senhor,
Mil blasphêmias repetia.



Figura 29. *Lenore – the return of the army*[444].

[443] *Poesias* (HERCULANO, s. d., p. 230-238). Nas citações, a ortografia usada pelo autor foi mantida.
[444] Ary Scheffer (1795-1858). Óleo sobre tela, 29 x 51.2 cm. *Rijksmuseum Twenthe*, Enschede/The Netherlands. Disponível em: https://www.artrenewal.org/artworks/lenore-the-return-of-the-army/ary-scheffer/65379. Acesso em 19 de setembro de 2021.

Ao vê-la assim deseperada, sua mãe pede a Deus por ela e tenta consolá-la, admoestando-a sobre aos perigos que envolvem o ato de blasfemar:

_Meu Senhor! A desditosa
Não pensa o que a lingua exprime.
Não julgues a filha tua:
Nem te lembres do seu crime.
Vans paixões esquece, oh filha:
Cogita no gosto eterno,
No sangue que te remiu,
E nos tormentos do inferno.

Da vigésima sexta estrofe até a última, chegamos finalmente à terceira parte do poema, onde acontece o retorno de Guilherme, porém como fantasma, embora ainda vestido em seu uniforme de soldado. Ele, então, convida Leonor a seguir-lhe, em seu cavalo, no galope até o leito nupcial, a fim de consumarem seu amor. O leito, para onde o fantasma leva Leonor, ela ainda não sabe, no entanto, está na verdade num cemitério, onde fica o sepulcro de seu amado. Este, depois de aí chegar, despir-se de seu traje, e revelar a ela sua atual identidade – ele é na verdade a morte –, desposará a donzela, encaminhando seu corpo à terra, enquanto sua alma sobe para o céu, "Teu corpo pertence à terra: /À tua alma o céu dê paz". Isso, porém, é revelado somente depois de o casal galopar, sob a luz do luar, numa atmosfera tétrica e horripilante, por entre os terrores da noite, por "Montes, bosques, matagaes!", passando por um enterro, "_Um enterro á meia-noite,/ Com psalmos e com lamento, /E eu a minha noiva levo/ Ao sarau do casamento?", além de serem acompanhados, em seu galope, por criaturas noturnas e espectrais, "_Olha! Ao redor de uma forca / Dançar em tropel não vês / Aereos corpos, que alvejam/ Da luz da lua através? / Oh lé, birbantes, aqui! / Birbantes, acompanhai-me! / Vinde. A dança do noivado / Juncto do leito dançae-me.".



Figura 30. Ilustração[445] para a tradução de Lenore (1796) de William Robert Spencer.

[445] De Diana Beauclerk (1734-1808). Gravura de Edward Harding, feita a partir da pintura original de Beauclerk. Dimensões e localização desconhecidas. Disponível em: https://eclecticlight.co/2018/09/30/the-dead-travel-fast-the-gothic-ballad-of-lenore-in-paint/. Acesso em 19 de setembro de 2021.

Estamos, como se pode ver, diante do universo temático do macabro, o reino da fantasia e do fantástico[446]. O motivo do poema é o matrimônio do cavaleiro fantasma com Leonor. Ou seja: o encontro entre a morte – finitude, efemeridade e vanidade da vida, que o livro bíblico resume na frase "[...] vaidade de vaidades! é tudo vaidade."[447] – e a vida, a beleza, a vitalidade, o prazer, o amor. Esse motivo, no poema, configura-se em uma narrativa que procura transmitir o sentimento de vertigem por que a personagem Leonor vai passando, no galope desenfreado guiado pela morte (amado) rumo ao cemitério. O ritmo do verso redondilho maior é o responsável pela reprodução da agilidade e da cadência do galope. Alguns versos, como "Para trás fugir parece / E resoando a corrida / Ei-los vão, á fula-fula / E os vultos vem após logo, / Ruído immenso fazendo", vão realçando, no plano do tempo narrado (ou seja, no tempo da narração, isto é, da história da personagem, em sua diegese) e do tempo narrativo (ou seja, tempo do narrador, que enuncia a história), o galope macabro pela noite, fazendo a junção desses tempos em um só, o tempo da leitura, como se o que estivesse sendo contado e o ato de contar estivessem dando-se simultaneamente[448]. Em outras palavras: o poema vai configurando-se épica, lírica e dramaticamente.



Figura 31. *The ballad of Lenore* (1895)[449]

[446] Sobre o fantástico, ver, de Tzvetan Todorov, *Introdução à literatura fantástica* (1981) e, de Selam Calasans Rofrigues, *O fantástico* (1988).
[447] *Livro do Eclesiastes ou pregador*, cap. 1, v. 2 (BÍBLIA SAGRADA, 1969, p. 485).
[448] É o mesmo que acontece no poema "Meu sonho", de Álvares de Azevedo (1831-1852), presente na terceira parte da *Lira dos vinte anos* (1853), o qual Antonio Candido analisa em "Cavalgada ambígua" (1993, p. 38-53). Em "Meu sonho", porém, é o ritmo do verso eneassílabo, que Candido relaciona ao metro anapesto, da antiga metrificação grega e latina, quem confere ao poema a cadência de um galope.
[449] Frank Kirchbach (1859-1912). Gravura de Theodore Knesing (1840-1925) a partir da pintura original de Kirchbach. Dimensões e localização desconhecidas. Disponível em: https://eclecticlight.co/2018/09/30/the-dead-travel-fast-the-gothic-ballad-of-lenore-in-paint/. Acesso em 19 de setembro de 2021.

Não é por acaso, pois, que *Lenore* impressionou tanto os espíritos eruditos do *Sturm und Drang*. Pois foi nesse período, segundo Bakhtin, e exatamente na Alemanha, que o grotesco subjetivo, inspirado no grotesco medieval e que será o grotesco romântico, desenvolveu-se, como reação aos ideais do Iluminismo, "Foi provavelmente na Alemanha que o grotesco subjetivo se desenvolveu de maneira mais poderosa e original. Ali nasceu a dramaturgia do *Sturm und Drung*, o Romantismo [...]." (1993a, p. 32). E o filósofo continua, mostrando que o grotesco romântico representou "[...] uma reação contra os cânones da época clássica e do século XVIII, responsáveis por tendências de uma seriedade unilateral e limitada: [...]."[450]. As fontes do grotesco e do cômico popular de proveniência medieval serviram, como diz Márcia Abreu[451], como uma luva, aos propósitos dos românticos, porquanto estes, ao pretenderem renegar a tradição clássica em nome das tradições locais, populares, rurais, orais e campesinas, esperam, como explica Marilena Chaui, "[...] que a afirmação da alma popular, do sentimento popular, da imaginação, simplicidade e pureza populares quebre o racionalismo e o utilitarismo da Ilustração, [...]." (1993, p. 17)[452]. O macabro romântico, vindo no bojo dessa retomada do grotesco e do cômico popular medievais, representa uma forma de ruptura com os ideais clássicos, portanto. Ademais, devemos nos lembrar de que nos encontramos aqui num contexto em que, segundo Jean Delumeau, em sua *História do medo no Ocidente: 1300-1800*, a crença na existência de fantasmas ainda era muito forte. Conforme esse autor, a partir da obra do teólogo beneditino Augustin Calmet, *Traité sur les apparitions des espirits*, publicada em 1746, "[...] é possível conhecer com muitos detalhes a epidemia de medo de fantasmas, e especialmente dos vampiros, que se propagou no final do século XVII e no começo do século XVIII na Hungria, Silésia, Boêmia, Morávia, Polônia e Grácia." (DELUMEAU, 1989, p. 89). Essa crença no sobrenatural, ainda segundo o historiador, não era, como se poderia pensar, apanágio apenas das populações mais "arcaicas", mas existia também entre as classes esclarecidas, entre letrados, juristas e teólogos, por exemplo. A partir de tal informação, torna-se mais fácil entender o estrondoso impacto causado por *Lenore*. Outra coisa, no poema de Bürger, além do motivo central do poema, "o matrimônio da donzela com a morte", comparece também o motivo da "blasfêmia", tão caro ao grotesco medieval, estudado por Bakhtin. O

[450] *Ibid.*, p. 33.
[451] *Cultura letrada: literatura e leitura*, *op., cit.*, p. 52.
[452] Esse racionalismo iluminista constituía, para os românticos, um verdadeiro "desencantamento do mundo", contra o qual eles reagiam retomando as tradições medievais, como forma de reencantamento. A esse respeito, ver, de Michael Löwy e Robert Sayre, "Revolta e melancolia" (1995); de Victor Hugo, "Do grotesco ao sublime" (2002); de Antonio Candido, "Romantismo, negatividade, modernidade" (2006, p. 137-141) e de Jacó Guinsburg, *Romantismo* (1978).

filósofo observa que essas blasfêmias medievais "[...] eram ambivalentes: embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam."[453].



Figura 32. William convida Lenore a acompanhá-lo, enquanto sua mãe olha preocupada[454].

E é exatamente isso o que ocorre no poema de Bürger, como estamos vendo segundo a tradução/versão de Herculano, pois aí, ao mesmo tempo em que a blasfêmia de Leonor é a razão para a sua punição, ela também, a blasfêmia, é responsável por sua libertação e reintegração no mundo divino. Desse modo, Guilerme, ao retornar como o fantasma da morte para puni-la (desposá-la), também a liberta, conforme podemos ver nos versos finais da versão do poeta português:

Alça-se e arqueja o ginete:
Igneas faiscas lançou,
E debaixo de seus pés
Abriu-se a terra, e o tragou .
Dos covaes surgem phantasmas:
Feio urrar os ares corta:
Bate incerto o coração
Da donzella semimorta.
Ao redor danças de espectros
Em remoinho passavam:
Canto de medonhas vozes
Era o canto que cantavam:
"Aflliges-te? Oh, tem paciencia!
Não fostes com Deus audaz.
Teu corpo pertence à terra:
À tua alma o céu dê paz".[455]

[453] *Ibid.*, p. 15.
[454] Ilustração de William Blake (1757-1827) para a tradução de J. T. Stanley, *Leonora, a tale*. Mais detalhes não são conhecidos. Disponível em: https://eclecticlight.co/2018/09/30/the-dead-travel-fast-the-gothic-ballad-of-lenore-in-paint/. Acesso em 19 de setembro de 2021.
[455] HERCULANO, *op., cit.*, p. 237-238.



Figura 33. Ilustração[456] para a tradução de Lenore (1796) de William Robert Spencer.

Depois desse excurso sobre a origem e temática do poema *Lenore* de Bürger, inspirado, como disse, na balada escocesa *Sweet William's Ghost*, presente na compilação de Thomas Percy, e sobre sua tradução/recriação para o português por Alexandre Herculano, passemos agora para as análises propriamente ditas das versões desse poema cantadas pelas intérpretes do *Romanceiro Sergipano*, procurando rastrear as marcas autorais deixadas por elas em suas paráfrases do poema *Lenore/Leonor*. Comecemos, então, pela versão de D. Josefina.

Essa intérprete canta sua versão (à qual ela deu o título de "Cântis") de uma forma bem pessoal, eliminando dela toda descrição e episódios que pudessem desviar a atenção do ouvinte desta única ação: a cavalgada dos amantes. Antes de cantar os versos da fuga de Leonor com seu amado pela noite adentro, porém, D. Josefina inicia sua versão com uma breve didascália em prosa, apresentando os personagens, tempo, espaço e como se deu a realização do pacto de amor entre eles. Diz a voz narradora: "Ela namorava com ele e então eles fizeram o contrato... que amava muito ela... se ele, aonde ele andasse e que morresse, podia vim buscar ela... ela disse que então podia vim. [...].". Depois de fazerem o pacto, o cavaleiro viaja e, no lugar para onde fora, acaba morrendo e sendo sepultado por lá mesmo. Passados muitos dias depois de sua ida, continua a voz narradora, ele volta, "[...] amontado em seu cavalo [para] buscar a namorada. Aí quando ele chegou, as jinelas 'tava fechada falou pra ela se seguia viagem, ela disse que seguia. Aí ele disse 'vamos', ela disse 'vamos', aí seguiu com ele. [...].". Após essa

[456] De Diana Beauclerk (1734-1808). Gravura de Edward Harding, a partir da pintura original de Beauclerk. Dimensões e localização desconhecidas. Disponível em: https://eclecticlight.co/2018/09/30/the-dead-travel-fast-the-gothic-ballad-of-lenore-in-paint/. Acesso em 19 de setembro de 2021.

didascália, a cavalgada noturna dos amantes começa a desenvolver-se dramaticamente, nos diálogos em verso.



Figura 34. *Lenore* (1904)[457].

A versão de D. Josefina é composta por 88 versos, distribuídos em 22 quadras. Desses 88, 44 enunciam uma advertência que é ao mesmo tempo uma pergunta sobre se a personagem feminina quer mesmo continuar a cavalgada. A advertência/pergunta é feita pelo cavaleiro fantasma, nomeado "Cântis", a sua amada, Leonor, cujo nome não aparece explícito, sendo a personagem interpelada pelo cavaleiro com o vocativo "Moça bonita". Eis a primeira quadra advertência: "Moça bonita, / Cavalo veleiro; / Moça, olha teu pai, / Ô moça, tenha medo". Os outros 44 versos correspondem às respostas dadas pela amada às interpelações do amado, através da quadra "Se eu tivesse medo / Eu não tinha vindo cá, / Ô Cântis, / Caminhe pra lá".

O esquema rítmico do poema de D. Josefina é heterométrico, isto é, cada quadra constitui-se de versos de metros diferentes, mas que obedecem a uma regularidade, obtida através do recurso musical da repetição. Nas quadras da advertência/pergunta, o primeiro verso é um tetrassílabo, o segundo e terceiro são pentassílabos, redondilhas menores, e o quarto é um hexassílabo, também chamado heroico quebrado. Nas quadras das respostas, o primeiro é um verso redondilho menor, ou seja, um pentassílabo; o segundo, uma redondilha maior; o terceiro, um dissílabo e o quarto, um tetrassílabo. O esquema rimático, tal como na versão de Herculano, é também *abcb*, "Se eu tivesse medo / Eu não tinha vindo cá, / Ô Cântis, / Caminhe pra lá". O

[457] Heinrich Jenny (1824-1891). Dimensões e localização desconhecidas. Disponível em: https://cz.pinterest.com/pin/525724956480481557/. Acesso em 19 de setembro de 2021.

ritmo obtido nessa estrofação heterométrica, como se vê, semelhantemente ao que ocorre na versão/tradução do poeta português, procurar reproduzir a cadência do galope. Entretanto, diferentemente de lá, onde a reprodução da cavalgada se dá de forma isométrica, a reprodução do ritmo do galope aqui se dá pelo uso de versos curtos junto a versos como os hexassílabos e redondilhos menores e maiores. Segismundo Spina informa que o uso do pentassílabo junto a versos mais longos ou mais curtos é um recurso muito comum, "entre os poetas virtuosos do século XV, [...]."[458]. Essa repetição que estrutura a versão de D. Josefina segue o modelo do *leixa-pren* trovadoresco, isto é, o tipo de poema, de acordo com Geir Campos (1978, p. 99), caracterizado por estruturar-se, "largando-e-retomando" o assunto em desenvolvimento. Assim, a uma quadra advertência/pergunta ímpar, segue-se uma quadra resposta par. Depois, a terceira quadra advertência/pergunta retoma o assunto da quadra ímpar anterior, ao que a quarta quadra par responde. O poema segue, então, desse modo: uma advertência/pergunta numa quadra ímpar; uma resposta numa quadra par; em seguida, outra quadra ímpar retomando a quadra advertência/pergunta anterior, para ser respondida pela quadra sucessiva. Vejamos como isso funciona nas cinco primeiras quadras:

Moça bonita,
Cavalo veleiro;
Moça, olha teu pai,
Ô moça, tenha medo.

_Se eu tivesse medo
Eu não tinha vindo cá,
Ô Cântis, bis
Caminhe pra lá.

_Moça bonita,
Cavalo veleiro;
Moça, olha tua mãe,
Ô moça, tenha medo.

_Se eu tivesse medo
Eu não tinha vindo cá,
Ô Cântis, bis
Caminhe pra lá.

_Moça bonita,
Cavalo veleiro;
Moça, olha teu irmão,
Ô moça, tenha medo.

[458] SPINA, *Manual de versificação românica e medieval* (2003, p. 36-37).

Outro ponto importante a observar, com relação às quadras, é o modo como algumas delas são usadas para indicar o avanço do galope. Na versão de Herculano, exemplificam isso, entre outras, as quadras trigésima nona, quadragésima e quadragésima oitava:

Ei-los vão! Soa a corrida.
Ei-los vão, á fula-fula!
Ginete e guerreiro arquejam:
A faisca, a pedra pula;

Ui, como, á direita, á esquerda,
Ante seus olhos se escoam
Prado e selva, e do galope
Sob a ponte os sons ecchoam!
[...]

Como á dextra e esquerda fogem
Montes, bosques, matagaes!
Como á dextra e esquerda fogem
Cidades, villas, casaes![459]



Figura 35. *La ronde du sabbat ou Lénore* (1832)[460].

Essas quadras criam o efeito do avanço vertiginoso da cavalgada por "prado e selva, montes, bosques, matagaes, cidades, villas, casaes", passando por "sibilas", "enterro", "forca", criaturas noturnas, "aéreos corpos", "vultos", "espectros", "mortos", "birbantes". Todos esses seres "Ante seus olhos (de Leonor) se escoam". Em "Cântis", esse efeito do avanço é obtido pela substituição de palavras designativas dos parentes da personagem Leonor, nas quadras ímpares da advertência/pergunta. De modo que, na versão de D. Josefina, a vertigem de Leonor,

[459] Embora as 66 quadras estejam juntas na versão de Herculano, na citação das três acima, preferi separá-las para que a explicação ficasse mais clara.
[460] Louis Boulanger (1806-1867). Detalhes desconhecidos. Disponível em: https://eclecticlight.co/2018/09/30/the-dead-travel-fast-the-gothic-ballad-of-lenore-in-paint/. Acesso em 19 de setembro de 2021.

na cavalgada para o cemitério, decorre, não de ela contemplar "prado e selva, montes, bosques, matagaes, cidades, villas, casaes", como ocorre na versão de Herculano, mas de ela, enquanto avança no caminho o cavalo que a leva, contemplar seus familiares, "pai, mãe, irmãos, filhos, padrinho", os quais ela vai deixando para trás, até chegar, libertando-se dos laços que a ligam ao mundo, à família e à vida, ao cemitério – lugar de "espinhos" – onde finalmente ela encontra seu destino: a cova do cavaleiro fantasma, o "leito nupcial", onde se consuma seu amor: o casamento com seu amado, a morte. É por essa referência aos familiares, ocorrendo sobretudo nessa versão de D. Josefina e na primeira versão de D. Maria Francisca, que inseri as seis versões de *Lenore* das intérpretes do *Romanceiro Sergipano* no grupo de romances cuja temática é a fuga da casa paterna por amor, apesar de o motivo do poema de Bürger, conforme dito antes, ser o matrimônio da donzela com a morte.

Interessante – e, numa análise literária isso não poderia passar despercebido – é o nome que D. Josefina deu ao personagem Guilerme, o cavaleiro fantasma. Ela o chamou "Cântis", um nome, no mínimo, curioso. Em uma nota, a respeito disso, Jackson da Silva Lima comenta:



Figura 36. *The Ballad of Lenore* (1839)[461].

"De início, pensávamos que se tratava do verbo cantar (tu cantes), na alternativa 'ou cantes ou caminhes pra lá', a despeito de a informante esclarecer que era o nome do homem." (1977, p. 387, nota 6). Ele continua a nota, informando que, ao pesquisar, junto a outras pessoas, descobriu ser comum, na região, homens conhecidos pelo tratamento "seu Cântis" e mulheres conhecidas pelo tratamento "dona Cântis". O folclorista explica a origem desses tratamentos da

[461] Émile Jean-Horace Vernet (1789-1863). Dimensões desconhecidas, Museu de Belas-Artes, Nantes/ França. Disponível em: https://eclecticlight.co/2018/09/30/the-dead-travel-fast-the-gothic-ballad-of-lenore-in-paint/. Último acesso em 19 de setembro de 2021.

seguinte forma: “Em regra, os nomes verdadeiros são outros, como Cantídeo, Cantidiano, etc.”[462]. Na leitura que estamos fazendo aqui, porém, a palavra “Cântis”, nomeando o amado/fantasma, é interpretada, na economia simbólica que estrutura o poema, como o ponto de articulação semântico que estabelece uma aproximação analógica entre amor, morte e canto. Guilerme, o qual, no poema de Bürger, conforme a tradução/versão de Herculano, como se viu, é o amor trágico que levou Lenore/Leonor ao desespero da blasfêmia, na versão de D. Josefina, converte-se, na apropriação popular do poema de Bürger, num “signo linguístico” chave, para a interpretação estética da transcrição (o plano literário) da versão da intérprete sergipana. Enquanto cavalga, na versão de D. Josefina, Leonor ordena a seu amado, “Cântis”, “caminhe pra lá”. O imperativo do verbo, além da ambiguidade da palavra “Cântis” – que pode ser lida como vocativo, mas que também sugere o verbo “cantar” no imperativo, conforme chegou a pensar Jackson da Silva Lima, como se viu – sugerem uma atualização, num ambiente macabro e romântico, feita por Leonor, do motivo *Carpe diem*, “cantemos, vivamos e sigamos, enquanto o canto (galope) não acaba e você, meu amor, não se metamorfoseia na morte que a todos traga”.



Figura 37. Ilustração[463] para a tradução de Lenore (1796) de William Robert Spencer.

Feita a análise da versão D. Josefina, passemos agora para a próxima intérprete do *Romanceiro Sergipano*, D. Maria Francisca, e vejamos como ela cantou sua versão de *Lenore*. Na verdade, essa intérprete apresentou a Jackson da Silva Lima duas versões desse poema. E o fato de ela cantar duas versões, uma diferente da outra, reforça mais uma vez a tese de autoria

[462] *Ibid.*
[463] De Diana Beauclerk (1734-1808). Gravura de Edward Harding, a partir da pintura original de Beauclerk. Dimensões e localização desconhecidas. Disponível em: https://eclecticlight.co/2018/09/30/the-dead-travel-fast-the-gothic-ballad-of-lenore-in-paint/. Acesso em 19 de setembro de 2021.

das intérpretes, as quais, em cada performance que fazem, realizam a paráfrase do poema de modo pessoal, atualizando a estrutura semântica (fabular) do romance através de cantos diferenciados tanto na música, quanto na estrutura verbal responsável pela equivalência semântica ou, em outras palavras: pela paráfrase. Comecemos, pois, pela primeira versão de D. Maria Francisca, à qual ela dá o título de "Martinho".

Essa versão começa com uma didascália em prosa, na qual a intérprete, já revelando um modo todo particular de narrar a estória do poema, conta que Leonor "[...] 'tava pra casar com um rapaz. Ele pediu e viajou, dizendo a ela que vortava pra casar. Ele morreu, na viagem que ele foi, morreu, aí vortou depois de morto.". Já como fantasma, então, o cavaleiro retorna e, continuando a didascália, a voz narradora prossegue: "[...]. Quando vortou, tava pai, mãe, tudo sentado na porta, no luar. Aí ele convidou ela pra passear, convidou ela...ela disse: 'vamos'. Aí saíram passeando, quando chegou na frente, ele avistou uma igreja, aí cantou: [...].". Após essa introdução que apresenta personagens, tempo, espaço e o pacto entre os amantes, que aqui, como se vê, diferentemente da versão de D. Josefina, consiste na promessa do casamento que não se realizou em vida, mas que se realizará depois de o cavaleiro morrer, D. Maria Francisca canta seus versos propriamente ditos. São vinte versos heterométricos, dois pentassílabos, um redondilho maior e um hexassílabo (que na verdade, ao ser cantado, vira um pentassílabo, devido à apócope que ocorre na palavra "caminhe"), distribuídos em cinco quadras cantadas duas vezes e permeadas por pequenas didascálias em prosa. Vejamos a primeira quadra:

	_Ô que noite linda,	bis
02	Noite de luar.	
	Avistei uma igreja...	
04	_Ô caminhe pra lá!	

Como se vê, a voz que canta nas quadras é do cavaleiro fantasma. Nessa primeira versão de D. Maria Francisca a voz de Leonor não aparece. E o efeito do avanço do galope dos amantes para o cemitério é obtido através das pequenas didascálias em prosa, permeando as cinco quadras, por meio das quais a voz narradora vai avisando por quais lugares e eventos os amantes estão passando, "igreja", "palácio", "cemitério", "inferno", "matança". A última didascália informa que, ao chegar ao seu destino, "Os dois [amantes] foram devorados, pegaram fogo.". Dignas de destaque são as várias particularidades dessa versão de D. Maria Francisca, as quais assinalam a criatividade da intérprete, sua inscrição cultural e sua força imaginativa: além da informação de que os dois estavam para casar no início da narrativa e da presença dos pais de Leonor sentados na porta no momento de o cavaleiro retornar já como fantasma, o fato de,

durante a cavalgada, os amantes passarem pelo inferno, por uma matança e finalmente serem devorados pelo fogo. Passemos agora para a segunda versão de D. Maria Francisca, a qual ela chama de "Martim".



Figura 38. The ballad[464]

Essa versão está toda em verso. São quarenta versos distribuídos em dez quadras, em cada uma das quais alguns versos são cantados duas vezes. Aqui ocorre o mesmo que ocorreu na versão de D. Josefina, ou seja: numa quadra ímpar é feita uma advertência sobre os perigos da continuidade da cavalgada e uma pergunta sobre se Leonor quer mesmo continuá-la, enquanto numa quadra par ela dá sua resposta; em seguida, outra quadra ímpar retoma a quadra advertência/pergunta anterior, para ser respondida pela quadra sucessiva. Vejamos como isso funciona a partir das cinco primeiras quadras:

	_Ô moça bonita,	bis
02	Cavalo veleiro...	
	Avistei o céu,	
04	Moça, tenha medo.	bis
	Se eu tivesse medo	bis
06	Eu não vinha cá;	
	Ô Martim,	bis
08	Ô caminhe pra lá!	
	_Ô moça bonita,	bis
10	Cavalo veleiro...	

[464] Aquarela e guache de Gustave Moureau (1826-1898). Coleção particular. Dimensões e localização desconhecidas. Disponível em: https://eclecticlight.co/2018/09/30/the-dead-travel-fast-the-gothic-ballad-of-lenore-in-paint/. Acesso em 19 de setembro de 2021.

Avistei a igreja, bis
Moça, tenha medo.

Se eu tivesse medo bis
Eu não vinha cá;
Ô Martim, bis
Ô caminhe pra lá!

_Ô moça bonita, bis
Cavalo veleiro...
Avistei o palácio, bis
Moça, tenha medo.

Como se vê, nas quadras ímpares, os versos são todos redondilhos menores, ao passo que, nas pares, apenas o terceiro verso é trissílabo e os demais, o primeiro, o segundo e o quarto, são também redondilhos menores. O efeito do avanço da cavalgada, nessa segunda versão de D. Maria Francisca, é obtido pelos terceiros versos das quadras ímpares, os quais assinalam os lugares, "igreja", "palácio", "cemitério", "inferno", pelos quais os amantes estão passando em sua cavalgada noturna.

Nessa versão, diferentemente da anterior, não é informado o final da narrativa, mas apenas se informa que os noivos cavalgaram rumo ao "inferno". Para reforçar ainda mais a tese da autoria das intérpretes e assilanar o quanto elas têm consciência de que suas versões apresentam estruturas verbais diferentes, além da música, cumpre observar a nota que fez Jackson da Silva Lima, perguntando a D. Maria Francisca se essa segunda versão não era igual à anterior. Respondendo, a intérprete diz: "[...], 'mas a musga é diferente, a musga e as palavras e o cavalo'".[465].

Passemos agora para a versão de D. Josefa, à qual ela deu o nome de "Cãido".

Essa intérprete narra e canta sua versão de um modo todo seu. Ela também começa com uma didascália em prosa, porém, diferentemente da primeira versão de D. Maria Francisca, na qual a voz narradora da didascália informa que Leonor "tava pra casar com um rapaz", aqui, na versão de D. Josefa, a voz narradora da didascália informa que Leonor já tinha se casado, mas "[...] depois brigou mais o marido; quando foi depois o marido viajou e ela...ficou ainda apaixonada mode ver se o marido vinha buscar ela; vem hoje, vem amanhã, e aqui e acolá, o marido mandava dizer que vinha buscar ela... [...].". Nesse ínterim, o marido morreu e, continua a voz narradora, "[...]. Depois de morto veio, quando chegou falou pra ela se ela queria ir, ela disse: 'vou'. Aí ele montou ela num cavalo e viajou, quando chegou muito longe, disse assim: [...].". Observe-se como as intérpretes vão se apropriando da fábula do poema de Bürger, a

[465] Ver *O folclore em Sergipe*, p. 392, nota 7.

partir da versão de Herculano, e adaptando-a parafrasticamente ao seu universo familiar e cultural – o casamento, as brigas tão comuns entre marido e mullher etc. Conforme já disse anteriormente[466], esse fenômeno da adaptação que fazem as intérpretes de narrativas aprendidas da tradição romancística ao seu universo sociocultural também foi notado pela pesquisadora Doralice Fernandes X. Alcoforado em suas pesquisas realizadas no PEPLP (Programa de Estudo e Pesquisa de Literatura Popular da UFBA), durante a década de 1990. Voltemos à versão de D. Josefa.

Após essa didascália introdutória apresentando os personagens, tempo, espaço e o motivo da viagem do "marido", o qual, como se viu, diferentemente das demais versões, foi uma briga entre ele e Leonor, motivo por que ela acabou ficando ainda mais apaixonada pelo esposo, após essa didascália, D. Josefa canta seus versos propriamente ditos. São vinte e quatro versos heterométricos, dispostos em seis quadras, sucedidas por uma pequena didascália informando o final trágico da estória.

_Noite de lua,
Cavalo veleiro...
Neste porteirão, moça,
Moça, tenha medo.

_Cãido, ô Cãido,
Cãido, caminhe pra lá,
Se eu tivesse medo, Cãido,
Não tinha vindo vindo cá.

_Noite de lua,
Cavalo veleiro...
Neste barrocão, moça,
Moça, tenha medo.

_Cãido, ô Cãido,
Cãido, caminhe pra lá,
Se eu tivesse medo, Cãido,
Não tinha vindo vindo cá.

_Noite de lua,
Cavalo veleiro...
Nest'escuridão, moça,
Moça, tenha medo.

_Cãido, ô Cãido,
Cãido, caminhe pra lá,
Se eu soubesse disso, Cãido,
Não tinha vindo vindo cá.

[466] No Capítulo II, tópico 3, "Morte do autor e autoria feminina", p. 94.

Como se vê, na quadras ímpares, o primeiro verso é um tetrassílabo, o segundo, um pentassílabo, o terceiro, um hexassílabo e o quarto, um pentassílabo. Na quadras pares, o primeiro é um verso tetrassílabo, o segundo um hexassílabo, o terceiro um redondilho maior e o quarto, também um hexassílabo. Aqui, da mesma forma que ocorre na segunda versão de D. Maria Francisca, o efeito do avanço do galope é obtido pelos terceiros versos das quadras ímpares, os quais assinalam os lugares – "porteirão", "barrocão", "escuridão" – pelos quais o casal passa em sua cavalgada noturna rumo ao inferno. Sim, porque, conforme explica Jackson da Silva Lima em nota, "escuridão", segundo a intérprete, quer dizer "inferno"[467]; o que é confirmado pela didascália final, "Aí caíram n'escuridão...pronto: ela se perdeu...se perdeu todos dois.".

Continuando as análises, passemos para as duas últimas versões do poema de Bürger, a partir da versão de Herculano, cantadas pelas intérpretes do *Romanceiro Sergipano*. Essas duas últimas versões são pequenos fragmentos que apresentam apenas um momento da cavalgada noturna dos amantes rumo ao cemitério. Comecemos então pela versão de D. Maria José Reis, à qual ela deu o nome de "Cãidinho". Essa versão apresenta somente duas quadras, compostas também por versos heterométricos. Na primeira, os dois primeiros versos são tetrassílabos e os dois últimos, pentassílabos. Na segunda quadra, o primeiro verso é um octossílabo, o segundo um redondilho maior, o terceiro um hexassílabo e o quarto, um tetrassílabo.

Meu burro preto,
Seleiro ligeiro,
Moça, olhe a mata;
Moça, tenha medo.

Se eu tivesse medo, CÃIDINHO,
Eu não vinha cá, CÃIDINHO,
Caminhe pra lá, CÃIDINHO,
Caminhe ligeiro.

Note-se como o editor textual das transcrições dos cantos, Jackson da Silva Lima, para registrar a ênfase com que a intérprete canta o nome do cavaleiro, grafou o nome dele em caixa alta. É importante percebermos essa ênfase da intérprete, registrada pelo coletor e editor textual, porquanto ela é sua marca autoral e sua inscrição cultural imprimindo-se em sua versão, ainda que essa seja apenas um fragmento do poema de Bürger, o qual a intérprete recebeu da tradição romancística, a partir da versão de Herculano.

[467] Ver *O folclore em Sergipe*, p. 393, nota 8.



Figura 39. *Lenore* (1871)[468].

Por fim, a última versão de *Lenore* coligida por Jackson da Silva Lima é de D. Verleide, a qual ela nomeou "Cãido". Como disse antes, é apenas um fragmento, também constituído por duas quadras compostas por versos heterométricos. Na primeira, três pentassílabos – no primeiro, terceiro e quarto versos – e um hexassílabo, no segundo verso. Na segunda, os dois primeiros versos são pentassílabos, o terceiro é um hexassílabo e o quarto, um tetrassílabo. Apesar de ser um pequeno fragmento da fábula de Leonor, a intérprete não deixa de imprimir nela sua marca autoral, seja cantando enfaticamente[469] o nome do cavaleiro e repetindo-o, também de forma enfática, no terceiro verso da segunda estrofe, seja através do vocábulo "meleiro", corruptela de "veleiro". Como assinalei acima, mesmo quando se revelam da forma mais tímida, as marcas autorais das intérpretes, no plano de expressão parafrástico, devem ser observadas e valorizadas, por ser por meio delas que as intérpretes exercem sua autoria e revelam seu protagonismo. Vejamos a versão de D. Verleide:

_Mocinha bonita
Do cavalo meleiro,
CÃIDO já é morto;
Moça, tenha medo.

_Se eu tivesse medo
Eu não vinha cá;
Ô CÃIDO, ô CÃIDO, ô CÃIDO,
Caminhe pra lá.

[468] Alfred W. Elmore (1815-1881). Mais detalhes não são conhecidos. Disponível em: https://eclecticlight.co/2018/09/30/the-dead-travel-fast-the-gothic-ballad-of-lenore-in-paint/. Acesso em 19 de setembro de 2021

[469] Ênfase que, como disse, o editor textual das transcrições dos cantos, Jackson da Silva Lima, representou grafando os versos em caixa alta.



Figura 40. *Lenore clasping her spectral bridegroom* (1796)[470].

Uma vez feitas as análises das seis versões do poema de Bürger, conhecido no Brasil, como se disse, a partir da tradução de Herculano, e depois de rastreadas as marcas autorais das cinco intérpretes do *Romanceiro Sergipano*, que cantaram a estória de *Lenore*/*Leonor* do seu jeito todo pessoal, atualizando a fábula parafrasticamente, gostaria agora de falar um pouco sobre hibridismo e circularidade cultural.

Podemos perceber, sobretudo na versão de D. Josefina, na primeira versão de D. Maria Francisca e na de D. Josefa, o hibridismo existente entre as temporalidades dos poemas. Além da temporalidade do plano histórico (ou seja, a temporalidade das diegeses das versões, nas quais se narra como foi estabelecido o pacto de amor, bem como se fala da viagem do cavaleiro e de seu o retorno), vemos também a do plano maravilhoso (aquela na qual o cavaleiro retorna como fantasma) e a do plano literário (a da transcrição dos cantos), no qual se encontram as duas temporalidades anteriores, constitutivas da matéria épica do poema. Além dessas temporalidades, há hibridismo também entre as duas instâncias de enunciação[471] que estruturam as versões, como sejam: a instância de enunciação da voz narradora, presente nas didascálias em prosa, e a das vozes líricas, presente nos versos.

Além do cruzamento entre essas temporalidades e instâncias de enunciação, há hibridismo também entre os três principais gêneros literários, os quais são claramente perceptíveis nas versões cantadas pelas intérpretes. Pois nelas (sobretudo nas três primeiras, nas

[470] William Blake. Frontispício de *Leonora, a tale*, tradução de J. T. Stanley. Mais detalhes não são conhecidos. Disponível em: https://eclecticlight.co/2018/09/30/the-dead-travel-fast-the-gothic-ballad-of-lenore-in-paint/. Último acesso em 19 de setembro de 2021.
[471] Sobre os planos estruturais (histórico, maravilhoso e literário), ver nota 158, p. 108.

quais aparecem as didascálias) podemos perceber, com facilidade, a presença tanto do gênero épico, comparecendo no início narrativo em prosa; como do gênero lírico, visível, por sua vez, tanto nos estados sentimentais evocados, quanto na musicalidade dos versos – metro, ritmo, rima, repetição – bem como no estado de disposição interior em que se encontram as vozes que enunciam os textos cantados, as quais são, por assim dizer, as vozes matriciais das quais promanam as vozes narrativa e líricas. Essas vozes enunciadoras, obviamente as vozes das cinco intérpretes *Romanceiro Sergipano*, enquanto cantam, vivem liricamente a "recordação[472]", da qual suas versões resultam. Além dos gêneros épico e lírico, comparece nas versões também o gênero dramático, tanto na estruturação das ações dos personagens, através dos diálogos, em que a estória do galope noturno é contada na *práxis*, pelos próprios personagens, vivendo eles as ações no presente, quanto na tensão que paira sobre a narrativa – se Leonor irá ou não até o fim da cavalgada, à cova do amado, consumar seu amor com o fantasma dele. Como se vê, na versão de D. Josefina, Leonor mantém-se decidida e intrépida somente até a antepenúltima estrofe, "Se eu tivesse medo/Eu não tinha vindo cá,/Ô Cântis,/Caminhe pra lá", porque, ao chegar à última, ela finalmente titubeia se deve ou não ir com o fantasma de seu amado, "Se eu tivesse medo/Eu não tinha vindo cá,/Ô Cântis,/**Se é de eu voltar**". O mesmo ocorre na versão de D. Josefa, na qual, no último verso da última quadra, ao saber que estão cavalgando rumo à escuridão (inferno), Leonor mostra-se arrependida de ter acompanhado seu marido até ali, "_Cãido, ô Cãido,/Cãido, caminhe pra lá,/Se eu soubesse disso, Cãido,/**Não tinha vindo vindo cá**.".

A "mistura dos gêneros" – segundo Haroldo de Campos (2013, p. 167), perceptível com clareza desde pelo menos a segunda metade do século XVIII, quando passa a ser designada pelo termo "hibridismo" – é um fenômeno literário complexo. Para entendê-lo, é preciso recorrer à história, à filologia, à retórica, à linguística e, obviamente, à própria história da literatura. O fato é que, seja de que perspectiva for, a mistura é sempre vista como uma forma de "ruptura" daquela pretensão clássica, fundamentada na *Poética* de Aristóteles (2007, p. 19-55), de separar os gêneros, marcando-lhes bem suas especificidades e objetivos, a fim exatamente de evitar a indesejada mistura. Porém, indo um pouco mais longe do que Haroldo de Campos, o filólogo Erich Auerbach busca mostrar que o processo de hibridismo de gênero, por ele chamado "mescla de estilos" (*Stilmischung*), é um fenômeno bem mais antigo. Partindo,

[472] Sobre o gênero lírico e a "recordação" (*Stimmung*), ver, de Emil Staiger, *Conceitos fundamentais da poética* (1975, p. 19-75).

em seu livro *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*[473], de um *corpus* estabelecido a partir de fragmentos literários, os quais perfazem um percurso que vai da Antiguidade Clássica, a partir de Homero, ao Modernismo, a partir de Virginia Woolf, passando pela Idade Média, pelo Renascimento, pelo Romantismo, pelo Realismo e pelo Naturalismo, o autor vai apresentando, de dentro de cada texto selecionado, através de sua sintaxe, de seu vocabulário, de sua estruturação narrativa, da caracterização social das personagens, da problematicidade da cena, da contextualização histórica, política, econômica e cultural, enfim, do "estilo" do texto, as diferenças entre o modelo narrativo clássico de representação literária e o modelo moderno. A conclusão de Auerbach – cujo objetivo, ao estabelecer seu *corpus* de trabalho, era estudar a representação literária da vida cotidiana do homem comum, captando-a em sua seriedade e tragicidade – é que o conceito de "mescla de estilos" é um conceito fundamental para se compreender a representação literária ocidental, porquanto, segundo o autor, a mescla de estilos será uma das principais características das obras literárias que mais se destacam, na representação da vida cotidiana do homem comum. Isso, de acordo com Auerbach, desde o momento em que há o encontro da cultura e literatura gregas com a cultura e literatura bíblica hebraicas e, posteriormente, com a literatura bíblica cristã, na qual a presença de personagens de estratos sociais subalternos, como Pedro e Maria Madalena, por exemplo, aparecem assumindo papéis de relevo dentro da narrativa. Para Auerbach, a seriedade e tragicidade, que marcam as situações vividas por esses personagens, eram até então apanágio da representação literária apenas das classes altas, como ocorria nas epopeias e tragédias. Todavia, a partir do Cristianismo será uma verdadeira tendência da literatura ocidental moderna. Nesta, conforme o autor, qualquer personagem, seja qual for o seu caráter ou sua posição "[...] social, qualquer acontecimento, fabuloso, político ou limitadamente caseiro, pode ser tratado pela arte imitativa de forma séria, problemática e trágica, e isto geralmente acontece." (1994, p. 27). Assim, como se vê, o fenômeno não é tão novo como aponta Haroldo de Campos. De todo modo, o poeta concretista está certo ao dizer que é a partir da segunda metade do século XIX, ou seja, do Romantismo, devido a todas as transformações sociais, tecnológicas e culturais que ocorrem nesse período, que o hibridismo literário passa a se constituir como uma "estética de ruptura" (2013, p. 164), sobretudo para aqueles poetas por Campos classificados como românticos "intrínsecos", isto é, os mais inventivos e afeitos a experimentações.

[473] Leopoldo Waizbort prefere traduzir o título da obra de Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, como *Mimesis. A realidade exposta na literatura ocidental* (2007, p. 11).

Na contemporaneidade, então, esse fenômeno passa, de ruptura com a tradição clássica, a uma prática comum nas manifestações literárias. Para os poetas e escritores desse momento histórico, os gêneros passam a ser considerados como possibilidades expressivas que dialogam entre si e ganham sua validade, não por estabelecerem separações nítidas e estanques, mas exatamente ao contrário, por estabelecerem possibilidades de cruzamentos, a fim de se problematizarem fronteiras precisas e se ressaltar a hibridação como um fenômeno em sintonia com as marcas culturais dos tempos atuais[474]. Assim, aos poucos, os gêneros vão perdendo aquele prestígio que tinham, nos estudos de feição mais tradicional. Cada vez mais, o estudo dos gêneros tem sido considerado quase dispensável nas análises literárias. Como diz Christina Ramalho, "Essa realidade gerou, entre outros, alguma rejeição à ideia de uma real necessidade de se definir um texto a partir da categoria gênero." (2007, p. 213). Contudo, para um tipo de manifestação literária como o *Romanceiro Sergipano,* o problema da mistura dos gêneros nunca existiu, na medida em que o próprio gênero, semelhantemente ao gênero épico do qual se supõe que o romance tenha provindo, é – como diz Ramalho, referindo-se à epopeia – "híbrido em si desde sua origem." (2007, p. 214). Com efeito, sem querer pôr mais uma vez em discussão a tese de Menéndez Pidal sobre a origem dos romances[475], importa reter aqui, das explicações do filólogo espanhol, o que ele diz, quando explica que o romance tradicional se constitui como fragmento das canções de gesta medievais. Segundo Pidal (1952, p. 13), em sua constituição, aos poucos os romances vão deixando o estilo épico, no qual predominam as imagens objetivas e a narração, para se fixarem no estilo lírico, marcado pelos elementos subjetivos e sentimentais. Desse modo, ao afastar-se do estilo épico-lírico de sua origem, de acordo com o autor, eles vão se caracterizando pelo estilo dramático-lírico, no qual vão predominar os elementos dialogísticos. Como se vê, o hibridismo sempre esteve presente nos romances tradicionais.

É por isso que um estudioso desse gênero, Paul Zumthor, o considera como um gênero verdadeiramente revolucionário no contexto da literatura medieval na qual ele surgiu. Por se encontrar num trânsito permanente entre o relato oral e o escrito, o gênero romance, surgido, segundo o autor, no correr da segunda metade do século XII, representa o surgimento de uma nova forma poética narrativa, caracterizada por recusar a oralidade das tradições antigas, em busca de uma aproximação cada vez maior com a escritura. É claro que um tal gênero não nasce do nada, *ex nihilo*. Ele está profundamente enraizado nesse momento de mudanças que é a

[474] Sobre hibridismo e mundo contemporâneo, ver também Néstor García Canclini, *Culturas híbridas* (1997) e Lucia Santaella, *Culturas e artes do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura* (2003, p. 30-50).
[475] A tese de Pidal sobre a origem dos romances como fragmentos das canções de gesta foi discutida no Capítulo I, tópico 2, "Um canto de mulher?", p. 31-48, e no Capítulo III, tópico 2, "Autoria e variação romancística", p. 134-151.

passagem do século XII para o XIII, momento no qual as transformações sociais, econômicas e culturais engendram, em seu bojo, o mundo cavaleiresco. Esse é o momento, segundo Zumthor, em que também se começa a perceber uma lenta emergência dos valores individuais e autorais – a noção de personalidade. De maneira que o romance surge como "uma resposta poética adequada à demanda do mundo cavaleiresco; [...]." (1993, p. 268). Porém, mesmo pendendo para o lado da escritura em detrimento da performance oral, o trovador que compõe romances não consegue se desvencilhar totalmente das marcas da oralidade em suas obras. Como diz Zumthor, ele transita entre a voz e a escritura, entre um fora e um dentro, porquanto "[...] conserva a lembrança mitificada de uma palavra original, saída de um peito vivo, do sopro de uma garganta singular."[476]. Por todas essas características, o gênero literário romance seria o único que, no entender do medievalista suíço, poderia se aproximar de nossa concepção do termo "literatura". Pois, se o uso desse termo, literatura, para referir-se a textos medievais, é, segundo o autor, uma verdadeira impropriedade, na medida em que seu uso não deixa ver o caráter performativo da poesia medieval, e o esconde, no romance ele se justificaria, pelo menos em parte, devido ao fato de o romance marcar, no percurso poético ocidental, o começo de uma revolução literária, "A invenção do romance no século XII marca, no itinerário poético do Ocidente, um começo quase absoluto."[477].

É por todas essas reflexões iluminadoras do teórico suíço que Jerusa Pires Ferreira, tradutora da segunda parte do livro *A letra e a voz*, inicia seu posfácio sobre ele, afirmando: "Um livro como *A letra e a voz* é, para os estudiosos de literatura, de cultura medieval e de literaturas orais (como é o caso da tradicional nordestina), um divisor de águas."[478]. De fato, Zumthor, nesse livro seminal, desconstrói visões consagradas sobre a natureza da literatura medieval e mostra, apoiando-se nas contribuições da filologia, da etnologia, da iconografia, da história da música, da semiótica e da estética da recepção, como a "voz", a "performance" e a "movência" são os elementos-chave, para a compreensão da cultura medieval e, sobretudo, para a interpretação das manifestações culturais englobadas sob a rubrica "literatura medieval". Por serem conceitos-chave, cabe aqui um pequeno excurso sobre eles, a fim de esclarecer o que o autor entende por "voz", "performance" e "movência".

Para Zumthor, a voz não é um conceito abstrato, como "discurso", por exemplo, senão um fenômeno concreto, material, o qual não se confunde com a "palavra oral". A palavra oral seria tão só a qualidade simbólica da voz, enquanto esta seria marcada pelo tom, pelo timbre e

[476] *Ibid.*, p. 273.
[477] *Ibid.*, p. 272.
[478] *Ibid.*, p. 287.

pela altura, elementos não linguísticos, mas que dizem respeito à qualidade material do fenômeno psicofísico "voz". "Performance", por sua vez, diz respeito à ação de um locutor que, num determinado tempo e espaço, pondo sua voz em ação e usando o próprio corpo como elemento expressivo, auxiliar à voz, se dirige a destinatários, que o ouvem e veem, participando eles próprios como presenças corporais constitutivas do ato performativo. Finalmente, a "movência" diz respeito ao movimento entre o texto e a voz que o profere. O texto é o grafismo que guarda potencialidades verbais latentes, esperando, adormecidas, tornarem-se "expressão", serem acordadas por uma voz que as atualiza, enquanto esta é o fenômeno psicofísico, dotado de timbre, altura e tom, que dá "vida" ao texto, o faz falar.

Escrito quatorze anos após *Essai de poétique mediévale*, o qual fora publicado em 1972, *A letra e a voz*, escrito entre 1982 e 1985 e publicado em 1987 na França e em 1993 no Brasil, é uma retomada da tese defendida pelo autor naquele livro, a saber: a teatralidade da poesia medieval como uma característica fundamental, e não acessória. Talvez, para que se compreenda o alcance do que o autor defende, em vez de "fundamental", fosse mais correto dizer, em relação à poesia medieval, que a teatralidade, envolvendo várias linguagens – desde a oralidade, a performance, a gestualidade até a visualidade –, é sua característica "estrutural". À noção de literatura medieval, entendida de forma equivocada, como algo que se refere apenas a uma conjunto de textos escritos, sem levar-se em consideração o contexto oral de sua produção, apresentação e recepção, o teórico da performance se opõe, defendendo a tese de que a literatura medieval deve ser pensada em sua totalidade contextual, isto é, levando-se em consideração as circunstâncias de sua transmissão e a presença simultânea, num determinado tempo e lugar, de participantes dessa ação. De modo que, para provar sua tese, o autor oferece um quadro abrangente da literatura medieval, situando-a em seu contexto oral e flagrando-a em sua "performance" e "movência". Além disso, Zumthor situa o debate sobre a questão da oralidade, acompanhando os avanços e os retrocessos ocorridos nas pesquisas sobre as epopeias homéricas e sobre as canções de gesta, desde a publicação, em 1953, do *Romancero*, de Menéndez Pidal. Ele observa como ainda era forte, a essa altura, a resistência à ideia da oralidade como a verdadeira origem desses poemas, "Um método de dissimular a oralidade se constituíra."[479]. Com efeito, segundo o teórico, a oralidade aparecia nesse contexto "[...] de maneira marginal, como uma curiosidade ou uma anomalia."[480]. Tal situação leva o medievalista a dizer que "Até hoje, nunca se tentou mesmo interpretar a oralidade da poesia

[479] *Ibid.*, p. 16.
[480] *Ibid.*, p. 17.

medieval. Contentou-se em estudar sua existência."[481]. E isso, de acordo com o pesquisador das oralidades, se deve ao fato de o estudo da poesia medieval prender-se demasiadamente ao meio através do qual ela conseguiu subsistir, isto é: os manuscritos. Para o estudioso suíço, o preconceito que fez da escritura a forma dominante da linguagem – preconceito observado em toda a filologia do século XIX e, em parte, na filologia do século XX – decorre exatamente desse apego aos manuscritos. Zumthor sugere que a única forma de abolir tal preconceito não seria eliminar as incertezas inerentes a esse tipo de pesquisa, mas sim mudar o modo de se relacionar com o objeto "oralidade". Seria necessário, por parte dos pesquisadores – para quem o fenômeno da voz humana precisa ser dimensionado, levando-se em consideração o plano físico, psíquico e sociocultural –, uma certa abertura de visão e o uso da imaginação crítica, na leitura dos velhos textos.

A partir dessa crítica epistemológica, Zumthor prossegue sua reflexão, distinguindo três tipos de oralidade e de situação cultural. Primeira, a oralidade primária, aquela que não mantém nenhum contato com a escritura – o exemplo são as sociedades ágrafas e o próprio mundo camponês medieval. Segunda, a oralidade mista. Esse tipo de oralidade, que tem em comum com o terceiro tipo relacionar-se com a escritura, existiria em sociedades que possuem escrita, mas essa permanece externa, em relação à oralidade, ou seja: influencia pouco os modos orais de atuação. Terceira, a oralidade segunda. Esse tipo de oralidade se dá nas sociedades letradas, nas quais toda expressão cultural é marcada pela presença da escrita. Segundo o autor, entre os séculos VI e XVI, "[...] prevaleceu uma situação de oralidade mista ou segunda conforme as épocas, as regiões, as classes sociais, quando não os indivíduos."[482]. Em seguida, depois de explicar os tipos de oralidade existentes, Zumthor desdobra esse tema, mostrando que ele implica em entender que, mesmo nas sociedades letradas, cada etapa do percurso histórico de um texto poético – a produção, a comunicação, a recepção, a conservação e a repetição – realiza-se ou por via oral-auditiva, ou pela percepção visual, ou pelas duas conjuntamente. Ou seja, elas se dão naquilo que, para o autor, é um conceito-chave, para entender sua tese, a saber: a performance. Com efeito, para Zumthor: "Quando a *comunicação* e a *recepção* (assim como, de maneira excepcional, a produção) coincidem no tempo, temos uma situação de performance."[483]. Uma última observação, ainda ligada a isso, diz respeito à questão da autoridade e do prestígio do poeta, no mundo medieval. Para o autor, nesse contexto por ele descrito, a autoridade e o prestígio do poeta advêm da ação de sua voz, ao passo que, quando o

[481] *Ibid.*
[482] *Ibid.*, p. 19.
[483] *Ibid.*, grifos do autor.

poeta canta, recita ou narra, lendo um livro, a autoridade passa a emanar do livro, o qual passa a ocupar o centro da cena performática. Seja como for, a voz está sempre presente, como uma força centrípeta atuando em primeiro plano, mesmo quando o livro vem roubar-lhe a cena. Ainda assim, ela continua a atrair para si as atenções daqueles que estão envolvidos no processo da performance, seja do lado da produção, seja do lado da recepção. Essa é, pois, a tese que o autor se esforça por tornar clara. A de que o conjunto dos textos legados a nós pelos séculos X, XI, XII – e, numa medida talvez menor, XIII e XIV –, passou pela voz não de modo aleatório, mas em virtude "[...] de uma situação histórica que fazia desse trânsito vocal o único modo possível de realização (de socialização) desses textos. Tal é minha tese – ou minha hipótese."[484]. Essa realidade, continua o autor, se aplica a todos os gêneros: canções, narrativas, declamações e crônicas. "Só o romance poderia exigir um exame distinto. Eu o farei."[485]. Assim, em "E a 'literatura'? O caso do romance. A ilusão literária"[486], ele parte para uma reflexão sobre o gênero romance.

Para que entendamos o valor literário das versões das intérpretes do *Romanceiro Sergipano*, caberia ainda acompanharmos um pouco mais Zumthor, sobre as especificidades desse gênero. Nesse capítulo, o gênero literário romance é estudado em profundidade, a fim de se explicar, por ele, por que o autor aspeou a palavra literatura, querendo com esse gesto significar que a literatura medieval não deve ser entendida tal como se entendem as produções culturais pertencentes a essa instituição (letrada e erudita) "literatura", surgida, segundo ele, entre os séculos XVII ou XVIII. Essa interpretação é uma ilusão no sentido em que faz perder-se de vista a característica principal do texto medieval, qual seja: seu caráter performático, intimamente ligado à atuação de uma voz. O romance se quer um discurso, ligado à tradição oral – mas vendo-a já com um certo desprezo –, o qual se dá como um dizer especial, encarnado no grafismo da escritura e em profunda relação como as tensões religiosas, políticas, familiares e interpessoais da Baixa Idade Média. Nesses aspectos, como se vê, ele se aproxima um pouco do que será, no século XIX, o romance burguês. Entretanto, para Zumthor, ainda se está bastante

[484] *Ibid.*, p. 21.
[485] *Ibid.*
[486] Sobre o gênero romance tradicional, ver também, de Erich Auerbach, "A literatura na Península Ibérica" (1972, p. 142-147); de Renato Almeida, "O romance e a balada" (1974, p. 92-103); de Câmara Cascudo, "Os romances e sua sobrevivência" (1984, p. 208-227); de Segismundo Spina, "O Romanceiro Espanhol" (2003, p. 189-194); de Idelette Muzart Fonseca dos Santos, "Uma poética da voz" (2009, p. 107-161); de Mercedes Díaz Roig, *El romancero viejo* (1976); de Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos* (1952); de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Romances Velhos em Portugal* (1980); de Luiz Antônio Barreto, "Romances velhos" (in: BATISTA, 2004, 381-406); de Pere Ferré, *Romanceiro Ibérico* e *Romanceiro português da tradição oral moderna: versões publicadas entre 1828-1960*. Vols. 1 e 2 (1999; 2000; 2001) e, de João David Pinto-Correia, *O essencial sobre o romanceiro tradicional* (1986).

distante daquilo que virá a ser designado, a partir da época clássica, com o termo "literatura". E está-se longe em virtude das diferenças entre o romance medieval e os textos que serão rotulados pelo título privilegiado de "literários". Estes se caracterizam pelo seu fechamento e pela abertura simultâneos. Fechamento, em sua relação com o sujeito que os lê e os procura decodificar. Abertura, em sua interpretabilidade, isto é, na capacidade, que tais textos apresentam, de gerar comentário, interpretação, glosa. Por outro lado, o texto tradicional, por transitar entre a voz e o gesto, é radicalmente aberto. Insere-se num contexto muito particularizado, cujas características estão longe de se assemelharem às de nosso mundo moderno. Para tentar aproximar realidades tão díspares, o autor, concluindo sua tese de que a literatura medieval não pode nem mesmo ser chamada de "literatura", faz a seguinte comparação ilustrativa, "É de uma cultura de massas que se ergue globalmente a poesia medieval, e não de uma 'literatura.'"[487]. Ou seja: com essa comparação, o autor quer dizer que a poesia medieval está ligada intimamente à realidade social de seu tempo, e existe sobretudo na prática cultural de jograis, recitantes, menestréis, aqueles que o medievalista chama de "gente do verbo", para diferenciá-los da "gente de escritura", clérigos e escritores. Na prática cultural dessa gente de escritura, uma minoria ínfima segundo Zumthor, é que se poderia ver uma aproximação, ainda que com muitas ressalvas, com a nossa ideia de "literatura" moderna – uma prática cultural caracterizada por um fechamento, que, para o autor, pode ser caracterizado como elitizante e etnocêntrico. Como disse Jerusa Pires Ferreira, são muitas as contribuições teóricas oferecidas por Zumthor aos estudiosos de literatura, de cultura medieval e de literaturas orais. Conceitos como "performance", "movência" "oralidade primária", "oralidade mista" e "oralidade segunda", só para ficar entre os principais, ajudam a apreender e compreender, de um modo novo e muito mais amplo, o fenômeno da poesia "vocal", para usar um termo que o autor prefere, em vez de "oral". Isso, sem falar do valor que é conferido à voz, nas reflexões do autor – com essa ênfase, certamente pela primeira vez –, mostrando que ela é o centro das manifestações poéticas medievais, uma vez que era totalmente em torno dela que o jogo "literário" se dava. Tudo isso, além de outras tantas informações importantes sobre o universo da "literatura medieval" faz do livro de Zumthor, como diz Jerusa Pires Ferreira, um verdadeiro "divisor de águas".

Depois desse excurso sobre literatura medieval, percorrendo com Zumthor um pouco do percurso originário do gênero romance e suas especificidades, voltemos, agora, às versões do poema de Bürger cantadas pelas cinco intérpretes do *Romanceiro Sergipano*, para falar um

[487] *Ibid.*, p. 286.

pouco sobre circularidade cultural. Deixando de lado considerações dicotômicas, tais quais literatura erudita *versus* literatura popular ou literatura oral *versus* literatura escrita ou alta literatura *versus* literatura menor, as quais só servem para provocar ou a exclusão de algumas manifestações poéticas, geralmente anônimas, populares ou de autores marginais, dos estudos literárias, por elas não serem consideradas dignas de figurarem nesses estudos, ou a supervalorização estética de certas manifestações poéticas, geralmente autorais e canônicas devido a seu constatado valor literário, e considerando o romanceiro como uma recolha de poemas enunciados por "narradores tradicionais", segundo a categoria antropológica buscada em Walter Benjamin, o qual vê essas narradoras como transmissoras de "experiência" e de "sabedoria", considero o gênero romance tradicional como um gênero "inventivo", tal como o descreveu Zumthor, conforme o acompanhamos atrás, e igualmente de acordo com o que ensina sobre poesia inventiva Ezra Pound e seu discípulo Haroldo de Campos; este último, particulamrnete em seu ensaio aqui já citado sobre o Modernismo no Brasil[488]. Tanto Pound quanto Campos, em suas reflexões sobre inventividade poética, fixam o seu foco sempre em torno daqueles valores estéticos resumidos por Leyla Perrone-Moisés como sendo maestria técnica, concisão, exatidão, visualidade e sonoridade, intensidade, completude/fragmentação, intransitividade, impessoalidade, universalidade e novidade, segundo já se mostrou aqui anteriormente[489]. Todos esses valores, norteadores não só das reflexões poéticas de Pound e de Campos, como também de tantos outros escritores-críticos, são encontráveis no gênero romance tradicional a mancheias, conforme procurei mostrar no Capítulo II, tópico 4, "Romance tradicional e alta literatura", ao analisar a versão *Daguadina* do romance *Silvana (A Silvaninha)*, cantada por D. Caçula.

Contudo, para exemplificar essa inventividade poética das intérpretes do *Romanceiro Sergipano* e a circularidade cultural que caracteriza os seus cantos, não há melhor romance do que *Leonora*, conforme comentei no início da análise. Como mostrei anteriormente, apesar de Gilda de Mello e Souza, valendo-se dos ensinamentos de Charles Lalo, usar em seu ensaio sobre *Macunaíma*, os conceitos de subida (nivelamento) e descida (desnivelamento) de nível estético, para falar da circularidade cultural que ocorre quando uma manifestação da arte popular é apropriada pela arte culta ou quando uma manifestação da arte culta é apropriada pela arte popular, prefiro pensar, seguindo autores como Mikhail Bakhtin, Carlo Ginzburg e Peter Burker, que, nesses casos, não se trata exatamente de "subida" ou de "descida" de nível estético

[488] CAMPOS, *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana* (2013, p. 177-182). Citado no Capítulo II, tópico 4, "Romance tradicional e alta literatura", p. 106.
[489] No Capítulo II, tópico 4, "Romance tradicional e alta literatura", p. 104-129.

– termos que para mim soam demasiado suspeitos –, mas apenas "circularidade cultural" mesmo. A insistência dos eruditos na ideia da superioridade de um tipo de arte em detrimento de outro é a razão para se pensar em "subida" ou "descida" de nível, em se tratando desse fenômeno que, em última análise, corresponde apenas ao diálogo entre as culturas. É isso que leva Guinzburg (2006, p. 12) a se perguntar: "A essa altura começa a discussão sobre a relação entre a cultura das classes subalternas e a das classes dominantes. Até que ponto a primeira está subordinada à segunda?". Continuando suas indagações, o historiador prossegue: "Em que medida, ao contrário, [a cultura das classes subalternas] exprime conteúdos ao menos em parte alternativos? É possível falar em circularidade entre os dois níveis de cultura?"[490]. *Leonora* nos ajuda muito a entender isso. Com efeito, nesse romance ocorre simultaneamente os dois fenômenos, porquanto, como já foi dito, primeiro foi Bürger, um autor da cultura letrada, quem foi buscar na cultura popular sua inspiração para compor o seu poema *Lenore*, fazendo, nesse passo, com que a balada popular que o inspirou, *Sweet William's Ghost*, "ascendesse", segundo essa terminologia que estou refutando, ao nível de "poema erudito". Porém, posteriormente, esse mesmo poema erudito, *Lenore*, por assim dizer, "ganha o mundo", isto é, reinsere-se de volta na tradição oral popular de onde partiu, perdendo as marcas autorais[491], em seu processo migratório transespacial e trastemporal, e voltando a ser novamente poesia anônima. Desse modo, pergunto: e agora, teríamos então, nesse processo de retorno à tradição popular, uma "descida de nível"? A questão, parece-me, passa por entender que, embora seja correto dizer, como o fez Gilda de Mello e Souza (2003, p. 44) na esteira de Roman Jakobson, que a criação folclórica está para a "langue" (fenômeno coletivo), assim como a criação autoral está mais para a "parole" (fenômeno individual), os dois processos criativos nuncam estão completamente dissociados, antes são "complementares", como veio a perceber Mário de Andrade, depois de estudar a cultura popular com vagar, pois o popular e o erudito mantêm um diálogo histórico ininterrupto, cujo ponto de articulação principal, em se tratando da poesia, é sem dúvida a música.

No romance tradicional, do qual a música é parte constitutiva, realiza-se, assim, aquele fenômeno que Bakhtin explicou, quando tratou das especificidades do romance autoral em prosa, a saber: a "romancização". Isto é, a interpenetração da tendência narrativa do gênero romance em todos os outros gêneros literários. Segundo Bakhtin, na época da supremacia do

[490] *Idem.*

[491] Conforme Otto Maria Carpeaux, "*Lenore*, publicada em 1773 e logo cantada pelo povo alemão inteiro, foi traduzida para todas as línguas, [...], e voltou, enfim, a ser poesia popular anônima." (CARPEAUX, 1961, vol. III, p. 1481, apud LIMA, 1977, p. 385-6).

romance, "quase todos os gêneros resultantes, em maior ou menor grau, 'romancizaram-se': romancizou-se o drama [...], o poema (por exemplo *Childed Harold* e, em particular *Don Juan*, de Byron), e até mesmo a lírica [...]." (1993b, p. 399). No caso do romanceiro, como disse antes, esse impulso à "romancização" liga-se à música – conforme assinalou Jackson da Silva Lima, em seu artigo anteriormente mencionado[492] –, a qual é, por assim dizer, o verdadeiro suporte mnemônico do gênero. É através da música, portanto, que se dá tanto o processo de transmissão romancística quanto o de tradicionalização da poesia autoral que cai no gosto da musa popular. A esse respeito, João do Rio – pseudônimo do escritor carioca Paulo Barreto (1881-1921) – fornece informações valiosas em seu livro de crônicas *A alma encantadadora das ruas* (2007). Nesse livro, tanto nas crônicas "Músicos ambulantes" quanto sobretudo em "A musa das ruas", o cronista informa como era comum, nas ruas do Rio de Janeiro do final do século XIX e inícios do XX, bardos ambulantes venderem seus poemas, muitas vezes adaptando-os a músicas conhecidas para facilitar a venda. Mas não eram somente bardos ambulantes que faziam isso. Segundo o cronista, poetas consagrados, como Laurindo Rabelo e Catulo da Paixão Cearense, também eram conhecidos por serem cantadores eméritos. Este último compôs traduções livres de poetas importantes, como Leconte de Lisle, para serem cantadas ao piano, e João do Rio cita trechos do prefácio de seu livro *Lira dos salões* no qual o autor de "Luar do sertão" diz orgulhosamente: " 'Canto valsas, *schottischs*, mazurcas, polcas, romances, árias de óperas, e já cheguei ao esquisistismo de cantar até uma quadrilha inteira.'"[493]. Em face dessas informações, pode-se especular se entre essas obras que eram comumente adaptadas para serem cantadas ao piano, tanto pelo "Poeta do sertão" quanto por outros poetas, não estaria a *Lenore* de Bürger, conhecida a partir da versão de Herculano, a qual, inicialmente divulgada em salões mais fechados, aos poucos teria caido no gosto da "musa das ruas" e finalmente se tradicionalizado. O próprio Catulo da Paixão Cearense tem um poema, "Idílio no cemitério" (1965, p. 253-256), no qual se percebe claramente a influência de *Lenore*. Para reforçar ainda mais essa hipótese, temos o depoimento do cronista literário Brito Broca, informando que, entre os escritores lidos pelos românticos, estaria Bürger numa posição privilegiada, "Com a mesma efusão com que leram Goethe, Schiller e Heine, os nossos românticos teriam lido Bürger. Sua 'Balada de Eleonora' tornou-se universalmente conhecida." (1979, p. 104). E o escritor prossegue fornecendo informações sobre a vida do poeta, sobre seus fracassos profissionais na teologia, na política e na agricultura e sobre seus três casamentos conturbados. Depois de comentar o

[492] "A poesia popular bárdica em Sergipe (nomes representativos)" (In: BATISTA, 2004, p. 329-352), citado no Capítulo II, tópico 2, "Um canto paidético, rapsódico e morigerador", p. 85.
[493] "A musa das ruas" (In: RIO, 2007, p. 218).

conteúdo de *Lenore*, o cronista conclui dizendo, "Tudo o que o Romantismo encerrava de sepulcral, esse consórcio íntimo do amor com a morte, cuja inspiração lhe era tão comum, encontramos nessa balada que deu volta à Europa, chegando até o Brasil."[494]. Quanto à tradução de *Lenore* para o português, apesar de o cronista não conhecer a versão/tradução de Herculano, ele especula ser "possível que algum poeta secundário haja tentado a empresa [da tradução]."[495]. É essa tradução, ou mais provavelmente a de Herculano, que deve ter sido musicada e cantada ao piano, nos salões mais fechados, para daí migrar para a "musa das ruas".

É, pois, por meio da música que a escrita rapsódica do romanceiro opera em seu diálogo intertextual com as manifestações literárias eruditas, a partir, como ensina Renato Almeida (1974, p. 200), de empréstimos, seleções, reinterpretações e aculturações. Nesse processo, a cultura popular se estrutura, como diz Marilena Chaui (1993), como uma cultura ao mesmo tempo conformista e de resistência, em seu processo de incorporação e reelaboração da tradição recebida. Ou seja, a produção cultural popular se faz por meio de uma mediação ativa, porém ambígua, oscilando entre momentos de conformismo e de resistência, em suas relações com as manifestações da cultura letrada. Michel de Certeau, entretanto, ao falar da cultura popular, enfatiza, em vez do lado conformista, seu lado resistente, ao defini-la como uma prática de resistência, uma "arte de fazer"[496], que se articula estrategicamente como um jogo, a fim de afirmar-se em meio a redes de forças discursivas legitimadoras e a representações estabelecidas. Indo numa direção contrária ao pensamento de Michel Foucault, o qual ressalta a eficácia da vigilância e da punição perpetrados pelos sistemas discursivos controladores das performances dos indivíduos em suas relações sociais, Certeau procura se concentrar, não nessas estratégias de dominação dos poderes institucionais que cerceiam a liberdade dos homens e mulheres "ordinários/as", mas, ao contrário, nas "táticas" usadas, no cotidiano, por essas pessoas comuns, como "contra-estratégias", visando burlar a dominação e afirmar sua subjetividade.

E Néstor García Canclini (1997), por sua vez, indo nessa mesma direção, mostra que o que está em choque, na hierarquia entre as culturas, na verdade são os capitais culturais. É somente no embate entre esses capitais culturais que uma cultura é colocada em uma posição secundária de subordinação em relação à outra. De modo que é dentro dessa lógica de superioridade de um capital cultural sobre outro que, por exemplo, uma cultura escrita vale mais que a cultura oral ou que a arte vale mais que o artesanato, para o teórico argentino. Nesse

[494] *Ibid.*, p. 105.
[495] *Ibid.*
[496] A noção de "práticas de resistência" ou "artes de viver" de Michel de Certeau, para entender a complexidade do fenômeno cultura popular, completa-se, a meu ver, na concepção de "práticas de leitura", elaborada por Roger Chartier em "Do livro à leitura" (2011, p. 77-106).

sentido, Ginzburg, seguindo a mesma linha de raciocício de Canclini, desfere sua crítica feroz a essa perspectiva hierarquizante: "A consciência pesada do colonialismo se uniu assim à consciência pesada da opressão de classe."[497]. Voltando a Certeau, para mim importa sobretudo, em suas reflexões tanto nesse livro *A invenção do cotidiano: artes de fazer* (2014) quanto em *A cultura no plural* (2012), o tratamento que ele dá ao tema candente da cultura popular. Procurando, o tempo todo, refutar um certo pensamento conservador de alguns professores, teóricos e folcloristas, vistos como "funcionários que inventariam e embalsamam aquilo que um poder já eliminou, pois para eles e para o poder 'a baleza do morto' é tanto mais emocionante e celebrada quanto melhor encerrada no túmulo."[498], o padre jesuíta continua sua crítica a esses "funcionários" que retiram a cultura popular "[...] do povo e a reserva aos letrados ou aos amadores."[499], insistindo que a cultura popular, "a *pedra negra* que se opõe à assimilação."[500], manifesta, através de suas táticas de inversão e de subversão da ordem estabelecida, uma beleza "viva" e não uma beleza "morta", como querem, segundo o teólogo, esses "funcionários". Isso quer dizer que o que Certeau quer ressaltar é exatamente a própria definição de "cultura popular" como uma estratégia de dominação, que se efetiva a partir de categorias, conceitos[501] ou classificações usadas com solenidade, na economia de um discurso epistemológico, para excluir tais manifestações da "arte popular" de alguns lugares restritos à apreciação e à circulação da prestigiada "arte erudita".

No entanto, lembra Certeau "[...] é sempre bom recordar que não se devem tomar os outros por idiotas"[502]. Ou seja: as formas de resistência da arte popular, sempre limitadas pela "efemeridade", "ocasião" e "circunstância", ao assimilarem a lógica desse discurso de exclusão, o fazem não de forma passiva, mas antes se apropriando e se reapropriando astuciosamente das linhas de força dessa lógica, a fim de convertê-la, "antropofagicamente", em uma lógica própria, uma "lógica de resistência". Isso quer dizer que, onde lhes impõem fronteiras e barreiras de circulação, essas manifestações da "cultura popular", expressão artística de homens e mulheres comuns mergulhados na cotidianidade, como D. Josefina, D. Maria Francisca, D.

[497] GINZBURG, *O queijo e os vermes* (2006, p. 12).
[498] *A invenção do cotidiano*, p. 13.
[499] *A cultura no plural*, p. 56.
[500] *A invenção do cotidiano*, p. 74, grifos do autor.
[501] Sobre o conceito "Cultura popular", ver também, de Roger Chartier, " 'Cultura popular': revisitando um conceito historiográfico" (1995, p. 179-192), de Martha Abreu, "Cultura popular, um conceito e várias histórias" (2003, p. 1-18) e, de Alfredo Bosi, "Cultura brasileira e culturas brasileiras" (1992, p. 308-346).
[502] *A invenção do cotidiano* p. 248.

Josefa, D. Maria José Reis e D. Verleide, encontram formas de perfurar e penetrar essas barreiras, através de suas táticas de "trampolinagem"[503].

E é por isso, quer dizer, por essa capacidade inventiva, que o pré-romantismo do meado do século XVIII considerava, como lembra Ernest Robert Curtius (2013, p. 480), apesar de sua linguagem suspeita, "que a verdadeira poesia era incompatível com a formação literária; só floresce entre os bárbaros e selvagens". O mesmo pensava Cecile M. Bowra. Ao estabelecer, em seu ensaio sobre a poesia épica, as principais e mais marcantes diferenças entre o tipo de poesia épica, que ele chama de "espontânea", ou seja, a poesia épica oral, e a poesia épica "literária", que ele também chama de poesia épica "escrita", o erudito não disfarça sua preferência pela poesia épica oral e chega mesmo a recomendá-la, em detrimento da épica escrita, quando diz que o estudante inexperiente que se encontra pela primeira vez em presença dos dois tipos de poesia "[...] com certeza sentirá o dever de admirar aquela (a oral) e ficar de pé atrás, se não mostrar o seu desdém, com esta, (a literária) [...]." (1950, p. 10). Todavia, tanto Curtius – como se vê pelo seu vocabulário, "bárbaros e selvagens" –, quanto Bowra, em sua valorização unilateral da poesia épica oral, revelam uma incompreensão já superada sobre o dialogismo – tenso, mas igualmente profícuo e intenso – que se estabelece historicamente entre as culturas da classe subalterna e da classe dominante, conforme demonstraram em suas pesquisas autores como Bakhtin, Ginzburg, Peter Burker, Cancline e Michel de Certeau.

Dando continuidade às análises dos romances constitutivos do *corpus* de estudo, sigamos agora para o próximo.

V. 3 Análise de *O Caso de João Alves Flor*

Como disse antes, a temática de *O Caso de João Alves Flor* – bem como dos dois romances seguintes, *Aninha* e *José e Maria* –, é a fuga de casa por amor devido à proibição paterna. O primeiro registro desse poema, segundo Jackson da Silva Lima (1977, p. 398), foi feito por Sílvio Romero, o qual o ouviu – nas palavras do historiador, "recitado por um preto" – na Fazenda de Sant'Ana de Paraibuna, no Rio de Janeiro, e o publicou na *Revista da Academia Brasileira de Letras*, no ensaio "Novas contribuições para o estudo do folclore". Posteriormente, Nelson Romero, filho do autor, o reproduziu na edição póstuma de *História da literatura brasileira*, tomo I (1953, p. 177-212). Além de Romero, outra autora que também ofereceu uma versão desse romance – intitulada *Leonor*, nome da personagem feminina em

[503] *Ibid.*, p. 74.

todas as versões desse poema –, ainda de acordo com informação de Jackson da Silva Lima, foi Maria Antonieta de Campos Tourinho, a qual o publicou no artigo "Estórias do Recôncavo", presente na edição de 1972 de *Folclore Geo-Histórico da Bahia e seu recôncavo* (p. 148-149). Jackson da Silva Lima especula ser o texto apresentado por Romero, o mais extenso registrado (apresentando 205 versos setissílabos), o texto original do qual provieram as versões encontradas em Sergipe. O folclorista informa ainda que, das quatro versões coligidas por ele, a mais completa (a de D. Caçula) era o canto preferido de João Canário, rapsodo errante de Itabaiana, imortalizado por Gilberto Amado em sua *História de minha infância* (1954, p. 192-193).

Feito esse preâmbulo apresentando os primeiros registros de *O Caso de João Alves Flor*, conheçamos então as versões desse poema coligidas por Jackson da Silva Lima, procurando rastrear as marcas autorais que cada intérprete imprimiu na tessitura verbal de sua versão.

A primeira delas é a de D. Caçula, a qual dá a sua versão o título de *Manoel do Fundão*. A versão de D. Caçula, toda cantada em verso, é bastante extensa, perdendo em tamanho apenas para a versão apresentada por Romero, da qual proveio, como supõe Jackson da Silva Lima. Ela é formada por 141 versos redondilhos maiores, rimando em –a, –ô, –é, –i, –ã, –ê, –u, dispostos em 33 estrofes: 28 quadras, 1 quintilha e 4 sextilhas.

Já nas duas primeiras quadras, D. Caçula imprime sua marca autoral, acrescentando uma personagem que não aparecia na fábula da versão apresentada pelo autor da *História da literatura brasileira*. Nesse versão, cantada pelo "preto" na Fazenda de Sant'Ana de Paraibuna, ao se preparar para ir "furtar" Leonor, "o Valentão Alves Flor" é aconselhado a desisitir desse propósito pela mãe (1953, p. 185), ao passo que, na versão de D. Caçula, ao se preparar para ir "robar" Leonor, Manoel do Fundão se despede de uma "morena" – provavelmente sua amante ou algo assim. Vejamos as duas primeiras estrofes da versão apresentada por Romero:

Numa manhã de domingo
O Valentão Alves Flor
Se vestiu e se aprontou
Para furtar Leonor.
_Meu filho, dou-te o conselho,
Se acaso queres tomar:
Tira a sela do cavalo
Acho bom que não vá lá.

Agora vejamos as duas primeiras quadras da versão de D. Caçula:

_Mandei selar meu cavalo,

É hora de viajar;
Peguei na mão da morena,
Ela largou a chorar.

_Não chore, morena minha,
Que eu vou e torno a voltar;
Me dê um aperto de mão
Para de mim se lembrar.

A partir daí a versão de D. Caçula segue a do intérprete que cantou para Romero – a mãe de Manoel do Fundão o aconselha a desisitir de seu projeto de casar com a filha do fazendeiro, mas ele continua firme em seu propósito, indiferente aos conselhos maternos:

_Já disse que ia e vou,
Meu cavalo está selado,
Que meu criado selou,
A morte de Deus me mate
Mas eu robo Leonor.

Porém – mais uma marca autoral de D. Caçula –, enquanto na versão apresentada por Romero, ao ser questionada por Alves Flor se aceitaria casar-se com ele, Leonor lhe responde que "E se meu pai consentir,/ Meu negro quero também." (1953, p. 186), no canto parafrástico de D. Caçula é diferente: ao ser questionada por Manoel do Fundão se aceitaria casar-se com ele, Leonor lhe responde que sim, quer o pai concorde quer não:

_Meu benzinho, cale a boca,
Não dê saber a ninguém,
Se meu pai disser que não quer,
Moreno, eu quero também.

A partir daí a versão de D. Caçula volta a seguir a do intérprte da Fazenda de Sant'Ana de Paraibuna: aparece o pai de Leonor, adverte o pretendente de sua filha que desmonte do cavalo, saia de baixo da janela onde se encontra sua filha e se dirija à porta da casa para conversar direito, ao que Manoel lhe responde sem rodeios que está ali para pedir a filha dele em casamento. O pai de Leonor então lhe responde com grosseria:

_Eu não tenho a minha filha
Para homem do Fundão,
Que só tem chapéu de couro,
Guarda-peito e gibão,
A metade são velhaco,
Quase todos é ladrão.

Depois dessa resposta grosseira, o velho chama os capangas e, como se diz na linguagem popular, "bota Manoel pra correr". Este, então, foge e vai parar numa "capoeira", ou seja, num mato. Aí encontra uma "velha" que lhe serve de alcoiteira, por meio da qual ele combina a fuga com Leonor para um dia de quarta-feira. Leonor se prepara e pede à mãe para ir ao açude, alegando que está com muito calor. A mãe pede que as irmãs de Leonor acompanhem a irmã mais nova, mas esta responde à mãe que só aceita ir sozinha. Diante da insistência da filha caçula, a mãe acaba permitindo que ela vá; era a oportunidade que a filha esperava para fugir. Passado um tempo, a mãe manda as irmãs irem buscar Leonor, porém a mais velha, Inês, informa à mãe o que já sabia, isto é: que Leonor fugiu com Manoel. Apavorada, a mãe vai informar ao pai, o qual, ao saber do ocorrido, culpa a esposa e a espanca. Depois, para não acontecer com as outras filhas o que aconteceu com a irmã mais nova, o pai as prende numa "camarinha" (quarto pequeno). Estas, revoltadas com a tirania do pai, juntam-se e o acabam enfrentando numa luta em que este é surrado por elas e pela mãe – a qual, ao ver o marido no chão subjugado pelas filhas, aproveita o ensejo e também se vinga de suas brutalidades.

Vejamos agora a segunda versão, cantada por D. Bertulina, a qual a intérprete dá o nome de *Leonor*.

D. Bertulina canta a fábula da fuga de Leonor com João Alves em 56 versos redondilhos, rimando em –ô, –i, –é, –a, –ã, –ê, dispostos em 12 estrofes: 8 quadras, 2 sextilhas, 1 quintilha e 1 setilha.

Todavia, das 17 sequências temáticas da fábula – 1ª, conselho materno para João Alves desistir do casamento; 2ª, resposta de João Alves à mãe; 3ª, pedido de casamento a Leonor; 4ª, resposta de Leonor; 5ª, chegada do pai de Leonor; 6ª, pedido de casamento de João Alves ao pai de Leonor; 7ª, resposta do pai de Leonor; 8ª, fuga de João Alves e encontro com a alcoviteira; 9ª, marcação do dia de fuga com Leonor; 10ª, pedido de Leonor à mãe para ir ao açude; 11ª, pedido da mãe para que as irmãs de Leonor a acompanhem; 12ª, recusa de Leonor de ser acompanhada; 13ª, permissão da mãe para Leonor ir sozinha ao açude; 14ª, fuga de Leonor com João Alves; 15ª, Aviso ao pai de Leonor da fuga da filha; 16ª, castigo do pai à esposa e às filhas; 17ª, vingança das filhas e da esposa – a versão de D. Bertulina apresenta apenas 8: a 2ª, da resposta de João Alves à mãe; a 3ª, do pedido de casamento a Leonor; a 4ª, da resposta de Leonor; a 5ª, da chegada do pai de Leonor; a 6ª, do pedido de casamento de João Alves ao pai de Leonor; a 7ª, da resposta do pai de Leonor; a 8ª, da fuga de João Alves e do encontro com a alcoviteira; e a 9ª, da marcação do dia de fuga com Leonor.

Comparada à versão de D. Caçula, que, como vimos, se destaca pelo tamanho e pelas marcas autorais, a de D. Bertulina não apresenta muita particularidade, aproximando-se inclusive mais da versão cantada pelo intérprete da Fazenda de Sant'Ana de Paraibuna. Assim como ocorre nessa versão ouvida por Romero, na de D. Bertulina (que, nesse ponto, se diferencia da versão de D. Caçula) Leonor, ao ser questionada por João Alves se aceita casar-se com ele, responde que sim, caso o pai consinta:

_Bom dia, Leonor...
_Bom dia, Deus te digo.
_Quero saber da certeza
Se tu quer casar comigo.

_Você peça a papai
Se acaso lhe convém,
Conforme ele disser,
Meu anjo, eu quero também.

Já a terceira versão, cantada por D. Enedina, que a nomeia *Zé Alves*, apresenta apenas 20 versos de metrificação bastante irregular. O que nos obriga a analisar estrofe por estrofe. Na primeira quadra, o primeiro verso é um hexassílabo e os demais redondilhos maiores, rimando o segundo e o quarto em –ô. Na segunda estrofe, uma sextilha, o primeiro e terceiro versos são eneassílabos, e os demais também redondilhas maiores, rimando apenas o quarto e o sexto em –ê. Na terceira estrofe, também uma sextilha, o quarto verso é um eneassílabo e os outros setissílabos, rimando o segundo, quarto e sexto também em –ô. Na última estrofe, uma quadra, todos os versos são redondilhos maiores rimando –i.

Zé Alves do Fundão
Que seu cavalo selou:
_Morro na ponta da faca
Mas eu róbo Leonor.

Zé Alves quando falou c'o pai
E o pai disse qualquer coisa,
Em lugar de dar por um caminho
Deu por uma capoeira,
Adiante encontrou uma velha,
Essa era a alcoviteira.

_Ô Antonha, Ô Josefa,
Ô Maria, Ô Fulor,
Se ajuntem vocês quatro
E vão ao banho com Leonor.
Minha mãe, com essas quatro
Eu levo o diabo e não vou.

_Toda vida eu amei
E honrei minhas filhinhas
Se tu promete voltar
Vai-te Leonor, sozinha.

Em sua versão, D. Enedina canta apenas 6 sequências temáticas da fábula da fuga de Leonor e João Alves, a saber: a 2ª, da resposta de João Alves à mãe; a 6ª, do pedido de casamento de João Alves ao pai de Leonor; a 8ª, da fuga de João Alves e do encontro com a alcoviteira; a 11ª, do pedido da mãe para que as irmãs de Leonor a acompanhem; a 12ª, da recusa de Leonor de ser acompanhada e a 13ª, da permissão da mãe para Leonor ir sozinha ao açude. Além dessas particularidades métricas e compositivas, a versão de D. Enedina, assim como a D. Bertulina, não apresenta muitas marcas autorais.

A quarta e última versão da fábula da fuga do casal João Alves e Leonor, cantada por D. Josefa de Jesus, contudo, apresenta algumas particularidades interessantes. Ela é composta por 36 versos, sendo 21 setissílabos e os 15 restantes: tetrassílabos (8), hexassílabos (4) e octossílabos (3). Porém, essa falta de regularidade métrica é apenas aparente, porquanto os versos são distribuídos com uma certa regularidade, estando os hexassílabos "S'ajuntem vocês todas" e os tetrassílabos "Baravo dela" dispostos como se fossem uma espécie de estribilho e os octossílabos sempre fechando a estrofe na qual aparecem. Apesar dessa disposição métrica *sui-generis*, na primeira estrofe, uma oitava, o segundo, o quinto e o oitavo versos rimam em –ô. Na segunda estrofe, uma quintilha, o segundo verso rima com o quinto também em –ô. Na terceira estrofe, também uma quintilha, o segundo verso rima com o quinto em –i. Na quarta estrofe, também uma quintilha, novamente o segundo e o quinto versos rimam em –ô. Na quinta estrofe, o segundo e o quinto versos rimam em –a e, na última estrofe, uma oitava, o segundo, quinto e oitavo versos rimam –ã.

Além dessa particularidade métrica e de 2 pequenas didascálias em prosa, a versão de D. Josefa de Jesus apresenta apenas 5 sequências temáticas, quais sejam: a 11ª, do pedido da mãe para que as irmãs de Leonor a acompanhem; a 12ª, da recusa de Leonor de ser acompanhada; a 14ª, da fuga de Leonor com João Alves; a 16ª, do castigo do pai à esposa e às filhas e a 17ª, da vingança das filhas e da esposa. Entretanto, D. Josefa de Jesus canta tanto a 14ª quanto a 17ª sequências temáticas de uma forma bem diferente, tanto da versão do intérprete da Fazenda de Sant'Ana de Paraibuna quanto da cantada por D. Caçula, imprimindo sua marca autoral de forma bastante expressiva.

É que, enquanto nessas duas versões, é a irma mais velha de Leonor – na versão do intérprete que cantou para Romero, essa irmã se chama Chiquinha; na de D. Caçula, chama-se

Inês – quem informa à mãe que Leonor já fugiu com João Alves, aqui, na versão D. Josefa de Jesus, é a irmã "mais sabida" de Leonor, chamada Maria, quem informa à mãe da fuga do casal. E, mais uma marca autoral interessante, Maria faz isso, após subir na laranjeira e ver, de lá de cima, os dois fugirem. Pois bem, após cantar como a irmã "mais sabida" informa à mãe o ocorrido com a irmã mais nova, D. Josefa de Jesus faz uma pausa no canto lírico e, num passo épico, passa à palavra para uma narradora, a qual, numa pequena didascália em prosa, informa que "Quando o velho chegou da roça, se enraivou logo, disse assim:", e então D. Josefa de Jesus, voltando para o canto, dá voz ao pai de Leonor, o qual, por sua vez, ralha com as irmãs da filha fugitiva.

Aqui, outra marca autoral de D. Josefa de Jesus: depois de cantar a repreensão do pai às filhas por causa da fuga de Leonor, a intérprete insere outra pequena didascália em prosa, narrando que, ao ver o marido repreendendo as filhas, "A velha disse:". E então, mais uma vez, diferentemente da versão cantada na Fazenda de Sant'Ana de Paraibuna e da cantada por D. Caçula – nas quais a mãe de Leonor, ao ver as filhas surrando o pai, junta-se a elas para se vingar das brutalidades do marido –, aqui, na versão de D. Josefa de Jesus, a mãe junta-se ao pai, para surrar as irmãs de Leonor:

_Ô Maria, Ô Antonha,
Ô Francisca, Ô Fulor,
S'ajuntem vocês todas,
Baravo dela,
E vão o banho mais Leonor.
_Com este rebanho todo,
Baravo dela,
O diabo vai, eu não vou.

_Ô Maria, Ô Antonha,
Ô Francisca, Ô Fulor,
S'ajuntem vocês todas,
Baravo dela,
Será que Leonor s'afogou[504].

Maria por mais sabida,
Na laranjeira subiu:
_Minha mãe não seja tola,
Baravo dela,
Ai, que Leonor já fugiu.

Quando o velho chegou da roça, se enraivou logo, disse assim:

_Ô Maria, Ô Antonha,

[504] Embora esse verso seja uma pergunta, ele foi reproduzido sem o ponto de interrogação, tal como está no *Romanceiro Sergipano* (1977, p. 407), evidentemente devido a um erro tipográfico.

Ô Francisca, Ô Fulor,
S'ajuntem vocês todas,
Baravo dela,
Vão pagar por Leonor.

A velha disse:

_Ô Maria, Ô Antonha,
Ô Francisca, Ô Venceslau,
S'ajuntem vocês todas,
Baravo dela,
Eu quero ver gemer no pau.
A velha 'tava sentada
Fiando seu algodão,
Se levantou-se de lá,
Baravo dela:
_Deixe eu tirar o meu quinhão,
Deu cinquenta dentadas
Baravo dela
E vinte e cinco beliscão.

Dando continuidade às análises dos romances cujo tema é a fuga de casa por amor devido à proibição paterna, passemos agora para *Aninha*. Sobre esse poema, Jackson da Silva Lima informa apenas que é um romance bastante popular em Sergipe (1977, p. 519).

V. 4 Análise de *Aninha*

Das três versões que ele coligiu a primeira, a mais extensa, foi cantada por D. Maria José e apresenta 56 versos, sendo 52 redondilhos maiores e 4 versos de métricas diferentes, a saber: os terceiros, das segunda e terceira quadras respectivamente, e o quarto da última quadra, os quais são octossílabos; e o quarto, da décima terceira quadra – um decassílabo. Os 56 versos estão distribuídos em 14 quadras e as rimas entre eles, ocorrendo sempre entre os versos pares, são em –i, –a, –ã, –é, –ê, –ô.

Essa versão de D. Maria José apresenta 9 sequências temáticas, quais sejam, a 1ª, da chegada do primo à casa de Aninha:

_Chegou meu primo em casa,
Chegou com grande alegria,
Tomando a bença a uma tia,
Pinicando um olho à prima.

A 2ª, do pedido de casamento feito por esse primo à mãe de Aninha:

Minha tia, venha cá,
Venha a um particular,
Que eu quero lhe pedir Aninha
Para com ela casar.

A 3ª, da resposta da mãe, dizendo que Aninha é muito menina:

A velha saiu para fora
Com a fala grossa e fina:
_Meu filho, eu não te dou Aninha,
Pois Aninha é menina.

A 4ª, do acordo (jogo) entre o primo pretendente de Aninha e a mãe dela:

Logo aí formaram um jogo
Em cima do meu balcão,
Que no passar das cartinhas
Dá-se um aperto de mão.

A 5ª, abrangendo a quinta, sexta e sétima quadras, é a da brincadeira do "anel", código pelo qual a mãe de Aninha dá em segredo seu consentimento à fuga da filha mais nova com o primo:

A velha saiu pra fora
Como velha que sabia:
_Queira Deus esse brinquedo
Não seja velhacaria.

Larguemos esse brinquedo,
Que esse minha mãe não quer,
Botemos pra fora o couro
E vamos brincar de anel.

_Vamos brincar de anel,
Que é brinquedo de sossego,
Que no passar do anel
Se dá um beliscão no dedo.

A 6ª, da fuga de Aninha:

_Minha mãe, vou tomar banho
No poço do Bebedor,
Que a lua está muito clara
E eu estou com muito calor.

A 7ª, do anúncio da fuga de Aninha:

Quando deu de tardezinha,
No assubir das galinhas,
A velha gritou voz alta:
_Meu velho, ‘tamos sem Aninha.

A 8ª, abrangendo a décima e décima primeira quadras, é da descoberta do pai da fuga de Aninha acobertada pela mãe:

O velho saiu pra fora
Com a barriga dura e tesa:
_Sai daqui, diabo velho,
Tu foste alcoviteira.

A velha entrou pra dentro,
Sequinha como a raposa:
_Esse velho já começa,
Já começa ele com coisa.

A 9ª, abrangendo a décima segunda, décima terceira e décima quarta quadras, é do castigo do pai às irmãs de Aninha e à esposa:

_Pegue Isabel e Tereza,
E bote na peia do boi,
Pra não fazer como Aninha,
Que da fonte lá se foi.

O velho saiu pra fora
Com esta grande surpresa:
_Se Aninha não aparecer
Apanha Rita, Isabel e Tereza.

O velho saiu pra fora
Um tanto indignado:
_Se Aninha não aparecer
Apanha tudo e leva o diabo.

Como se vê, a marca autoral mais expressiva dessa versão de D. Maria José é, a despeito dos 4 versos de métricas diferentes dos 54 redondilhos maiores, a regularidade formal com que a intérprete canta as 14 quadras narrando a fuga de Aninha com o primo, sob o consentimento materno e a reprovação paterna. Passemos agora para a segunda versão.

Essa versão foi cantada por D. Caçula e apresenta apenas 26 versos, sendo 25 redondilhos maiores e apenas um hexassílabo – o segundo da terceira quadra. Os versos estão

distribuídos em 6 quadras e 1 dístico (a quinta estrofe) e as rimas entre eles, sempre nos versos pares, são em –a, –i, –ã, –ê.

D. Caçula canta apenas 5 sequências temáticas da fábula da fuga de Aninha com o primo, a saber: a 2ª, do pedido de casamento feito pelo primo à mãe de Aninha:

_Minha tia, eu vim aqui
Mas não vim lhe visitar,
Eu vim pedir Aninha bis
Para com ela casar.

A 3ª, da resposta da mãe, dizendo que Aninha é muito menina:

A velha arrespondeu
Com a fala um pouco fina:
_Meu filho, não dou Aninha bis
Que ela é muito menina.

A 4ª, abrangendo a terceira e quarta quadras e o dístico sem rima, é do acordo (jogo) entre o primo pretendente de Aninha e a mãe dela:

A velha saiu pra fora
Com a fala maracanã:
_Meu filho, não vá hoje, bis
Deixe pra ir amanhã.

_Vamos brincar de baralho
Em cima do balcão,
Que no passar do baralho
Eu lhe dou um aperto de mão bis

_Meu primo deixe disso,
Mamãe pode desconfiar...

A 5ª, do código pelo qual a mãe de Aninha dá em segredo seu consentimento à fuga da filha mais nova com o primo:

Vamos brincar de anel,
Que é um brinquedo de sossego,
Que no passar do anel bis
Dou um beliscão no dedo.

A 9ª, do castigo do pai às irmãs de Aninha:

O velho manheceu o dia
C'a barriga um pouco tesa:
_Se Aninha não aparecer bis
Apanha Josefa, Antonha e Tereza.

Com se vê, destaca-se como a primeira marca autoral no canto de D. Caçula a repetição dos terceiros versos – da primeira, segunda, terceira, sexta e sétima quadras – e do quarto, da quarta quadra. Além dessa marca autoral no plano da melopeia, D. Caçula imprime sua marca autoral também no plano da expressão do poema, ao cantar a expressão indígena "Com a fala maracanã" (no segundo verso da terceira quadra). Além dessas marcas autorais, tanto no plano compositivo (elidindo 4 sequências temáticas), quanto nos planos musical e verbal de seu canto, outra particularidade da versão de D. Caçula é que, na última estrofe, ao saber da fuga da filha mais nova, sob o consentimento materno, o pai de Aninha castiga apenas as irmãs dela, deixando a esposa impune.

Passemos agora para a terceira e última versão do romance *Aninha*, cantada por D. Josefa de Jesus.

Essa versão, assim como a de D. Caçula, apresenta muitas particularidades dignas de nota. Ela é composta por 4 didascálias em prosa e apenas 24 versos. Entre esses, 20 são redondilhos maiores (com repetição do primeiro de cada estrofe) e 4 tetrassílabos (os quais funcionam como estribilho) e estão distribuídos em 4 sextilhas. As rimas entre os versos, ocorrendo sempre entre o segundo, quarto e sexto de cada estrofe, são em –a, –i.

Das 9 sequências temáticas, D. Josefa de Jesus canta apenas 4: a 2ª, do pedido de casamento feito por "um rapaz" à mãe de Aninha, a qual inicialmente é narrada em uma pequena didascália em prosa e, em seguida, cantada em uma sextilha:

"Quer dizer que Aninha 'tava boa pra casar, mas a velha achava que não tava. Aí quando menos espera chega um rapaz e falou pra velha:

_Minha velha eu vim aqui bis
Mas não vim lhe visitar,
Vim pedir a sua Aninha
Para comigo casar.
Ai, ai, ai, ai,
Para comigo casar.

A 3ª, da resposta da mãe, dizendo que Aninha é muito menina, também é iniciada por uma pequena didascália em prosa, seguida por uma sextilha:

A velha aí... “êpa”!... a velha disse:

Meu senhor não dou Aninha bis
Porque tá muito novinha,
Uma velha como eu não pode,
Não pode andar sozinha.
Ai, ai, ai, ai,
Não pode andar sozinha.

A 6ª, da fuga de Aninha, também é iniciada por uma pequena didascália em prosa seguida por uma sextilha:

Aí a menina disse:

_Minha mãe eu vou pra o rio bis
Que eu ‘tou com muito calor,
Tenho roupa pra lavar
E botar no coarador.
Ai, ai, ai, ai.
E botar no coarador.

E finalmente a 7ª, do anúncio da fuga de Aninha. Dessa vez, porém, é a sextilha que aparece primeiro. Nela, a mãe de Aninha, ao ir cuidar das galinhas, lamenta a ausência da filha mais nova. Em seguida, em uma pequena didascália em prosa, a voz narradora informa que a mãe age desse modo porque Aninha realmente fugiu:

De manhã muito cedinho, bis
No chiqueiro da galinha
Me deu aquela saudade:
Ah meu Deus cadê Aninha?
Ai, ai, ai, ai,
Ah meu Deus cadê Aninha?

Quer dizer que Aninha fugiu logo; foi com o namorado. Pronto: a velha ficou sem ela...”

Como dito acima, essa versão de D. Josefa de Jesus apresenta muitas particularidades dignas de nota, a primeira das quais o fato de a intérprete não mencionar, como fazem D. Maria José e D. Caçula, o parentesco entre Aninha e seu namorado. Outro detalhe interessante na versão de D. Josefa de Jesus é que, ao negar a mão de Aninha ao seu pretendente, a mãe dela, além de alegar que Aninha ainda está “muito novinha”, apresenta também outro argumento, a saber: que ela não pode ficar sem a ajuda de Aninha nos trabalhos duros de casa, “Uma velha como eu não pode,/Não pode andar sozinha.”. Além dessas duas marcas autorais, da

composição da fábula (elidindo 5 sequências temáticas) e do estribilho "ai, ai, ai, ai", aparecendo sempre no quinto verso de cada sextilha, há ainda dois detalhes interessantes a destacar na versão de D. Josefa de Jesus: o primeiro é que, diferentemente das versões de D. Maria José e de D. Caçula, na de D. Josefa de Jesus a mãe de Aninha não é a responsável por preparar a fuga dela com o pretendente, como ocorre nas duas versões das duas intérpretes anteriores. Além disso, D. Josefa de Jesus também não menciona o pai de Aninha, nem os castigos brutais a que ele submete as irmãs dela e a própria esposa, por causa da fuga da filha mais nova. Todos esses detalhes revelam as marcas autorais que D. Josefa de Jesus imprime em sua paráfrase da fábula da fuga de casa de Aninha com o namorado.

Finalizando as análises dos romances cuja temática é a fuga de casa por amor devido à proibição paterna, passemos agora para o último, *José e Maria*.

V. 5 Análise de *José e Maria*

Em sua apresentação desse poema, Jackson da Silva Lima informa que seu tema foi sucessivas vezes aproveitado pela literatura de cordel. Ele cita então dois folhetos, cada um contando uma versão da fábula da trágica fuga da filha do fazendeiro com o vaqueiro: o primeiro é de Sátiro Xavier Brandão (1951)[505] e o segundo de Manoel Pereira Sobrinho (1958), ambos sob o mesmo título, *A triste sorte de Jovelina*.

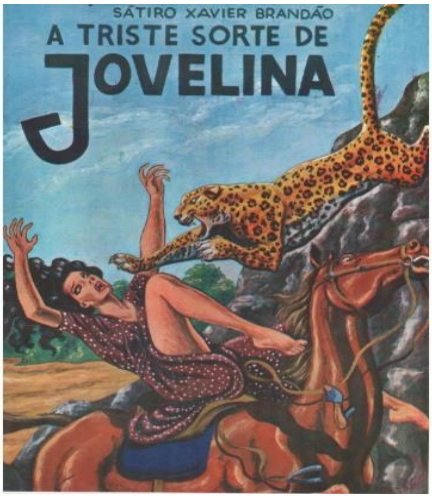


Figura 41. Capa[506] do folheto de Sátiro Xavier Brandão, *A triste sorte de Jovelina*.

[505] Jackson da Silva Lima (1977, p. 498) consultou duas edições do folheto *A triste sorte de Jovelina*, de Sátiro Xavier Brandão: a primeira foi editada em Juazeiro do Norte/Ceará, pela Tipografia São Francisco, e traz a data de 06/10/1973; a segunda foi editada no Recife/Pernambuco, mas não informa quem é o editor e traz a data de 29/07/1948. A edição que uso também é da Tipografia São Francisco, porém traz a data de 04/07/1951.
[506] Disponível em: http://www.editoraluzeiro.com.br/literatura-de-cordel/273-a-triste-sorte-de-jovelina-luzeiro.html. Acesso em 19 de setembro de 2021.

O folheto de Brandão é formado por 896 versos setissílabos, distribuídos em 128 setilhas (ou septilhas), as quais rimam no esquema ABCBDDB. Já o de Sobrinho apresenta 715 versos também setissílabos, distribuídos em 118 estrofes, sendo 117 sextilhas, rimando no esquema ABCBDB, e a última estrofe uma setilha rimando também no esquema ABCBDDB. Todavia, dessas duas versões, Jackson da Silva Lima supõe ser a lição de Brandão a mais antiga. Segundo o folclorista, provavelmente ela deve ter-se originado da tradição oral, dos "[...] chamados contos da carochinha ou histórias de trancoso, parecendo-nos não ser verdadeira a recíproca." (1977, p. 499). Ou seja: com essa frase final, o pesquisador quer dizer que não acredita que as versões que coligiu em Aracaju/SE tenham se originado desses folhetos, senão da própria tradição oral.

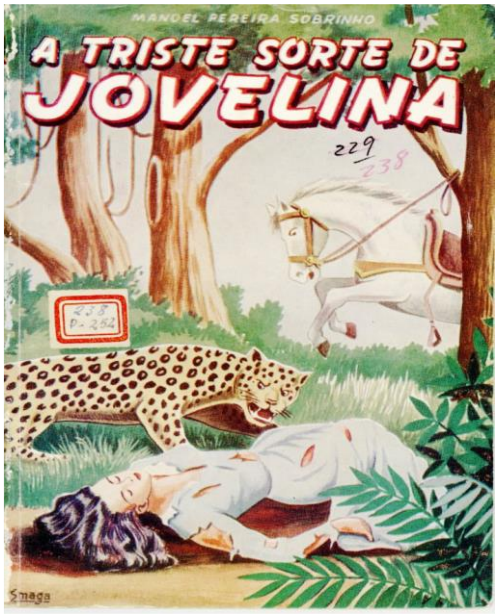


Figura 42. Capa[507] do folheto de Manoel Pereira Sobrinho, *A triste sorte de Jovelina*.

A primeira versão coligida por ele, toda em verso, foi cantada por D. Josefa de Jesus, apresentando 40 versos redondilhos maiores, distribuídos em 5 oitavas, com rimas entre o segundo, quarto, sexto e oitavo em –a, –ô, –ã. Das extensas narrativas cantadas nas versões dos folhetos de Brandão e de Sobrinho, D. Josefa de Jesus canta apenas algumas partes e finalmente se afasta delas totalmente na parte final de sua versão; deixando claro assim que está parafraseando, do seu jeito pessoal, a fábula da fuga malsucedida de Jovelina e Daniel (os quais na versão da intérprete se chamam José e Maria), tenha essa fábula se originado dos folhetos

[507] Disponível em: http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cordelfcrb&pagfis=25187. Acesso em 19 de setembro de 2021.

dos autores acima ou – como é mais provável, segundo a suposição já mencionada de Jackson da Silva Lima – da própria tradição oral.

Das 17 sequências temáticas apresentadas por Brandão e Sobrinho – 1ª, o nascimento de Daniel; 2ª, o batismo dele pelo coronel, pai de Jovelina; 3ª, o convívio e o amor que nasce entre Daniel e Jovelina; 4ª, o pedido de Daniel ao coronel, seu padrinho, para casar-se com a filha dele; 5ª, a recusa do coronel por Daniel ser somente um vaqueiro; 6ª, o acordo entre Daniel e Jovelina para fugirem; 7ª, a fuga; 8ª, as perseguições ao casal feitas pelo coronel e seus jagunços; 9ª, a travessia do casal fugitivo pelo sertão; 10ª, a noite na cacimba (poço de água); 11ª, a saída de Daniel para ir buscar água para Jovelina; 12ª, a morte de Jovelina, comida por uma onça; 13ª, o retorno de Daniel; 14ª, a luta entre ele as onças; 15ª, o retorno dele com sua amada morta sobre o cavalo; 16ª, a descoberta do coronel da morte da filha; e a 17ª, o pacto de paz entre o coronel e Daniel, selado pelo casamento deste com uma irmã de Jovelina – D. Josefa de Jesus, de todas essas sequências temáticas, canta apenas 4, quais sejam: a 6ª, do acordo feito entre José e Maria para fugirem:

Com a idade de 12 anos,
José e Maria se amava,
Mas o velho pai da moça
Com isso não concordava;
As cartas que ele escrevia
De tristeza ela contava:
_O jeito é nós dois fugir
Que outro jeito não achava.

A 12ª, da morte de Maria, comida por uma onça:

Combinaram de encontrá-los
Na mata do Tombador,
Maria saiu de casa,
A má sorte acompanhou.
Bem na volta do caminho
Uma onça lhe pegou;
Só o seu xalinho branco
No lugar ali ficou.

A 14ª, da luta de José com a onça, na qual morrem os dois:

José conheceu o xale
Pela mata foi andando,
As tranças do seu cabelo
Na pisada foi achando,
Chegou na beira do rio,

Doutro lado foi nadando,
Chegou na gruta de pedra
A onça ‘tava esperando.

José viu Maria morta
Dentro da gruta pulou,
Arrastou o seu revólver
Nesta hora ele negou,
Arrastou o seu punhal
Com a fera ele lutou,
Três corpos ali, sem vida,
Dentro da gruta ficou.

Finalmente, a 16ª, da descoberta da família de José, informada por um caçador, do desfecho trágico da fuga do casal enamorado.

Aí passa um caçador,
José pôde inda falar:
_Avisai a minha família
Que eu não posso mais ir lá:
Maria morre por mim,
Por ela vou a findar,
Não casamos aqui na terra
Mas no céu nós vai morar.

Como se percebe, pela composição (elidindo 13 sequências temáticas da narrativa e concentrando-se em apenas 4 momentos da fábula), além da morte de José na luta com a onça – o que não ocorre nas outras versões, nem nas dos folhetos de Brandão e de Sobrinho, nem na próxima versão do *Romanceiro Sergipano*, a de D. Caçula –, são muitas as marcas autorais que D. Josefa de Jesus imprime em sua versão da narrativa da fuga inditosa de José e Maria. Dessas marcas, destacam-se tanto o final da estória, em que José morre juntamente com a amada, após pedir a uma caçador – personagem que não aparace em nenhuma das outras versões – para ir informar à sua família o final trágico de sua aventura amorosa, quanto os versos finais no estilo shakespeariano,“Não casamos aqui na terra/Mas no céu nós vai morar.”, com que D. Josefa de Jesus fecha sua versão.

Esses versos, sublimando o amor impossível (romântico), são típicos da tracição oral de longa duração, na qual o próprio Shakespeare bebeu para compor a sua tragédia *Romeu e Julieta* (1597), conforme explica um importante estudioso de sua obra, Northrop Frye (1992, p. 46), “Mas a famosa estória da destruição dos dois jovens amantes por uma combinação entre destino

e hostilidade familiar é mais velha e mais ampla do que isso[508].". Em seguida, Frye continua informando que já nas *Metamorfoses* de Ovídio várias dessas estórias eram contadas, ecoando mitos antigos, "[...]: as estórias de Filomela, que foi transformada num rouxinol, de Narciso, de Filémon e Báucis, transformados em árvores, de Dafne e Siringe."[509]. Quanto ao motivo do caçador, surgindo de repente para levar à família de José a notícia de que a fuga dele com Maria transformou-se em uma tragédia, é também típico da tradição oral, como comprovam contos como *Chapeuzinho Vermelho* e outros, coligidos pelos irmãos Grimm (2019, p. 105).

Vejamos agora a segunda versão coligida por Jackson da Silva Lima. Essa versão, como foi dito atrás, foi narrada por D. Caçula. Isso mesmo. D. Caçula "narrou" a fábula da fuga por amor de José/Daniel e Maria/Jovelina toda em prosa, sem cantar um verso sequer, transformando sua versão em um típico conto popular. A tendência à prosificação tem sido explicada de várias maneiras. Bakhtin (1993b, p. 399), por exemplo, como vimos atrás[510], a explica como uma influência do romance em prosa sobre os outros gêneros literários, inclusive sobre o gênero lírico. No caso específico do genêro romance tradicional, Sandra Boto (2008, p. 15) e Doralice Alcoforado (2008, p. 42), explicam que a prosificação é entendida pelos estudiosos de orientação filológica como uma decorrência do esquecimento dos versos. Como disse antes[511], contudo, nem sempre é realmente essa a razão para uma intérprete escolher a prosa em vez do verso. É o caso da versão de D. Caçula da fábula de *José e Maria* (*A triste sorte de Jovelina*). Ao que tudo indica, essa estória deve ter vindo da própria tradição oral, das chamados "contos da Carochinha" ou "histórias de Trancoso[512]", segundo as investigações que Jackson da Silva Lima fez sobre a fonte dessa narrativa, tendo os autores Sátiro Xavier Brandão e Manoel Pereira Sobrinho, de acordo o coletor do *Romanceiro Sergipano* (1977, p. 499), se inspirado nessa fonte para compor seus folhetos. Ora, se assim foi, então a explicação para a versão em prosa de D. Caçula não passa exatamente pelo esquecimento dos versos, senão pelo fato de a intérprete ter narrado a estória como talvez ela tenha ouvido, da própria tradição oral da qual aprendeu. Desse modo, em vez de explicar como esquecimento dos versos da fábula a forma como D. Caçula narrou a estória d'*A triste sorte de Jovelina* (a qual ela nomeou de *A*

[508] Isto é: do que o poema narrativo *Romeus and Juliet* (1562), de Arthur Brooke, fonte na qual Shakespeare teria se inspirado para compor sua tragédia.
[509] *Id*., *ibid*., p. 47.
[510] No tópico 2, "Análise de *Leonora*", p. 283-284.
[511] No Capítulo III, tópico 3, "Análise comparativa das versões do romance *Juliana*", p. 155.
[512] Angela Leite de Souza (1996, p. 53) explica que o nome de Trancoso tornou-se um sinônimo de antiguidade aplicado aos contos tradicionais devido à grande fama de que gozou Gonçalo Fernandes Trancoso, em Portugal e no Brasil, com a publicação de seu livro *Histórias de proveito e exemplo*, publicado em 1575 e reeditado catorze vezes até o fim do século XVIII.

filha do fazendeiro), eu considero sua escolha da prosa como uma de suas marcas autorais, sendo as outras: o uso expressivo das onomatopeias e o suspense que a intérprete cria repetindo as formas verbais "começaram" e "procurando".

Das 17 sequências temáticas que compõem a narrativa, D. Caçula elide apenas 4: a 1ª, do nascimento de Daniel; a 2ª, do batismo dele pelo coronel, pai de Jovelina; a 9ª, da travessia do casal fugitivo pelo sertão e a 15ª, do retorno dele com sua amada morta sobre o cavalo[513]. As demais sequências comparecem, seguindo muito de perto a versão de Brandão. Logo no início, a intérprete narra a 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, e 7ª sequências:

> Era um dia que era um fazendeiro muito rico, que tinha três ou quatro filhas. Então apareceu um rapaz pra trabalhar pra ele... ele aí empregou o rapaz. Depois do rapaz empregado começou a namorar com a filha do patrão. Mas, ele pobre e ela rica... o pai não queria. Começaram...começaram... começaram... ela com insistência e ele... e vendo que o pai dela não queria, combinaram p'a fugir... ficaram certo... quando foi uma madrugada boa, ele saiu mais ela, [...].

Da sétima, a narradora pula a oitava sequência e vai para as 10ª, 11ª, 12ª e 13ª:

> [...] quando chegou no caminho, ela deu sede, aí pediu água; ele já tinha andado pel'aquele lugar, sabia que tinha uma fontinha adiante. Aí deixou ela debaixo do arvoredo e foi buscar uma aguinha p'a dar de beber. Quando ele saiu pra ir buscar água, a onça veio, pegou a moça... enrolou pra lá enrolou pra cá... eu sei que quando ele chegou com a água já encontrava os pedaços do vestido dela c'uns pingos de sangue.

Na 14ª, da luta entre Daniel e as onças, D. Caçula mostra toda a sua expressividade de narradora:

> Ele [o rapaz] tinha um bolo de cera, riscou um fósforo, acendeu, botou o bolo de cera dentro do chapéu, botou na mão e saiu procurando, procurando, procurando, procurando procurando... que quando chegou bem dentro das matas, tinha a furna da onça... ela 'tava na boca da furna esturrando: 'tum!...tum!', dando aqueles esturros, chamando mais oncinhos. Ele aí veio com o punhal, na mão, e o bolo de cera assim no chapéu... deu um soco, ela virou, quando virou ele cravou o punhal. Entrou de furna a dentro, quando chegou dentro encontrou a moça deitada, e as oncinhas comendo os peitinhos da moça: *vapo... vapo... vapo*... Quando ele viu aquilo, aí... pô! Esfaqueou os bichinhos; quando acabou saiu. É quando vinha amanhecendo o dia...

Após narrar a luta de Daniel com as onças, D. Caçula o deixa na furna e volta para a oitava sequência, para narrar a perseguição do pai de Jovelina ao casal fugitivo:

[513] Na versão de Manoel Pereira Sobrinho também não aparecem nem a sequência temática do batismo de Daniel pelo coronel, pai de Jovelina, nem a do retorno dele com sua amada morta sobre o cavalo.

[...] quando o dia amanheceu – cadê a moça? Ela não estava... fugiram. Aí o fazendeiro pegou todos os capangas que tinha, tudo armado de cacete, de punhal, de bacamarte, de espingarda. E lá vinha ele de lá pra cá... e o pessoal quando avistaram ele [o rapaz]: 'mata ele!... – Não, não, deixe ele vim, deixe ver o que ele vai dizer... quero ver o que ele vai dizer. O rapaz veio, quando chegou cá: – Cadê a moça? – A moça morreu. – Como essa moça morreu? – Saí com ela, quando cheguei em certas alturas ela deu sede, eu fui buscar água p'ela beber... quando cheguei c'a água não encontrei onde deixei ela.

Após narrar a perseguição do coronel ao vaqueiro que fugiu com sua filha, D. Caçula segue para a 16ª sequência e narra o encontro do pai com a filha morta:

Aí o fazendeiro disse: 'vamos'. Quando chegou lá, o rapaz disse: 'é preciso o senhor mandar um comigo que é pra nós trazer a moça'. Aí ninguém queria ir: um... 'eu não entro'; outro... 'eu não entro'. Aí o velho: 'vamos'. Aí entraram... entraram... pei...pei...pei..., quando chegaram dentro, arrumaram um capote p'a enrolar a moça, que não tinha mais roupas... tava despida. Aí pegaram ela, trouxeram, fizeram o enterro.

Depois de narrar como o pai de Jovelina constata a valentia de Daniel, D. Caçula finaliza sua versão, narrando a 17ª sequência, a qual informa como o pai dela se convenceu de que o pretendente de sua filha era realmente um homem de valor. Após isso, o fazendeiro faz as pazes com seu vaqueiro e lhe dá outra filha como esposa:

[...] aí olharam um p'o outro [os capangas]: 'o que é que faz com ele?... O que é que faz?... O que é que faz?... É pra mandar matar?... É pra prender?...' Aí o fazendeiro disse: 'não, um homem desse não se mata; ainda tenho três filhas moças, escolha dessas a que quiser e se case'. Aí foi fazer o casamento com a filha... se quis bem a ele agora foi que redobrou o bem, e foi dar a ele muita riqueza... muito cabedal".

Esses romances, *Leonora*, *O Caso de João Alves Flor*, *Aninha* e *José e Maria* – assim como *João e Maria* e *Marido Infeliz*, que serão analisados a seguir – são romances nacionais e não constam nem das coletâneas luso-espanholas nem das luso-brasileiras. Apesar de *Leonora*, como se mostrou, ser a versão (muito popular na Europa) do poema *Lenore*, do poeta alemão Gottfried August Bürger, curiosamente nem no romanceiro de Almeida Garrett nem no de Teófilo Braga ele foi registrado, certamente porque dele os coletores não encontraram vestígios. No Brasil, além de Jackson da Silva Lima, que conseguiu coligir dele quatro versões (por nós analisadas acima), apenas Maria Antonieta de Campos Tourinho publicou alguns fragmentos dele, sob o título *Sete Cancelas*, no já mencionado artigo "Estórias do Recôncavo" (1972, p. 148-149).

Esse cuidado de minha parte por trabalhar, na formação do *corpus*, além de com romances ibéricos, também com os nacionais, escolhendo 5 para cada grupo (nacionais: *O Caso de João Alves Flor*, *Aninha*, *José e Maria*, *João e Maria* e *Marido Infeliz*. Ibéricos: *Juliana*, *O*

Conde da Alemanha, *A Moreninha*, *Leonora* e *Iria a Fidalga*) atende, como expliquei antes[514], ao desejo de valorizar o romanceiro brasileiro, pouco estudado em relação ao europeu. Aliás, o próprio Teófilo Braga, em sua introdução à primeira edição dos *Cantos populares do Brazil* (introdução que, junto com as notas sobre os romances escritas por Braga, Sílvio Romero, por desentendimentos pessoais com o autor, viria a retirar da segunda edição), chamou a atenção sobre a importância de estudar-se o romanceiro nacional. Segundo o autor, o Brazil, cuja literatura "[...] nascente se amesquinhou seguindo longo tempo o nosso atrazado romantismo europeu, só poderá achar o seu caracter original conhecendo e comprehendendo o elemento ethnico das suas tradições populares". (1883, v. 1, p. X)[515]. Com efeito, o próprio Jackson da Silva Lima enfatizou essa importância do romanceiro nacional, ao consagrar a ele a segunda e a terceira partes de sua recolha, as quais, juntas, apresentam 32 romances; 10 romances a mais do que os 22 ibéricos, apresentados na primeira parte do *Romanceiro Sergipano*.

O conhecimento do romanceiro nacional é, pois, um passo incontornável para o conhecimento de nossa identidade e de nosso imaginário culturais e de nossas tradições populares, forjadas nas tensas e violentas relações que historicamente se estabeleceram entre as três etnias que nos constituíram inicialmete: a branca europeia, a indígena americana e a negra africana. No caso específico de *O Caso de João Alves Flor*, *Aninha* e *José e Maria* (bem como de *João e Maria* e *Marido Infeliz*, que serão analisados em seguida), a violência marcante dessa confluência étnica pode ser percebida na tensão existente nas relações entre os personagens, tanto entre os de classes diferentes, como o coronel e o vaqueiro, quanto na própria família patriarcal que predominou no sertão brasileiro durante séculos, vindo a sofrer sinais de transformação apenas a partir do século XX.

Em relação à nossa identidade nacional, o sertão brasileiro, lugar de múltiplos sentidos, segundo Antônio Fernando de Araújo Sá, tem sido considerado categoria essencial para se entender nossas especificidades históricas e culturais, "Dentro do processo de invenção discursiva do Brasil, o sertão tornou-se uma 'categoria central', nas narrativas históricas e ficcionais." (ARAÚJO SÁ, 2020, p 13). De acordo com o historiador, para esse espaço (mais simbólico do que simplesmente geográfico), era possível fugir para escapar dos tentáculos dos poderes metropolitanos então concentrados na costa litorânea. Por ser um lugar de afastamento em relação a Portugal, o sertão brasileiro tornou-se, durante os primeiros séculos da colonização, refúgio de índios e de negros que para lá fugiam em busca de liberdade e

[514] No Capítulo II, tópico 4, "Romance tradicional e alta literatura", p. 128-129.
[515] Na citação, manteve-se a grafia da época.

esperança. Povoado em suas vastas áreas desérticas por esses povos fugitivos das garras coloniais, o sertão (enquanto uma heterotopia ou contra-lugar[516]), passou a ser considerado, ainda conforme Araújo Sá, como terra dos "outros", ou seja: de tapuias, bugres, quilombolas, beiradeiros ou caiçaras, "Como espaço incivilizado, a noção de sertão podia se associar à questão da diferença. Além de paisagística, essa diferença era cultural, por ser um lugar ocupado por povos bárbaros e selvagens, [...]."[517]. E exatamente por ser um lugar de "bárbaros e selvagens" que para lá iam em busca de liberdade, fugindo da civilização metropolitana, é que o sertão será um espaço de resistência cultural somente dominado completamente através de um processo lento e violentíssimo que começa a se desdobrar, segundo João Capistrano de Abreu (1982, p. 113-168), desde a colonização portuguesa, com as bandeiras paulistas, até culminar, já no final do século XIX, na guerra contra o sertão promovida pela Primeira República e registrada pelo épico de Euclides da Cunha, *Os sertões* (1902).

Já estudado em suas manifestações culturais por Sílvio Romero (1977, p. 185-195), nessa narrativa euclidiana marcada pela ambiguidade de um autor por um lado embebido de determinismo e positivismo (assim como também o fora Romero) e, por outro, de admiração pela gente nordestina que vê em campo de batalha e que não correspondia à imagem pré-concebida que dela o engenheiro fazia, o sertanejo foi, na pena do jornalista correspondente de guerra do jornal *O Estado de São Paulo*, ao mesmo tempo enaltecido e depreciado em sua humanidade, tal como mostra a famosa passagem de sua *magnum opus*, "O sertanejo é, antes de tudo um forte. [...]. É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, revela no aspecto a fealdade típica dos fracos." (CUNHA, 1992, 64). Essa ambiguidade do autor, considerando o sertanejo ora forte ora fraco, era fruto de uma formação militar, adquirida na Escola Militar da Praia Vermelha, sob a orientação de Benjamim Constant[518], alicerçada na crença positivista de um mundo novo guiado pela ordem (racionalismo científico), pelo progresso (modernidade) e pela superiodade racial (branqueamento). Apesar das consequências desastrosas da guerra, ficou registrada no imaginário popular o enfrentamento heroico de Antônio Conselheiro e sua gente ao podoroso exército nacional, "Posteriormente, a Guerra de Canudos tornou-se um ciclo de poesia popular brasileira, resultando num registro dessa memória, em obras contemporâneas ao evento, [...]."[519]. Segundo Araújo Sá, além de na

[516] Ver, de Roberto Mulinacci, "Um deserto cheio de lugares: topografias literárias do sertão" (2009, p. 29 apud ARAÚJO SÁ, 2020, p. 149).
[517] *Id*., *ibid*., p. 15-16.
[518] Sobre a importância de Benjamim Constant na formação dos cadetes militares da Escola Militar do Rio de Janeiro, ver, de Alfredo Bosi, "A arqueologia do Estado-Providência – sobre um enxerto de ideias de longa duração" (1992, p. 273-307).
[519] ARAÚJO SÁ, *op*., *cit*., p. 90.

literatura de cordel, em autores como João Melchíades Ferreira da Silva, João de Souza Cunegundes, Manuel Pedro das Dores Bombinho, entre outros autores (entre os quais havia os que pendiam para uma visão euclidiana do conflito e os que pendiam para uma visão conselheirista), havia também, oriunda da própria gente de Conselheiro, a produção de todo um hinário canudense, em forma de ABCs, os quais foram recolhidos pelo próprio Euclides da Cunha e posteriormente, a partir dos anos de 1950, estudados por José Calasans, o qual, ao resgatar essa produção romancística, criticando a leitura euclidiana do fato histórico, promove uma revisão historiográfica do tema, estabelecendo um olhar sobre Belo Monte/Canudos, "a partir da 'ótica dos jagunços', [...]."[520].

À violência representada n'*Os sertões* – e que já tinha sido apresentada no romance de Franklin Távora, *O Cabeleira* (1997), de 1876, mas não com a dramaticidade épica visível em Euclides da Cunha –, cumpre acrescentar a que é representada tanto no regionalismo de 1930 (sobretudo em autores como José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Lúcio Cardoso e Rachel de Queiroz), quanto, depois, em autores como Guimarães Rosa, Ariano Suassuna, João Ubaldo Ribeiro, Antônio Torres, Ewelson Soares Pinto, Francisco J. C. Dantas, Ronaldo Correia de Brito e Itamar Vieira Júnior. Nesses autores, o sertão é representado como um lugar marcado pela cultura tradicional e por graves problemas sociais, como a seca, o messianismo, o fanatismo, o cangaço, a miséria etc. Apesar desses graves problemas, o espaço sertanejo, nessas obras, sempre está associado à identidade nacional, no que ela tem de mais autêntico, de mais singular, frente à mundialização da cultura. Como diz Durval Muniz de Alburqueque Júnior, nesses autores (sobretudo nos tradicionalistas, empenhados, sob a influência de Gilberto Freyre, em dar visibilidade e dizibilidade à cultura sertaneja), o sertão "[...] aparece como repositório do verdadeiro caráter nacional, reduto de uma sociabilidade comunitária, familiar e orgânica, onde os valores e os modos de vida contrastam com a civilização capitalista moderna, [...]." (2011, p. 140). Entretanto, sobretudo em autores como João Ubaldo Ribeiro e Ronaldo Correia de Brito, já se percebe um cruzamento entre essa sociabilidade mais tradicional e novos padrões comportamentais, decorrentes das mudanças sociais advindas da modernidade tardia ou pós-modernidade. Na verdade, já em José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Ariano Suassuna, é possível perceber, como diz Sônia Lúcia Ramalho de Farias, "[...] a transição na sociedade brasileira da estrutura rural oligárquica para a estrutura urbana e burguesa." (2006, p. 33). De todo modo, a violência ainda permance sendo

[520] ARAÚJO SÁ, *op., cit.*, p. 94.

a tônica principal que caracteriza esse espaço, no qual as noções de masculinidade e de virilidade, ancoradas numa ideologia viricêntrica, se associam à de coragem e valentia.

Essa violência, registrada nos arquivos históricos e historiográficos e representada na literatura (tanto na popular quanto na canônica), constituem o que Jacques Derrida, em sua leitura dos arquivos do mal a partir de sua crítica a Freud, chamou de o mal de arquivo. Segundo Derrida, caracteriza o mal de arquivo a ideia nefasta de que "O um se *protege do outro*, [...]. E o Um se *faz violência*. O Um se protege do outro *para* se fazer violência: *porque* se faz violência e *com vistas a* se fazer violência." (2001, p. 109-110, grifos do autor). Essa perspetiva do filósofo aplica-se bem ao sertão brasileiro. Como vemos nos romances *O Caso de João Alves Flor* e *José e Maria*, nos quais os coronéis (o pai de Leonor no primeiro poema e o pai de Maria/Jovelina no segundo) estão sempre cercados por jagunços dispostos a matar a qualquer momento, conforme assim o deseje seu chefe latifundiário. De fato, o fenômeno do cangaço, o banditismo rural, existe no sertão brasileiro, como informa Câmara Cascudo (1999), desde o fim do século XVIII, mas atinge sua culminância entre o final do século XIX e inícios do XX, quando se dá a trágica saga de Virgulino Ferreira da Silva, o famoso Lampião. Sem querer adentrar na complexidade social, política, econômica e cultural desse fenômeno[521], aqui importa registrar o protagonismo feminino existente no cangaço, apesar de todo viricentrismo patriarcal da violenta cultura sertaneja.

Assim como ocorre nos romances agrupados sob o tema da fuga de casa por amor devido à proibição paterna, nos quais as personagens femininas, como se mostrou, reivindicam seu protagonismo, sacrificando por ele até a própria vida (como ocorre sobretudo no romance *José e Maria, A triste sorte de Jovelina*), ou mesmo batendo no próprio pai (como ocorre em *O Caso de João Alves Flor*), segundo Adriana Negreiros, o protagonismo de mulheres como Maria Gomes de Oliveira, a Maria Bonita, abandonando o marido e indo viver com o bandido mais procurado do país, num gesto corajoso que depois atraiu outras tantas mulheres para o mesmo caminho, durante muito tempo foi silenciado.

De acordo com Negreiros, isso ocorreu porquanto para a imprensa da época, impregnada do viricentrismo reinante em todo o país, só interessavam os desmandos de Lampião e seu bando, "Os jornais dos anos 1930, apressados em narrar as crueldades e ações espetaculares do Jaguar do Nordeste, não consideravam a existência de sua esposa digna de pauta." (2018, p.

[521] Sobre o cangaço, ver, de Frederico Pernambucano de Mello, *Guerreiros do sol: Violência e banditismo no Nordeste do Brasil* (2011); *Benjamin Abrahão: Entre anjos e cangaceiros* (2012); *Quem foi Lampião* (1993). Ver também, de Antônio Amaury Corrêa de Araújo, *Gente de Lampião: Dadá e Corisco* (1982) e *Lampião, as mulheres e o cangaço* (2012) e, de Graciliano Ramos, *Cangaços* (2014).

13). E a jornalista continua, dizendo que "A memória da Rainha do Cangaço na imprensa da época é imprecisa, precária e fantasiosa."[522]. Essa falta de informação sobre a Rainha do Cangaço, todavia, não impediu que se criasse sobre ela toda uma produção poética na literatura de cordel, em que a personagem histórica aparece mitificada como uma guerreira impetuosa e hábil amazona sertaneja.

Porém, essa fantasia, que ia ganhando corpo nos folhetos sobre o cangaço, alimentada pela falta de informação devido aos desinteresses da imprensa da época em relação ao protagonismo feminino nesse fenômeno, gerou uma série de equívocos sobre ele, como por exemplo, o de se pensar que os cangaceiros seriam menos machistas do que outros sertanejos, "Perpetuou-se a falsa ideia de que, no cangaço, homens e mulheres tinham direitos iguais."[523]. Ideia absurda que Negreiros se empenha em desconstruir, ao recontar, baseada em vasta pesquisa, as histórias de mulheres como a própria Maria de Déa (Maria Bonita), Sérgia Ribeiro da Silva (Dadá), Maria Filismina, Maria Jovina, Maria de Ema, Maria Dora, Maria Honorina, Maria Miguel dos Santos, Maria da Conceição, Joana Gomes, Antônia Pereira da Silva, Lídia Vieira de Barros Figueiredo, Inácia Maria das Dores, entre outras, as quais sofreram horrores ao lado de seus companheiros bandidos. Como são muitas histórias marcadas pela brutalidade dos cangaceiros, em relação às suas companheiras, me conscentrarei apenas em uma delas, a de Sérgia Ribeiro da Silva (Dadá), a qual é bastante representativa do como eram tratadas as mulheres pelos fora da lei sertanejos.

Conta-nos Negreiros que Dadá, com apenas doze anos, fora brutalmente raptada por Cristino Gomes da Silva, conhecido pelo codinome de Corisco, o Diabo Louro, um personagem que Glauber Rocha, em sua cinematografia sobre o sertão, representou em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) como o último cangaceiro. Corisco, acompanhado por dois homens sob seu comando, raptou Dadá por vingança ao pai dela, seu Vicente Ribeiro da Silva. Segundo Corisco, seu Vicente teria denunciado à polícia um amigo seu, responsável por ter estragado a criação de um fazendeiro. Como vingança ao delator do episódio, o bandido deu ordens a seus capangas que arrastassem a menina Sérgia, que, desesperada, gritava pelos pais, mas foi imobilizada na garupa de um burro no qual foi levada para casa da tia de Corisco, dona Vitalina, numa viagem que começou à tarde e terminou às três da madrugada. Antes de entregá-la aos cuidados da tia, no entanto, o Diabo Louro jogou-a no chão, "Imobilizou-a, levantou-lhe o vestido, abriu-lhe as pernas e se debruçou sobre seu corpo."[524], deflorando-a impiedosamente. "'Feito um animal',

[522] *Ibid.*
[523] *Ibid.*
[524] *Ibid.*, p. 34

como ela [Dadá] viria a descrever no futuro, penetrou-a com força, repetidas vezes. Aos doze anos, Dadá perderia a virgindade naquele estupro."[525]. Dor maior do que a de ter apenas doze anos e ser estuprada depois de viajar quase o dia inteiro em cima de um burro, no entanto, foi a de ver o primeiro filho desse pai endiabrado ser arracando de suas mãos maternas e entregue a um fazendeiro "especializado na engorda de gado. No instante em que deu adeus ao bebê, Dadá sentiu, conforme definiria um dia, a maior dor do mundo."[526]. Dor que se renovaria em seguida com a morte da filha, a qual morreria pouco tempo depois de ter nascido.

Em seu livro, Negreiros conta várias histórias como essas, mostrando que os bandoleiros do sertão estavam longe de serem menos cruéis em seu machismo do que outros homens sertanejos. Com efeito, a vida para uma mulher nessa região marcada pela violência, por conflitos sociais e por uma cultura patriarcal que considerava a mulher um objeto do pai ou do marido, cerceando-a em seus desejos e controlando-a em todos os seus passos, não era nada fácil. O fato de algumas dessas mulheres, como Maria Bonita, Maria Miguel dos Santos (a Mariquinha, irmã de José Miguel da Silva, o Zé de Neném, ex-marido de Maria de Déa), Maria Jovina e outras, terem entrado voluntariamente para o cangaço, para viver uma vida errante ao lado de bandidos sanguinários, não deixa de ser ilustrativo do desejo que elas demonstravam de exercerem sobre suas próprias vidas alguma forma de protagonismo, ainda que iludidas quanto às promessas que a vida fora da lei lhes proporcionaria. Esse desejo de protagonismo e de parricídio, representado nos romances acima analisados – sobretudo em *O Caso de João Alves Flor*, em que as filhas e a mãe se unem em vingança para dar uma surra no pai, ou em *José e Maria*, *A triste sorte de Jovelina*, em que a personagem Maria/Jovelina abandona a vida de conforto ao lado do pai fazendeiro para ir viver ou morrer ao lado de um vaqueiro pobre – o homem por quem se apaixonara – são indicativos do desejo da mulher sertaneja em ser a senhora de seu próprio destino, ainda que essa escolha lhe custe a própria vida.

Dando continuidade às análises dos romances, vamos agora partir para os três últimos poemas constitutivos do *corpus* estabelecido com o objetivo de apresentar, através desse recorte, o universo temático da recolha de Jackson da Silva Lima, bem como as marcas autorais que as intérpretes que cantaram para ele deixaram impressas em seus cantos, enquanto rasura da linguagem, inscrição cultural ou clivagem, conforme a terminologia de Leda Martins que venho adotando para este estudo do *Romanceiro Sergipano*. Desses três romances, *Iria a*

[525] *Ibid.*
[526] *Ibid.*, p. 63.

Fidalga, João e Maria e *Marido Infeliz* – agrupados em torno do tema da violência contra a mulher –, o primeiro é ibérico e os outros dois são nacionais.



Figura 43. Jackson da Silva Lima ao lado de sua mãe, Dona Perolina da Silva Lima. Foto de Vladimir Carvalho (Acervo pessoal). Essa foto também não consta do *Romanceiro Sergipano*. Assim como as outras fotos de D. Perolina que aparecem nas p. 234 e 235, ela me foi presenteada gentilmente pelo pesquisador para ilustrar a tese.

VI. ENTRE O AMOR E A MORTE (VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER)

Após analisar as marcas autorais presentes nos cantos de D. Josefina, D. Maria Francisca, D. Josefa, D. Maria José Reis, D. Verleide, D. Caçula, D. Bertulina, D. Enedina, D. Josefa de Jesus e D. Maria José – marcas que se configuram em suas performances da oralitura da memória como inscrição cultura, rasura da linguagem e clivagem – e depois de abordar o universo temático presente nos romances que elas cantaram, sigamos agora para o sexto e último Capítulo deste estudo da autoria feminina e do universo temático do *Romanceiro Sergipano*.

Neste sexto Capítulo analisarei oito versões de três romances agrupados sob o tema da violência contra a mulher. São eles: *Iria a Fidalga, João e Maria* e *Marido Infeliz*. Do primeiro romance, *Iria a Fidalga*, o *Romanceiro Sergipano* apresenta cinco versões, narradas e cantadas respectivamente por D. Caçula, por D. Maria do Carmo e por D. Maria dos Anjos. Do segundo, *João e Maria*, a recolta apresenta apenas uma versão, narrada e cantada por D. Josefa de Jesus. Do terceiro romance, *Marido Infeliz*, a coletânea romancística apresenta duas versões cantadas respectivamente por D. Eurides e por D. Maria Nilza.

Continuemos, então, nosso percurso analítico, rastreando os modos parafrásticos pelos quais essas intérpretes se apropriam desses poemas, incorpora-os à sua realidade existencial, social, sexual e cultural, marcando-os assim com sua subjetividade, e os narram e cantam, crioulizando-os, ao transmiti-los em suas performances da oralitura da memória, nas quais elas desempenham o papel de agentes comunitárias de letramento poético, iniciando seus ouvintes tanto na tradição oral viva, da qual vêm os poemas, quanto no universo literário da cultura ocidental.

VI. 1 Crimes sem castigo.

O nome desse tópico, “Crimes sem castigo”, não é uma alusão gratuita ao romance polifônico de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski, *Crime e castigo* (1866). Nesse romance – considerado, segundo Salvatore D’Onofrio (1990, p. 387), a primeira grande obra da época da maturidade do autor, escrito após os quatro anos que ele passou na Sibéria – mergulhamos na alma do personagem Rodion Românovitch Raskólhnikov, um jovem de família pobre que sai de sua cidade no interior da Rússia para ir estudar Direito em São Petesburgo. Porém, após dois anos nesse cidade, é obrigado a abandonar os estudos por falta de dinheiro. Morando em um quarto alugado, Raskólhnikov que, durante um tempo consegue se sustentar fazendo pequenas

traduções, começa a enfrentar dificuldades financeiras cada vez maiores, sem poder nem mesmo pagar o aluguel do pequeno quarto em que vivia.

Pressionado pela situação miserável em que se encontra, Raskólhnikov começa a meditar cada vez mais as ideias que defendeu em um artigo que escreveu para a revista da universidade, durante o tempo em que lá esteve. Nesse artigo, ele defendia a tese de que existem homens ordinários, que não contribuem em nada para o avanço da humanidade, e homens extraordinários, como Napoleão e Júlio César, para quem as próprias leis deixam de ser limites, por esse tipo de homem ter sempre em mira a realização de algo para o bem da humanidade. Sentindo-se humilhado pela falta de recursos financeiros em que se encontra, Raskólhnikov, mergulhando cada vez mais nessas ideias, começa a planejar cometer o homicídio de uma agiota, Alíona Ivânovna, uma velha usurária que, segundo ele, tal qual um piolho, se morresse, não faria falta à humanidade, por ser uma mulher excessivamente egoísta e ordinária. Perseguido pela tese que defendeu no artigo, ele começa a se ver também como um homem extraordinário, que se encontra, assim como Napoleão e César, acima das leis. Possuído por esse pensamento, Raskólhnikov começa então a planejar o assassinato da velha usurária, raciocinando que, além de ela ser uma pessoa ordinária e má que não faria falta a ninguém, com o dinheiro que dela roubasse (pois ela tinha muito), ele poderia ajudar a si mesmo, à família – sua irmã, Avdótia (Dúnia) Raskólnikova, e sua mãe, Pilkhéria Alieksandrovna – e a outros, "Que a coisa devia ser feita com uma machada, havia já algum tempo que o decidira. [...]. Apesar de toda a dolorosa luta interior, nunca, nem por um instante, chegou a acreditar na realização dos seus projetos em todo esse tempo." (1993, p. 84).

Perdido nos labirintos desses atrozes pensamentos, o ex-estudante de Direito acaba se decidindo finalmente a realizar sua "experiência", matando tanto Alíona Ivânovna quanto a irmã mais nova dela, Lisavieta Ivânovna. Depois desses dois homicídios, o primeiro planejado e o segundo a contragosto, cometido apenas por ter sido surpreendido por Lisavieta, para não deixá-la viva como testemunha, Raskólhnikov começa uma verdadeira jornada interior e exterior para esconder a verdade da justiça, mas sobretudo para aceitar que sua ação criminosa possa realmente ser justificada, segundo a tese que defendeu no artigo. Contudo, sem suportar o peso que os crimes cometidos acabam provocando em sua consciência, ele acaba confessando-se a Sônia Siemiônovna Marmieládov, um prostituta por quem se apaixonara. Sônia havia começado a prostituir-se apenas para sustentar a família e o pai, Siemion Zakháritch Marmieládov – um ex-funcionário público entregue ao alcoolismo e que vive na miséria. É ela quem acaba influenciando Raskólhnikov a entregar-se à justiça, a partir da leitura de uma

passagem do Novo Testamento (o capítulo 11 do Evagelho de São João, em que se narra a ressurreição de Lázaro). Atormentado por sua consciência, influenciado pela bondade e fé de Sônia e cada vez mais pressionado por Porfíri Pietróvitch, o investigador responsável pelo caso do assassinato das irmãs, Raskólhnikov finalmente entrega-se à justiça, ficando preso por oito anos apenas, devido à confissão, ao arrependimento e à falta de antecedentes criminais.

Pois bem, nesse romance em que Dostoiévski, como diz Bakthin, obriga "as personagens a dialogar com seus duplos, com o diabo, com seu *alter ego* e com sua caricatura (Ivan e o diabo, Ivan e Smierdiakóv, Raskólnikov e Svidrigáilov, etc)." (2013, p. 32), acompanhamos os tormentos existenciais de um ex-estudante de Direito lutando contra sua consciência por ter cometido dois homicídios, provando para si mesmo que não era um homem extraordinário que se encontrava acima da lei. Todavia, nos três romances que serão analisados a seguir, a saber *Iria a Fidalga, João e Maria* e *Marido Infeliz,* não é o que ocorre, porquanto, nesses poemas (sobretudo no último), vemos a representação tanto do homicídio quanto da impunidade. No primeiro, o assassino de Iria é ou o próprio namorado, nas versões de D. Caçula, ou o marido, nas de D. Maria dos Anjos. E o motivo pelo qual ele a mata cruelmente é apenas por Iria ter se recusado satisfazer-lhe o desejo sexual. No segundo, o assassino de Maria é o próprio marido João, que acaba assassinando a própria mulher devido à calúnia de uma velha alcoviteira. No terceiro e último poema, temos um homicídio novamente cometido por um marido que se sentiu desafiado por sua mulher. Sigamos, então, para as análises, começando-as por *Iria a Fidalga*.

VI. 2 Análise de *Iria a Fidalga*.

Considerado, segundo Antônio Lopes (1967, p. 190) e Jackson da Silva Lima (1977, p. 206), o mais belo romance sacro da Península Ibérica, *Iria a Fidalga*, romance que conta a trágica lenda da padroeira de Santarém, é cantado em Portugal até os dias atuais, sobretudo quando ocorre, de 17 a 26 de outubro, a Festa de Santa Iria na cidade templária de Tomar, a 138 km de Lisboa[527]. De acordo com Teófilo Braga (1867, p. 210), o primeiro autor a apresentar

[527] Ver o blog FolkMídia, de Osvaldo Meira Trigueiro, no qual o autor registrou a Festa de Santa Iria realizada na cidade de Tomar em 2014, a partir de fotografias da procissão da santa, cuja imagem, saindo da Praça da República e percorrendo as principais ruas da cidade, é levada pelos fiéis, acompanhados de crianças, até a Capela de Santa Iria às margens do rio Nabão, onde, segundo a lenda, o corpo da santa teria sido jogado pelo seu assassino. O blog apresenta ainda um vídeo, com pouco mais de três minutos, registrando um momento da festa em que as devotas, ao lado do andor com a imagem da santa em frente ao rio Nabão, cantam o romance que narra sua lenda, enquanto as crianças jogam pétalas de flores no rio. Disponível em: https://meiratrigueiro.blogspot.com/search?q=FESTA+DE=SANTA=IRIA. Acesso em 19 de setembro 2021. Agradeço a Jackson da Silva Lima a indicação do site.

a lenda da santa e a publicar uma versão do romance a ela dedicado foi Almeida Garrett, o qual apresentou uma versão factícia – isto é, feita por ele a partir de várias outras versões, como é de seu costume fazer – no capítulo XXIX de seu livro *Viagens na minha terra* (2015, p. 129-130) e estudou com erudição as origens da lenda a partir dos cronistas monásticos, no capítulo XXX desse mesmo livro[528]. Garrett começa observando a diferença entre a simplicidade das versões romancísticas populares sobre a lenda de Santa Iria e a versão complicada e grave das crônicas eclesiásticas, "Tão simples, tão natural é a narração poética do romance popular, quanto é complicada e cheia de maravilhas a que se autoriza nas recordações eclesiásticas"[529].



Figura 44. Imagem de Santa Iria em sua capela. Foto de Osvaldo Meira Trigueiro[530].

De acordo com essas crônicas, Irene ou Ida[531] era, pelos meados do sétimo século[532], filha de Hermígio e Eugenia, nobres da região da Nabância (atual cidade de Tomar). Educada por duas tias religiosas, Iria viria a se tornar freira no convento beneditino onde o seu tio materno, Célio, era o abade. Célio, por sua vez, encarregou ao monge Remígio a responsabilidade pela educação da freira, mas este acabou se apaixonando por ela, cuja beleza, segundo se conta, era imensa. Remígio tenta seduzi-la e ela resiste, tanto às investidas dele, quanto às de Britaldo, filho do conde Castinaldo, o qual governava toda aquela região. Vingando-se de Iria por ter sido rejeitado por ela, Remígio lhe deu uma beberagem que acabou intumescendo o ventre da freira e dando-lhe a aparência de gestante. Britaldo, a quem Iria já teria há muito consolado, fazendo-o entender que ela já estava casada com Deus, ao saber da

[528] *Ibid.*, p. 131-134.
[529] *Ibid.*, p. 130.
[530] Disponível em: https://meiratrigueiro.blogspot.com/search?q=FESTA+DE=SANTA=IRIA. Acesso em 19 de setembro de 2021.
[531] Há muitas variações do nome da santa, a qual, além de Iria (Ería, Eyrea) ou Ida, também é conhecida como santa Helena (Herene, Herena, Erene, Irene ou Elena).
[532] Segundo o Pe. Avelino de Jesus da Costa (1974, p. 18), o martírio da santa teria ocorrido em 653 d. C.

possível gravidez dela, sentiu-se traído e enganado. Furioso e ardendo ainda de desejo por ela, mas sabendo-se também rejeitado, Britaldo envia um escudeiro de seu pai (o escudeiro chamava-se Banam) para matá-la e sumir com o seu corpo; o que este fez, cortando a garganta de Iria e jogando o seu corpo no rio Nabão.



Figura 45. Procissão de Santa Iria pelas ruas de Tomar. Foto de Osvaldo Meira Trigueiro[533].

De acordo com o Pe. Avelino de Jesus da Costa (1974, p. 2), depois do sumiço de Iria, começou a circular o boato de que ela teria fugido grávida com um amante. Somente depois de seu tio Célio ter descoberto a verdade (segundo o Pe. Costa, por revelação divina) e ter começado a divulgar o que realmente aconteceu, no convento e pela região, é que ele e outros monges, acompanhados pelo povo e por nobres locais, começaram a sair à procura do corpo da freira nas águas dos rios Nabão, Zêrere e Tejo. Acabaram encontrando-o nas margens deste último, onde, milagrosamente, as águas do rio teriam se aberto para mostrar a todos o túmulo de mármore de Iria, onde jazia seu corpo, já santificado. O Pe. Costa conta ainda que, após a descoberta do local onde estava o corpo da freira santificada e da verdade sobre sua morte, "Britaldo e Remígio, arrependidos do seu crime, foram para Roma, onde morreram como penitentes."[534].

Baseado em suas pesquisas nas crônicas eclesiásticas, Garrettt conta que o rei D. Dinis e sua esposa, a rainha Santa Isabel, foram a Tomar visitar o túmulo de Santa Iria. Ao chegarem lá, acompanhados da corte, segundo as pesquisas do poeta romântico, o rio teria se aberto para mostrar à santa rainha e a seu real esposo o sepulcro então submerso de Iria.

[533] Disponível em: https://meiratrigueiro.blogspot.com/search?q=FESTA+DE=SANTA=IRIA. Acesso em 19 de setembro de 2021.
[534] COSTA, "Santa Iria e Santarém – Revisão de um problema hagiográfico e toponímico", *op*., *cit*., p. 3 .



Figura 46. Crianças jogando pétalas de flores no Rio Nabão. Foto de Osvaldo Meira Trigueiro[535].

Sem poder retirar o corpo da santa de lá, pois o túmulo não abria nem saía do lugar, porquanto um poder sobre-humano "não permitia que ele se abrisse, [el-rei D. Dinis] mandou a toda a pressa levantar um padrão muito alto sobre o mesmo túmulo, e tão alto que o rio na maior enchente o não pudesse cobrir"[536]. O Pe. Costa informa que isso teria ocorrido em 1317. Garrett diz ainda que, no ano de 1644, a câmara de Santarém mandou refazer "de cantaria lavrada o dito marco ou pedestal, que não era senão de alvenaria, e pôr-lhe em cima a imagem as santa."[537]. Porém o culto a Santa Iria é bem mais antigo e, de acordo com o Pe. Costa, a festa a ela dedicada já consta no Calendário do Antifonário de Leão de 1067, onde se lê a inscrição "*Sancte Erene virginis in Scallabi castro*" (Virgem Santa Erene da vila de Santarém), conforme pode ser comprovado, apesar da ilegibilidade, pela gravura 2 abaixo, na qual o nome de Santa Iria se encontra na parte inferior da coluna da direita (destacado por uma discreta seta):



Figura 47. Grav. 2: Calendário do Antifonário de Leão – meses de setembro e outubro[538].

[535] Disponível em: https://meiratrigueiro.blogspot.com/search?q=FESTA+DE=SANTA=IRIA. Acesso em 19 de setembro de 2021.
[536] GARRETT, *op. cit.*, p. 132.
[537] *Ibid.*, p. 133.
[538] In: COSTA, "Santa Iria e Santarém – Revisão de um problema hagiográfico e toponímico", *op., cit.*, a página do Calendário encontra-se sem numeração, mas está após a p. 8.

Deixando um pouco de lado as pesquisas de Garrett e do Pe. Costa sobre as possíveis origens do culto a Santa Iria, vejamos agora como a tradição romancística conta lenda de seu martírio. De fato, como observou Garrett, nos romances, como sói ocorrer na tradição oral, há um simplificação da história, a qual é contada em apenas 10 sequências temáticas: a 1ª, do pedido de pousada do cavaleiro desconhecido a Iria; a 2ª, do acolhimento ao cavaleiro e dos cuidados (jantar, banho etc.) que ela lhe dispensa; 3ª, do rapto de Iria no meio da noite; 4ª, da pergunta do cavaleiro sobre qual o nome da donzela raptada; 5ª, da tentativa de estupro e da resistência de Iria; 6ª, do assassínio dela; 7ª, do retorno do assassino, passado algum tempo, ao lugar onde a matou; 8ª, da pergunta que ele faz às pastorinhas sobre a qual santa é consagrada a ermida erguida no lugar de seu crime; 9ª, do pedido de perdão do assassino a Santa Iria; 10ª, da recusa do perdão pela santa e da maldição que ela lhe faz.

O romance de Santa Iria não é popular apenas em Portugal, mas o é também na Espanha e nos países de colonização ibérica, bem como naqueles onde houve migração de portugueses, como Canadá e Estados Unidos, conforme demonstram as pesquisas de Manuel da Costa Fontes (1979; 1980; 1983). No Brasil, além de Sílvio Romero (1954, p. 109-111), Antônio Lopes (1967, p. 189-191), Rossini Tavares de Lima (1971, p. 37-44), Altimar Pimentel, Braulio do Nascimento e Roberto Benjamin (2007, p. 60-61), muitos foram os pesquisadores que recolheram versões dele. Jackson da Silva Lima, por sua vez, conseguiu coligir 5[539]: 2 de D. Caçula, 1 de D. Maria do Carmo e 2 de D. Maria dos Anjos. Sigamos, então, para as análises dessas versões do *Romanceiro Sergipano*, começando pelas de D. Caçula.

Como é de seu costume, D. Caçula começa suas versões com didascálias em prosa nas quais ela apresenta a terceira, a quinta, a sexta e a sétima sequências temáticas da narrativa, ou seja: a sequência da fuga, a da tentaiva de estupro, a do assassínio e a do retorno do cavaleiro. Como já demonstrei nas análises anteriores, as intérpretes adaptam as fábulas às sua realidade social, sexual e cultural. Assim, na primeira versão de D. Caçula, o "namorado" de Iria a convida para fugir de casa com ele e ela aceita:

"[...]. Quando chegou nos matos, ele foi fazer o 'mal feito', ela não aceitou. Ele, aí, pegou ela e matou: fez uma corda de palha de adicuri, enforcou e pendurou no adicurizeiro, e viajou. Depois de muito tempo, deram fé da moça morta, fizeram uma igrejinha, ela virou santa...colocaram. Quando ele já vinha

[539] Na apresentação de suas versões (1977. p. 209), Jackson da Silva Lima diz ter coligido apenas 3, por considerar a segunda versão de D. Caçula, bem como a segunda versão de D. Maria dos Anjos, como variantes das primeiras versões que elas cantaram. De minha parte, como estou rastreando as marcas autorais das intérpretes em seu canto, considero cada versão em si mesma, como um momento performático singular e único, que jamais se repete exatamente da mesma forma, mas sempre apresenta uma marca autoral nova impressa pela intérprete, como uma inscrição cultura, rasura da linguagem ou clivagem.

de volta, que não se lembrava mais disso, avistou uma igreja e umas pastorinhas pastorando o gado, ele aí disse: [...].

Em seguida, em 21 versos heterométricos (14 pentassílabos, 2 trissílabos e 5 tetrassílabos) rimando em –a, –ê, e distribuídos, segundo a fixação do editor textual (Jackson da Silva Lima) em três estrofes (uma quadra, uma setilha e uma décima) permeadas de pequenas didascálias em prosa, D. Caçula canta a oitava sequência temática, da pergunta sobre a ermida, e a nona, do pedido de perdão:

_Minhas pastorinhas
Que pastoram gado,
Que igreja é aquela
Que está ali formada?

A pastorinha responde:

_É de Santa Iria,
Iria coitada,
Que foi morta
E degolada,
Amarrada
No adicurizeiro,
Como um carneiro.

Ele aí lembrou-se...ajoelhou-se:

_Minha Santa Iria,
Meu amor primeiro,
Perdoai a morte,
Serei teu rendeiro,
Fui tão malvado
E carniceiro,
Que te matei
E pendurei
No adicurizeiro,
Como um carneiro."

Em linhas gerais, há pouca diferença entre essa primeira versão e a segunda, a qual foi narrada e cantada por D. Caçula, segundo Jackson da Silva Lima, uma semana após a primeira (1977, p. 212, nota 8). Todavia, como tenho defendido neste estudo que a menor marca autoral deve ser levada em consideração, a fim de se valorizar a paráfrase da intérprete como seu protagonismo, sua rasura da linguagem e sua inscrição cultural, cabe registrar, além de algumas pequenas diferenças de vocabulário e uma didascália a menos, sobretudo o fato de, na segunda

versão, a intérprete cantar os versos 1, 3, 5, 7, 9, 10, 12, 14, 16 e 19 duas vezes. Vejamos as diferenças vocabulares, que estarão em negrito, e os versos da segunda versão:

_Minhas pastorinhas bis
Que pastoram gado,
Que igreja é aquela bis
_Que está ali formada?

A **pastora respondeu**:

_É de Santa Iria, bis
Iria coitada,
Que foi morta bis
E **foi** degolada,
Pendurada bis
No adicurizeiro, bis
Como um carneiro.

_Minha Santa Iria, bis
Meu amor primeiro,
Perdoai a morte, bis
Eu serei teu rendeiro,
Que eu fui **tão mau** bis
E **tão** carniceiro,
Que te matei
E **dependurei** bis
No adicurizeiro,
Como um carneiro."

Como se vê, destacam-se como marcas autorais, nas duas versões narradas e cantadas por D. Caçula, tanto a expressão morigeradora "fazer o mal-feito" (expressão exclusiva de D. Caçula), quanto a forma como a intérprete descreve a maneira cruel e violenta com que o "namorado" assassina Iria, "[...] fez uma corda de palha de adicuri, enforcou e pendurou no adicurizeiro, e viajou.". Analisada a versão de D. Caçula, sigamos então para a versão de D. Maria do Carmo.

Essa intérprete, por seu turno, canta apenas alguns fragmentos da fábula de Santa Iria. Constituem sua versão apenas 21 versos pentassílabos, as redondilhas menores, rimando em –a, –ô, –ê, distribuídos em 3 estrofes (1 nona, 1 oitava e 1 quadra). Nesses 21 versos, D. Maria do Carmo canta somente 3 sequências temáticas do poema: a 4ª, da pergunta do cavaleiro sobre qual o nome da donzela raptada; a 6ª, do assassínio de Iria e a 9ª, do pedido de perdão de seu assassino. A versão de D. Maria do Carmo, embora fragmentária, é a que mais se aproxima das versões ibéricas. Contudo, há duas marcas autorais dignas de nota em seu canto: a primeira,

ocorrendo no plano vocabular, é a palavra "zuneiro" – que a própria intérprete, conforme nota de Jackson da Silva Lima (1977, p. 213, nota 9), explica dizendo que "Zuneiro quer dizer que ele é subalterno a ela" – e a segunda, ocorrendo no plano diegético, é uma didascália final em prosa em que, curiosamente, a voz narradora informa que, "Virou santo eles dois [Iria e seu assassino].". Conheçamos a versão de D. Maria do Carmo:

Sete léguas e meia[540]
não tivemos fala,
Para interar oito
Foi me perguntar:
Como eu me chamava,
Terra de meu pai
Irei Fidalga.
Nas terras alheia,
Serei degolada.

Aí se desceu
E me degolou,
E me deixou em terra
Coberta de flor;
A cabo de um ano
Por aqui passou,
Me achou perfeita
Como me deixou.

_Minha santa Helena,
Meu amor primeiro,
Me perdoe[541] a morte
Que eu sou teu zuneiro.

Virou santo eles dois.

Por fim, temos as duas versões narradas e cantadas por D. Maria dos Anjos. Como venho assinalando, as intérpretes adaptam às fábulas dos romances que cantam ao seu universo social, sexual e cultural, e as duas versões de D. Maria dos Anjos são um excelente exemplo disso. Suas duas versões iniciam com uma didascália em prosa. Na primeira, a voz narradora informa que "Iria era uma mulher, que o marido era muito ruim com ela, judiava ela mais do pedido". Depois dessa introdução em que fica clara a adaptação da fábula ao universo sociocultural e sexual da intérprete, a narradora continua informando que:

[540] O único verso que foge à métrica do pentassílabo é esse primeiro, "Sete léguas e meia", o qual é um hexassílabo.
[541] Esse verso, "Me perd**oi** a morte", está grafado dessa forma, com i, no *Romanceiro Sergipano* (1977, p. 213); certamente um erro tipográfico.

Quando foi uma tarde ele matou, ela tava grávida de dois meninos. Deu uma doença nele, que era uma lepra perigosa, que ele já 'stava com uma porção de anos que vivia sofrendo. Enterrou ela dentro de um cipó caboco e ela aparecia a ele. Ele ia lá pra igreja e sempre via Santa Iria, que ele ia fazer penitência por causa do sofrimento dele. Aí ele pediu: [...].

Após essa didascália em prosa fortemente marcada pela autoria, rasura da linguagem e inscrição cultural da intérprete, D. Maria dos Anjos canta apenas 17 versos heterométricos (1 tetrassílabo, 5 pentassílabos, 5 hexassílabos, 5 setissílabos e 1 octossílabo), rimando em –ê e distribuídos em 4 estrofes (3 quadras e 1 quintilha). Nesses 17 versos, permeados por mais 5 didascálias em prosa (3 pequenas e 2 um pouco maiores), D. Maria dos Anjos canta somente 2 sequências temáticas, a saber: a 9ª, do pedido de perdão do assassino e a 10ª, da recusa do perdão por parte da santa. Cumpre ressaltar, entretanto, que D. Maria dos Anjos não canta essas 2 sequências como geralmente elas são conhecidas. Na verdade, a intérprete as adapta totalmente à sua realidade, praticamente criando uma outra estória sobre a santa. Essa é, pois, sua clivagem da fábula. Conheçamo-la:

_Iria, Iria,
Meu amor primeiro,
Me dá-me minha saúde
Que eu serei teu romeiro.

Ela dizia:

Não te dou-te tua saúde
Que tu foste um carniceiro,
Não posso te dar tua saúde
Nem tu pode ser meu romeiro.

Ele pedia: "Iria, me perdoa". Ela diz o perdão não te dou, peça a teus filho". Ele pediu perdão aos dois meninos: Eles diziam: "me matou antes de eu ter batismo".

Ele tornou a perdir:

_Iria, Iria,
Meu amor primeiro,
Me dá-me minha saúde
Que eu serei teu romeiro.

Ela disse:

_Tu pra ser meu romeiro
Tem que vestir uma roupa
Fina como um véu,
Se veste nela
Pra poder ser meu romeiro.

Ele comprou, fez a veste, ficou sendo romeiro de Santa Iria, foi como ele ficou são.".

Note-se como, na paráfrase que faz da fábula de Santa Iria, D. Maria dos Anjos acrescenta elementos inexistentes nas versões ibéricas, tais quais o fato de Iria ser casada; a lepra do "marido", como castigo por suas maldades; os dois meninos, negando o perdão por terem morrido antes de terem sido batizados, ainda na barriga da mãe; e as vestes "iniciáticas" que o marido arrependido precisa ter para ser admitido como romeiro da santa. Na segunda versão, gravada uma semana após essa primeira, segundo Jackson da Silva Lima (1977, p. 215, nota 10), a intérprete apresenta novos elementos. Na didascália em prosa que a inicia, a narradora informa que o assassino de Iria continua sendo seu "marido", mas agora a violência para com a esposa não é apenas porque ele "era muito ruim", mas porque "era muito ciumento":

> "Era uma moça, que um rapaz casou com ela. Diz que ele era muito ciumento. Aí pegou a ciumar e maltratava muito essa moça. Adepois ele matou ela; ela tava com um barrigão. E ele ficou doente, doente há muito tempo. Adepois ele via sempre ela nas ave-marias com duas crianças. Ele chegava pra ela dizia: [...].

Nesse segunda versão, D. Maria dos Anjos canta 19 versos (2 a mais que na primeira) também heterométricos (9 pentassílabos, 1 tetrassílabo, 5 hexassílabos, 3 setissílabos e 1 alexandrino[542]), rimando em –ê e distribuídos em 4 estrofes (2 quadras, 1 terceto, 1 oitava), permeadas por 3 didascálias em prosa, sendo a segunda um diálogo entre o pai e os filhos mortos. Também aqui apenas duas sequências temáticas da fábula são contempladas, a 9ª e a 10ª, porém, semelhantemente à versão anterior, elas aparecem modificadas pela intérprete:

_Iria, Iria,
Meu amor primeiro,
Me dá minha saúde,
Que eu serei teu romeiro.

Ela não respondia. Outro dia ele tornou a chamar:

_Iria, Iria,
Me dá meu perdão...
_Peça a esses meninos, se eles lhe der eu perdoo.

Ele pedia: "meus filhos, me perdoe".
_Não posso perdoar que me matou antes de eu ter vida: não me batizei.

_Iria, Iria,
Meu amor primeiro,

[542] O terceiro verso da segunda estrofe, "Peça a esses meninos, se eles lhe der eu perdoo.". No *Romanceiro Sergipano*, o verbo está grafado com acento, "perdôo". Aqui sua grafia foi corrigida de acordo com o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (MAURÍCIO, 2009, p. 37).

Me dá minha saúde,
Que eu serei teu romeiro.

_Como darei tua saúde
Tu foi meu carniceiro...
Pra tu seres meu romeiro
Tem que vestir roupas
Fininha como um véu
E azul da cor do céu
Se veste nelas
Pra poder ser meu romeiro.

Aí ele comprou roupas muito fina, azul, se vestiu-se, foi tomar conta da igreja, foi ser romeiro dela."

Analisada a fábula de Santa Iria, segundo as paráfrases das intérpretes do *Romanceiro Sergipano*, sigamos agora para o penúltimo romance, *João e Maria*.

VI. 3 Análise de João e Maria.

Como nota Jackson da Silva Lima (1977, p. 494), a fábula desse poema dialoga com a versão factícia do romance *Helena*, feita por Garrett a partir das versões por ele coligidas em 1843 em Lisboa e Beira Alta (GARRETT, 1904, v. II, p. 27-32). Podemos resumir a fábula desse romance da seguinte forma: prestes a dar à luz, Helena, que vive com o esposo e a sogra, sente o desejo de ir para a casa de seus pais, onde teria seu bebê com a ajuda da mãe. Incentivada a fazer isso pela sogra, que não lhe é muito simpática, Helena então volta para casa paterna. Ao chegar em casa, pôr-se à mesa para cear e não ser servido pela esposa, o marido de Helena pergunta à mãe por ela. A sogra de Helena, que é afeita a intrigas, não gosta da nora e vive mimando o filho, diz a este que sua mulher o abandonou. O esposo de Helena monta em seu cavalo e vai buscá-la na casa dos pais dela. Lá chegando, encontra a esposa recém-parida. Embora a mãe de Helena lhe diga que faz apenas uma hora que sua filha deu à luz seu bebê, o esposo não escuta a sogra, coloca Helena em seu cavalo andaluz e a leva de volta para a sua casa. Porém, tendo dado à luz há apenas uma hora, Helena, durante a longa cavalgada de volta para casa do marido e da sogra, acaba morrendo. Ao perceber que a esposa está para morrer, o marido, tomando consciência da brutalidade que fez com ela, ao dar ouvidos à mãe, pede-lhe perdão. Helena, apesar de tudo que sofreu, acaba perdoando tanto ao marido quanto à sogra.

Com efeito, ainda que um tanto diferente da fábula de *Helena*, a única versão que Jackson da Silva Lima conseguiu coligir do romance *João e Maria*, narrado e cantado por D. Josefa de Jesus, apresenta uma trama bem parecida à do romance ibérico: uma princesa deseja

João, que está para casar com Maria, e, para realizar seu desejo, usa os serviços de uma velha, que lhe serve de alcoviteira. Esta, por sua vez, procura convencer João a casar com a princesa, alegando que Maria não é digna dele, sendo-lhe até infiel. João não acredita na velha e casa com Maria, mas a princesa, inconformada, pede que a velha provoque a separação deles. A velha, usando de suas artimanhas, consegue convencer João da traição de Maria e, para lhe fazer ter a certeza disso, diz-lhe que, como prova, ao chegar em casa, ele encontrará Maria chorando. Nesse meio tempo, ela vai até Maria e a convence de que João estaria na roça com outra. Quando João chega em casa, ao voltar da roça, de fato encontra Maria chorando e se convence de que a velha estava certa. Planejando matar a esposa como vingança pela suposta traição dela, João pede a Maria que suba em seu cavalo para fazer uma viagem com ele, ela lhe obedece e ambos seguem adiante. Durante o caminho, João pega uma pistola para matar Maria mas a arma falha, ele então a mata com um punhal. Enquanto isso acontecia, dois papagaios que veem o assassinato de Maria o denunciam a um caçador que ia passando. A estória termina com a velha virando cinza, a princesa virando carvão, Maria virando santa e João, apesar do crime, sendo perdoado.

Como se vê, a inocência de Helena e de Maria, as intrigas da sogra de Helena e da velha alcoviteira, a serviço da princesa, e a brutalidade tanto do marido de Helena quanto de João, ambos matando suas mulheres numa cavalgada, fazem desses dois poemas duas peças trágicas que tematizam a violência contra a mulher e o comportamento diabólico, tanto da sogra de Helena quanto da princesa e da velha a seu serviço, as quais, movidas por interesse próprios, influenciam a violência masculina, à semelhança da Lady Macbeth de Shakespeare (1993, p. 113-194).

A versão de D. Josefa de Jesus é composta por 10 didascálias em prosa (2 grandes e 8 pequenas) e 66 versos heterométricos (59 setissílabos, 1 trissílabo, 4 tetrassílabos e 2 hexassílabos), rimando em –ê, –ã, –a, –i, –ô e distribuídos em 14 estrofes (10 quadras, sendo a 2ª e a 6ª uma espécie de refrão; 3 sextilhas e 1 oitava). Como foi dito, na didascália inicial, a intérprete informa qual a fábula da narrativa e quais os personagens que participam dela, a saber: a princesa egoísta, a velha alcoviteira, João e Maria:

> Era uma vez que tinha uma velha...tinha a princesa e tinha Maria, que gostava de um rapaz por nome João. Essa velha era doida por acabar o casamento de Maria p'a casar João com essa moça, c'a princesa; então essa velha um dia chegou lá na casa de João e disse assim: [...].

Após essa didascália introdutória em prosa, D. Josefa de Jesus começa a cantar os versos do romance, permeando-os com outras didascálias explicativas:

_João, como é que tu deixas
O amor de uma princesa,
Para casar com Maria
Que talvez moça não seja. bis

Aí João disse:

Ô minha velha,
Eu não acredito não,
Há muitos anos que eu amo,
Conheço do coração. bis

Entonce João casou, e a princesa ficou dizendo p'a velha ir... fazer ele largar ela, e casar com a princesa. Aí, um dia, a velha foi na casa da moça:

_Ô Maria, eu vim aqui,
Vim pedir uma esmola!
_Minha velha se assente,
A sua esmola eu dou já,
Que eu sou mulher de *labório*[543],
Os pratos tão por lavar.

A velha disse:

Ô Maria, tu me ensinas
Onde é o caminho da roça,
Que eu quero ver João
Com ele eu tenho um negócio. bis

Aí chegou lá, avistou João:

_João, eu fui chegando
Na porta da camarinha,
Maria tava com outro
Com estralos de buquinha. bis

Aí João disse:

_Ô minha velha,
Eu não acredito não,
Há três anos que eu casei,
Conheço do coração.

Aí a velha disse:

_João, tu fica aí,
Que eu já vou caminhando,
E quando tu chegar em casa
Tu acha ela chorando.

A velha foi embora e disse a ela:

_Ô Maria,

[543] Grifo do editor textual, Jackson da Silva Lima. Em nota, ele informa que "labório" significa trabalho, segundo a intérprete (1977, p. 495, nota 2).

Eu agora digo outra,
Que João tava na moita
Conversando com outra. bis
João chegou da roça
Com cara muito fechada;
_Maria, tu te arruma
Pra nós ir numa viagem. bis

Maria se aprontou e viajaram; chegou nos matos aí Maria disse:

_O meu vestido...
Já vai todo se rasgando,
E a trança do meu cabelo
Já vai no mato ficando,
Me diga, meu caro João,
Me diga p'onde nós vamos.

João chegou na moita
Pela pistola puxou,
Pelos milagres de Deus,
Pistola fogo falhou. bis

Um punhal que trazia
No meu peito enfincou
Agora reconheci
Que o João me matou. bis

Então tinha dois papagaios... os papagaios viu ele matando Maria, aí, quando chegou um caçador, disse:

_Caçador, que anda caçando
Por hora do meio dia,
Debaixo do arvoredo
Onde João matou Maria? bis

Na cova de Maria
Nasceu um pé de fulor
Caçador chegou na rua,
A rua toda incensou:
_Caçador, você me diga
Onde achou essa fulor?

A velha virou cinza,
Princesa virou carvão,
Maria virou santa,
João ganhou a salvação. bis

Como se vê, a versão de D. Josefa de Jesus – a qual ela dá o nome de *João e Maria* e que, como nota Jackson da Silva Lima, remete à versão garrettiana do romance *Helena*, tanto pelos personagens quanto pela trama parecida – apresenta muitas marcas autorais da intérprete. Entre essas marcas, além do final com a imagem de um pé de flor nascendo na cova da esposa assassinada – uma imagem bastante comum na tradição europeia, como informa Jackson da

Silva Lima (1977, p. 494), aparecendo também no romance *D. Duarte e Donzilha*[544] –, da voz da personagem Maria tomando consciência de que foi assassinada pelo marido na 11ª estrofe e do final judicativo, condenando a princesa egoísta e a velha alcoviteira, santificando Maria e perdoando João, destaca-se, entre essas marcas, o aparecimento dos dois papagaios e do caçador. O caçador, que também apareceu na versão cantada por D. Josefa de Jesus do romance *José e Maria (A triste sorte de Jovelina)* analisada anteriormente, é um personagem típico desses desfechos tradicionais tão ao gosto da intérprete. Nessa versão de *João e Maria*, ele acaba desempenhando a função de "caçador" do culpado pelo crime de Maria, crime do qual ele descobre o autor pela denúncia que lhe fazem os papagaios que o testemunharam. E os papagaios?

Respondendo a essa pergunta, feita em relação ao aparecimento desse personagem em uma pastorela-cantiga de amigo do rei D. Dinis que impressionou o poeta italiano Giuseppe Ungaretti, quando este, durante o tempo em que esteve no Brasil lecionando literatura italiana, se debruçou sobre esse poema[545] e, em vez de encontrar nele o rouxinol costumeiro, encontrou o papagaio; em seu ensaio "O papagaio e a pastora: filtros de hoje para textos medievais", a filóloga Luciana Stegagno Picchio responde que "esse [o papagaio] permanece o elemento singularizante do texto." (1979, p. 55). Depois de mostrar como D. Dinis, ao elaborar a sua pastorela sob a influência provençal, apropriando-se da tradição das cantigas de mulheres – tradição que foi reelaborada pelas *karajat* moçárabes e sobre a qual já falei neste estudo quando comentei a tese de Ria Lemaire sobre a autoria feminina das cantigas de amigo paralelísticas galego-portuguesas[546] –, Picchio explica que "[...] a ideia de substituir, na coreografia da paisagem primaveril própria da pastorela, o tradicional rouxinol pelo exótico e erótico papagaio, estava perfeitamente dentro do gosto de D. Dinis."[547]. E estaria dentro do gosto do rei trovador porquanto, segundo a filóloga, ao unir "[...] o brilho do exótico ao sabor do popularismo indígena e a recuperação linguística e poética local à magia da recuperação no plano do divertimento do provençalismo de exportação."[548], D. Dinis estaria se colocando como poeta-inventor de novos esquemas poéticos, "capaz de fazer entrar em novos moldes conteúdos líricos

[544] *Ibid.*, p. 306-320.
[545] O poema em questão consta do *Cancioneiro da Vaticana* sob o número 137 e se encontra na base de dados do site *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*, in: Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al. (2011-). Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponível em: https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=558&pv=sim. Acesso em 19 de setembro de 2021.
[546] No Capítulo 1, tópico 2, "Um canto de mulher?", da página 31 à p. 48.
[547] PICCHIO, *op. cit.*, p. 57.
[548] *Ibid.*, p. 61.

tradicionais e segmentos poéticos lexicalizados, dando-lhes diferentes significados."[549]. O papagaio então, enquanto elemento exótico, bizarro, ou conforme Picchio, enquanto "um monstro, um desvio poético contínuo a todos os níveis."[550], que o monarca português importou da tradição provençal para tornar sua pastorela, ainda segundo as palavras da filóloga, um *pastiche* "*kitsch avant la lettre*"[551], poderia ser interpretado tanto como mensageiro, como ocorre na tradição francesa, "já toda a Idade Média francesa é assinalada pela presença ambígua do papagaio. Um papagaio saúda Carlos Magno nos desertos da Grécia e fá-lo em óptimo grego; e um papagaio serve para qualificar exactamente como 'cavaleiro do papagaio' o rei Artur."[552], quanto como um elemento erótico ou ainda como um elemento mágico apto a dar respostas enigmáticas, à semelhança da esfinge, "Mas o rei D. Dinis podia também ter presente a qualificação 'oriental' do papagaio, se pensarmos que no Oriente ele era tido não só como um dos mais notáveis símbolos eróticos, mas também como uma personagem mágica, [...]."[553].

Seja como for, o aparecimento dos dois papagaios na versão D. Josefa de Jesus, além de ser um marca autoral da intérprete – uma marca que, como se viu pelo estudo de Picchio, deita raízes nas tradições literárias europeia e oriental –, marcando seu canto enquanto sua inscrição cultural, rasura da linguagem e clivagem, é também e sobretudo "o elemento singularizante do texto" que denuncia o crime de João como "um espectro do feminicídio" que, como diz Carlos Magno Gomes, insiste "[...] em se manter como parte do imaginário contemporâneo." (2019a, p. 23). Ao denunciarem o assassinato de Maria ao "caçador/investigador" do responsável pelo crime, os papagaios, que também simbolizam um personagem mágico, esfíngico, como se viu, revelam a violência do crime de João, ainda de acordo com os estudos de Gomes, como "[...] própria de uma língua espectral, herdeira do patriarcado, que desqualifica o corpo feminino com o intuito de sacrificá-lo."[554]. É por esse motivo que o caçador, ao ser informado pelos papagaios do assassinato de Maria, acaba "purificando" a memória da vítima, ao registrá-la, conforme dizem os versos "Na cova de Maria/Nasceu um pé de fulor/Caçador chegou na rua,/A rua toda incensou:/_Caçador, você me diga/Onde achou essa fulor?".

Todavia, embora a versão de D. Josefa de Jesus denuncie a língua espectral da violência contra a mulher por meio dos elementos singularizantes de seu canto (os papagaios), reprovando

[549] *Ibid.*, p. 58.
[550] *Ibid.*
[551] *Ibid.*, p. 60-61. Ver também "Vanguarda e Kitsch", in: *A arte no horizonte do provável* (CAMPOS, 1977, p. 193-201).
[552] *Ibid.*, p. 56.
[553] *Ibid.*
[554] GOMES, "Os espectros do feminicídio em Lygia Fagundes Teles" (2019a, p. 25).

a atitude de João enquanto o ato revelador de uma identidade guiada por valores patriarcais ultrapassados e que se comporta como um espectro desses valores, o qual, nas palavras de Magno, "insiste em voltar para reclamar a posse de um corpo que não é seu."[555], ainda assim, ao perdoar o assassino de Maria nas estrofes judicativas finais do poema, D. Josefa de Jesus (assim como a Helena da versão garrettiana) acaba revelando que seus sentimentos "são normatizados por um padrão identitário conservador, [...]."[556], à semelhança do personagem Ricardo, que se vinga da ex-namorada Raquel por ser rejeitado por ela, no conto analisado por Magno, "Venha ver o pôr do sol", de Lygia Fagundes Telles. Esse comportamento, tanto de D. Josefa de Jesus quanto da Helena da versão de Garrett, confirmam a constatação de Marilena Chaui de que a cultura popular é marcada por uma ambivalência que se revela ora como resistência ora como conformismo. Segundo a filósofa, o mais importante é perceber que as "[...] interpretações ambíguas, paradoxais, contraditórias que coexistem no mesmo sujeito, criando a aparência de incoerência, na verdade exprimem um *processo de conhecimento*, [...]." (1993, p. 158, grifos da autora). Esse processo de conhecimento, por sua vez, continua Chaui, se dá na criação de uma cultura ou de um saber a partir de ambiguidades, "[...] que não estão *na consciência* dessa população, mas *na realidade* em que vivem."[557]. Cumpre observar ainda que o comportamento diabólico das personagens femininas que também oprimem outras mulheres – como a sogra de Helena na versão garrettiana e a princesa e a velha alcoviteira em *João e Maria* – são outras faces do repertório espectral da violência contra a mulher. Voltarei a falar sobre isso adiante; por ora sigamos para as análises de *Marido infeliz*, o último romance constitutivo do *corpus* de estudo desta abordagem da autoria feminina e do universo temático do *Romanceiro Sergipano*.

V. 4 Análise de *Marido infeliz*.

Segundo Jackson da Silva Lima, além das versões que conseguiu coligir (na verdade uma pequena versão e um fragmento reduzido a duas estrofes), o único texto desse romance de que se tinha notícias antes de sua pesquisa, sob o título de *Marido infeliz*, era o divulgado por Pereira da Costa em seu *Folclore Pernambucano* (1908, p. 426-428). O coletor do *Romanceiro Sergipano* infoma ainda que o assunto desse poema é o mesmo da conhecida *estória da mulher do piolho*, "[...] popularíssima no interior sergipano." (1977, p. 395).

[555] *Ibid.*, 29.
[556] *Ibid.*, 32.
[557] CHAUI, *ibid.*, grifos da autora.

João Ribeiro, em sua vasta erudição, estudou as fontes dessa estória, ao ministrar em 1913, a convite da Biblioteca Nacional, o primeiro curso de folclore do Brasil, o qual se constituiu de oito conferências que posteriormente foram reunidas no livro *O folclore*, publicado em 1919. No capítulo, "A mulher porfiosa. Origens de uma história popular", o polígrafo apresenta duas versões dessa estória. A primeira delas é a versão A, intitulada *A mulher do piolho*:

> Uma mulher, por qualquer motivo insignificante, travou-se de razões com o marido; entre outras palavras injuriosas, chamou-lhe de *piolhento*. _Mentes! Retruca o marido; não tenho piolhos.
> _Tens, sim, tens *piolhos*.
> Esgotada a paciência, o marido batia-lhe, e ela sempre a dizer: tens piolhos! piolhos! piolhos!
> O marido, enfim, amarrou-a com cordas e desceu-a num poço. Com água pela barba, ela respondia sempre com a mesma injúria. O marido fê-la mergulhar; e ela, já sem poder articular palavra, pondo as mãos para fora d'água, fazia cascar as unhas, com o gesto de quem esborracha o asqueroso inseto. (RIBEIRO, 1969, p. 184, grifos do autor).

A segunda é a versão B, sob o título *Fazer tesourinhas*:

> Um homem que ia com a sua mulher (acostumada a contradizê-lo), ao passar por um prado disse que o haviam segado (à foice); a mulher logo lhe replicou que não, que o prado havia sido *tosado* e aparado à *tesoura*. Foram de palavras a vias de fato, e afinal, o marido, cansado da teimosia e obstinação da mulher, chegou ao ponto de lhe cortar a língua. Como não pudesse falar, a mulher, todavia, levantando a mão, fingia com os dedos maiores o gazear da tesoura. (RIBEIRO, 1969, p. 185, grifos do autor).

Ao se perguntar de onde proveio essa estorieta, Ribeiro responde que "Não parece ter vindo do Oriente, nem nas literaturas asiáticas se encontram vestígios. Deve ser pois uma tradição clássica, greco-romana." (1969, p. 186). Mais à frente, rastreando com mais segurança as origens desse conto popular, o filólogo o encontra em Marie de France, no século XI, que Ribeiro supõe tenha como fonte a fábula *De Homine et de muliere litigiosa*, do escritor Romulus, do século IV ou V. Encontra-o também, entre sermões e "exemplos", no *Sermones vulgares de materiis proedicabilibus*, do cardeal Jacques de Vitry e do dominicano E. de Bourbon, no século XII. Depois de citar outros autores que a divulgaram ou nos quais ele encontrou alguns vestígios dela – entre os mais conhecidos, Ovídio, Eurípedes, Frederico Mistral, Juan Timoneda e Sebastian Mey –, Ribeiro conclui que "É uma história entre nós muito

conhecida, como em tôda a Europa; e faríamos um volume se quiséssemos reunir as versões vulgares deste *fabliau*."[558].

A primeira versão de Jackson da Silva Lima é cantada por D. Eurides (a qual a nomeia *Tirana*) e se constitui de 40 versos heterométricos (3 trissílabos, 1 tetrassílabo, 5 hexassílabos, 30 pentassílabos e 1 setissílabo), rimando em –ê, –a, –ã, –i e distribuídos em 10 quadras, sendo os versos pares repetidos, a partir do quarto. Como assinalou seu coletor, a fábula dessa versão é uma variante da *estória da mulher do piolho*. Contudo, no canto de D. Eurides, em vez daquele tom chistoso do "fabliaux" estudado por Ribeiro, o que temos é uma narrativa trágica, encerrando mais um exemplo do comportamento masculino identificado com os valores morais do repertório da língua espectral herdeira do patriarcado.

A intérprete canta a fábula de sua versão em 10 sequências temáticas: a 1ª, na primeira estrofe, na qual se narra que, num dia de muito calor, o marido chega em casa e vê a esposa conversando com gente desconhecida por ele; a 2ª, na segunda quadra, na qual, ao ver a esposa conversando com "estranhos", o marido fica pensativo e manda que a mulher lhe sirva o jantar; a 3ª, na terceira quadra, na qual o marido mata a esposa com um punhal por esta lhe ter respondido com "má-criação"; a 4ª, na quarta estrofe, após matar a esposa, o marido se põe a meditar sobre quem dará de mamar aos dois meninos, agora órfãos de mãe; a 5ª, na quinta quadra, na qual o marido informa a sogra sobre o seu crime, alegando que o fez pelo fato de a esposa lhe ter sido "falsa"; a 6ª, na sexta estrofe, em que a sogra lhe responde que, se a razão foi essa, ele deveria ter ido procurá-la primeiro porquanto ela, como mãe, saberia corrigir a filha sem precisar sacrificá-la; a 7ª, na sétima quadra, na qual o marido vai comprar pano para fazer a mortalha da esposa que assassinou; a 8ª, na oitava estrofe, na qual o marido vai à delegacia para se entregar; a 9ª, na nona estrofe, na qual, ao ouvir a confissão do assassino, o delegado lhe responde que ele não será preso, pois o seu crime servira de "exemplo" para outras mulheres; e a 10ª, na décima quadra, na qual o marido volta para casa, põe-se a meditar e chega à conclusão de que quem ficar viúvo não deve casar-se novamente.

_Entrei em casa
O sol muito quente:
Olhei para o lado,
Vi foi nova gente. bis

Eu me assentei,
Pus a considerar: bis
Mulher de minha alma,

[558] RIBEIRO, *op. cit.*, p. 184, grifo do autor. Na citação, manteve-se a grafia da época.

08	Bote o jantar.	bis
	Ela aí saltou	
10	Com a *má-criação*[559],	bis
	Puxei um punhal,	
12	Cravei, caiu no chão.	bis
	Eu me assentei,	
14	Pus a considerar,	bis
	Ficam dois meninos,	
16	Quem dá de mamar?	bis
	Minha sogra,	
18	Matei sua filha,	bis
	Mode a falsidade	
20	Que ela me fazia.	bis
	_Se ela era falsa	
22	Pra que não dizia;	bis
	Se eu era a mãe,	
24	Sabe – exemplaria.	bis
	Fui pra rua,	
26	Fui comprar um pano,	bis
	Pra fazer mortalha	
28	Daquela tirana.	bis
	Fui pra rua,	
30	Eu fui me entregar,	bis
	Matei a mulher,	
32	Eu vim foi me entregar.	bis

O Delegado:

	_Homem,vá embora,	
34	Não tem prisão não,	bis
	Fica de exemplo	
36	Pra outra tirana.	bis
	_Eu me assentei,	
38	Pus a considerar;	bis
	Isso é de quem ficar viúvo	
40	Não torne a se casar.	bis

A segunda versão coligida por Jackson da Silva Lima é cantada por D. Maria Nilza (a qual a intitula *Maria*) e se resume apenas a oito versos heterométricos (1 tetrassílabo, 1 hexassílabo e 6 pentassílabos) rimando em –i e distribuídos em duas quadras, sendo os versos pares aqui também repetidos. Em sua versão fragmentada, a intérprete canta somente duas sequências temáticas, a saber: a 8ª, na qual o marido vai à delegacia para se entregar e a 6ª, em

[559] Grifo do editor textual, Jackson da Silva Lima (1977, p. 396).

que a sogra responde ao genro que a procurou para lhe confessar que matou a esposa que, se a razão foi a filha dela lhe ter sido falsa, ele deveria ter ido procurá-la primeiro já que ela, como mãe, saberia corrigir a filha sem precisar sacrificá-la.

	_Seu delegado,	
02	Eu matei Maria,	bis
	Pela falsidade	
04	Que ela me fazia.	bis
	Se ela era falsa	
06	Pra que não me dizia,	bis
	Que eu sou a mãe dela,	
08	Que eu exemplaria.	bis

Além de uma pequena didascália em prosa, introduzindo a voz do delegado e dos versos repetidos na versão de D. Eurides e da justaposição de duas sequências temáticas fora da ordem e também dos versos repetidos na versão fragmentária de D. Maria Nilza, destacam-se como marcas autorais, inscrição cultural, rasura da linguagem e clivagem, nessas versões, a paráfrase que as intérpretes fazem (sobretudo D. Eurides) da *estória da mulher do piolho*.

No verbete, "Mulher-do-Piolho", constante de seu *Dionário do folclore brasileiro*, Câmara Cascudo explica que esse "conto de facécia" é um "Símbolo da teimosia inarredável, da obstinação absoluta e total." (CASCUDO, s. d., p. 599). Entretanto, numa leitura menos filológica, na esteira do que fazem Ribeiro, Cascudo e Cláudio Basto em sua pesquisa "A teimosia das mulheres nos contos populares" (1943), e mais antropológica, como faz Carlos Magno Gomes dos contos de Lygia Fagundes Telles, Marina Colasanti, Clarice Lispector e Nélida Piñon, a partir dos estudos de Lia Zanotta Machado e Wânia Pasinato sobre o feminicídio, poderíamos nos perguntar se por trás do suposto chiste desse conto popular não teríamos – em vez de, como diz Ribeiro, apenas uma estória ilustrativa do "[...] grande número de mulheres porfiosas e obstinadas que levam a teimosia aos últimos extremos."[560] – um exemplo da guerra de saberes entre os gêneros existente desde o estabelecimento socioeconômico e cultural do patriarcado.

Com efeito, nessas narrativas, tanto na *estória da mulher do piolho* quanto nas versões cantadas pelas intérpretes do *Romanceiro Sergipano*, temos a representação de comportamentos masculinos que condenam "as mulheres a punições e ao feminicídio pela crise de masculinidade [...].", como diz Magno (2019b, p. 150), referindo-se aos minicontos do livro *Contos de amor*

[560] RIBEIRO, *op. cit.*, p. 183.

rasgados (1986), de Marina Colasanti. Esse tipo de crise de subjetividade masculina decorre, de forma geral, de alguma contrariedade do homem (devido à rejeição feminina, término de relacionamento ou simplesmente discordância, como ilustra o conto da mulher do piolho) e se apoia na ideia perversa, associada à "questão da honra patriarcal", de que os homens têm direitos "sobre o corpo e a vida da mulher, para controlar suas opções e seu destino [...]."[561].

Essas estórias, que sobrevivem na memória de mulheres como D. Eurides e D. Maria Nilza enquanto vestígios da língua espectral do patriarcado, fazem parte, portanto, do repertório simbólico do arquivo coletivo da memória da violência contra a mulher e, ainda que leis como a Maria da Penha (2006) e a Lei do Feminicídio (2015) tentem coibir tal violência, ela continua a se manifestar reiteramente, mostrando que os valores morais que a sustentam enraizam-se na cultura de forma profunda, demandando, além de leis, conforme nota Magno, toda uma "[...] reforma dos afetos e dos valores morais."[562], bem como "[...] novas reflexões sobre os repertórios simbólicos que normatizam as identidades masculinas e femininas."[563]. Somente a partir de tal reforma e de tais reflexões se poderia desconstruir esses valores, "marcados pelo falogocentrismo, [...]."[564] e pela língua espectral do patriarcado, como pensa Magno, na esteira de Jacques Derrida (2014) e de Giorgio Agamben (2010).

Versos como os da penúltima quadra da versão de D. Eurides, em que o próprio delegado diz ao marido que matou a própria esposa e foi se entregar à justiça, "_Homem, vá embora,/Não tem prisão não,/Fica de exemplo/Pra outra tirana.", são reveladores desse modo de pensar a partir de "[...] uma língua machista que confunde punição com valores hegemônicos do passado."[565]. Os valores conservadores que sustentam essa língua fazem parte daquele "elemento mental conservador" de que fala Joaquim Ribeiro, quando, explicando a doutrina da *Völkerpsychologie* seguida por seu pai (João Ribeiro), diz que "A linguagem, o direito, a moral, a religião, a literatura ou a arte são fenômenos de coexistência, de inspiração e de limitação recíproca entre os homens."[566], sendo sempre, continua o autor, produtos da alma coletiva que acabam por criar "[...] em todo o curso da cultura um fundamento e um *substratum* antigo tornado inconsciente e instintivo."[567]. A língua espectral do patriarcado é, pois, parte desse *substratum* inconsciente e coletivo que insiste em viver na contemporaneidade, a despeito das lutas e das conquistas feministas pelo reconhecimento da igualdade de direitos entre os gêneros.

[561] GOMES, "Os espectros do feminicídio em Lygia Fagundes Teles" (2019a, p. 26).
[562] *Idem.*, p. 36.
[563] *Idem.*, p. 23.
[564] *Idem.*, p. 26.
[565] *Idem.*, p. 27.
[566] RIBEIRO, Joaquim, "Introdução – a orientação doutrinária de João Ribeiro", in: RIBEIRO, *op. cit.*, p. 13.
[567] *Ibid.*

Segundo Wânia Pasinato, a categoria "femicídio" – ou "feminicídio", sua variante – surge em 1990 a partir dos debates latino-americanos que começam a ocorrer depois que são feitas denúncias de assassinatos de mulheres em Ciudad Juarez, no México, onde, desde 1990, "[...] práticas de violência sexual, tortura, desaparecimentos e assassinatos de mulheres têm se repetido em um contexto de omissão do Estado e consequente impunidade para os criminosos." (2011, p. 221). A socióloga explica que a primeira expressão é atribuída a Diana Russel, que a teria utilizado em 1976 durante um depoimento perante o *Tribunal Internacional de Crimes contra Mulheres*, em Bruxelas, e a segunda teria sido proposta pela feminista mexicana Marcela Lagarde, por esta entender que a palavra "femicídio" perde força ao ser traduzida para o castelhano. Pasinato esclarece que o feminicídio não pode ser entendido como um evento isolado ocorrendo com algumas mulheres, mas sim como um fato "[...] universal e estrutural e fundamenta-se no sistema de dominação patriarcal presente em praticamente todas as sociedades do mundo ocidental."[568]. E, apesar de estar sofrendo transformações advindas das lutas feministas pela igualdade de direitos e pelo reconhecimento do homicídio de mulheres como um crime generificado, segundo Pasinato, teóricas do patriarcado levantam a hipótese de que o "[...] patriarcado pode não estar extinto nem estar apresentando sinais de exaustão, mas seguramente sofreu transformações para garantir sua sobrevivência num mundo em que os papéis sociais de gênero estão mudando em velocidade vertiginosa."[569].

Essa capacidade de resistência dos valores espectrais do patriarcado às demandas por igualdades de direitos entre os gêneros no mundo contemporâneo pode ser percebida com maior clareza em eventos macabros como – além das ocorrências de violência contra a mulher em Ciudad Juarez – o Massacre da Escola Politécnica da Universidade de Montreal, ocorrido em 6 dezembro de 1986. Mark Lepine, o homicida, um jovem de 25 anos que não havia conseguido matricular-se na Escola, após assassinar 14 mulheres jovens e ainda deixar feridas mais 9 mulheres e 4 homens, alegou, conforme informa Pasinato, que "[...] as mulheres morreram porque estavam ocupando cada vez mais o lugar dos homens."[570]. Veja-se como se trata de uma ideia fixa – a ideia de que a dominação masculina é a única possibilidade de relação entre os gêneros –, culturalmente enraizada e resistindo a novos contextos históricos nos quais as conquistas femininas, através das lutas feministas, são vistas como uma forma de ofensa à "honra masculina".

[568] PASINATO, *op. cit.*, p. 230.
[569] *Idem.*, p. 237.
[570] *Idem.*, p. 225.

No Brasil, a categoria "femicídio", ainda de acordo com Pasinato, foi empregada pela primeira vez em 1995, numa análise sobre o homicídio de mulheres nas relações conjugais feita por Heleith Saffioti e Suely Almeida. Contudo, embora se saiba que a maior parte dos homicídios de mulheres no país ocorrem nos espaços domésticos e são cometidos pelos seus parceiros, de acordo com a socióloga, sabe-se muito pouco sobre a morte de mulheres que ocorrem em outros contextos e que são cometidas por outros agentes, movidos por motivos outros que não os conjugais. Essa dificuldade em rastrear as ocorrências da violência contra as mulheres, além de no espaço privado, também no público, bem como o fato de o uso da categoria femicídio/feminicídio no Brasil ser ainda muito recente, torna sua aplicabilidade dificultosa. O que leva Pasinato a concluir que, diante desse quadro, "[...] é preciso reconhecer que a classificação dos homicídios de mulheres como femicídio não contribuirá para o conhecimento e a compreensão sobre eles."[571]. Para a autora, ao invés de aplicar uma categoria que lhe parece "homogeneizante", seria mais produtivo, além de romper com a dicotomia entre o público e o privado e com a forma tradicional de compreensão dos papéis sociais de gênero, "explorar as causas e os contextos em que ocorrem [casos de violência conta a mulher] para qualificar os eventos e compreender as relações de poder que concorrem para sua prática."[572].

Cumpre observar ainda que, como a violência contra a mulher decorre de fatores culturais – os valores morais tradicionais –, essa violência pode também ser ideologicamente introjetada e praticada pela própria mulher contra outras mulheres, como vemos na versão garrettiana, *Helena*, e na versão *João e Maria*, de D. Josefa de Jesus. Nesses poemas, vemos a sogra de Helena oprimindo-a, na versão de Garrett, e a princesa egoísta e a velha alcoviteira provocando o assassinato de Maria pelo próprio marido, na versão da intérprete do *Romanceiro Sergipano*. Essa introjeção de valores patriarcais por mulheres que acabam por oprimir outras mulheres é semelhante àquela descrita por Frantz Fanon, quando este, em seu livro *Pele negra, máscaras brancas* (2008), denuncia o racismo de negros que, ao introjetarem uma ideia de subjetividade a partir da subjetividade dos brancos, acabam por declarar uma verdadeira guerra à própria negritude.

Não é por acaso que a própria Lei do Feminicídio observa, conforme nota o promotor de Justiça César Dario Mariano da Silva, em seu artigo sobre essa lei, que a mulher pode perfeitamente "[...] estar em condição de vulnerabilidade em relação à outra mulher com quem ela conviva, tenha convivido, ou possua relação de parentesco ou de intimidade."[573]. O autor

[571] *Idem.*, p. 242.
[572] *Idem.*
[573] SILVA, "Primeiras impressões sobre o feminicídio – Lei nº 13.104/2015", s.d., p. 4. Disponível em: http://www

continua, dizendo que "Nada impede, igualmente, que a mulher cometa homicídio em razão da condição de gênero, nutrindo sentimento de ódio, discriminação ou menoscabo em relação ao sexo feminino, o que caracteriza o feminicídio."[574]. Porém, como já foi dito, não basta a existência da lei para que de fato a opressão de mulheres, tanto por homens quanto por mulheres, verdadeiramente acabe. É preciso, como disse Carlos Magno Gomes, toda uma reforma dos afetos, bem como novas reflexões sobre os repertórios simbólicos que normatizam as masculinidades e feminilidades.

Ao dizer masculinidades e feminilidades, quero frisar que essa demanda não se aplica somente a mulheres e a homens, mas, conforme reivindicam os estudos/ativismo *queer*, também a pessoas trans e de outras orientações sexuais e de gênero fora da heteronormatividade. Com efeito, o radicalismo das abordagens *queer* vem mostrando que, além das mulheres, a opressão patriarcal é exercida também sobre pessoas que não se encaixam dentro das regulações tradicionais de gênero. Essas regulações, conforme Teresa de Lauretis (In: HOLLANDA, 1994, p. 206-242), além de regerem o contrato de casamento heterossexual, em que relações de gênero reproduzem a ideologia de gênero, são construídas desde sempre através de várias tecnologias discursivas, entre as quais os discursos médicos, religiosos, jurídicos, escolares e fílmicos. Na esteira dessa autora, de Judith Butler, de Joan Scott, de Eve Kosofsky Sedgwick, de David M. Halperin, de Michael Warner, de Mary Ann Doane, de Dana Polan, de Laura Mulvey, entre outros/as, os estudos/ativismo da teoria *queer*, cujas origens remontam ao fim da Revolução Sexual, nos anos de 1970, aos movimentos liberacionistas feministas e ao estudo da experiência gay, lésbica, transgênero e bissexual, atravessando, de acordo com Andrew Edgar (2003, p. 347), áreas como a sociologia, a filosofia, a história, a história da arte, a musicologia, os estudos culturais e a crítica literária, pretendem problematizar o exercício da sexualidade, vendo-a como política, da mesma forma como pretende inserir-se na produção acadêmica, a fim de levá-la a questionar a heterossexualidade, ressignificando-a como heteronormatividade. A heterossexualidade então é vista, por esse tipo de abordagem, como um regime político-social que regula nossas vidas, obrigando-nos a manter nossos corpos dentro de uma sexualidade ou gênero que não saiam das prescrições das normas (patriarcais) vigentes.

A esse respeito, em sua contribuição ao dossiê teoria *queer*, publicado pela *Revista Cult* nº 193, Berenice Bento comenta que "A bicha, o sapatão, a trava, o traveco, a coisa esquisista, a mulher-macho, devem ser eliminados [segundo a perspectiva heteronormativa]." (2014, p.

.mpsp.mp.br/portal/page/portal/cao_criminal/Artigos/Primeiras%20impress%C3%B5es%20sobre%20o%20feminic%C3%ADdio.pdf. Acesso em 19 de setembro de 2021.

[574] *Idem.*

45). Essa forma de exclusão de outros seres humanos que não regulam suas vidas a partir de orientações sexuais e de gênero tradicionais, gera nessas pessoas, segundo Bento, um medo profundo que procura interiorizar nelas a ideia de que elas se reconheçam como pessoas impossibilitadas de serem amados/as. Isso porque, diz a articulista, "[...] nossas subjetividades são organizadas a partir de um heteroterrorismo reiterado. A formação de nossas identidades sexuais e de gênero não tem nada de natural, neural, hormonal, tampouco idílica."[575]. Como se vê, não são apenas as mulheres as vítimas de uma cultura enraizada nos valores espectrais do patriarcado. Segundo esses valores, a única forma de relação entre os seres humanos deve ser aquela pautada pela dominação masculina sobre a mulher, pela intolerância a quaisquer outras formas de sexualidade que não seja a heternormativa, bem como a não-aceitação de diferentes identidades de gênero que não sejam as tradicionais.

Voltando à *estória da mulher do piolho*, quando penso na violência contra a mulher que esse conto popular representa, em que o marido corta a língua da esposa ou a mata (a depender da versão) apenas pelo fato de a mulher ter discordado dele, me pergunto o que, nessa estória absurda, nos faz considerá-la engraçada[576]. Tal explicação foi muito bem formulada por Freud, em seu estudo sobre os chistes e sua relação com o inconsciente, quando o psicanalista explica que tal fenômeno, em suas várias formas de manifestação, encerra uma forma de prazer inconsciente, diferente do sonho, na medida em que este se circunscreve a uma experiência pessoal, ao passo que o chiste ocorre em contextos sociais, envolvendo mais de uma pessoa em sua realização. Para Freud (2017), o chiste realiza uma transgressão, ao dizer o que não deveria ser dito de forma consciente. Seu conteúdo, antes de ser verbalizado, faz o trajeto do pensamento através do inconsciente, emergindo do pré-consciente e tornando-se consciente. Assim, a transgressão presente na *estória da mulher do piolho* seria a própria violência gratuita desferida contra ela, a qual jamais deveria ser dita, mas que, ao se manifestar verbalmente, falando a língua espectral que subjaz em nosso inconsciente dominado por valores viricêntricos, nos causa esse prazer mórbido e misógino que nos leva a rir de uma fábula que deveria nos provocar horror. Contudo, também esse conto popular vem sendo ressignificado, como o demonstra o site "A mulher do piolho – vamos falar do que é nosso"[577], no qual diversos autores se valem dessa expressão carregada de preconceito e de violência contra a mulher para, esvaziando-a desses significados patriarcais, simbolizar com ela a resistência da arte e da

[575] *Idem.*
[576] Ver Ariano Suassuna contando *a estória da mulher do pilho*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xi3ZKEik9fg. Acesso em 19 de setembro de 2021.
[577] Disponível em: https://amulherdopiolho.com.br/. Acesso em 19 de setembro de 2021.

cultura brasileiras. Tal fenômeno se assemelha ao que os estudos/ativismo *queer* fizeram com essa palavra da língua inglesa, ao incorporarem a ela os significados ofensivos, "bicha", "estranho", "anormal" – enfim, o outro-abjeto –, que ela tinha no vocabulário chulo das ruas, fazendo da própria palavra um revide, conforme explica Guacira Lopes Louro em entrevista dada a Carla Rodrigues, na *Revista Cult* nº 193, ao dizer que "*Queer* é um termo que foi assumido e reapropriado por militantes e intelectuais com o propósito de subverter a carga pejorativa com que eram designados todos os 'estranhos' ou os fora da norma." (2014, p. 37).

E de que norma estamos falando? Sem dúvida da heteronormatividade que foi sendo construída culturalmente ao longo de milênios pela dominação masculina, conforme nos mostra Gerda Lerner em sua vasta e acurada pesquisa, a qual Lerner apresentou em dois volumes, o primeiro dos quais *A criação do patriarcado – a história da opressão das mulheres pelos homens*[578], "O período do 'estabelecimento do patriarcado' não foi um 'evento', mas um processo que se desenrolou durante um espaço de tempo de quase 2.500 anos, de cerca de 3100 a 600 a. C." (2019, p. 32-33). Implícita nessa norma está a ideia da superioridade dos homens sobre as mulheres; o que daria a eles o direito de dispor da existência, corpos e vontades femininas a seu bel prazer. Essa maneira de pensar, profundamente arraigada em nosso inconsciente pessoal e coletivo, não é, como venho frisando, algo que se possa mudar de uma hora para outra, nem mesmo com a ajuda de leis. Por ser um fenômeno cultural, a dominação masculina, como mostra Pierre Bourdieu, opera a partir de "um longo trabalho coletivo de socialização do biológico e de biologização do social [...]." (1999, p. 9), inculcando nos corpos e mentes, através dos gêneros enquanto *habitus* sexuados, uma inversão da relação entre as causas e os efeitos com o fim de estabelecer uma construção social naturalizada "[...] como o fundamento *in natura* da arbitrária divisão que está no princípio não só da realidade como também da representação da realidade e que se impõe por vezes à própria pesquisa."[579].

Os casos de violência contra a mulher representados nos três romances analisados acima, *Santa Iria*, *João e Maria* e *Marido Infeliz*, exemplificam bem essa ideia culturalmente arraigada de masculinidades tóxicas que se apossam dos corpos e da vida das mulheres como se elas lhes pertecessem, podendo eles fazer delas o que bem entender, inclusive matá-las. Para essa mentalidade caracterizada por uma masculinidade excessiva, as mulheres não se pertecem, seus corpos são corpos subalternizados que devem ser governados, não pelas próprias mulheres, mas por homens – pais, maridos, filhos etc –, com quem essas mulheres se relacionam e que

[578] O outro volume no qual Lerner apresentou sua minuciosa pesquisa foi *The creation of feminist consciousness* (2019, p. 9). Ver também *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. (ENGELS, s.d.).
[579] *Ibid.*, p. 9-10.

devem dominá-las em todos os aspectos de sua vida. Com efeito, estudando o corpo no imaginário feminino a partir de uma perspectiva filosófica, sociológica e psicanalítica, Elódia Xavier, reformulando e ampliando a tipologia do corpo criada por Arthur Frank, mostra, na esteira de Elizabeth Grosz, Pierre Bourdieu, Michel Foucault e da crítica feminista, que a representação literária do corpo feminino feita por escritoras o tem apresentado como um local de inscrições culturais, políticas e sociais, marcado por normatizações impostas à mulher oriundas da cultura patriarcal. Em sua primeira edição, Xavier se debruçou sobre vinte e três narrativas, de autoras como Júlia Lopes de Almeida, Heloísa Seixas, Rachel Jardim, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Rachel de Queiroz, Nélida Piñon, Carolina Maria de Jesus, Marina Colasanti, Lya Luft, Fernanda Young, Martha Medeiros, Marilene Felinto, Helena Parente Cunha, Márcia Denser, Heloísa Seixas e Wanda Fabian. Em sua segunda edição, a obra foi ampliada para incluir um estudo sobre o corpo feminino na obra de Alina Paim e outro sobre o corpo feminino na obra de Ana Maria Machado. Assim, além das dez categorias que tinha criado na primeira edição, para estudar o corpo da mulher na representação literária de autoria feminina, nessa segunda edição a autora incluiu mais uma categoria, perfazendo agora um total de onze. São elas: corpo invisível, corpo subalterno, corpo disciplinado, corpo envelhecido, corpo imobilizado, corpo refletido, corpo violento, corpo degradado, corpo erotizado, corpo liberado e corpo caluniado (2021, p. 25). Para as análises que estou fazendo da representação da violência contra a mulher nos romances tradicionais, importam sobretudo duas categorias, a de **corpo subalterno** e de **corpo caluniado**. Na verdade, é por ver o corpo da mulher como sua posse e por tratar a mulher como um ser subalterno ao seu poder dominador, que os personagens masculinos agem como agem nos três romances, *Santa Iria*, *Marido Infeliz* e *João e Maria*.

No primeiro, Iria é brutalmente assassinada – ou pelo próprio namorado, na versões de D. Caçula, ou pelo próprio marido, nas de D. Maria dos Anjos – apenas por ter se recusado a manter relações sexuais. Ao agir dessa forma, o personagem masculino (namorado ou marido, conrforme a versão) mostra que considera um ofensa à sua masculinidade dominadora Iria querer ter o direito de escolher ter ou não relações íntimas com ele. Seu corpo não lhe pertence, é um corpo subalterno à dominação masculina, como reza a cultura patriarcal vigente tanto no período medieval quanto nos ambientes marcados por esse tipo de cultura medievalizada, como as comunidades sertanejas ou rurais, nas quais os homens ocupam a posição do todo-poderoso *pater familias*, nas mãos dos quais está a vida (ou a morte) das mulheres da casa, conforme mostram tanto George Duby (1989) em relação à Europa, quanto Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 71-92) e Gilberto Freyre (1992), em relação ao Brasil. No segundo romance, *Marido*

Infeliz, versão da *estória da mulher do piolho*, ocorre o mesmo. O marido se acha no direito de matar a mulher apenas por essa ter se comportado de uma forma que lhe desagradou, nas versões de D. Eurides e de D. Nilza, ou de cortar a língua da mulher ou matá-la, nas versões da *estória da mulher do piolho*. O pior é que, como mostra a versão de D. Eurides, o próprio delegado sanciona a atitude do marido, ao lhe dizer, após ele ter ido se entregar à justiça, "_Homem, vá embora,/Não tem prisão não,/Fica de exemplo/Pra outra tirana.". Por sua vez, no terceiro romance, *João e Maria*, verificamos a representação tanto de um corpo subalterno quanto de um corpo caluniado, porquanto João, apesar de amar a sua esposa – segundo ele mesmo declara, pelo menos duas vezes, tanto na segunda estrofe, "Ô minha velha,/Eu não acredito não,/Há muitos anos que eu amo,/Conheço do coração.", quanto na sexta, "Ô minha velha,/Eu não acredito não,/Há três anos que eu casei,/Conheço do coração.", as quais funcionam como estribilho – mesmo assim, João acaba acreditando na calúnia da velha alcoviteira a serviço da princesa egoísta a ponto de esfaquear até a morte, da forma mais covarde possível, a própria companheira que, supostamente, disse que amava.

Enquanto arquivos culturais, que registram a violência contra a mulher – segundo conceito de Jacques Derrida (2001) que venho usando até aqui –, esses romances encenam comportamentos profundamente arraigados na cultura e nos permitem uma reflexão não somente sobre essa realidade cruel mas também sobre a própria representação literária e sua relação com à "realidade documental", tal como faz Luciene Azevedo, ao estudar os romances de Patrícia Melo, *Mulheres empilhadas* (2019) e de Selva Almada, *Garotas mortas* (2018). Analisando essas narrativas a partir de categorias buscadas em Flora Sussekind, Lionel Ruffel, Paula Klein, George Didi-Huberman e Marie-Jeanne Zenetti, entre outros/as, Azevedo mostra que, diferentemente da representação literária realista/naturalista que procurava negar sua condição de construção literária, pretendo colocar-se mais próxima ao documental do que do ficcional, ao tomar como paradigma a veracidade e a objetividade científicas, a narrativa contemporânea vem procurando revigorar uma tradição realista preocupada em valorizar o mimetismo da ficção. Segundo Azevedo, tais narrativas fazem isso, ao utilizarem dados factuais extraídos da realidade, como a reprodução de processos jurídicos e reportagens, com o objetivo de redefinir o valor e as fronterias da ficção, "[...] ao explorar a insuficiência do real, [esse tipo de narrativa] está também forçando a reformulação das noções de literatura e ficção." (2021, p. 126).

Já encaminhando este trabalho para as considerações finais, gostaria de finalizar este último Capítulo com o impactante romance de Patrícia Melo, sobretudo por duas razões. A

primeira, pela dupla relação temática (violência contra a mulher e impunidade) que *Mulheres empilhadas* mantém com os três romances tradicionais, *Santa Iria*, *João e Maria* e *Marido Infeliz*, principalmente com esse último, no qual o marido mata a esposa e, ao ir entregar-se à justiça, recebe a chancela de um representante da lei que só falta lhe parabenizar pelo seu ato criminoso, "_Homem, vá embora,/Não tem prisão não,/Fica de exemplo/Pra outra tirana.". A segunda porque, infelizmente, o complexo romance de Melo nos mostra que esse tipo de crime não é coisa do passado nem ocorre apenas em zonas periféricas ou rurais, mas é atualíssimo e ocorre indiscriminadamente em qualquer lugar e classe social.

Em seu 11º romance, a autora de *O matador* (1995) engendra uma trama complexa vivida por uma advogada não nomeada que – após ser esbofeteada por Amir, seu namorado, um advogado refinado, que faz ioga e escreveu tese de doutoramento sobre Wittgenstein – mergulha numa jornada de autoconhecimento e de conhecimento sobre a situação atual dos crimes contra as mulheres no Brasil, ao aceitar o convite do escritório onde trabalha para cobrir "[...] os diversos mutirões de julgamentos de feminicídios que ocorriam no país." (2019, p. 23). O tapa dado por seu namorado Amir – uma irônico anagrama que pode ser lido como "mira", visto que é a partir do tapa dado por esse personagem que a advogada passa a mirar com mais foco os crimes contra as mulheres; como pode também ser lido como "rima", afinal um homem refinado como esse não deveria rimar com violência contra a mulher, no entanto: "Você não imagina que um cara como este, que estuda Wittgenstein e pratica ioga, vai acabar enfiando a mão na sua cara, no banheiro de uma festa de fim de ano de advogados."[580] – provoca na advogada protagonista toda uma série de reminiscências sobre a morte de sua mãe, assassinada pelo próprio pai, que a faz abraçar o chamado do escritório para viajar ao Acre e cobrir o mutirão de julgamentos de "Dez mil casos de feminicídios nos tribunais, sem solução. Este é o meu tema."[581], segundo Denise Albuquerque, a sócia majoritária do escritório que a convida a pegar o caso e que "[...] preparava um livro sobre a forma como o estado produz assassinos ao sancionar a assimetria nas relações de gênero."[582].

Ao chegar a Cruzeiro do Sul, no Acre, e mergulhar nas descobertas sobre quão grave é a situação de crimes contra a mulher no Brasil, a advogada vive uma verdadeira odisseia marcada pelo conhecimento da inoperância da justiça local, a cumplicidade da imprensa, o número enorme de crimes contra as mulheres e contra os povos indígenas, ao mesmo tempo em que, ao experimentar ayahuasca, mergulha nos mistérios da floresta e enfrenta os próprios

[580] MELO, *op., cit.*, p. 17.
[581] *Op., cit.*, p. 24.
[582] *Ibid.*

demônios (o assassínio da mãe e sua relação com os homens). Sem querer entrar na trama complexa e chocante dessa narrativa vigorosa, que mistura realidade, ficção e poesia, interessa-me aqui os vários casos de violência contra a mulher que permeiam a narrativa. Para se ter uma ideia da gravidade do tema, vejamos, no Quadro abaixo, as doze manchetes estilizadas que vão pontuando as descobertas da advogada em sua jornada pelas descobertas das violências praticadas no Brasil contra a mulher:

Quadro 6 – demonstrativo das manchetes de *Mulheres empilhadas*

Nº.	Manchetes	Página
1	MORTA PELO MARIDO Elaine Figueiredo Lacerda sessenta e um anos, foi abatida a tiros na porta de sua casa, num final de tarde de domingo.	p. 9
2	MORTA PELO EX-MARIDO Fernanda Siqueira, vinte e nove anos, foi assassinada a golpes de faca diante dos vizinhos, no momento em que devolvia as chaves do apartamento onde havia vivido com seu ex até poucos meses antes.	p. 13
3	MORTA PELO EX-NAMORADO Rayane Barros de Castro, dezesseis anos, morreu assassinada a tiros. Antes de matá-la, o assassino envio uma mensagem pelo WhatsApp: “Vou viver a minha vida, mas você não vai viver a sua.”	p. 18
4	MORTA PELO PAI Ela tinha quarenta e oito dias de vida quando foi estrangulada. Na delegacia, o assassino afirmou que “estava muito nervoso	p. 31

	& achava que a criança não era sua filha.”	
5	MORTA PELO EX-NAMORADO TRT, cabelos lisos e castanhos, íris idem, o exame necroscópico apura corpo em rigidez muscular generalizada, onze feridas com bordos regulares em: Tórax direito (2 cm) Braço direito (2cm, 0,5 cm) Carotidiana esquerda (2 cm) Braço esquerdo (2 cm) Coxa interna direita (1,5 cm) Coxa externa direita (1,5 cm) Fossa ilíaca esquerda (1 cm) Frontal (6 cm) Parietal direito (6 cm) Parietal esquerdo (2 cm) Puta que o pariu!	p. 38
6	Sua pele era bonita como a pétala de uma rosa branca, mas, pelos jornais, sabemos que, durante as brigas, ele a chamava de bosta albina. A polícia suspeita que Tatiana Spitzner, 29 anos, advogada, não cometeu suicídio, mas foi jogada do quarto andar pelo marido, Luís Felipe Manvailer. As imagens do circuito de segurança mostram Tatiana apanhando dentro do carro, sendo perseguida na garagem, agredida dentro do elevador. Vizinhos a ouviram gritar por socorro. Ouviram também o baque surdo do seu corpo caindo no asfalto.	p. 56
7	MORTA PELO CUNHADO Quando a polícia chegou, a filha de quatro anos de Alessandra Fernandes Silva avisou:	p. 82

	“Minha mãe está morrida lá dentro.” A criança, que presenciou o crime e passou parte da madrugada ao lado do cadáver da mãe, também revelou à polícia que o assassino era o seu próprio tio.	
8	MORTA PELO MARIDO Lilian Maria de Oliveira queria o volume da tevê mais alto ou mais baixo, não se sabe ao certo. Cleuber Elias Silva Santos, o marido, queria o contrário, volume baixo, se ela o quisesse alto, e alto, se ela o preferisse baixo. Talvez porque na vida eles fosse assim, água e óleo, alhos e bugalhos. É certo que os dois brigaram pela posse do controle remoto. A mulher venceu, aposto. O marido foi para a cozinha, pegou uma faca e a matou com um golpe certeiro no abdômen. “Você matou minha mãe”, disse o filho de Lilian, que ainda ouviu sua mãe dar o último suspiro.	p. 110
9	MORTA PELO MARIDO EM PARCERIA COM O ESTADO Gravação telefônica: MULHER: Eu queria...é que está tendo uma briga, não sei se é entre casal, a mulher está gritando socorro aqui na rua... POLICIAL: Queixa registrada, senhora, é só aguardar atendimento. Tá bom? MULHER: Tá, obrigada. POLICIAL: De nada. Outra gravação, mesmo caso: HOMEM: O vizinho da minha casa aqui tá espancando a mulher dele, tem uma criança junto, acho que ele tá espancando a criança também... POLICIAL: Qual o nome da rua? HOMEM: São Simeão. POLICIAL: São Simeão? Já tem um pedido	p. 136-137

	para o local, tá bom? HOMEM: Tá ok. Mais uma gravação, mesmo caso: POLICIAL: É emergência? MULHER: É emergência mesmo, já pedimos umas três vezes, o cara tá matando a mulher aqui e ninguém veio até agora. POLICIAL: A ocorrência já tá gerada aqui, (...) o batalhão da área, eles vão encaminhar o aten- dimento agora, tem que aguardar... MULHER; Nós vamos acabar indo dormir e nada de chegar a polícia... POLICIAL: Tem que aguardar, senhora, a ocor- rência já tá aberta. MULHER: Tá bom. Nova gravação, mesmo caso: POLICIAL: Boa noite, qual a emergência? HOMEM: Meu enteado tá aqui em casa, ele disse que matou a esposa dele lá na fazenda Rio Grande. POLICIAL; Ele falou que matou a esposa? HOMEM: Isso, ele tá tudo ensaguentado, eu liguei para os parentes dela, eles vão lá ver... Oito vizinhos acionaram a Polícia Militar naquela noite. Mas, quando a polícia chegou, quase quatro horas depois do início das agressões, Daniela Eduarda Alves, trinta e quatro, estava morta havia vinte minutos.	
10	MORTA POR CAUSA DE UM VIDEOGAME Taita Gomes estava na cozinha de casa quando o marido chegou, surpreendendo o filho de nove anos, a jogar videogame, coisa que ele tinha proibido terminantemente. “Videogame só quando eu deixar”, havia dito ele. O marido, então, com o menino numa das mãos e a arma na outra, foi até a cozinha e atirou na cabeça da esposa, dizendo depois ao filho: “Isso é para você aprender	p. 160

	a nunca mais me desobedecer.”	
11	DA SIMPLES ARTE DE MATAR UMA MULHER 1 Na segunda-feira, o assassino tirou da geladeira a jarra d’água, o macarrão que sobrou do almoço ou do jantar de domingo, ou o feijão cozido mas não temperado, para a semana, ou talvez o tomate e alface murchos, para a salada, esquecidos na gaveta, ou o refrigerante ou o leite que ninguém mais ia beber, talvez ervilha em lata, um requeijão embolorado, cubinhos de caldo de carne, produtos fora do prazo de validade ou recém-adquiridos (quanto desperdício!) no supermercado do bairro. Isso se ali não faltasse o básico, nesses tempos em que ninguém tem dinheiro ou trabalho. O certo mesmo é que ele retirou as prateleiras da geladeira, as de cima e as de baixo, para colocar ali dentro, (no lugar reservado aos tupperwares – – com restos de comida –, e água gelada, e arroz velho, e pepino azedo), o cadáver da mulher Engel Sofia Pironato, 21 anos, de quem ele estava se separando, e que ele estrangulou num mata-leão bem dado, depois de uma discussão acalorada, naquela manhã de segunda-feira. E depois de colocar a própria mulher morta no refrigerador, passou o dia andando pela cidade, angustiado,	p. 184-185

	em dúvida se devia ou não fugir para a casa do tio em Ermelino Matarazzo.	
12	DA SIMPLES ARTE DE MATAR UMA MULHER 2 No topo da pilha das minhas mulheres mortas, na altura do hipocôndrio direito, ou mais especificamente a meio caminho entre o mamilo direito e o umbigo, no corpo de Carla Penteado, 40 anos, (independente, vacinada e dona do seu nariz) foi identificado um ferimento ovalar uniforme de bordos contínuos, invertidos, avermelhados, produzidos por passagem de projétil de arma de fogo. Projétil este também analisado por peritos acreanos que concluíram que o mesmo fora disparado pela mesma arma de fogo que matou Crisântemo & Abelardo & Francisco.	p. 194

Acostumada a escrever seus romances sempre de forma solitária, Melo explica que "Não foi assim com *Mulheres empilhadas*. Tive, durante todo o tempo, o suporte e a assistência de muitos profissionais e amigos a quem quero agradecer especialmente."[583]. Entre os/as profissionais que colaboraram na escritura do romance, estão jornalistas, líderes indígenas, pedagogo, procuradora de justiça do MP, defensor/a público/a, promotora de justiça, desembargadora, advogada, perito criminal e juíza. Como se vê, nesse romance-denúncia, escrito sob a encomenda das editoras Leila Name e Izabel Aleixo, Melo usou todo o seu talento de escritora já consagrada para ampliar as fronteiras da ficção e fazer da literatura, sem condicioná-la a um formato panfletário, um instrumento de conscientização sobre o grave e

[583] *Op., cit.*, p. 237.

atualíssimo tema da violência contra as mulheres. Misturando realidade, ficção e poesia numa escrita vigorosa e impactante, a autora destila toda a sua revolta, engenho e arte num romance que não perdoa aos homens que, em vez de amarem suas mulheres, as matam de forma covarde e ainda por cima conseguem manter-se impunes, produzindo pilhas e pilhas de corpos femininos à espera da justiça. Nesse sentido, perto do final do romance, numa escrita concretista, a narradora advogada registra sua indignação construindo um pilha de cadáveres de mulheres assassinadas:

> [...], de todas as idades, mais jovens do que velhas, mais pretas do que brancas, e bem no cume, como a cereja do bolo, está Carla.
> & Rita está logo abaixo.
> & Engel também está ali.
> & Taita.
> & Daniela.
> & Lilian Maria.
> & Scarlath.
> & Alessandra.
> & Rayane.
> & Marciane.
> & Tatiana.
> & Queila.
> & Fabíola.
> & Degmar.
> & Soraia.
> & Jaqueline.
> & Juciele.
> & Almecina.
> & Suzyane.
> & Elaine.
> & Fernanda.
> & Iza.
> & Ketlen.
> & Raele.
> & Eudinéia.
> & Txupira.
> A pilha é imensa.
> A pilha é monstruosa.
> A pilha é ultrajante.
> Já estou aos prantos
> quando vejo
> soterrada,
> embaixo da montanha de mulheres
> assassinadas,
> a
> minha mãe.
> [...].[584]

Quando Teófilo Braga comenta, nas notas 45, 46 e 47 de seu *Romanceiro Geral* (1867, p. 210), que "o sentimento popular não podia deixar de perdoar: [...].", referindo-se à versão de

[584] *Op., cit.*, p. 208-209.

Beira Baixa do romance *Iria a Fidalga* na qual a santa perdoa seu assassino, como ocorre nas versões de D. Maria dos Anjos acima analisadas, verificamos que o estudioso não atinou para a gravidade do tema do poema. Caso tivesse percebido que o romance tematiza um crime comum na cultura patriarcal que o engendra, talvez o historiador, ao contrário, louvasse, em vez das versões em que a santa perdoa seu assassino, as versões em que a santa não perdoa aquele que covardemente a mata apenas por ela não lhe ter atendido sexualmente. Talvez essa seja a razão por que o culto a Santa Iria permaneça até os dias atuais: por ela simbolizar as pilhas e pilhas de mulheres que foram assassinadas da mesma forma que ela por homens possuídos pelo espectro dominador do patriarcado. Após a leitura desse belo e trágico romance de Patrícia Melo, não fica muito difícil compreender esse fenômeno.

Uma última palavra para encerrar. Embora pesquisadores como Michel de Certeau (2012), Néstor García Canclini (2013), Paul Zumthor (2010), Florestan Fernandes (1978), Gilmário Moreira Brito (2009) e Durval Muniz de Alburqueuqe Júnior (2013), entre outros, façam críticas aos estudos folclóricos – sem dúvida, críticas pertinentes com as quais concordo de todo –, ainda assim, acredito que tais estudos são de grande valor como fonte de pesquisa não apenas para a Antropologia e História (nas quais sua contribuição se limita à etnografia), mas também para os estudos literários.

Apesar dos autores acima criticarem o folclorismo tanto por suas orientações políticas como por ser uma forma de conhecimento não acadêmico (o que não quer dizer que não seja científico), que se debruça sobre "a beleza do morto", almejando construir "objetos puros" e congelados no tempo, além de institucionalizar uma forma de ver e de dizer o que realmente venha a ser o "popular" e o "regional", construindo identidades culturais "estanques", apesar de tais críticas (como disse: sem dúvida, pertinentes), advogo que os estudos folclóricos, a despeito de todos os seus pontos criticáveis, podem contribuir significativamente como fonte de pesquisa auxiliar também para os estudos literários, devendo esses, segundo penso, incorporar em seus horizontes de pesquisa, os trabalhos riquíssimos de autores como Mário de Andrade, Amadeu Amaral, Câmara Cascudo, Renato Almeida, Théo Brandão, Édison Carneiro, Manuel Diegues Júnior, José Calasans, João Ribeiro, Joaquim Ribeiro e Jackson da Silva Lima, entre outros/as.



Figura 48. Jackson da Silva Lima em pesquisa de campo em 1971[585].

Acredito que já seja hora de deixar para trás a imagem do folclorista como um colecionador ingênuo (visão que também revela ingenuidade), como o descreveu Luís Rodolfo Vilhena (1997, p. 22), "[...] no plano dos estereótipos, o folclorista se tornou o paradigma de um intelectual não acadêmico ligado por uma relação romântica ao seu objeto, que estudaria a partir de um colecionismo descontrolado e de uma postura empiricista.". Tal visão dos folcloristas tem impedido que sua contribuição se faça mais presente nas universidades (sobretudo nos departamentos de Letras), levando estas a considerem, ainda segundo Vilhena, os estudos de folclore como algo menor no âmbito das pesquisas científicas, "Dessa forma, os estudos de folclore são frequentemente vistos como uma disciplina 'menor' ou como um recorte temático inadequado, praticados fora das instituições universitárias por 'diletantes'."[586].

No que diz respeito particularmente às pesquisas de Jackson da Silva Lima sob o título geral de "O folclore em Sergipe" – das quais o *Romanceiro Sergipano* (como mostrei no Capítulo I, "Questões preliminares", no tópico 1, "A fonte da pesquisa", p. 30), é apenas o primeiro (e único publicado) de doze volumes de uma pesquisa mais abrangente não apenas sobre o romanceiro, mas também sobre o cancioneiro (trovas populares, sambas, cantigas e cantoria de viola), narrativas populares (mitos, contos, estórias, casos), adivinhações, danças e

[585] Itaporanga d'Ajuda/SE, 1971. Foto de José Augusto Garcez (Acervo pessoal). Essa foto e as duas que a seguem não constam do *Romanceiro Sergipano*. Elas me foram presenteadas gentilmente pelo folclorista para ilustrar a tese.
[586] *Ibid.*

folguedos, crenças e superstições, linguagem popular, inscrições, rimas e jogos infantis, adagiário, literatura de cordel e cantos indígenas –, creio que suas investigações são incontornáveis a pesquisadores/as que almejem conhecer mais profundamente as manifestações culturais produzidas pelo povo.



Figura 49. Outro registro de Jackson da Silva Lima em pesquisa de campo em 1971[587].

Como disse em minha Dissertação (2015, p. 26-27), vejo como lamentável, para os estudos acadêmicos sobre a cultura popular, todos esses volumes de pesquisa permanecerem sem publicação, limitados ao ambiente circunscrito da residência do autor, "[...] na paciente espera de um dia serem impressos em letra de forma.", como diz o folclorista em seu livro *Os estudos antropológicos, etnográficos e folclóricos em Sergipe* (1984, p. 31). Nessa mesma passagem, o pesquisador explica que seu objetivo era ombrear a cultura sergipana com a cultura europeia, em termos de valorização do registro etnográfico. Uma difícil empreitada que o autor explica, dizendo que "No fundo, um verdadeiro esforço de megalomania provinciana de querer compensar heroicamente a pequenez do Estado com um contingente folclórico de expressiva significação numérica, a nível quantitativo das grandes pesquisas europeias."[588]. Sem dúvida, como informa o próprio pesquisador em seu artigo sobre "O conto popular em Sergipe" (1998, p. 141-148), foi o contato com a beleza da literatura popular, vivido ainda na infância, o motivo maior que o levou a dedicar-se à pesquisa folclórica. O amor ao folclore, então, nasceu daí: das estórias marcantes, ouvidas de intérpretes, como as do *Romanceiro Sergipano* – entre as quais

[587] Itaporanga d'Ajuda/SE, 1971. Foto de José Augusto Garcez (Acervo pessoal).
[588] *Ibid.*, p. 30.

se encontra sua própria mãe, Dona Perolina da Silva Lima –, que encantavam o folclorista e o levaram à pesquisa sobre a cultura popular.



Figura 50. Mais um registro de Jackson da Silva Lima em pesquisa de campo em 1971[589].

Por apresentar aos estudiosos da poesia (e particularmente aos da poesia romancística) a memória poética de lavadeiras, roceiras, empregadas domésticas, "donas de casa", funcionárias públicas federal e estadual, professoras primárias, estudantes, enfermeiras, auxiliares de enfermagem, comerciárias, ex-operárias, assistentes sociais, feirantes, costureiras, verdureiras e mendigas – além dos mendigos, roceiro, policial militar e funcionário público estadual que as acompanham –, o *Romanceiro Sergipano* coloca-se, na seara dos estudos romancísticos nacionais e internacionais, como uma grande rapsódia cabocla cantada sobretudo por mulheres.

[589] Itaporanga d'Ajuda/SE, 1971. Foto de José Augusto Garcez (Acervo pessoal).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurei, ao longo dos seis Capítulos acima, apresentar a pesquisa de Jackson da Silva Lima sobre a poesia romancística, suas intérpretes, os poemas que elas cantaram, imprimindo neles suas marcas autorais, e o universo temático presente nessa coletânea poética. Para tornar mais clara a discussão sobre a autoria dessas intérpretes, enquanto participação psicológica, inscrição cultural, rasura da linguagem e clivagem, incidindo sobre a estrutura verbal dos poemas, procurei apresentar as pesquisas de Ria Lemaire sobre a autoria feminina das cantigas de amigo paralelísticas galego-portuguesas, bem como as de Virtudes Atero y Nieves Vásquez e de Alvanita Almeida Santos sobre a autoria feminina nos romanceiros de Cádiz e da Bahia. Além do universo temático feminino desse tipo de poesia e do fato de geralmente serem as mulheres sua portadoras e transmissoras, é na autoria feminina, recontando e cantando os romances de seu jeito pessoal, incorporando a eles seu universo social, sexual e cultural, que as intérpretes dos romanceiros, como mostra Alvanita Almeida Santos, revelam seu protagonismo, ao se apropriarem dos poemas europeus e crioulizá-los, tornando-os também parte de nosso patrimônio cultural.

Essa compreensão decolonial da autoria feminina no cantar romancístico, a qual se dá nos momentos das performances, não é, no entanto, como procurei mostrar, valorizada pela crítica genético-filológica de orientação pidalina, uma vez que esta se preocupa sobretudo com o estudo do texto, sendo a busca pelo arquétipo literário do qual teriam se originado as versões atualmente encontráveis desses poemas cantados o objetico principal desse tipo de crítica. Procurei mostrar que, ainda que válida e importante no âmbito das pesquisas romancísticas, esse viés exageradamente textualista acaba se revelando no fundo profundamente eurocêntrico, desconsiderando o valor heurístico das performances que, na verdade, são a "forma" da poesia romance. Isso, sem contar a falta de valorização exatamente da autoria feminina nessas performances, as quais, em vez de serem abordadas valorizando-se a criatividade, o improviso e o estilo do canto das mulheres (que são sua inscrição cultural, rasura da linguagem e clivagem), o são procurando-se encontrar em que passagem elas teriam se distanciado dos supostos arquétipos literários ibéricos, como se eles fossem as versões inquestionavelmente dotadas de "originalidade plena", originalidade que justificaria a nossa dependência cultural dessas matrizes literárias europeias. Como mostrei ao longo das análises, na literatura de tradição oral, fica difícil dizer o que seja exatamente uma "versão original". Na verdade, o que há são apenas versões, umas mais completas, outras mais fragmentárias, umas mais próximas das fontes ibéricas, outras mais distantes; contudo, todas sendo apenas versões.

Assim, ao contrário da perspectiva filológica para quem as marcas autorais das intérpretes são vistas como tendo pouco ou nenhum valor para as pesquisas romancísticas, ainda que ocorrendo da forma mais tímida – na estrutura lexical, que é a estrutura superficial dos poemas –, defendo que elas devem ser valorizadas e estudadas como rastros para a pesquisa e compreensão do universo cultural em que vive as mulheres que cantam romances. Outra questão, a essa relacionada, é a da abordagem do universo temático dos romances. Como a perspectiva filológica está, como disse, demasiadamente perocupada em encontrar a fonte primeva da qual teriam se originado as versões atuais desse tipo de poesia, ela explora pouco a questão social que a temática desses poemas sugerem. Ou seja, mais uma vez, falta a esse tipo de abordagem uma perspectiva epistemológica mais politizada dos estudos romancísticos, tal como sugere Silviano Santiago, ao propor, em "Uma literatura anfíbia", um casamento entre a exegese literária e o compromisso político com aqueles/as cujas vozes têm sido silenciadas historicamente pelo violento processo colonizador e por suas novas formas de manifestação no munto atual e no mundo acadêmico em particular. Por isso, ainda que recorrendo às exegeses filológicas dos romances, a fim de rastrear o percurso histórico e migratório das fábulas, busquei fundamentar minhas análises literárias dos romances nos estudos da oralitura da memória, sobretudo nos ensaios de Leda Martins, para quem não apenas o texto deve ser estudado nesse gênero poético, mas também e principalmente, ao lado do texto, o corpo amefricano das mulheres que cantam os poemas; corpo esse do qual a voz, os gestos e os adereços devem também ser contemplados, por serem parte constitutiva das perfomances da oralitura da memória.

Dos 51 romances e 217 versões do *Romanceiro Sergipano*, no recorte que fiz, formado por dez romances e cinquenta e uma versões para as análises literárias deste estudo, procurei trabalhar por grupos temáticos, escolhendo, para o primeiro grupo, o tema da vingança, trabalhada a partir das versões do romance *Juliana*; para o segundo grupo, escolhi o tema do adultério, trabalhado a partir das versões de *O Conde d'Alemanha* e de *A Moreninha*; para o terceiro, rastreei o tema da fuga da casa devido à tirania paterna, trabalhado a partir das versões dos romances *Leonora*, *O Caso de João Alves Flor*, *Aninha* e *José e Maria*; e, para o quarto e último grupo, defini o tema da violência contra a mulher, trabalhado a partir das versões de *Iria a Fidalga*, *João e Maria* e *Marido Infeliz*. Acredito que, com as análises, tenha conseguido responder à pergunta feita por Virtudes Atero y Nieves Vásquez sobre o porquê as mulheres cantam poemas marcados por esquemas de representação feminino tão medievalizados. Os romances encenam situações cotidianas nas quais o patriarcado se revela em toda a sua força,

mantendo as personagens femininas sempre em situação de vigilância, de suspeita e de dominação masculina. Todavia, esse tipo de tratamento à mulher, infelizmente, não é apanágio da Idade Média, uma vez que continua a ocorrer atualmente, como mostram os casos de violência contra a mulher denunciados por Patrícia Melo, a despeito de todas as conquistas feministas; o que mostra que o patriarcado ainda está vivo e com bastante saúde, demandando toda uma reflexão por parte dos estudiosos da cultura sobre suas injustiças e sobretudo sobre sua característica central, que é a relação assimétrica entre os gêneros.

Os romances tradicionais, ao possibilitarem o conhecimento dessa realidade através dos esquemas de representação do femino que apresentam, servem como nenhum outro gênero para esse fim; o que explica por que as mulheres ainda guardam essas estórias na memória, mesmo em um mundo mergulhado na modernidade tardia, conforme uns, ou na pós-modernidade, conforme outros. É que esses poemas lhes dão uma referência, e uma referência que não é apenas de subordinação, porquanto a mulher não é representada na poesia romancística unicamente como subordinada aos homens. Há muito protagonismo feminino encenado nos romanceiros, como o demonstram vários romances, entre os quais se destacam *Juliana*, *A Moreninha*, *A donzela-guerreira*, *Leonora*, *O Caso de João Alves Flor*, *Aninha*, *José e Maria*, *Gerinaldo*, *Bernal Francês*, *La dama y el segador*, *La serrana de la Vera*, entre tantos outros.

Explorando os "suplementos" e "rastros" presentes nesses textos e vendo-os como arquivos da violência cultural oriunda da dominaçã masculina e do processo de colonização, é possível perceber como os romanceiros podem contribuir para uma compreensão maior sobre como essa violência patriarcal se configura nas relações familiares, ao expor esquemas de representação do feminino marcados por conflito entre os gêneros. Esse tipo de abordagem, além de denunciar essa violência histórica contra as mulheres que se perpetua até os dias atuais, propõe uma ruptura decolonial para com a tirania do cânone literário ocidental. Tal cânone, excessivamente eurocêntrico e preso às manifestações literárias escritas como se elas fossem as únicas existentes, desconsidera as poéticas orais que geralmente sobrevivem graças à memória de mulheres que, ao cantarem seus poemas sobre a condição feminina num universo cultural demasiadamente viricêntrico, a colocam em discussão, em suas performances da oralitura da memória, nas quais as intérpretes, assumindo seu protagonismo, acabam assumindo um papel semelhante ao das griottes africanas, no sentido de iniciarem seu público ouvinte tanto no repertório poético da tradição oral viva, quanto no universo cultural.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002. (Série Livre Pensar; v. 13).

ABREU, Márcia Azevedo. *Cordel português/folhetos nordestinos: confrontos*. Um estudo histórico-comparativo. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Campinas/SP. Instituto de Estudos da Linguagem/UNICAMP, 1993.

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas/SP: Mercado das Letras, 2018.

ABREU, Márcia. *Cultura letrada: literatura e leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

ABREU, Martha. Cultura popular, um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel. *Ensino de História, conceitos, temáticas e metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 1-18.

ABREU, João Capistrano de. *Capitulos de história colonial: 1500-1800 & Os caminhos antigos e o povoamento do Brasil*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Tradução Julia Romeu. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGAMBEN, Giorgio. Da utilidade e dos incovenientes de viver entre espectros. In: AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 2010, p. 51-56.

ÁLAMO, María Casas del. Espejismos tipobibliográficos: deslinde de un enredijo pliego a pliego. In: *Los pliegos sueltos y el romancero hispánico en el centenario de la 1ª reedición del Cancionero de Amberes (Centro de Estudios históricos, 1914)*. Disponível em http://www.fundacionramonmenendezpidal.org/biblioteca-digital/. Acesso em 19 de setembro de 2021.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste 1920-1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

ALBÁN, Maria del Rosário Suarez. Romanceiro tradicional cantado/recitado/narrado na Bahia. In: *Anais da II Jornada Sergipana de Estudos Medievais de 09 a 11 de janeiro de 1997*. Aracaju: Secretaria de Estado da Cultura, 1998, p. 129-138.

ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. O conto popular na Bahia. In: *Anais da III Jornada Sergipana de Estudos Medievais de 08 a 10 de janeiro de 1998*. Aracaju: Secretaria de Estado da Cultura, 1999, p. 171-179.

ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. O Romanceiro ibérico no Brasil: tradição e recriação. In: *Boitata – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL*, ago/dez de 2008, p. 31-47.

ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier; ALBÁN, Maria del Rosário Suarez. *O Romanceiro baiano*. In: ESTUDOS: Linguísticos e literários, nº 7. Salvador: UFBA/ Instituto de Letras, out., 1988, p. 47-146.

ALIGHIERI, Dante. *Vida Nova*. Tradução dos originais italiano e latino de Carlos Eduardo Soveral. 3ed. Lisboa: Guimarães Editora, 1993.

ALMADA, Selva. *Garotas mortas*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2018.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALMEIDA, Renato. *A Inteligência do folclore*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Americana; Brasília, INL, 1974.

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

AMADO, Gilberto. *História de minha infância*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954.

ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. 4 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2005.

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos do folclore brasileiro*. Estabelecimento do texto, apresentação e notas de Angela Teodoro Grillo. Ed. coordenada por Telê Ancona Lopez. 1ª ed. São Paulo: Global, 2019.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Edição organizada por Oneida Alvarenga. 2ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 3ed. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1972.

ANÔNIMO. *Poema do Cid*. Tradução Maria do Socorro Almeida. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

ARAÚJO, Inês Lacerda. *Foucault e a crítica do sujeito*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2001.

ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de. *Gente de Lampião: Dadá e Corisco*. São Paulo: Traço Editora, 1982.

ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de. *Lampião, as mulheres e o cangaço*. São Paulo: Traço, 2012.

ARISTÓTELES. *A Poética Clássica – Aristóteles, Horácio, Longino*. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

ARMISTEAD, Samuel G. El romanceiro sefardí: medievo y diáspora. In: FERRÉ, Pere (Director). *Romanceiro Ibérico*. Lisboa: Instituto de Estudos sobre o Romanceiro Velho e Tradicional, 1999, p. 53-69.

ARMISTEAD, Samuel G. Reviewed work: O Folclore em Sergipe. I: Romanceiro by Jackson da Silva Lima. In: *Hispanic Review*, Philadelphia, USA, vol. 46, nº 4, Autumn 1978, p. 509-511.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 1997.

AUERBACH, Erich. *Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. Tradução de José Paulo Paes. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

AZEVEDO, Luciene. A ficção e o documento: uma leitura de Mulheres empilhadas de Patrícia Melo e de Garotas mortas de Selva Almada. In: *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 28, nº 52, p. 113-127, jan./abr., 2021.

BÂ, Amadou Hampâté. *Amkoullel, o menino fula*. 3ª ed. São Paulo: Palas Athena: Acervo África, 2013.

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. *História Geral da África*, volume I. Metodologia e pré-história da África. Tradução Beatriz Turquetti (et al). 2 ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010, p. 167–212.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993a.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética (A teoria do Romance)*. Equipe de tradução do russo: Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Júnio, Augusto Góes Júnio, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. 3ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 1993b.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 1ª ed. brasileira. Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira; revisão da tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (Coleção ensino superior).

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução direta do russo, notas e prefácil de Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. In: *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 11. Brasília maio-agosto de 2013, p. 89-117.

BARRETO, Luiz Antonio. *Sem Fé, Sem Lei, Sem Rei*. Aracaju: Sociedade Editorial de Sergipe, 1996.

BARRETO, Luiz Antonio. "Romances velhos". In: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de (et al). *Estudos em literatura popular*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004, p. 381-406.

BARROSO, Ivo. Jane Austen, a "boa tia de Steventon". In: AUSTEN, Jane. *Orgulho e preconceito*. Tradução Celina Portocarrero. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011, 5-13.

BARTHES, Roland. A retórica da imagem. In: BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. 2ª ed. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 27-43.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Prefácil Leyla Perrone-Moisés; tradução Mário Laranjeira; revisão de tradução Andréa Stahel M. da Silva. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64. (Coleção Roland Barthes).

BASTIDE, Roger. *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Editora Anhambi, 1959.

BASTO, Cláudio. A teimosia das mulheres nos contos populares. In: *Brasília*, vol. II, Coimbra, 1943, p. 171-197.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. O romanceiro tradicional popular: origem e permanência no Nordeste do Brasil. In: *Conceitos*. Julho/dezembro de 2002, p. 94-99.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. *A tradição ibérica no romanceiro paraibano*. João Pessoa: Editora da Universidade, 2000.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BENTO, Berenice. Queer o quê? Ativismo e estudos transviados. In: *Revista Cult* nº 193, ano 17, agosto de 2014, p. 42-46.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística general II*. Decimoquinta edición em español. México, DF: Siglo Veintiuno Editores, S. A. de C. V.; Madrid, España: Siglo Veintiuno de España Editores, S. A., 1999.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BHABHA, Homi K. O entrelugar das culturas. In: BHABHA, Homi K. *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses: textos seletos de Homi Bhabha*. Organização Eduardo F. Coutinho; introdução Rita T. Schmidt; Tradução Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 80-94.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri-SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BOCCACIO, Giovanni. *Decamerão*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

BOCCALATO, Marisa Mikahil. *A invenção do erotismo*. São Paulo: EDUC: Experimento, 1996.

BOOTH, Wayne. *The rhetoric of fiction*. 2nd. Edition. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1983.

BORNAND, Sandra. Boubou Ardo Galo, une interprétation songhay-zarma. Disponível em: http://ouvroir-litt-arts.uni.grenoble-alpes.fr./revues/projet-epopee/273-boubou-ardo-galo-une-Interpretation-songhay-zarma. Acesso em 19 de setembro de 2021.

BORNAND, Sandra. Boubou Ardo Galo, uma interpretação songai-zarma. Trad. Antonio Marcos Trindade e Christina Ramalho. In: *Revista Épicas*. Ano 4. Número 7. Jun. 2020, p. 149-165.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. 1ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2003.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BOSI, Alfredo. Raymundo Faoro leitor de Machado de Assis. In: *Estudos avançados*, 18 (51), 2004.

BOTO, Sandra Cristina de Jesus. *As fontes do Romanceiro de Almeida Garrett. Uma proposta de 'edição crítica'*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2011.

BOTO, Sandra Cristina de Jesus. Apontamentos sobre problemas da edição do romanceiro. In: *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas. Dossiê: literatura, oralidade e memória*. PPG-LET-UFRGS. Porto Alegre: vol. 04, n. 01, jan./jun., 2008.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção de Sérgio Miceli. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BOWRA, Cecile M. Algumas características da poesia épica literária. In: BOWRA, Cecile M. *Virgílio, Tasso, Camões e Milton: ensaio sobre epopeia*. Tradução do inglês por António Álvaro Dória. Porto: Livraria Civilização, 1950, p. 9-41.

BRAGA, Teófilo. *Romanceiro geral*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867.

BRAGA, Teófilo. *Romanceiro geral português*. Lisboa: Vega, 1907. Vol. 2.

BRAGA, Teófilo. Notas. In: ROMERO, Sílvio. *Cantos populares do Brazil*. 1ª ed. Acompanhados de introdução e notas comparativas por Teófilo Braga. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883, v. 2., p. 196-201.

BRAGA, Teófilo. Sobre a poesia popular do Brazil. In: ROMERO, Sílvio. *Cantos populares do Brazil*. 1ª ed. Acompanhados de introdução e notas comparativas por Teófilo Braga. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883, v. 1., p. IX-XXXI.

BRANDÃO, Sátiro Xavier. *A triste sorte de Jovelina*. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, 1973, 32 p., capa: desenho sem indicação de autoria.

BRASIL. [Lei Maria da Penha 2006]. *Lei Maria da Penha [recurso eletrônico]*. Márcia Maria Bianchi Prates (organizadora). 6ª ed. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019. – (Série legislação; n. 279).

BRASIL. *Diretrizes Nacionais para investigar, processar e julgar com perspectiva de gênero as mortes violentas de mulheres - Feminicídio*. Brasília-DF: Imprensa nacional, 2016. Disponível em: http://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2016/04/diretrizes_feminicidio_FINAL.pdf. Acesso em 19 de setembro de 2021.

BREA, Mercedes (Coord.). *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais*. Com estudio biográfico, análise retórica y bibliografia específica. Santiago de Compostela: Centro de investigacións linguísticas y literárias Ramón Piñeiro, 1996. 2 v.

BRITO, Gilmário Moreira. *Culturas e Linguagens em folhetos religiosos do Nordeste: inter-relações escritura, oralidade, gestualidade, visualidade*. São Paulo: Annablume, 2009.

BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos e ultra-românticos*. São Paulo: Livraria e editora Polis LTDA, 1979.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALDWELL, Helen. *The brazilian Othello of Machado de Assis* – A study of Dom Casmurro. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1960.

CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.

CAMPOS, Haroldo. *Reoperação do texto: obra revista e ampliada*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Haroldo. *Morfologia do Macunaíma*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2013.

CANDIDO. Antonio. *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*. 2º vol. Editora Itatiaia: Rio de Janeiro, 1997.

CANDIDO. Antonio. *O método crítico de Sílvio Romero*. 4ª ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO. Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: CANDIDO. Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 15-32.

CANDIDO. Antonio. Romantismo, negatividade, modernidade. In: *Anuário del Colegio de Estudios Latinoamericanos*. Universidade Nacional Autónoma de México. Vol. 1, 2006, p. 137-141.

CANTAR DE LOS NIBELUNGOS. Edición e traducción de Emilio Lorenzo Criado. Madrid: Cátedra S. A., 1994.

CARREIRA, Paula Cristina Ferreira da Costa. *As Argonáuticas de Apolónio de Rodes*. *A arquitectura de um poema helenístico*. Dissertação (Mestrado). Departamento de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007.

CARTA ENCÍCLICA SACERDOTALIS CAELIBATUS. Pablo VI. 24 de Junio de 1967. Disponível em: http://www.oschi.cl/docs/santa_sede/1967.pdf. Acesso em 19 de setembro de 2021.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4ª ed., rev. e ampliada. São Paulo: Ática: 2006. (Série Princípios; 58).

CARVALHO, Ana Conceição Sobral de; ROCHA, Rosina Fonseca (Orgs.). *Sílvio Romero e a sergipanidade*. Aracaju: Impressão Gráfica e Editora Ltda; Secretaria de Estado da Cultura, 2004.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984a.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984b.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Civilização e Cultura. Pesquisas e notas de etnografia geral*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1983.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Flor de romances trágicos*. 3ª ed. Natal: EDUFRN, 1999.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10ª ed. São Paulo: Ediouro Publicações S. A., s.d.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. 3ª ed. Tradução: J. Guinsburg e Míriam Schnaider-man; Revisão: Mary Amazonas Leite de Barros; Produção: Ricardo W. Neves e Sylvia Chamis. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CEARENSE, Catullo da Paixão. *Luar do sertão e outros poemas escolhidos*. Seleção organizada, anotada e revista por Guimarães Martins. Rio de Janeiro: Editora Ediouro S. A., 1965.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 3ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Tradução de Enid Abreu Dobranszky. 7ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

CHAMIE, Mario. *Intertexto: a escrita rapsódica – ensaio de leitura produtora*. São Paulo, 1970.

CHARTIER, Roger. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. Tradução de Luzmara Curcino; Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. São Paulo: EdUFSCar, 2014.

CHARTIER, Roger. *Práticas de leitura*. 5ª ed. Tradução de Cristiane Nascimento; introdução à edição brasileira Acir Pécora. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 1995, p. 179-192.

CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CHAUI, Marilena. *Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro*. Organizador André Rocha. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2013.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed. 2ª reimpr. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COSTA, Pe. Avelino de Jesus. *Santa Iria e Santarém, revisão de um problema hagiográfico e toponímico*. Coimbra: FLUC, 1972.

COSTA, Pereira da. *Folclore Pernambucano*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908.

COSTELLA, Antônio F. *Para apreciar a arte: roteiro didático*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo; Campos do Jordão, SP: Editora Mantiqueira, 1997.

COUTINHO, Afrânio (direção). *A literatura no Brasil*. 3ed. Co-direção Eduardo de Faria Coutinho. Vol. III – Estilos de época/Era Romântica. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF – Universidade Federal Fluminense, 1986, p. 4-36.

COUTINHO, Eduardo de Faria. O conceito de "literatura nacional" e a crise de identidade na América Latina. In: LÚCIO, A. C. M.; MACIEL, D. A. V. (Orgs.). *Memórias da borboleta: reflexões em torno de regional*. Campina Grande: Abralic, 2013, p. 27-41.

CULLER, Jonathan D. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões (Campanha de Canudos)*. Prefácio de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Editora Ediouro S. A., 1992.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

DAVIS, Angela. *A liberdade é uma luta constante*. Organização de Frank Barat. Tradução de Heci Regina Cardiani. São Paulo: Boitempo, 2018.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

DEL PRIORE, Mary. *A mulher na história do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 1989.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800*, uma cidade sitiada. Tradução Maria Lucia Machado, tradução das notas Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução Marileide Dias Esquerda; revisão técnica e introdução Evandro Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

D´ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental – autores e obras fundamentais*. São Paulo: Editora Ática, 1990.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikháilovitch. *Crime e castigo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Cultural Ltda., 1993.

DUBY, Georges. *Heloísa, Isolda e outras damas do século XII: uma investigação*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DUBY, Georges. *Idade Média, Idade dos Homens: do amor e outros ensaios*. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DURÁN, Augustín. *Romancero general* – colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, recogidos, ordenados, clasificados y anotados por don Augustín Durán. Madrid: M. Rivadeneyra Editor, 1877. Tomo Primero.

EAGLETON, Terry. O pós-estruturalismo. In: EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra; revisão da tradução João Azenha Jr. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Ensino superior).

EDGAR, Andrew. Teoria queer. In: EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter (eds.). *Teoria cultural de A a Z: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo*. Tradução Marcelo Rollemberg. São Paulo: Contexto, 2003, p. 347-348.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. 3ª ed. Tradução Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, s.d.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

ESCOBAR, José. La literatura alemana en el Romanticismo español: la balada "Lenore" de G. A. Bürger. In: AIH. ACTAS IX, 1986, p. 41-48. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-literatura-alemana-en-el-romanticismo-espanol-la-balada-lenore-de-g-a-burger-/. Acesso em 25/05/2021.

EVOLA, Julius. *O Mistério do Graal*. Tradução Pier Luigi Cabra. São Paulo: Editora Pensamento, 1993.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder*: formação do patronato político brasileiro. 16ª ed. São Paulo: Globo, 2004. Vol. 2.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o traézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4ª ed. São Paulo: Contexto, 2007, p. 37-60.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. *O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: espaço regional, messianismo e cangaço*. Apresentação Moema Selma D'Andrea. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.

FELIZARDO, Adair; SAMAIN, Etienne. A fotografia como objeto e recurso de memória. *Discursos fotográficos*, Londrina, v. 3, n. 3, 2007, p. 205-220.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes: (o legado da "raça branca"*. Pref. de Antonio Sérgio Alfredo Guimarães. 5ª ed. São Paulo: Globo, 2008. Vol. 1.

FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo: HUCITEC, 1978.

FERRÉ, Pere (Director). *Romanceiro Ibérico*. Lisboa: Instituto de Estudos sobre o Romanceiro Velho e Tradicional, 1999.

FERRÉ, Pere. *Romanceiro português da tradição oral moderna: versões publicadas entre 1828-1960*. Lisboa/Portugal: Fundação Galouste Gulbenkian, 2000. Vol. 1.

FERRÉ, Pere. *Romanceiro português da tradição oral moderna: versões publicadas entre 1828-1960*. Lisboa/Portugal: Fundação Galouste Gulbenkian, 2001. Vol. 2.

FERRÉ, Pere. Algumas notas sobre A Bela Infanta luso-brasileira. In: *Anais da I Jornada Sergipana de Estudos Medievais - de 04 a 06 janeiro de 1996*. Aracaju: Secretaria de Estado da Cultura, 1997, p. 45-58.

FILHO, Benjamin Rodrigues Ferreira; SHIRLENE, Rohr de Souza. A dama e o amor: cortesia e heresia na poética medieval. In: *Trasversos: Revista de História*. Rio de Janeiro, n. 08, dez. 2016.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Garnier-Flammarion, 1979.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Araújo Nabuco. São Paulo: Nova Cultural/Círculo do Livro, 1993.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura e oralidade africanas: mediações. In: *Revista Mulemba* / Revista do Setor de Letras Africanas de Língua Portuguesa - Departamento de Letras Vernáculas. Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Volume 14, número 2, jul-dez de 2016.

FONTES, Manuel da Costa. *Romanceiro português no Canadá*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1979. (Acta Universitatis Conimbrigensis).

FONTES, Manuel da Costa. *Romanceiro português dos Estados Unidos*, 1. Nova Inglaterra. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1980. (Acta Universitatis Conimbrigensis).

FONTES, Manuel da Costa. *Romanceiro português dos Estados Unidos*, 2. Califórnia. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1983. (Acta Universitatis Conimbrigensis).

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Mota; tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FRANCO, Jean. Sentido e sensualidade: notas sobre a formação nacional. Tradução de Cristina Cavalcanti. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). *Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 99-126.

FRANCO, Daniele. A nova forma do romanceiro: estudo comparativo entre literatura tradicional e novos media digitais. In: Faculdade de Ciências Sociais e Humas da Faculdade Nova de Lisboa, 2014/2015. Disponível em: https://www.academia.edu/11991775/A_nova_for

ma_do_romanceiro. Acesso em 19 de setembro de 2021.

FREUD, Sigmund. *Obras completas volume 7: O chiste e sua relação com o inconsciente (1905)*. Tradução de Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos – decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento Urbano*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. Robert Sandler (Org.). Tradução e nota de Simone Lopes de Mello. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 7-20.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *A Donzela Guerreira – Um estudo de gênero*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998.

GARNCARZYK, Dimitri. "Le plus grand ouvrage dont la nature humaine soit capable". Qu'est-ce qu'une épopée au 18e siècle?. Disponível em: http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/277--le-plus-grand-ouvrage-dont-la-nature-humaine-soit-capable-qu-est-ce-qu-une-epopee-au-18e-siecle#tocto1n1. Acesso em 19 de setembro de 2021.

GARNCARZYK, Dimitri. "A maior obra de que a natureza humana é capaz". O que é uma epopeia no século XVIII?. Trad. Christina Ramalho, Margarida Maria Araujo Bispo e Marie Madeleine Dupon. In: *Revista Épicas*. Ano 4. Número 7. Jun. 2020, p. 122-148.

GARRETT, Almeida. *Obras completas de Almeida Garrett - volume VII. Romanceiro – volume I: Romances da tradição oral*. Edição revista, coordenada e dirigida pelo Dr. Theophilo Braga. Lisboa: Empreza da História de Portugal Sociedade Editora, 1904.

GARRETT, Almeida. *Obras completas de Almeida Garrett - volume VIII. Romanceiro – volume II: Romances da tradição oral. Romances com forma litteraria*. Edição revista, coordenada e dirigida pelo Dr. Theophilo Braga. Lisboa: Empreza da História de Portugal Sociedade Editora, 1904.

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Barueri, SP: Ciranda Cultural, 2015.

GAZOLLA, Rachel. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

GUINSBURG, Jacó (org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis:* ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GOMES, Eugênio. *O enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

GOMES, Carlos Magno. O sacrifício feminino no romance de Nélida Pinõn. In: GOMES, Carlos Magno [et al] (Orgs.). *Imaginários literários: memórias e estética pós-moderna*. São Cristóvão: Editora UFS, 2017, p.161-174.

GOMES, Carlos Magno. Os espectros do feminicídio em Lygia Fagundes Telles. In: *Revista Araticum*. Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários da Unimontes. V. 19, n. 1, 2019a, p. 23-38.

GOMES, Carlos Magno. A estética da desregulação da violência doméstica em Marina Colasanti. In: *Interseções* [Rio de Janeiro], v. 21, n.1, abr. 2019b, p. 147-162.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.). 1988, p. 69-81.

GRIMM, Jacob. *Contos de fada dos Irmãos Grimm*. Traduzido por Thalita Uba. Jandira: Principis, 2019.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Helen Caldwell, Cecil Hemley e os julgamentos de *Dom Casmurro*. In: *Machado de Assis em Linha*, São Paulo, v. 12, n. 27, p. 113-141, agosto 2019.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução de Adelaina la Guardia Resende [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. 7ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2015. – (Coleção Pensamento Humano).

HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Introdução, tradução e notas de Emmanuel Carneiro Leão. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

HERCULANO, Alexandre. *Poesias*. Lisboa/Portugal: Livraria Bertrand, s. d.

HIGHET, Gilbert. *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas em la literatura occidental*. 2v. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 1954.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HUGO, Victor. *Do grotesco e dos sublime. Tradução do prefácio de Cromwell*. Tradução e notas de Célia Berrettini.2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. Vol.1.

JACQUEMOUD, Clément. Èšua, Učar-kaj, Ak-Byrkan et les autres. Le renouveau épique en République de l'Altaï (Sibérie méridionale). Disponível em: http://ouvroir-litt-arts.univ.grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/269-esua-ucar-kaj-ak-byrkan-et-les-autres-le-renouveau-epique-de-l-altai-siberie-meridionale. Acesso em 19 de setembro de 2021.

JACQUEMOUD, Clément. Éšua, Učar-kaj, Ak-Byrkan e outros. O renascimento épico na República de Altai (sul da Sibéria). Trad. Antonio Marcos Trindade e Christina Ramalho. In: *Revista Épicas*. Ano 4. Número 7. Jun. 2020, p. 86-121.

JAEGER, Werner Wilhelm. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira; adaptação do texto para a edição brasileira Monica Stahel; revisão do texto grego Gilson César Cardoso de Souza. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JECUPÉ, Kaka Werá. *A terra dos mil povos: história indígena brasileira contada por um índio*. São Paulo: Peirópolis, 1998.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNY, Laurent et al. *Intertextualidades*. Coimbra, Libraria Almedina, 1979, p. 5-49.

JIMÉNEZ, Nicolás Asensio e Bellido, Sara Sánchez (Editores). *Lengua y cultura serfardí - estudios en memoria de Samuel G. Armistead*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2015. Disponível em: http://www.fundacionramonmenendezpidal.org/biblioteca-digital/. Acesso em 19 de setembro de 2021.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais?. In: SILVA, Tadeu da (org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* 3ª edição. Belo horizonte: Autêntica, 2004.

JOHNSON, Robert A. *Sonhos, fantasia e imaginação ativa: a chave do reino interior*. Tradução Dilma Gelli. São Paulo: Mercuryo, 1989.

KI-ZERBO, Joseph. Introdução geral. In: KI-ZERBO, J. *História Geral da África*, volume I. Metodologia e pré-história da África. Tradução Beatriz Turquetti (et al). 2 ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010, p. XXXI-LVII.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KURY, Mário da Gama. Introdução. In: EURÍPEDES. *Medeia; Hipólito; As troianas*. Tradução do grego, apresentação e notas de Mário da Gama Kury. 6ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p. 11-16.

LADURIE, Emmanuel Le Roy. *Montaillou: povoado occitânico*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LAPA, M. Rodrigues. *Miscelânia de língua e literatura portuguesa medieval*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1965.

LARA, Larissa Michelle. *O sentido ético-estético do corpo na cultura popular*. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, 2004.

LAROCHE, Maximilien. Paralittérature. In: LAROCHE, Maximilien. *L'avènement de la littérature haitienne*. Québec/Canada: (GRELCA) Groupe de recherche sur les littératures de la Caraïbe, 1987, p. 101-104.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LE BLANC, Claudine. Que pense la parole des femmes? Les enjeux du dialogue dans la version récente d'une tradition épique de l'Inde méridionale. In: *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* [En ligne], 45, 2014, mis en ligne le 30 juin 2014. Disponível em: http://emscat.revues.org/2405. Acesso em 22 de janeiro de 2021.

LE BLANC, Claudine. O que está em jogo na fala das mulheres? Questões em diálogo na versão recente de uma epopeia oral do sul da Índia. Trad. Antonio Marcos Trindade e Tatianne Santos Dantas. In: *Revista Épicas*. Ano 3, n. 5, Jun 2019, p. 1-14.

LEMAIRE, Ria. Reler a Idade Média – repensar os estudos medievais. *Revista Graphos* (UFPB/PPGL), v. 17, nº 2, 2015, p. 5-15.

LEMAIRE, Ria. *Cores do Atlântico*. Ria Lemaire (texto); Socorro Lira (música). Livro-CD. Campina Grande: Latus, 2014.

LEMAIRE, Ria. *Passions et Positions – contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langue romanes*. Rodopi, Amsterdam, 1987.

LEMAIRE, Ria. O medievo na dimensão cultural do homem europeu. In: *Anais da I Jornada Sergipana de Estudos Medievais - de 04 a 06 janeiro de 1996*. Aracaju: Secretaria de Estado da Cultura, 1997, p. 23-44.

LEMAIRE, Ria. Une "littérature" différente. In: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita [et al]. *Estudos em literatura popular*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004, p. 623-634.

LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. Tradução Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *História de Lince*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LIMA, Débora Alves. *Os gêneros literários Karuazu*. Monografia (Licenciatura em Letras). Universidade Federal de Alagoas. Curso de Licenciatura em Letras. Delmiro Gouvea, 2019.

LIMA, Jackson da Silva. *O Folclore em Sergipe, I: Romanceiro*. Rio de Janeiro, Cátedra; Brasília, INL, 1977.

LIMA, Jackson da Silva. A poesia popular bárdica em Sergipe (nomes representativos). In: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita [et al]. *Estudos em literatura popular*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004, p. 329-352.

LIMA, Jackson da Silva. Achegas ao romanceiro tradicional de Sergipe. In: NASCIMENTO, Bráulio (coord.). *Estudos de folclore em homenagem a Manuel Diégues Júnior*. Rio de Janeiro: Comissão do Folclore; Maceió: Instituto Arnon de Mello, 1991, p. 119-147.

LIMA, Jackson da Silva. O conto popular em Sergipe. In: *Anais da III Jornada Sergipana de Estudos Medievais*. Aracaju: Secretaria de Estado da Cultura, 1999, p. 141-148.

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

LOPES, Antônio. *Presença do romanceiro* – versões maranhenses. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia: o Romantismo na contramão da modernidade*. Tradução de Guilherme João Freitas de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MAGALHÃES, Celso de. *A poesia popular brasileira*. Introdução e notas de Braulio do Nascimento. Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação. (Coleção Rodolfo Garcia, 1973.

MARQUES, J. J. Dias. From France to Brazil via Germany and Portugal: the meandering journey of a traditional ballad. In: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita [et al]. *Estudos em literatura popular*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004, p. 359-375.

MARTINS, Leda. A oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.) *Brasil afro-brasileiro*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 61-86.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras, n. 26. Língua e Literatura: Limites e Fronteiras*/ Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras PPGL/UFSM. Junho de 2003, p. 63-81.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. In: *Tempo*. Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1996, p. 73-98.

MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. In: ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, jan.-jun. 2008, p. 33-50.

MBEMBE, Achile. *África insubmissa. Cristianismo, poder e Estado na sociedade pós-colonial*. Tradução: Narrativa traçada. Revisão do texto: Isabel Henriques e Pedro M. Patacho. Mangualde/Portugal: Edições Pedago LDA; Luanda/Angola: Edições Mulemba, 2013.

MEADE, Marion. *Eleonor de Aquitânia*. São Paulo: Editora Brasiliense S. A., 1991.

MELO, Patrícia. *Mulheres empilhadas*. São Paulo: Leya, 2019.

MELO, Miriam Carla Batista de Aragão de. *"Cordel de saia": autoria feminina no cordel contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, 2016.

MELLO, Frederico Pernambucano de. *Guerreiros do sol: Violência rural e banditismo no Nordeste do Brasil*. 5ª ed. São Paulo: A Girafa, 2011.

MELLO, Frederico Pernambucano de. *Benjamim Abrahão: Entre anjos e cangaceiros*. São Paulo: Escrituras, 2012.

MELLO, Frederico Pernambucano de. *Quem foi Lampião*. Recife/Zurique: Editora Stahli, 1993.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*.São Paulo: Cultrix, 1978.

MONGELLI, Lênia Márcia. Fremosos cantos: reflexões metodológicas sobre a lírica galego-portuguesa. In: *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre BUCEMA*, Hors-série n° 2, 2008, p. 01-21.

MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas 1924-1944*. Ensaio de abertura Ana Maria Cascudo Barreto; prefácio Diógenes da Cunha Lima; introdução Ives Gandra da Silva Martins. 1ª ed. São Paulo: Global, 2010.

MOREIRA, Adilson. *Racismo recreativo*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

MUNANGA, Kabengele. As facetas de um racismo silenciado. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; QUEIROZ, Renato da Silva (Orgs.) *Raça e diversidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Estação Ciência: Edusp, 1996, p. 213-229.

MURARO, Rose Marie. *A mulher no terceiro milênio: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro*. Rio de janeiro, Record: Rosa dos Tempos, 1995.

NASCIMENTO, Braulio do. Romanceiro Tradicional. In: *Cadernos do Folclore*. Rio de Janeiro: CDFB – Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, nº 17, 1974.

NASCIMENTO, Braulio do. *Estudos sobre o romanceiro tradicional*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

NASCIMENTO, Mayara dos Anjos Lima. *O "Projeto Brasil", de Stella Leonardos: uma Rapsódia, um Cancioneiro e um Romanceiro*. 1. ed. – Aracaju, SE: Criação Editora, 2021.

NEGREIROS, Adriana. *Maria Bonita: sexo, violência e mulheres no cangaço*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

NEIVA, Saulo. *Avatares da epopeia na poesia brasileira do final do século XX*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2009.

NEVES, Cynthia Agra de Brito. Slams – letramentos literários de reexisância ao/no mundo contemporâneo. In: *Linha D'Água* (Online), São Paulo, v. 30, n. 2, out. 2017, p. 92-112.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. 3ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. (Acadêmica; 16).

NYE, Andrea. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro, Record: Rosa dos Tempos, 1995.

OLIVEIRA JÚNIOR, Ciro César Rocha de. *Migrações do imaginário: traços da mentalidade medieval no romanceiro sergipano*. Relatório final da pesquisa realizada com Bolsa de Iniciação Científica CAPES/UFS (agosto de 1997 – setembro de 1998). Orientador: Prof. Dr. Francisco José Alves. Departamento de História/UFS. 1998.

ONG, Walter J. *Oralidad y escritura*. *Tecnologías de la palabra*. Prefacio y posfacio John Hartley. Traducción de prefacio y posfacio Alejandra Ortiz Hernández. Traducción de Angélica Scherp. Primera edición electrónica. México: Fondo del Cultura Económica, 2016.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho D'Água, s. d.

PASINATO, Wânia. Feminicídios e as mortes de mulheres no Brasil. In: *Cadernos Pagu*. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero, v. 37, julho-dezembro de 2011, p. 219-246.

PASTA JR., José Antônio. Cordel, intelectuais e o Divino Espírito Santo. In: BOSI, Alfredo (org.) *Cultura brasileira – temas e situações*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1992, p. 58-74.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PERCY, Thomas. *Reliques of Ancient English Poetry.* Published by the Ex-classics Project, 2016. Disponível em: https://www.exclassics.com/percy/percy.pdf. Acesso em 25/05/2021.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção* (de 1870 a 1920). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PICHIO, Luciana Stegagno. *A lição do texto – filologia e literatura I – Idade Média*. Tradução Alberto Pimenta. Lisboa: Edições 70, 1979.

PIDAL, Ramón Menéndez. *Flor nueva de romances viejos*. Editora Espasa-Calpe: Argentina/Buenos Aires, 1952.

PIDAL, Ramón Menéndez. Romancero judíoespañol. In: PIDAL, Ramón Menéndez. *Los romances de América y otros estudios*. Madrid: Editora Espasa-Calpe S. A., 1958, p. 114-129.

PIDAL, Ramón Menéndez. *Los romances de América y otros estudios*. Madrid/Spain: Editora Espasa-Calpe S. A., 1958.

PIDAL, Ramón Menéndez. Introducción. In: *Cancionero de romances impreso en Amberes sin año. Edición facsimil con una introducción por R. Menéndez Pidal*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1914, p. IV-XLVII. Disponível em: http://archive.org/details/cancioneroderoma00madr/page/n3/mode/2up. Acesso em 19 de setembro de 2021.

PIMENTEL, Altimar de Alencar; NASCIMENTO, Braulio do; BENJAMIN, Roberto Emerson Câmara. *Romanceiro de Tia Beta*. João Pessoa: Fundo de Incentivo à Cultura Augusto dos Anjos, 2007.

PINATI, Flávia Giúlia Andriolo. *Capitu* [recurso eletrônico]: uma transposição metaficcional. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

PINTO-CORREIA, J. David. *O essencial sobre o romanceiro tradicional*. Lisboa/Portugal: INCM, 1986.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2002.

QUEIROZ, Vera. *Crítica literária e estratégias de gênero*. Niterói: EDUFF, 1997.

RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Tradução de David Jardim Júnior. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991. Vol. 1.

RAMALHO, Christina. *Elas escrevem o épico*. Prefácio de Simone Caputo Gomes. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2005.

RAMOS, Graciliano. *Cangaços*. Organização de Thiago Mio Salla e Ieda Lebensztayn. Rio de Janeiro: Record, 2014.

RASPE, Rudolph Erich. *As loucas viagens e surpreendentes aventuras do Barão de Munchausen*. Tradução e adaptação Heloísa Pietro; ilustrações Laerte. São Paulo: Salamandra, 2003.

RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.

REGO, José Lins do. *Histórias da Velha Totônia*. Ilustrações de Tomás Santa Rosa. Rio de Janeiro: 1985.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

RIBEIRO, Bernadim. *Menina e Moça*. São Paulo: Editora Três, 1974.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RIBEIRO, Djamila. *Pequeno manual antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, Joaquim. *Folclore do açúcar*. Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1977.

RIBEIRO, Joaquim. Introdução – a orientação doutrinária de João Ribeiro. In: RIBEIRO, João. *O folclore*. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora com a colaboração da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro/MEC, 1969.

RIBEIRO, João. *O folclore*. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora com a colaboração da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro/MEC, 1969.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas* – crônicas. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007.

ROCHA, Gilmar. Paisagens corporais na cultura brasileira. In: *Revista de Ciências Sociais, Fortaleza*, v. 43, n. 1, jan/jun, 2012, p. 80-93.

RODAS, Apolonio de. *El viaje de los Argonautas*. Introducción y notas de Carlos García Gual. Madrid/Espanha: El Libro de Bolsillo Alianza Editorial; 1987.

RODRIGUES, Daniella Carneiro Libânio. *A arte segundo Ariano Suassuna: a intermidialidade e a poética armorial*. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2015.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

RODRIGUES, Carla. O potencial político da Teoria queer. In: *Revista Cult* nº 193, ano 17, agosto de 2014, p. 36-37.

ROIG, Mercedes Díaz Roig. *El Romanceiro Viejo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1976.

ROIPHE, Alberto. *Forrobodó na linguagem do sertão: leitura verbovisual de folhetos de cordel*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2013.

ROIPHE, Alberto. Entre o poeta e o passante: o folheto de cordel na fotografia de Pierre Verger. ARS (São Paulo) [online]. 2012, vol. 10, n. 19, p. 106-113. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202012000100008. Acesso em: 22 de janeiro de 2021.

ROIPHE, Alberto. *Fuxico – o disse me disse na literatura de cordel*. Aracaju: Criação, 2016.

ROMERO, Sílvio. *Cantos populares do Brasil*. Tomo 1. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954.

ROMERO, Sílvio. *Cantos populares do Brazil*. 1ª ed. Acompanhados de introdução e notas comparativas por Teófilo Braga. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883, 2 v.

ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977.

ROMERO, Sílvio. A poesia popular do Brasil. In: *Revista Brasileira* (2º ano), tomo VI, out. a dez de 1880, p. 109. Disponível em: http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/revista-brasileira/139955. Acesso em 22 de janeiro de 2021.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 5ª ed. Tomo primeiro. Organizada e prefaciada por Nélson Romero. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1953.

ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda., em convênio com o Governo do Estado de Sergipe, 1977.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. *A Narrativa Africana de expressão oral*: transcrita em português. 1ª ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Luanda: Angolê, 1989.

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o Ocidente*. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

SÁ, Antônio Fernando de Araújo. *Entre sertões e representações: ensaios e estudos*. São Paulo, SP: Editora Liber Ars, 2020.

SÁ JÚNIOR, Luiz César de. A querela dos antigos e modernos: panorama historiográfico. In: *Antíteses*, v. 9, n. 18, jul./dez. 2016, p. 494-515.

SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. In: *Visualidades*. Goiânia, v. 10, n. 1, jan.-jun., 2012, p. 151-164.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura anfíbia. In: SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 111-121.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Alvanita Almeida. *O Canto das mulheres – entre bailar e trabalhar: relações de gênero em narrativas orais (romances)*. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras, 2005.

SANTOS, Alvanita Almeida. A autoria feminina nas poéticas orais: tensões e (re)existências. In: GOMES, Carlos Magno (Org.). *Escritas da resistência: intersecções feministas da literatur*a. 1ª ed. Aracaju, SE: Criação Editora. Brasil, 2019, p. 19-30.

SANTOS, Jeane de Cássia Nascimento; TRINDADE, Antonio Marcos dos Santos. Protagonismo no cálix de vinho de Juliana. In: *(In) Subordinações contemporâneas [recurso eletrônico] : linguística, letras e artes 2*. Ivan Vale de Sousa (Org.). Ponta Grossa, PR: Atena, 2020, p. 206-216.

SANTOS, Idellete Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. 2ª ed. rev. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

SANTOS, Rosivânia dos. *Os cantos indígenas de Eliane Potiguara e de Graça Grúna*. 1ª ed. Aracaju/SE: Criação Editora, 2021.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Raça como negociação – sobre teorias raciais em finais do século XIX no Brasil. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.) *Brasil afro-brasileiro*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 11-40.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. 1ª- ed. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. O espetáculo da miscigenação. In: *Estudos Avançados* 8(20), 1994, p. 137-152.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 29, p. 85-97, mar. 1991.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. 4ª ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1993, p. 113-191.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. *História da epopeia brasileira. Teoria, crítica e percurso*. Vol. 1 Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2007.

SILVA, Camila de Matos; FREITAS, Sílvio Roberto Fonseca de. Os cantopoemas dentro do Congado: uma oralitura de identidade e resistência negra. In: *Identidade!* São Leopoldo, vol 21, n. 2, jul-dez., 2016, p. 210-217.

SILVA, Edlene Oliveira. *Entre a batina e a aliança: das mulheres de padre ao movimento de padres casados no Brasil*. Tese (Doutorado em História). Universidade de Brasília. Programa de Pós-Graduação em História, 2008.

SILVA, Maurício. *O novo acordo ortográfico da língua portuguesa: o que muda, o que não muda*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2009.

SILVA, César Dario Mariano da. Primeiras impressões sobre o feminicídio – Lei nº 13.104/2015. Disponível em: http://www. mpsp.mp.br/portal/page/portal/cao_criminal/Artigos/Primeiras%20impress%C3%B5es%20sobre%20o%20feminic%C3%ADdio.pdf. Acesso em: 19 de setembro de 2021.

SOBRINHO, Manoel Pereira. *A triste sorte de Jovelina*. São Paulo: Editora Prelúdio Limitada, 1958, 32 p., capa: desenho sem indicação de autoria.

SOUSA, Ana Alexandra Alves de. A metamorfose de Medeia na Argonáutica de Apolónio de Rodes. In: *Aletria*, v. 23, n. 1, jan. – abri., 2013.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip-hop*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

SOUZA, Angela Leite de. *Contos de fada: Grimm e a literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte, MG: Ed. Lê, 1996.

SPINA, Segismundo. *Manual de versificação medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca: estudo, antologia, crítica e glossário*. 2 ed., refundida e aumentada. Rio de Janeiro: Grifo; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1972.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Quem reivindica alteridade?. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 187-205.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

STOKER, Bram. *Drácula*: edição comentada. 1ª ed. Tradução Alexandre Barbosa de Souza. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

STEFANO, Giusseppe Di. Consideraciones sobre la classificación de los romances. In: FERRÉ, Pere (Director). *Romanceiro Ibérico*. Lisboa: Instituto de Estudos sobre o Romanceiro Velho e Tradicional, 1999.

STEFANO, Giusseppe Di. *Romancero*. Edición, introducción y notas de Giusseppe Di Stefano. Madrid: Editorial Castalia, S. A., 2010.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta – romance armorial-popular brasileiro*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

SUASSUNA, Ariano. *Seleta em Prosa e Verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SUFFEL, Jacques. Préface. In: FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Garnier-Flammarion, 1979, p. 13-27.

TÁTI, Miécio. *O mundo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1961.

TAVARES, Braulio. *Contando histórias em versos: Poesia e Romanceiro Popular no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria Literária*. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, 1991.

TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. 7ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1997.

TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. 1ª ed. São Paulo: Claro Enigma, 2015. (Coleção Agenda brasileira).

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução do francês para o espanhol: Silvia Delpy. Versão brasileira a partir do espanhol: DIGITAL SOURCE. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. Disponível em: https://www.academia.edu/4176799/Tzvetan_Todorov_Introdução_a_literatura_Fantastica. Acesso em 25/05/2021.

TOURINHO, Maria Antonieta de Campos. Estórias do Recôncavo. In: CALASANS, José (dir.). *Folclore Geo-Histórico da Bahia e seu recôncavo*. Pesquisa realizada pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro em cooperação com a Faculdade de Filosofia da Universidade Federal da Bahia. Rio de Janeiro, 1972, p. 148-149.

TRINDADE, Antonio Marcos dos Santos. *O lamento das Severinas: relações de gênero no Romanceiro Sergipano*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Sergipe: São Cristóvão, 2015.

TRINDADE, Antonio Marcos dos Santos. Tiranias do pai totêmico no romance da Dagaldinha. In: *Revista Fórum Identidades*. Itabaiana-SE, Universidade Federal de Sergipe, v. 24, mai.-ago. de 2017, p. 185-200.

TRINDADE, Antonio Marcos dos Santos. Protagonismo no cálix de vinho de Juliana. In: *Anais do XVIII Seminário Internacional Mulher e Literatura*. Christina B. Ramalho, Carlos M. Gomes e Ana M. Leal Cardoso (Orgs). Aracaju, SE: Criação Editora. Brasil, 2019, p. 65-71.

TRINDADE, Antonio Marcos dos Santos. O arquétipo da mulher selvagem no *Romanceiro Sergipano* e na epopeia *Argonáutica*. In: *Revista Fórum Identidades*. Itabaiana-SE, Universidade Federal de Sergipe, v. 29, nº 01, p. 79-94, jan.-jun. de 2019.

TRINDADE, Antonio Marcos dos Santos. Do épico ao lírico: a mulher selvagem na epopeia *Argonáutica* e no *Romanceiro sergipano*. In: *Revista Épicas*. Ano 4, N. 8, Dez 2020, p. 208-225.

TRINDADE, Antonio Marcos dos Santos. O lugar do romance D. Infanta nos estudos literários nacionais. In: Ramalho, Christina; MENDONÇA Fernando de. (Orgs.). *Leituras semióticas: da poesia às memórias autobiográficas*. 1. ed. Aracaju, SE: Criação Editora, 2020, p. 72-84.

TRINDADE, Antonio Marcos dos Santos. Verbete do *Romanceiro Sergipano*. In: *Revista Épicas*. Ano 4. Número Especial 3. Nov. 2020, p. 380-394. Disponível em: http://www.revistaePicas.com/n%C3%BAmero-especial-3. Acesso em 19 de setembro de 2021.

VALLADARES, Mercedes Fernández. Rafael Lapesa bibliógrafo "pliegosueltista": ensayo de arqueología tipobibliográfica en pos de una tarea pendiente. In: *Los pliegos sueltos y el romancero hispánico en el centenario de la 1ª reedición del Cancionero de Amberes (Centro de Estudios históricos, 1914)*. Disponível em: http://www.fundacionramonmenendezpidal.org/biblioteca-digital/. Acesso em 19 de setembro de 2021.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, J. *História Geral da África*, volume I. Metodologia e pré-história da África. Tradução Beatriz Turquetti (et al). 2 ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010, p. 139-166.

VANSINA, Jan. *La tradición oral*. Traducción de Miguel María Llongueras. Barcelona, Spain: Editorial Labor, s. a., 1966. (Nueva colección labor).

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Romances Velhos em Portugal*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1980.

VÁSQUEZ, Virtudes Atero y Nieves. Espacios e formas rituales de lo feminino en el romancero tradicional. In: *Sapientia. Repositório da Universidade do Algarve*, 1998. Disponível em: http://hdl.handle.net/10400.1/2014. Acesso em 19 de setembro de 2021.

VERGER, Pierre. *Pierre Verger, repórter fotográfico*. Organização Angela Lühning. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

VIANNA, Hermano. *Música do Brasil*. Hermano Vianna (texto), Ernesto Baldan (fotografia). São Paulo: Editora Gráficos Burti Ltda., 2000.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funart: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um:* crítica literária sociologia, filologia. São Paulo: Casac Naify, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse?: o corpo no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

ZANINI, Maria Catarina Chitolina (org.). *Por que "raça"? Breves reflexões sobre a Questão Racial no cinema e na Antropologia*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007.

ZINGANO, Marco. “Helena, bela e casta Helena”. In: NUNES, Benedito (et. al.). *Filosofia Política 7*. Porto Alegre: L&PM, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

APÊNDICES

I. Quadro 1

As cantigas paralelísticas galego-portuguesas ligadas aos cantos de mulheres

Número da cantiga no LPGP	Cantiga atribuída a
25,4	D. Dinis, rei de Portugal
38,8	Fernando Esquio, trovador galego
14, 5	Aire Nunes, clérigo galego
14,4	Aire Nunes, clérigo galego
98, 1	Mendiño, jogral galego
134, 2	Pero Meogo, jogral galego
134, 3	Pero Meogo, jogral galego
134,4	Pero Meogo, jogral galego
134,5	Pero Meogo, jogral galego
106, 11	Nuno Fernandez Torneol ou Nuno Fernandez de Mirapeixe
83,10	Johan Zorro, origem desconhecida
91,7	Martín Códax, jogral galego
91,2	Martín Códax, jogral galego
91,6	Martín Códax, jogral galego
93,1	Martín de Ginzo, jogral galego
117,4	Pedr'Eanes Solaz, trovador galego

II. Quadro 2

Romances constitutivos do *corpus* da pesquisa: origem, versões e intérpretes

Nome do romance	Origem	Nome das versões	Nome das intérpretes
I. Juliana	Ibérica	1. Juliana	D. Caçula
		2. Juliana	D. Maria Santana
		3. Juliana	D. Marina Silva
		4. Juliana	D. Josefina
		5. Juliana	D. Helena
		6. Juliana	D. Esmeralda
		7. Juliana	D. Djalma
		8. Juliana	D. Bertulina
		9. Juliana	D. Hermínia
		10. Juliana	D. Maria de Lurdes
		11. Juliana	D. Enedina
		12. Juliana	D. Nila
		13. Juliana	D. Josefa
		14. Juliana	D. Maria Helena
		15. Juliana	D. Marly
		16. Juliana	D. Maria José
		17. Juliana	D. Maria Carmelita
		18. Juliana	D. Maria da Conceição
		19. Juliana	D. Gláucia Andrade
		20. Juliana	D. Rosely Pacheco
		21. São Jorge	D. Maria José Reis
II. O Conde da Alemanha (O Conde d'Alemanha)	Ibérica	1. Dona Cãido	D. Maria dos Anjos
		2. Conde da Alemanha	Versão anônima
III. A Moreninha	Europeia	1. Frei Jão	D. Hermínia
		2. A Moreninha	D. Caçula
		3. Frei João	D. Maria dos Anjos
		4. Frei João	D. Josefina
		5. Frei João	D. Perolina
IV. Leonora	Europeia	1. Cântis	D. Josefina

		2. Martinho	D. Maria Francisca
		3. Martim	D. Maria Francisca
		4. Cãido	D. Josefa
		5. Cãidinho	D. Maria José Reis
		6. Cãido	D. Verleide
V. O Caso de João Alves Flor	Nacional	1. Manoel do Fundão	D. Caçula
		2. Leonor	D. Bertulina
		3. Zé Alves	D. Enedina
		4. Leonor	D. Josefa de Jesus
VI. Aninha	Nacional	1. Aninha	D. Maria José
		2. Aninha	D. Caçula
		3. Aninha	D. Josefa de Jesus
VII. José e Maria	Nacional	1. José e Maria	D. Josefa de Jesus
		2. A filha do Fazendeiro	D. Caçula
VIII. Iria a Fidalga	Ibérica	1. Santa Iria	D. Caçula
		2. Santa Iria	D. Caçula
		3. Santa Helena	D. Maria do Carmo
		4. Iria	D. Maria dos Anjos
		5. Iria	D. Maria dos Anjos
IX. João e Maria	Nacional	1. João e Maria	D. Josefa de Jesus
X. Marido infeliz	Nacional	1. Tirana	D. Eurides
		2. Maria	D. Maria Nilza

III. Quadro 3

Descrição dos dados informativos sobre os/as intérpretes do *Romanceiro Sergipano*

Nome do/a coautor/a	Naturalidade	Faixa etária	Cor	Escolarida-de	Profissão	Quant. de romances cantados
1.Albertina Vasconcelos Santos (D. Caçula)	Maruim/SE	79 anos	Preta	Analfabeta	Ex-lavadeira	31
2.Ariesnelde Alves Elias	Monte Alegre/SE	32 anos	Bran-ca	Professora primária	Não informado	1
3.Beatriz Lemos de Oliveira	Aracaju/SE	40 anos	Parda	Semi-alfabetizada	Auxiliar de enfermagem	1
4.Clerisdone da Silva	Aquidabã /SE	61 anos	Parda	Analfabeta	Roceira	1
5.Daniel Soares	Nª Sª das Dores/SE	50 anos	Pardo	Alfabeti-zado	Funcionário público estadual	1
6.Djalma Silva Alves	Capela/SE	52 anos	Parda	Alfabeti-zada	Ex-comerciária	7
7.Enedina Mendonça	Propriá/SE	78 anos	More-na	Alfabeti-zada	Dona de casa	4
8.Eridite Soares Santos	Santana do Ipanema /AL	58 anos	Preta	Alfabeti-zada	Funcionária pública estadual	1
9.Esmeralda Miranda Santos	Traipu/AL	65 anos	Bran-ca	Alfabeti-zada	Ex-costureira	11
10.Eurides Messias Batista Santos	São Cristóvão /SE	48 anos	Preta	Analfabeta	Ex-operária de fábrica	3
11.Gláucia Amélia Silveira Andrade	Belo Horizonte /MG	14 anos	More-na	Estudante	Estudante	1
12.Gracionila da Silva (D. Nila)	Aquidabã /SE	63 anos	More-na	Analfabeta	Dona de casa	7
13.Helena Oliveira	Aracaju/SE	40	Parda	Semi-alfabetizada	Enfermeira	1
14.Hermínia dos Santos	Capela/SE	66 anos	Preta	Analfabeta	Lavadeira	8

15.João Machado Filho	Simão Dias/SE	50 anos	More-no	Alfabeti-zado	Policial Militar	1
16.Josefa Maria da Cruz	Arapiraca /AL	35 anos	Preta	Analfabeta	Roceira	1
17.Josefa Maria Jesus Silva	Paripiranga /BA	55 anos	More-na	Analfabeta	Lavadeira	11
18.Josefina Santos	Estância/SE	20 anos	Preta	Analfabeta	Empregada doméstica	5
19.Lourdes Santos (D Lu)	Aracaju/SE	37 anos	Preta	Analfabeta	Ex-operária de fábrica	1
20.Lourdes Andrade (Lourdinha)	Santa Rosa de Lima/SE	17 anos	Parda	Analfabeta	Roceira	1
21.Manoel Ailton de Lima	Santa Rosa de Lima/SE	34 anos	More-no	Não informado	Roceiro	2
22.Maria Argentina da Conceição	Riachuelo /SE	72 anos	Preta	Analfabeta	Roceira	2
23.Maria Bertulina da Silva	Rio Largo/AL	65 anos	Parda	Analfabeta	Roceira	6
24.Maria Carmelita Santos	Aquidabã /SE	Não infor mada	More-na	Analfabeta	Mendiga	1
25.Maria da Conceição Santos	Nª Sª das Dores/SE	78 anos	More-na	Analfabeta	Mendiga	1
26.Maria Cristina Silva	Caxias/RJ	13 anos	Bran-ca	Estudante	Estudante	1
28.Maria da Glória Santa	Santa Rosa de Lima/SE	56 anos	More-na	Alfabeti-zada	Funcionária pública estadual	5
29.Maria Salete de Alburqueque Lima	Atalaia/AL	35 anos	Bran-ca	Alfabeti-zada	Assistente social	1
30.Maria de Lourde (Lourdinha)	Aracaju/SE	28 anos	Preta	Analfabeta	Empregada doméstica	2
31.Maria de Lourdes Silva	Aquidabã /SE	40 anos	Parda	Alfabeti-zada	Dona de casa	2

32.Maria do Carmo (Carminha)	Propriá/SE	53 anos	Morena	Analfabeta	Feirante	2
33.Maria dos Anjos Silva	Malhador /SE	68 anos	Morena	Analfabeta	Verdureira	30
34.Maria Francisca Andrade	Nª Sª das Dores/SE	38 anos	Morena	Analfabeta	Ex-prostituta	1
35.Maria Francisca de Jesus	Estância/SE	65 anos	Morena	Analfabeta	Roceira	2
36.Maria Helena Barbosa dos Santos	Maceió/AL	23 anos	Parda	Alfabetizada	Não informada	1
37.Maria Hilda Silva Fontes (D. Aída)	Aquidabã /SE	52 anos	Parda	Analfabeta	Dona de casa	1
38.Maria Isabel Santos	Santa Rosa de Lima/SE	20 anos	Morena	Analfabeta	Empregada doméstica	1
39.Maria Joaquina da Silva	Viçosa/AL	72 anos	Parda	Analfabeta	Roceira	1
40.Maria José Alves de Santana	Pedra Branca/SE	75 anos	Branca	Alfabetizada	Ex-operária de fábrica	13
41.Maria José dos Reis	Aracaju/SE	21 anos	Preta	Analfabeta	Empregada doméstica	6
42.Maria José Vasconcelos (D. Lizete)	Aracaju/SE	46 anos	Parda	Alfabetizada	Funcionária pública federal	4
43.Maria Luzia	Santa Rosa de Lima/SE	30 anos	Morena	Semi-alfabetizada	Roceira	1
44.Maria Maura Silva Freitas	Buquim/SE	40 anos	Morena	Alfabetizada	Dona de casa	1
45.Maria Nilza dos Santos	Aquidabã /SE	38 anos	Preta	Alfabetizada	Empregada doméstica	1
46.Maria de Oliveira Silva	Aracaju/SE	35 anos	Branca	Semi-alfabetizada	Ex-operária de fábrica	2
47.Marina Correa Neves	Nª Sª do Socorro/SE	41 anos	Parda	Alfabetizada	Dona de casa	4

48.Marly Barbosa Santos	Maceió/AL	19 anos	More-na	Estudante	Estudante	1
49. D. Mocinha	Aracaju/SE	40 anos	More-na	Alfabeti-zada	Dona de casa	1
50.Olga Teles Graça	Capela/SE	77 anos	Bran-ca	Alfabeti-zada	Funcionária pública federal	1
51.Pedro Ricardo Souza	Aracaju/SE	67 anos	Preto	Analfabeto	Mendigo	1
52.Perolina da Silva Lima	Aquidabã /SE	59 anos	More-na	Analfabeta	Ex-operária de fábrica e roceira	9
53.Rosely Pacheco	Aracaju/SE	14 anos	Bran-ca	Estudante	Estudante	1
54.Teresa Francisca da Silva Soares	Aracaju/SE	50 anos	More-na	Semi-alfabetizada	Ex-operária de fábrica	1
55.Tereza Souza Pinto	Barra dos Coqueiros /SE	28 anos	Bran-ca	Alfabeti-zada	Professora primária municipal	1
56.Valdomiro dos Santos	Itaporanga /SE	78 anos	Preto	Analfabeto	Ex-trabalhador de engenho e mendigo	3
57.Verleide Souza	Nª Sª das Dores	22 anos	More-na	Semi-alfabetizada	Empregada doméstica	4
58.Yara Melo	Aracaju/SE	19 anos	Bran-ca	Estudante	Estudante	2
Anônimos	----------	------	-------	----------	----------	17
					Nº de R. 51	Nº de V[590]. 217

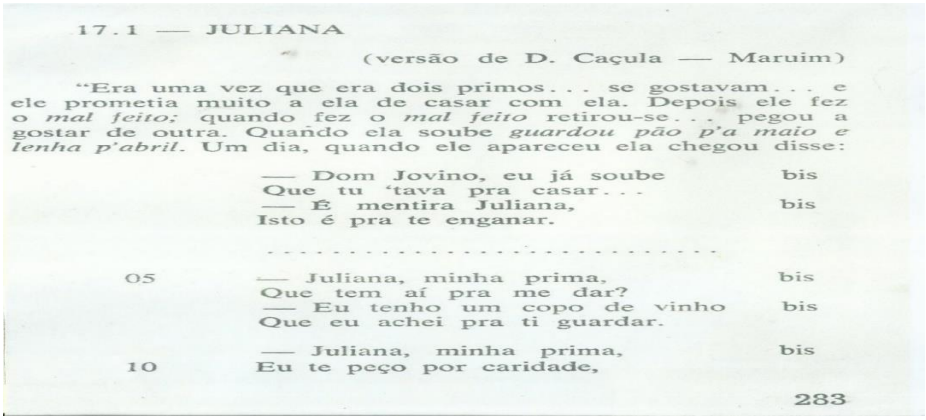
[590] R = romances. V = versões. Como informa Jackson da Silva Lima, tanto na introdução do *Romanceiro Sergipano*, no tópico "do acervo registrado" (1977, p. 22), quanto no Apêndice III (p. 573), a coletânea apresenta, ao todo, 54 romances e 234 versões. Porém, desses 54 romances e 234 versões, apenas 51 romances e 217 versões são da coleta do autor da recolha. Os demais 3 romances e 17 versões são de coleta alheia: 1, de Alberto Deodato, "A Formosa Tapuia", retirada de seu livro *Senzalas*; 2, de Rossini Tavares de Lima, "Conde da Alemanha" e "O Cego", retiradas do *Romanceiro folclórico do Brasil*; 14, de Sílvio Romero, das quais somente 13 são indicadas no Apêndice III, a saber: "A Nau Catarineta", "D. Carlos de Montealbar", "D. Branca", "A Flor de Alexandria", "A Pastorinha", "Florioso", "O Cego", "O Casamento Malogrado", "D. Duarte e D. Donzilha","La Condessa", "O Lucas da Feira", "O José do Vale", "O Boi-Espácio". Essas versões, informa Jackson da Silva Lima, foram retiradas das coletas romerianas *Cantos populares do Brasil* e *Novas contribuições para o estudo do folclore brasileiro*.

ANEXOS

I. Os textos completos das versões analisadas

Para que o leitor/a não encontre dificuldades na leitura dos textos completos das transcrições dos romances constitutivos do *corpus* de estudo, convém esclarecer que eles foram escaneados diretamente do próprio *Romanceiro Sergipano*. Por esse motivo, a ordem de apresentação dos textos segue os critérios de organização adotados por Jackson da Silva Lima, o editor textual e coletor da recolha. De modo que o romance *Juliana*, por exemplo, é apresentado da seguinte forma: 17.1, 17.2, 17.3... até 17.21, indicando o primeiro número que se trata do décimo sétimo romance da coletânea, enquanto o segundo indica o número da versão. Em *Iria a Fidalga*, no entanto, como as duas primeiras versões são da mesma intérprete, D. Caçula, o coletor as apresentou da seguinte maneira: 11.1 e 11.1.1, o número 11 indicando que se trata do décimo primeiro romance da recolha e o segundo número indicando a versão. Porém, como se trata de versões da mesma intérprete, em vez de 11.2, para indicar a segunda versão, ela foi apresentada como dito atrás, em 11.1.1, o terceiro número indicando, portanto, que é a segunda versão da mesma D. Caçula – a qual, na verdade, é uma variante da primeira versão da mesma intérprete. O mesmo ocorre com a primeira versão de D. Maria dos Anjos, que, em vez de ser apresentada como 11.4, aparece como 11.3, pelo fato de o coletor considerar as versões de D. Caçula como uma só – uma sendo variante da outra. Assim, a segunda versão de D. Maria dos Anjos, em vez de aparecer como 11.5, aparece como 11.3.1, por ser considerada variante da primeira versão apresentada por ela.

Juliana



17.1 — JULIANA

(versão de D. Caçula — Maruim)

"Era uma vez que era dois primos... se gostavam... e ele prometia muito a ela de casar com ela. Depois ele fez o *mal feito;* quando fez o *mal feito* retirou-se... pegou a gostar de outra. Quando ela soube *guardou pão p'a maio e lenha p'abril*. Um dia, quando ele apareceu ela chegou disse:

— Dom Jovino, eu já soube bis
Que tu 'tava pra casar...
— É mentira Juliana, bis
Isto é pra te enganar.

. . . . . .

— Juliana, minha prima, bis
Que tem aí pra me dar?
— Eu tenho um copo de vinho bis
Que eu achei pra ti guardar.

— Juliana, minha prima, bis
Eu te peço por caridade,

283

Olha que nós somos primos, bis
Não me faça falsidade.

.....

— Juliana, minha prima, bis
Que botaste neste vinho,
Estou com as rédea na mão, bis
Não enxergo meu rucinho,

Corre, corre, cavaleiro, bis
Se corre mais do que eu,
Vá dizer a minha mãe bis
Que eu 'tou dando a alma a Deus

A minha mãe pensaria bis
Que seu filho 'tava vivo,
— E a minha também pensava bis
Que você casava comigo.

— Morre, morre, meu filhinho, bis
Morre contrito com Deus,
Que a moça que te matou, bis
Quem vinga a morte sou eu.

— Acabou-se, acabou-se bis
A Flor da Alexandria,
Quero ver quem é o noivo bis
Daquela bicha Maria.

— Acabou-se, acabou-se bis
A Flor da Rosa Branca,
Quero ver quem é o noivo bis
Desta bicha Juliana.

— Entregar minha alma a Deus bis
E meu corpo à terra fria,
Meu dinheiro, minha fazenda,[12] bis
Entrego à moça Maria.

Aracaju, 15-01-1971.

12. Variante — "Meu dinheiro e meu cavalo".

17.2 — JULIANA

(versão de D. Maria — Santa Rosa)

— Senhor Conde eu vim aqui,
Eu não vim lhe visitar,
Eu vim pedir Juliana
Para comigo casar.

— Dona Condessa, venha aqui,
Venha cá neste salão...
— Juliana é muito nova,
Não presta pra casar não.

.....

— Que é que tens, Juliana,
Que tanto estás a chorar?
— É Dom Jorge, minha mãe,
Que com outra vai casar.

— Deus vos salve, Juliana,
Sentada no seu estrado...
— Deus vos salve, meu Dom Jorge,
No seu cavalo amontado...

.....

— Meu Dom Jorge, eu soube aqui
Que tu 'tavas pra casar...
— É verdade, Juliana,
Que eu já vim te despachar.

— Meu Dom Jorge, 'pere aí,[13]
Vou subir no meu sobrado,
Vou buscar um copo de vinho
Que pra ti tenho guardado.

— Juliana, Juliana,
Que tem dentro deste vinho,

13. Variante: "Meu Dom Jorge, fique aí".

'Stou com as rédeas na mão,
Não enxergo meu rucinho.[14]
— Juliana, Juliana,
Não me vem com falsidade...

— Meu pai e minha mãe pensavam
Que tinham seu filho vivo...
— A minha também pensava
Que tu casavas comigo.

— Acabou-se, acabou-se,
Acabou-se a confusão:
Você nem casou comigo
Nem com a filha do Barão.

Aracaju, 18-06-1971.

17.3 — JULIANA

(versão de D. Marina — Aracaju)

— Que é que tens, ó Juliana, bis
Que estás triste a pensar?
— É Dom Jorge, ó minha mãe bis
Que com outra vai casar.

— Bem que disse, ó Juliana,
Tu não quis acreditar,
Que Dom Jorge era rico, bis
Não queria se casar.

.....

— Boa noite, ó Juliana,
Em sua porta sentada...
— Boa noite, ó seu Dom Jorge, bis
Em seu cavalo amontado.

14. Variantes: "Mas não enxergo o caminho", "Não conheço meu alazão".

— Há três dias que eu soube
Que tu ias se casar...
— É verdade, ó Juliana,
Vim aqui te convidar.

— Dê licença, ó seu Dom Jorge,
Vou aqui no meu sobrado,
Buscar um cálice de vinho bis
Que eu guardei do aniversário.

— Juliana, ó Juliana,
Que botaste neste vinho,
Já 'tou com a vista turva, bis
Não enxergo meu rucinho.

.....

— Minha mãe ontem pensava
que tinha seu filho vivo,
— A minha também pensava bis
Que tu casavas comigo.

— Se eu morrer, ó Juliana,
Mande cavar minha cova
Com uma enxada de ouro, bis
Do lado da rua nova.[15]

— Morreu, morreu, seu Dom Jorge,
Morreu, morreu, s'acabou-se,
Não casou-se nem comigo
Nem com outra se casou-se.

Aracaju, 07-02-1971.

15. Compare-se à seguinte quadra:

"Quando morreres, meu bem,
Mando fazer-te uma cova,
Com a minha enxada de prata
No meio da lua nova"".

(Sílvio Romero, Cantos Populares do Brasil, Tomo II, Rio de Janeiro, Livraria JOSÉ OLÍMPIO Editora, 1954, pp. 567).

17.4 — JULIANA

(versão de D. Josefina — Estância)

"Ele amava uma prima mas ele então se arrependeu daquilo que amava a prima, que eram dois primos não podiam s'ajuntar. Aí ele saiu a viajar, adiante deu uma cidade que tinha uma princesa por nome de Maria. Ele, passado muito tempo, veio dar a despedida a prima, que não queria amar ela, quando ele chegou ela 'tava sentada em seu sobrado:

— Boa tarde, Juliana,
Em teu sobrado assentada;
— Boa tarde, moço Jorge, bis
Em teu cavalo amontado.

— Deus o salve, Juliana,
Em teu sobrado assentada;
— Deus lhe salve, moço Jorge . bis
Em teu cavalo amontado

— Ó meu primo, eu soube ontem
Que tu 'tavas pra casar...
— Isto mesmo, minha prima, bis
Eu vim aqui te despachar.

— Ó meu primo, 'pere aí,
Mas deixe eu ir em meu sobrado,
Buscar um copo de vinho, bis
Pra você tenho guardado..

— Minha prima, minha prima,
Não queira fazer traição,
Somos dois primos carnais, bis
Filhos de dois irmãos.

— Minha prima, Juliana,
Que botaste neste vinho,
'Tou com a rédea na mão bis
E não conheço meu rucinho.

.....

— Minha alma entrego a Deus,
Dou meu corpo à terra fria,
Meu dinheiro e meu cavalo
À princ'pa Dona Maria.

Aracaju, 15-10-1971.

17.05 — JULIANA

(versão de D. Helena — Aracaju)

— Minha mãe, lá vem Dom Jorge, bis
Montado em seu cavalo.
— Deixa vir, ó minha filha, bis
Para ser interrogado.

— Ó meu Dom Jorge, me disseram bis
Que tu ias se casar...
— É verdade, ó Juliana, bis
Vim aqui lhe convidar.

— Ó meu Dom Jorge, espere um pouco, bis
Enquanto eu subo em meu sobrado,
Vou buscar um cálix de vinho bis
Que pra ti tenho guardado.

— Juliana que botaste bis
Neste teu cálix de vinho,
Já estou com a vista escura, bis
Não enxergo meu rucinho.

— Minha mãe bem que pensava bis
Que seu filho voltasse vivo...
— A minha também pensava bis
Que com tu eu me casasse.

— Morreu, morreu seu Dom Jorge, bis
Morreu e se acabou,
Não casou com a minha filha bis
Nem com outra ele casou.

Aracaju, 10-09-1971.

17.6 — JULIANA

(versão de D. Esmeralda — Traipu/Al.)

— Boa tarde, Juliana,
Em teu sobrado chorando...
— Boa tarde, meu Dom Jorge,
Em teu cavalo passeando.

— Meu Dom Jorge, ouvi dizer
Que tu estás pra casar...
— É certo, Juliana,
Eu vim lhe convidar.

— Meu Dom Jorge, espere aí,
Deixe eu ir em meu sobrado,
Trazer um copo de vinho
Que eu tenho pra ti guardado.

— Juliana, Juliana,
Te peço por caridade,
Se tu tens amor a mim
Não me faças falsidade.

— Juliana, que tu me deste
Neste teu copo de vinho,
Estou com o cabresto na mão,
Não conheço meu rucinho.

.....

— Apreguei papel na porta,
Não saiu bem apregado,
Já te dei meu desengano,
Amarelo desgraçado.[16]

Aracaju, 15-02-1971.

16. Essa quadra, que é tradicionalmente conhecida, foi adaptada ao contexto do romance pela informante, a fim de dar o necessário desfecho.

17.7 — JULIANA

(versão de D. Djalma — Capela)

— Boa noite, Juliana,
Em sua porta sentada...
— Boa noite, ó Dom Jorge,
Em seu cavalo amontado.

— Há três dias que eu soube
Que tu ias se casar...
— É verdade, ó Juliana,
Vim aqui te convidar.

— Dá licença, ó Dom Jorge,
Ir aqui em meu sobrado,
Buscar um cálix com vinho
Que eu pra ti tenho guardado.

— Juliana, ó Juliana,
Que puseste neste vinho,
Já tenho a vista escura[17]
Não enxergo meu caminho.

— Minha mãe estava pensando
Que tinha seu filho vivo...
— E a minha também pensava
Que tu ias casar comigo.

Aracaju, 09-08-1971.

17.8 — JULIANA

(versão de D. Bertulina — Rio Largo/Al.)

— Boa tarde, Juliana,
No seu banquinho assentado...
— Boa tarde, meu bom Jove,[18] bis
No seu cavalo amontado

17. Variante: "Já 'tou com vista turva".

18. Variante: "Meu bom moço, ouvi dizer".

— Meu bom jove, ouvi dizer [19]
Que você 'tava pra casar...
— É certo, Juliana, bis
Que eu venho lhe convidar.

— Meu bom moço, desapeie, bis
Se sente nesse banquinho,
Que eu vou lhe buscar
Um belo copo de vinho. [20]

— Juliana, que trouxeste bis
Neste bom copo de vinho,
Que eu já estou de vista curta, bis
Não enxergo o meu burrinho?

— Minha mãe pensava bis
Que tinha seu filho vivo...
— A minha também pensava bis
Que tu casavas comigo.

Aracaju, 02-11-1971.

17.9 — JULIANA

(versão de D. Hermínia — Capela)

— Deus o salve, Juliana,
Em seu bom estrado assentada...
— Deus o salve, meu Dom Jorge,
Em seu burrinho amontado.

.....

— Meu Dom Jorge, meu Dom Jorge,
Soube que tu 'tas pra casar...

19. Variante: "Boa tarde, seu bom moço".

20. Variante: "Meu bom moço, fica aí,
Que eu vou buscar uma merenda.
Juliana quando voltou
Foi com um bom copo de vinho".

— É verdade, Juliana,
Eu vim foi te despachar.

— Meu Dom Jorge, meu Dom Jorge,
Vamos cá em meu palácio,
Que eu tenho um copo de vinho
Para você ir guardá-lo. [21]

— Juliana, Juliana,
Não me vem com falsidade,
Nós somos primos carnais,
Somos parentes chegados.

— Juliana, Juliana,
Que botaste neste vinho,
Estou com a rédea na mão,
Não enxergo meu burrinho.

— Minha mãe ainda pensava
Que seu filho era vivo...
— A minha também pensava
Que eu casava com você.

— Minha alma entrego a Deus,
Meu corpo à terra fria,
A minha toda riqueza
Fica pra Dona Maria.

— Minha alma entrego a Deus,
Meu corpo à terra fria,
Quero ver com quem se casa
Senhora Dona Maria.

17.10 — JULIANA

(versão de D. Maria de Lourdes — Aracaju)

— Boa noite, ó Juliana, bis
Como você tem passado?

21. Variante: "Para você guardado".

— Boa noite, seu Dom Jorge, bis
No seu cavalo amontado.

— Seu Dom Jorge, eu soube aqui bis
Que com outra vais casar...
— É verdade, ó Juliana, bis
Só lhe vim desenganar.

— Dá licença, seu Dom Jorge, bis
Eu ir lá em meu sobrado,
Buscar um cálix de vinho bis
Que foi do meu aniversário.

— Juliana, Juliana, bis
Que botaste neste vinho,
Já estou com a vista escura,[22] bis
Não enxergo meu rucinho,
Já estou com a vista escura,[23] bis
Não enxergo meu caminho.

.....

— Morreu, morreu, sem Dom Jorge, bis
Morreu, morreu, se acabou,
Não casou com a minha filha bis
Nem com outra se gozou.

Aracaju, 15-11-1971.

17.11 — JULIANA

(versão de D. Enedina — Jatobá/Pe)

— Meu Dão Jorge, eu vi dizer
Que tu 'tavas pra casar...
— Quem te disse, Juliana,
Fez bem te desenganar,
Meu casamento está justo,
Eu vinha te convidar.

— Espera aí, meu Dão Jorge,
Deixa eu ir no meu sobrado,
Buscar um copo de vinho
Que eu tinha pra ti guardado.

— Juliana, minha prima,
Que botaste neste vinho,
Estou com a rédea na mão,
Não enxergo o caminho.

— Minha mãe sempre pensava
Que tinha seu filho vivo...
— A minha também pensava,
Que tu casavas comigo.

— Acabou-se, acabou-se
A flor da Alexandria,
Para quem ficará agora
A minha noiva Maria.

Aracaju, 18-01-1972.

17.12 — JULIANA

(versão de D. Nila — Aquidabá)

— Lá vem o meu Dom Jorge
No seu cavalo amontado...

.....

— Meu dom Jorge, eu vi dizer
Que tu 'tavas pra casar?
— Juliana, minha prima, bis
Eu venho desenganar.

— Meu Dom Jorge, espere aí
Deixe eu ir no meu sobrado,

22. Variante: "Já estou com a vista turva".

23. Variante: "Já 'stou com a vista turva".

Buscar um copo de vinho bis
Que para ti tenho guardado.

— Juliana, minha prima, bis
Que botaste neste vinho,
'Tou com a rédea na mão bis
Não enxergo meu rucinho.

— Juliana, minha prima, bis
Não venha com falsidade...

.....

— Minha mãe sempre pensava
Que tinha seu filho vivo...
— Minha mãe também cuidava bis
Que tu casavas comigo.

— Acabou-se, acabou-se
A fulor da Alexandria,
Eu quero ver com quem casa bis
A moça dona Maria.

Aracaju, 19-03-1972.

17.13 — JULIANA

(versão de D. Josefa de Jesus — Salgado)

— Juliana, Juliana,
Por que está triste a chorar?
— É Dom Jorge, minha mãe,
Que com outra vai casar.

— Bem que eu disse, Juliana,
Tu não quis acreditar,
Que Dão Jorge n'era homem
Para contigo casar.

— Vem aí senhor Dão Jorge,
Montado no seu cavalo;

Vou dar um copo de vinho
Que é do meu aniversário.

— Boa tarde, Juliana,
Eu não vim lhe visitar;
Vim buscar minh' aliança,[24]
Que com outra vou casar.

— Fique aí, senhor Dão Jorge,
Que eu vou lá no meu sobrado
Buscar um copo de vinho,
Foi do meu aniversário.

Juliana, Juliana,
Que botaste neste vinho,
Já estou com a vista escura,
Não enxergo mais o caminho.

— Morreu, morreu, meu Dão Jorge,
Morreu, morreu, se acabou:
Não casou com a minha filha
Nem de outra se gozou.

Aracaju, 15-04-1972.

17.14 — JULIANA

(versão de D. Maria Helena — Maceió/Al.)

— O que tens, ó Juliana,
Que estás sempre a chorar;
— Mamãe, é o meu Dom Jorge
Que com outra vai casar.

— Juliana, venha ver
Seu Dom Jorge tão apressado;

24. Este é um elemento novo (aliança), pelo menos nas versões constantes deste trabalho. Era costume, em Sergipe, o noivo pedir de volta a aliança, após o rompimento.

— Bom dia ou boa tarde,
Como e que tens passado?

— Vi dizer, ó meu Dom Jorge,
Que você estava pra casar;
— É certo, ó Juliana,
Vim aqui te convidar.

— Espere aí, ó meu Dom Jorge,
Que eu tenho pra você guardado
Um lindo cálice de vinho,
Que foi de meu aniversário.

— Que botaste, ó Juliana,
Neste lindo cálice de vinho,
Estou com a vista escura,
Não enxergo nem o caminho.

.....

— Só queria, ó meu Deus,
Enxergar o caminho d'areinha;
Quem me dera eu morrer
Nos braços da minha noivinha.

Aracaju, 14-05-1972.

17.15 — JULIANA

(versão de D. Marly — Aracaju)

— Que é que tu tens, ó Juliana,
Que estás sempre a chorar;
— Mamãe, é o meu Dom Jorge
Que com outra vai casar.

— Bem que eu disse, ó Juliana,
Tu não quis acreditar
Que Dom Jorge n'era homem
De com você se casar.

.....

— Juliana, venha ver
O seu Dom Jorge tão apressado,
Com a sua espada de ouro
Em seu quarto assabarcado.

.....

— Dá licença, ó meu Dom Jorge,
Eu ir lá em meu sobrado,
Buscar um lindo cálice de vinho,
Que eu tenho pra você guardado.

— Que botaste, ó Juliana,
Neste lindo cálice de vinho,
Estou com a vista escura,
Não enxergo mais o caminho.

.....

— Eu queria, ó meu Deus,
Acertar o caminho d'areinha,
Quem me dera eu morrer,
Nos braços da minha noivinha.[25]

Aracaju, 14-05-1972.

17.16 — JULIANA

(versão de D. Maria José — Pedra Branca)

— Deus o salve, meu Dom Jorge,
Em seu cavalo montado;
— Deus o salve, Juliana,
Em sua porta sentada.

— Jorge, eu ouvi dizer
Que tu estavas pra casar;

24. Notar a semelhança com a versão anterior, o que se explica pelo fato de as informantes serem irmãs, conquanto hajam aprendido as versões em cidades diferentes.

— Juliana, boa prima,[26]
Eu vinha te convidar.[27]

.....

— Juliana, minha prima,
Que tu me deu neste copinho,
Estou com a vista escura,
Não enxergo meu rucinho.

— Morre, meu Jorge, morre,
Morre com Cristo e com Deus,
Quem te mata neste mundo
Não é outra senão eu.

— A minha mãe sempre pensava
Que eu hoje era vivo;
— A minha também pensava
Que tu casavas comigo.

— Acabou-se, acabou-se
A flor da alexandria,
Quero ver com quem se casa
Aquela mocinha Maria.

Aracaju, 29-05-1972.

17.17 — JULIANA

(versão de D. Maria Carmelita — N. S. das Dores)

— Deus o salve, Juliana,
No seu sobrado assentado;
— Deus o salve, meu dão Jorge,
No seu rucinho montado.

— Meu dão Jorge, meu dão Jorge,
Soube que está pra casar;

26. Variante: "Juliana, minha prima,"

27. Variante: "Boas novas venho te dar".

— É de certo, Juliana,
Eu já vim te despachar.

— Meu dão Jorge, meu dão Jorge,
Deixe eu subir no sobrado,
Te dar um copo de vinho
Que tenho pra ti guardado.

— Juliana, Juliana,
Não mim vem com falsidade,
Se tu és minha parenta,
Minha prima d'amizade.

.....

— Juliana, Juliana,
Que botaste neste vinho,
Que eu estou seguro na rédea
E não enxergo meu rucinho.

.....

— Minha mãe inda pensava
Que seu filho inda era vivo
E a minha também pensava
Que tu casavas comigo.

Aracaju, 19-06-1972.

17.18 — JULIANA

(versão de Maria Conceição — N. S. das Dores)

— Deus o salve, Juliana,
Em seu sobrado assentada;
— Deus o salve, meu Dom Jorge,
Em seu rucinho amontado.

— Meu Dom Jorge, meu Dom Jorge,
Que tu 'tavas pra casar;
— É por certo, Juliana,
Eu já vim lhe despachar.

— Meu Dom Jorge, meu Dom Jorge,
Deixe eu subir no sobrado,
Buscar um copo de vinho
Que pra ti tenho guardado.

— Juliana, Juliana,
Não me vem com falsidade,
Se tu és minha parente,
Minha prima d'amizade.

.....

— Juliana, Juliana,
Que botaste neste vinho,
Estou com a rédea na mão,
Não enxergo meu rucinho.

— Minha mãe sempre pensava
Que seu filho inda era vivo;
A minha também pensava
Que tu casavas comigo.[28]

Aracaju, 19-06-1972.

17.19 — JULIANA

(versão de Gláucia Andrade — Aracaju)

— Juliana, ó Juliana, bis
Por que está triste a chorar?
— É por causa de Dão Jorge bis
Que com outra vai casar.

— Juliana, ó Juliana,
Por que está triste a chorar? bis
— É verdade, ó seu Dão Jorge,
Que você vai se casar? bis

28. Observe-se a identidade do texto e solfa dessa versão com a anterior, já que ambas informantes mãe e filha, aprenderam-nos de uma mesma fonte.

— É verdade, ó Juliana
Vim aqui lhe convidar[29] bis
— Sente um pouco, ó seu Dão
Jorge,[30] bis
Que eu vou panhar o vinho.

.....

— Meu Dão Jorge, meu Dão Jorge
Está aqui o seu vinho... bis
— Obrigado, ó Juliana,
Por tudo que você me deu: bis
Eu só quero que você
Me leve ao caminho...[31] bis

Aracaju, 18-07-1972.

17.20 — JULIANA

(Rosely Pacheco — Aracaju)

Pergunta a mãe:

— Juliana, ô Juliana,
Por que está triste a chorar?
— É por causa de Dom Jorge
Que com outra vai casar.

Seu D. Jorge chega:

— Juliana, ô Juliana,
Por que está triste a chorar?
— É por causa que você
Com outra vai se casar.

29. Variante: "Que eu vou me casar..."

30. Variante: "Sente aí, ó seu Dão Jorge".

31. Note-se a semelhança com a anterior, de igual melodia, o que se explica por ter essa informante aprendido a história com aqueloutra.

Ele:

— Juliana, ô Juliana,
Vim aqui lhe convidar;
— Sente um pouco, seu Dom Jorge,
Que eu vou lá em meu sobrado,
Buscar um copo de vinho
Para tua felicidade.

Ele:

— Juliana, ô Juliana,
Não estou enxergando nada,
Eu só quero que você
Me ensine o caminho.

Aracaju, 18-07-1972.

17.21 — SÃO JORGE

(versão de D. Mª José Reis — Maruim)

Ele era noivo de Minelvina
E de Lixandina. Ele passou ela disse:

— Esperai, meu Dom Jorge,
Deixe assubi em meu sobrado,
Ver um copinho de vinho
Para ti tinha guardado.

— Lixandina, Lixandina,
Não me vem com falsidade,
Tu sabe que é prima minha,
Prima minha da minh'alma.

— Minha mãe, meu pai pensava
Que tinha seu filho vivo,
— Minha mãe também pensava
Que tu casava comigo.

— Já se foi, já se acabou
A fulor da Lixandina,
E agora eu quero saber
Com quem casa Minelvina.

Rio, 04-08-1972.

O Conde da Alemanha

7.1 — DÃO CÃIDO

(D. Mª dos Anjos Silva — Malhador)

— Tava de meu assentada
Penteando o meu cabelo,
Chegou o belo Dão Cãido, mamãe,
Veio passar o pente nele.

— Cala a boca, Tidelina,
Boca te queira calar,
Um moço tão do bonito, Delina,
Contigo ele quer casar.

— Deixe o senhor pai chegar
Que a ele eu tenho que contar,
Que o moço belo Dão Cãido, mamãe,
Comigo ele quer prosar.

— Cala a boca, Tidelina,
Boca te queira calar.
Que um moço tão do bonito, Delina,
Mas tu mesmo quer matar.

— Tava de meu assentada
Tecendo seda amarela,
Chegou o belo Dão Cãido, mamãe,
Veio botar a cabeça nela.

— Cala a boca, Tidelina,
Boca te queira calar,
Que um moço tão do bonito, Delina,
Contigo ele quer casar.

— Deixe o senhor pai chegar
Que a ele eu tenho que contar,
Que o moço belo Dão Cãido, mamãe,
Comigo ele quer prosar.

— Cala a boca, Tidelina,
Boca te queira calar,
Que um moço tão do bonito, Delina,
Mas tu mesmo quer o matar.

— Tava de meu assentada,
Tecendo em meu cabeceiro,
Chegou o belo Dão Cãido, mamãe,
Veio botar a cabeça nele.

— Cala a boca, Tidelina,
Boca te queira calar,
Que um moço tão do bonito, Delina,
Contigo ele quer casar.

— Deixe o senhor pai chegar
Que a ele eu tenho que contar,
Que o moço belo Dão Cãido, mamãe,
Comigo ele quer prosar.

— Cala a boca, Tidelina,
Boca te queira calar,
Que um moço tão do bonito, Delina,
Mas tu mesmo quer matar.

Ela contou tudo ao pai; o pai prendeu o rapaz e mandou matar:

— Minha mãe, minha mãezinha,
Saia na porta da frente,
Veja o belo Dão Cãido, mamãe,
Como vem com tanta gente.

— Eu te desconjuro, filha,
Pelo leite que tu mamou,
Que um moço tão do bonito, Delina,
Mas tu mesmo foi que matou.

— Minha mãe, minha mãezinha,
Saia na porta do meio,
Veja o belo Dão Cãido, mamãe,
Como vem todo vermelho.

— Eu te desconjuro, filha,
Pelo leite que tu mamou,

Que um moço tão do bonito, Delina,
Mas tu mesmo foi que matou.

— Minha mãe, minha mãezinha,
Saia lá no portão,[1]
Veja o belo Dão Cãido, mamãe,
Que ele vem den'do caixão.

— Eu te desconjuro, filha,
Pelo leite que tu mamou,
Que um moço tão do bonito, Delina,
Mas tu mesmo foi que matou.

— Minha mãe, minha mãezinha
Venha na porta do quintá,
Veja o belo Dão Cãido, mamãe,
Ele já vai se enterrar.

— Eu te desconjuro, filha,
Pelo leite que tu mamou,
Que um moço tão do bonito, Delina,
Mas tu mesmo foi que matou.

Aju, 21-10-1974.

7.2 — CONDE DA ALEMANHA[1]

(versão anônima — Laranjeiras)

— Estava no meu toalete
Penteando os meus cabelos,
Chegou o belo conde
Mamãe tomou e penteou os dele.

Quando meu pai chegar
Tenho muito o que contar,

1. Variante: "Saia lá no oitão".

1. Rossini Tavares de Lima, *Romanceiro Folclórico do Brasil*, obr cit., p. 72.

A Moreninha

15.1 — FREI JOÃO

(versão de D. Hermínia — Capela)

— Alevanta-te, morena,
Vem dar água a Frei João...
— Não posso me alevantar,
Que eu estou incomodada,
Estou com o filho nos braços
E o marido de um lado,
Mas tenho duas filhas moças
Que podem te dare água.

.....

— Alevanta-te, marido,
Pregar os caibros da casa,
Que boas caçadas é
Agora de madrugada.

Quando o marido saiu
Morena foi se "ariar":
Calçou umas meias de seda,
Suas pernas, a rir, trincava;
Calçou um sapato de veludo,
Seus pés, a rir, trincava...

Vestiu uma camisa de cassa,
O corpo lhe aparecia;
Vestiu uma saia de seda,
Sua cintura, a rir, tinia; ;
Botou um véu na cabeça,
O vento la carregava.

Quando Frei João viu morena
Em vez de correr, saltava,
Lá vem Frei Guardião:
— O que é isso, meu irmão?
— É o amor da morena,
Não quero ser frade, não.

Frei João foi dizer missa
Em o altar de Belém,

Em vez de dizer: oremos, —
Morena, tu és meu bem.

— Pr'onde tu vais, morena,
Com o sol tão quente assim,
Deixa o sol esfriar,
Que eu vou te botar lá.

.....

— Donde tu vens, morena,
Que vens toda "ariada"...
— Eu venho de Missa Nova
De Frei João, de madrugada,
De capãos e de galinhas
Eu venho arregalada,
E de vinho da Gazeta...
Isso não quer dizer nada.

— Vou te dar essa facada,
Que transpasse o coração,
Que é pra não te ver mais
Nos braços de Frei João.

Já morreu, oh já morreu,
Já morreu, já levou fim,
Brigaram os dois amantes
Por causa do Serafim.

Aracaju, 12-12-1971.

15.2 — A MORENINHA

(versão de D. Caçula — Maruim)

"Era um dia que era uma senhora casada. Começou a namorar com um frade — Frei João. Quando é uma noite, ele mandou chamar ela. Aí o portador veio, já *passado a língua,* quando bateu na porta, ela disse:

Dão... dão... dão... — Quem bate aí, bis

Meia noite, fora de hora?
— É o moço da fornalha
Que veio lhe perguntar
Se massa que leva leite
Se custa a enxugar.

— Vá embora, cavaleiro,
Vá embora sem demora;
Meu marido está em casa, bis
Não posso sair agora.

Quando o cavaleiro saiu, ela aí:

Se levanta, meu marido, bis
Vá pra mata da "Babosa",
Que as caças de madrugada bis
Todas elas são gostosa.

Quando o marido saiu pra ir caçar, ela aí tomou banho, trocou de roupa, s'empoou-se, perfumou-se toda, ficou bem perfumada, foi pra casa de Frei João; se entreteve muito lá que quando foi bem cedinho ela... veio pra casa e que foi chegando tão agoniadinha, tão cansada, ele estava, tinha chegado primeiro:

— Da onde vem, mulher minha bis
Que vem toda cansadinha?
— Eu venho de Missa Nova, bis
Venho toda consoladinha.

Ele disse:

— Mulher minha, eu te mato bis
De todo meu coração,
Somente para não te ver bis
Nos braços de Frei João.

Ela disse:

— Não tenho medo da morte bis
Nem de você me matar;
Tenho pena das crianças bis
Que não chego a criar.

Me separo dos meus filhos bis
É com dor no coração:
O culpado de tudo isso bis
Foi o amor de Frei João.[6]

Lá vai o enterro... quando o enterro foi passando na na porta da igreja, Frei João 'tava celebrando missa... passmou. Aí as mulheres:

— Que é que tem, seu Frei João, bis
Que não quer mais dizer missa?
— Mataram a Moreninha, bis
Não digo missa mais não.

Ele 'tava com o missal na mão, aí o missal caiu:

— Que é que tem, seu Frei João, bis
Que o missal caiu da mão?
— Mataram a Moreninha, bis
Ô que dor no coração".

Aracaju, 14-04-1972.

15.3 — FREI JOÃO

(versão de D. Mª dos Anjos — Malhador)

— Frei João é de manhã,
De manhã, de madrugada;
Penteava o seu cabelo,
Tocava a sua guitarra.

— Alevanta, morena minha,
Vem barrer a tua casa,
Uma filha que tu tem
Não te será bem mandada.

— Alevante, marido meu,
Vá s'embora tua caçada,

6. Variante: "O causador da minha morte
É o amor de frei João".

Que não tem caçada boa
Como essa de madrugada.

— Sim, senhora, morena minha,
A quem deste tua fala?[7]
— Foi ao menino do leite,
Veio buscar a sua massada,
Se fizesse pão de leite
Botasse pouquinha água,
Se fizesse d'outra massa
Três pinguinhos abastava.

— Alevante, marido meu,
Vai t'embora sua caçada,
Que não tem coisa tão boa,
Como um só lebre ensopado.

O marido de bem ouvido
Foi embora sua caçada,
Ela como sem-vergonha
Vestiu-se muito bem trajada,
Vestiu um cabeção fino
Que o corpo lhe aparecia,
Vestiu uma saia de cós
Que a cintura se partia,
Botou ouro no pescoço
Que o pescoço *adernava,*
Botou brinco nas orelhas
Que as orelhas se rasgava,
Sapato de panos fino
Pelas ruas estralava.

De volta, ela encontrou o marido que vinha da caçada:

— De onde vem mulher minha,
Que já vem tão bem trajada?[8]

— Eu venho da missa nova,
Pois eu venho consolada.

7. Variante: "A quem tu deu tua fala".

8. Variante: "Que tu já vem bem trajada?".

Frei João foi dizer missa
Na igreja do Belém,
Em vez de dizer: 'oremos",
Disse: "morena, meu bem".

— Quem disse, minha mulher?
— Quem disse foi Frei João.
— Com essa lança eu lhe mato,
Da parte do coração,
Mode eu nunca mais te ver
Nos braços de Frei João.

— Não tenho medo da morte
Nem também de padecer,
Tenho pena dos meus filhos
Que eu nunca mais é de ver.

— Se tu fosse boa mãe
Como tu devera ser,
Tu não fazia por onde
Já hoje tu ir morrer.[9]

— Não tenho medo da morte
Nem também de padecer,
Tenho pena de Frei João
Que eu nunca mais é de ver.

Aracaju, 21-10-1974.

15.4 — FREI JOÃO

(versão de D. Josefina — Estância)

"Ele amava muito a ela, tinha muito amizade a ela, mas ela era falsa a ele, que então tinha outro, né, fora... todo dia ela ia, lavava pra ele que ela vinha embora. Quando foi uma tarde, disseram a ele que ela era falsa a ele, ele não acreditava, quando foi um dia, ele era de seguir a viagem voltou, s'assentou na porta. Aí chegou na porta quando ela

9. Variante: "Pra hoje tu não morrer".

veio de lá pra cá, toda alegrezinha, aí chegou na porta encontrou com ele, aí ela perguntou:

— Que é que tens, seu Frei J'ão,
Na sua sala assentado?
— Esperando pela morena,
Morena está bem cansada.

. . . . . .

— Corre, corre, meu filhinho,
Vá na casa de Frei João, já.
Vá dizer a Frei João
Que seu pai quer me matar.
Vá buscar aquela toalha
Que eu deixei de roupa lá.

. . . . . .

— O que for de filho meu
Eu saberei a criar,
Mas o que for de Frei João
Vou mandar é degolar".

Aracaju, 15-10-1971.

15.5 — FREI JOÃO

(versão de D. Perolina — Aquidabã)

Frei João que viu isto
Em vez de correr saltava... bis

Foi chegando Esperdião:
— O que é isso, meu irmão?
— É o amor da morena,
Não quero ser frade não. bis

— Da onde tu vem, morena,
Que vem tão agaloada? bis
— Eu venho da Missa Nova
De Frei João, de madrugada.

Aracaju, 15-12-1970.

27.1 — CÂNTIS

(versão de D. Josefina — Estância)

"Ela namorava com ele e então eles fizeram o contrato... que amava muito ela... se ele, aonde ele andasse e que morresse, podia vim buscar ela... ela disse que então podia vim. Aí com muitos dias passados, ele então por lá foi sepurtado, aí veio amontado em seu cavalo buscar a namorada. Aí quando ele chegou, as jinelas 'tava fechada falou pra ela se seguia viagem, ela disse que seguia. Aí ele disse "vamos", ela disse "vamos", aí seguiu com ele. Ele disse:

— Moça bonita,
Cavalo veleiro;
Moça, olha teu pai,
Ô moça, tenha medo.

— Se eu tivesse medo
Eu não tinha vindo cá,
Ô Cântis, [6] bis
Caminhe pra lá.

— Moça bonita,
Cavalo veleiro;
Moça, olha tua mãe,
Ô moça, tenha medo.

— Se eu tivesse medo
Eu não tinha vindo cá,
Ô Cântis, bis
Caminhe pra lá.

— Moça bonita,
Cavalo veleiro;

6. Não é raro, entre o povo, alguém ser chamado "seu Cântis" ou "d. Cântis". Em regra, os nomes verdadeiros são outros, como Cantídio, Cantidiano, etc. De início, pensávamos que se tratava do verbo cantar (tu cantes), na alternativa "ou cantes ou caminhes pra lá", a despeito de a informante esclarecer que era o nome do homem. Posteriormente, é que fomos informado por outras pessoas da existência de "seu Cântis" e "dona Cântis", como nomes próprios.

Moça, olha teu irmão,
Ô moça, tenha medo.

Se eu tivesse medo
Eu não tinha vindo cá,
Ô Cântis, bis
Caminhe pra lá.

— Moça bonita,
Cavalo veleiro;
Moça, olha teus filhos,
Ô moça, tenha medo.

— Se eu tivesse medo
Eu não tinha vindo cá,
Ô Cântis, bis
Caminhe pra lá.

— Moça bonita,
Cavalo veleiro;
Moça, olha teus irmãos,
Ô moça, tenha medo.

— Se eu tivesse medo
Eu não tinha vindo cá,
Ô Cântis, bis
Caminhe pra lá.

— Moça bonita,
Cavalo veleiro;
Moça, olha teu padrinho,
Ô moça, tenha medo.

— Se eu tivesse medo
Eu não tinha vindo cá,
Ô Cântis, bis
Caminhe pra lá.

— Moça bonita,
Cavalo veleiro;
Moça, olha minha cova,
Ô moça tenha medo.

— Se eu tivesse medo
Fu não tinha vindo cá,
Ô Cântis, bis
Caminhe pra lá.

— Moça bonita,
Cavalo veleiro;
Moça, olha os espinhos, bis
Ô moça tenha medo.

— Se eu tivesse medo
Eu não tinha vindo cá,
Ô Cântis, bis
Caminhe pra lá.

— Moça bonita,
Cavalo veleiro;
Moça eu vou chegando, bis
Ô moça, tenha medo.

Se eu tivesse medo
Eu não tinha vindo cá,
Ô Cântis, bis
Caminhe pra lá.

— Moça bonita,
Cavalo veleiro;
Moça, eu vou chegando, bis
Ô moça, tenha medo.

— Se eu tivesse medo
Eu não tinha vindo cá,
Ô Cântis, bis
Caminhe pra lá.

— Moça bonita,
Cavalo veleiro;
A nossa despedida, bis
Ô moça tenha medo.

— Se eu tivesse medo
Eu não tinha vindo cá,

Ô Cântis, bis
Se é de eu voltar.

Aracaju, 08-11-1971.

27.2 — MARTINHO

(versão de D. Maria Francisca — Estância)

"Era um dia uma moça... 'tava pra casar com um rapaz. Ele pediu e viajou, dizendo a ela que vortava pra casar. Ele morreu, na viagem que ele foi, morreu, aí vortou depois de morto. Quando vortou, tava pai, mãe, tudo sentado na porta, no luar. Aí ele convidou ela pra passear, convidou ela... ela disse: "vamos". Aí saíram passeando, quando chegou na frente, ele avistou uma igreja, aí cantou:

— Ô que noite linda, bis
Noite de luar.
Avistei uma igreja...
— Ô caminhe pra lá!

Adiante avistou um palácio:

— Ô que noite linda,
Noite de luar.
Avistei um palácio... bis
— Ô caminhe pra lá!

Adiante avistou o cemitério:

— Ô que noite linda, bis
Noite de luar.
Avistei o cemitério... bis
— Ô caminhe pra lá!

Adiante avistou o inferno:

— Ô que noite linda, bis
Noite de luar.
Avistei o inferno... bis
— Ô caminhe pra lá!

Adiante avistou a matança:

— Ô que noite linda, bis
Noite de luar.
Avistei a matança... bis
— Ô caminhe pra lá!

Os dois foram devorados, pegaram fogo".

Taiçoca (Socorro), 09-04-1972.

27.3 — MARTIM

(versão de D. Maria Francisca — Estância)

— Ô moça bonita, bis
Cavalo veleiro...
Avistei o céu, bis
Moça, tenha medo.

— Se eu tivesse medo bis
Eu não vinha cá;
Ô Martim, bis
Ô caminhe pra lá!

— Ô moça bonita bis
Cavalo veleiro...
Avistei a igreja, bis
Moça, tenha medo.

— Se eu tivesse medo bis
Eu não vinha cá;
Ô Martim, bis
Ô caminhe pra lá!

— Ô moça bonita, bis
Cavalo veleiro...
Avistei o palácio, bis
Moça, tenha medo.

— Se eu tivesse medo bis
Eu não vinha cá;

Ô Martim, bis
Ô caminhe pra lá!

— Ô moça bonita, bis
Cavalo veleiro...
Avistei o cemitério, bis
Moça, tenha medo.

— Se eu tivesse medo
Eu não vinha cá;
Ô Martim, bis
Ô caminhe pra lá!

— Ô moça bonita, bis
Cavalo veleiro...
Avistei o inferno, bis
Moça, tenha medo.

— Se eu tivesse medo bis
Eu não vinha cá;
Ô Martim, bis
Ô caminhe pra lá![7]

Taiçoca (Socorro), 09-04-1972.

27.4 — CÃIDO

(versão de D. Josefa — Buquim)

"Diz que era uma mulher que casou... depois brigou mais o marido; quando foi depois o marido viajou e ela... ficou ainda apaixonada mode ver se o marido vinha buscar ela; vem hoje, vem amanhã, e aqui e acolá, o marido mandava dizer que vinha buscar ela... e ela... vem hoje, vem amanhã... sem querer vim... quando foi um dia ele morreu. Depois de morto veio, quando chegou falou pra ela se ela queria ir, ela disse: 'vou'. Aí ele montou ela num cavalo e viajou, quando chegou muito longe, disse assim:

7. Perguntando à informante se essa versão não era igual à anterior, ela disse que, efetivamente, era, "mas a musga é diferente, a musga e as palavras e o cavalo".

— Noite de lua,
Cavalo veleiro...
Neste porteirão, moça,
Moça, tenha medo.

— Cãido, ô Cãido,
Cãido, caminhe pra lá,
Se eu tivesse medo, Cãido,
Não tinha vindo cá.

— Noite de lua,
Cavalo veleiro...
Neste barrocão, moça,
Moça, tenha medo.

— Cãido, ô Cãido,
Cãido, caminhe pra lá,
Se eu tivesse medo, Cãido,
Não tinha vindo cá.

— Noite de lua,
Cavalo veleiro...
Nest'escuridão, moça,[8]
Moça, tenha medo.

— Cãido, ô Cãido,
Cãido, caminhe pra lá,
Se eu soubesse disso, Cãido,
Não tinha vindo cá.

Aí cairam n'escuridão... pronto: ela se perdeu... se perdeu todos dois."

Aracaju, 15-04-1972.

27.5 — CÃIDINHO

(Maria José Reis — Aracaju)

Meu burro preto,
Seleiro ligeiro,

8. Escuridão, segundo a informante, significa o inferno.

Moça, olhe a mata;
Moça tenha medo.

05 Se eu tivesse medo, CÃIDINHO,
Eu não vinha cá, CÃIDINHO,
Caminhe pra lá, CÃIDINHO,
Caminhe ligeiro.

Rio, 01-08-1972.

27.6 — CÃIDO

(Verleide — N. S. das Dores)

.....

— Mocinha bonita
Do cavalo meleiro,
CÃIDO já é morto;
Moça tenha medo.

05 — Se eu tivesse medo
Eu não vinha cá;
Ô CÃIDO, ô CÃIDO, ô CÃIDO,
Caminha pra lá.

.....

Rio, 02-08-1972.

29.1 — MANOEL DO FUNDÃO

(versão de D. Caçula — Maruim)

— Mandei selar meu cavalo,
É hora de viajar;[2]
Peguei na mão da morena,
Ela largou a chorar.

— Não chore, morena minha,
Que eu vou e torno a voltar;

---

1. in *Folclore Geo-Histórico da Bahia e seu recôncavo* (Pesquisa realizada pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro em cooperação com a Faculdade de Filosofia da Universidade Federal da Bahia, sob a direção do Prof. José Calasans), Rio de Janeiro, 1972, p. 148-149.

2. Variante: "São hora de viajar".

Me dê um aperto na mão
Para de mim se lembrar.

.....

Manoel do Fundão[3]
O seu cavalo selou,
E se preparou então
Pra ir robar Leonor.

A mãe veio de lá de dentro:[4]
— Conselhos queira tomar,
Tire a sela do cavalo,
Esta viagem não vá.

— Já disse que ia e vou,
Meu cavalo está selado,
Que meu criado selou,
A morte de Deus me mate
Mas eu robo Leonor.[5]

Manoel quando chegou,
Leonor 'tava na janela,
Ele botou o cavalo
E dirigiu-se pra ela:

— Saí de lá do Fundão,
Vim arriscar minha vida,
Para saber, Leonor,
Se tu quer casar comigo.

— Meu benzinho, calé a boca,
Não dê saber a ninguém,
Se meu pai disser que não quer,
Moreno, eu quero também.

— Meu pai não 'tá em casa
E ele não tarda a chegar,

3. Variante: "Manoel do Riachão".

4. Variante: "A mãe veio dizendo".

5. Variante: "Robo sempre Leonor".

Tire a sela do cavalo
E amarre no trapiá.

Palavras não eram ditas
Quando o velho chegou,
Viu Manoel na janela
Conversando mais Leonor.

— Meu patrão se tem negócio
E acaso queira apear,
Isso aí é uma janela,
A porta da rua é cá.

— Meu patrão, tenho negócio
Mas não quero apear,
Eu vim pedir Leonor
Para com ela casar.

— Eu não tenho a minha filha
Para homem do Fundão,
Que só tem chapéu de couro,
Guarda-peito e gibão,
A metade são velhaco,
Quase todos é ladrão.

— Meu patrão, não diga isso
Que eu sou um homem de valor,
Que eu me acho em qualidade
De casar com Leonor.

— Ô Antonho, ô José,
Ô Manuel, ô Nicolau,
S'ajuntem vocês todos,
Quebrem esse cabra de pau.

Manuel quando viu isso,
Destinou-se na carreira,
Aí ele perdeu a estrada,
Entrou numa capoeira.

Foi quando achou a velha
Pra servir de alcoviteira,

Para robar Leonor
Num dia de quarta-feira.

Leonor 'tava na malhada
Encostada na porteira,
Quando aí chegou a velha,
Essa era a alcoviteira.

— Manuel mandou dizer
Que não é pra demorar,
Ele 'ta lá no Açude
Com cavalo a lhe esperar.

— Minha mãe vou tomar banho
No riacho do Açude,
Que o calor já é tanto
Que eu estou de couro azul.

— Ô Antonha, ô Maria,
Ô Inês, ô Fulô.
S'ajuntem vocês todas
Vá p'o banho mais Leonor.
— Eu morro na ponta da faca
Mas nesse comboio eu não vou.

— Desde os tempos de menina
Que você é teimozinha...
Leonor se quer tomar banho
Só vai ao banho sozinha.

.....

— Ô Antonha, ô Maria,
Ô Inês, ô Fulor,
S'ajuntem vocês todas,
Vai me buscar Leonor,
O Assu 'tá correndo muito
Muita vez ela se afogou.

Inês que era a mais velha,
Nos ares se dirigiu:
— Minha mãe é mulher tola,
Que Leonor já fugiu.

— Valhei-me, Nossa Senhora,
Valhei-me, Nosso Senhor,
Eu vou contar a meu velho,
Manuel roubou Leonor.

Quando a velha chegou na roça
Para o velho avisou:
— Manuel do Riachão
Já me roubou Leonor.

O velho muito zangado
Com a velha se zangou,
Deu umas grandes peadas
Que a velha arrancou.

Chegou a velha adiante
E o velho chegou atrás...
— Ô Antonha, ô Maria,
Ô Inês, ô Chiquinha,
S'ajuntem vocês todas,
Se tranquem na camarinha.

— Quando eu me vejo danada,
Eu amargo como *fé*,
Eu só queria saber
Nosso pai pra que nos quer.

— Quando eu me vejo danada,
Sou em tempo de dar um ai,
Se nós tivesse coragem
Nós dava no nosso pai.

S'ajuntou as quatro moças,
Fizeram bela união,
Deram em cima, deram de baixo,
Zuniram o velho no chão.

A velha quando viu isso:
— Quero tirar meu quinhão,
Deu um pouco de dentadas
E deu muito bofetão...

.....

O velho tinha três filhas
Que empregava seu amor;
Logo a filha mais moça[6]
Manuel do Fundão carregou.

Aracaju, 15-02-1971.

29.2 — LEONOR

(versão de D. Bertulina — Rio Largo/Al)

.....

— Meu cavalo 'tá selado,
Foi meu negro que selou,
Meu cigarro já 'tá feito
Pra falar com Leonor.

— Bom dia, Leonor...
— Bom dia, Deus te digo.
— Quero saber da certeza
Se tu quer casar comigo.

— Você peça a papai
Se acaso lhe convém,
Conforme ele disser,
Meu anjo, eu quero também.

Na hora de mei dia
Vem o velho do roçado,
Arrevira os olhos a ela:
E abre a boca e diz:
— A Leonor 'tá na janela.

— Bom dia, meu senhor,
Queira desapear,
Isto lá é a janela
E a porta de frente é cá.

6. Variante: "Logo a filha caçula".

— Bom dia, meu velhinho,
Não quero desapear,
Vim falar com Leonor,
Com ela eu quero casar.

— Eu não dou a minha filha
A homem do Cacimbão,
Que anda de chapéu de couro,
E guarda-peito em gibão,
Que eles todos é velhaco
E a maior parte ladrão.

— Eu sou um rapaz novo,
Nesta minha pouca idade,
Pra casar com Leonor
Carrego capacidade.

— Ô Francisco, ô Jordão,
Ô Ferreira, ô Nicolau,
Quero este homem pegado
Para ver se há no pau.

O cabra que viu aquilo,
Deu de ré, deu na carreira,
Largou a estrada que ia,
Quebrou lá na capoeira.

No caminho do roçado
Encontrou uma velhinha:
— Velha, minha velhinha,
Velha do meu coração,
Pra falar com Leonor
Dou trezentos patacão.

A velha que viu aquilo,
Saiu alegre, na carreira,
Foi falar com Leonor
Num dia de quarta-feira,
Pisando muito seguro,
Lá detrás daquele muro,
No quintal da bananeira.

.....

Aracaju, 02-11-1971.

29.3 — ZÉ ALVES

(versão de D. Enedina — Jatobá/Pe)

.....

Zé Alves do Fundão
Que seu cavalo selou:
— Morro na ponta da faca
Mas eu róbo Leonor.

.....

Zé Alves quando falou c'o pai
E o pai disse qualquer coisa,
Em lugar de dar por um caminho
Deu por uma capoeira,
Adiante encontrou uma velha,
Essa era alcoviteira.

.....

— Ô Antonha, ô Josefa,
Ô Maria, ô Fulor,
Se ajuntem vocês quatro
E vão ao banho com Leonor.
Minha mãe, com essas quatro
Eu levo o diabo e não vou.

— Toda vida eu amei
E honrei minhas filhinhas
Se tu promete voltar
Vai-te, Leonor, sozinha.

.....

Aracaju, 23-06-1972.

29.4 — LEONOR

(versão de D. Josefa de Jesus — Paripiranga-Ba)

.....

— Ô Maria, ô Antonha,
Ô Francisca, ô Fulor,

S'ajuntem vocês todas,
Baravo dela,
E vão o banho mais Leonor.
— Com este rebanho todo,
Baravo dela,
O diabo vai, eu não vou.

— Ô Maria, ô Antonha,
Ô Francisca, ô Fulor,
S'ajuntem vocês todas,
Baravo dela,
Será que Leonor s'afogou.

Maria por mais sabida,
Na laranjeira subiu:
— Minha mãe não seja tola,
Baravo dela,
Ai, que Leonor já fugiu.

Quando o velho chegou da roça, se enraivou logo, disse assim:

— Ô Maria, ô Antonha,
Ô Francisca, ô Fulor,
S'ajuntem vocês todas,
Baravo dela,
Vão pagar por Leonor.

A velha disse:

— Ô Maria, ô Antonha,
Ô Fulor, ô Venceslau,
S'ajuntem vocês todos,
Baravo dela,
E quero ver gemer no pau.

A velha 'tava sentada
Fiando seu algodão,
Se levantou-se de lá,
Baravo dela:
— Deixe eu tirar o meu quinhão,
Deu cinquenta dentadas
Baravo dela
e vinte e cinco beliscão.

Aracaju, 13-05-1972.

Aninha

51.1 – ANINHA

(versão de Mª José – Pedra Branca)

– Chegou meu primo em casa,
Chegou com grande alegria,
Tomando a bença a uma tia,
Pinicando um olho à prima.

– Minha tia, venha cá,
Venha a um particular,
Que eu quero lhe pedir Aninha
Para com ela casar.

A velha saiu pra fora
Com a fala grossa e fina:

— Meu filho, eu não te dou Aninha,
Pois Aninha é menina.

Logo aí formaram um jogo
Em cima do meu balcão,
Que no passar das cartinhas
Dá-se um aperto de mão.

A velha saiu pra fora
Como velha que sabia:
— Queira Deus esse brinquedo
Não seja velhacaria.

— Larguemos esse brinquedo,
Que esse minha mãe não quer,
Botemos pra fora o couro *
E vamos brincar de anel.

— Vamos brincar de anel,
Que é brinquedo de sossego,
Que no passar do anel
Se dá um beliscão no dedo.

— Minha mãe, vou tomar banho
No poço do Bebedor,
Que a lua está muito clara
E eu estou com muito calor.

Quando deu de tardezinha,
No assubir das galinhas,
A velha gritou voz alta:
— Meu velho, 'tamos sem Aninha.

O velho saiu pra fora
Com a barriga dura e tesa:
— Sai daqui, diabo velho,
Tu foste alcoviteira.

A velha entrou pra dentro,
Sequinha como a raposa:

* Variante: "Puxemos pra fora o couro".

— Esse velho já começa,
Já começa ele com coisa.

— Pegue Isabel e Tereza,
E bote na peia do boi,
Pra não fazer como Aninha,
Que da fonte lá se foi.

O velho saiu pra fora
Com esta grande surpresa:
— Se Aninha não aparecer
Apanha Rita, Isabel e Tereza.

O velho saiu pra fora
Um tanto indignado:
— Se Aninha não aparecer
Apanha tudo e leva o diabo.

Aracaju, 24-06-1972.

51.2 — ANINHA

(versão de D. Caçula — Maruim)

— Minha tia, eu vim aqui
Mas não vim lhe visitar,
Eu vim pedir Aninha bis
Para com ela casar.

A velha arrespondeu
Com a fala um pouco fina:
— Meu filho, não dou Aninha bis
Que ela está muito menina.

A velha saiu pra fora
Com a fala maracanã:
— Meu filho, não vá hoje, bis
Deixe pra ir amanhã.

— Vamos brincar de baralho
Em cima do balcão,

Que no passar do baralho
Eu lhe dou um aperto de mão. bis

— Meu primo deixe disso,
Mamãe pode desconfiar...

Vamos brincar de anel,
Que é um brinquedo de sossego,
Que no passar do anel bis
Dou um beliscão no dedo.

O velho manheceu o dia
C'a barriga um pouco tesa:
— Se Aninha não aparecer bis
Apanha Josefa, Antonha e Tereza.

Aracaju, 01-06-1972.

51.3 — ANINHA

(versão de D. Josefa de Jesus — Salgado)

"Quer dizer que Aninha 'tava boa pra casar, mas a velha achava que não tava. Aí quando menos espera chega um rapaz e falou pra velha, disse:

— Minha velha eu vim aqui bis
Mas não vim lhe visitar,
Vim pedir a sua Aninha
Para comigo casar.
Ai, ai, ai, ai,
Para comigo casar.

A velha aí... "êpa"!... a velha disse:

Meu senhor não dou Aninha bis
Porque tá muito novinha,
Uma velha como eu não pode,
Não pode andar sozinha.
Ai, ai, ai, ai,
Não pode andar sozinha.

Aí a menina disse:

— Minha mãe eu vou pra o rio bis
Que eu 'tou com muito calor,
Tenho roupa pra lavar
E botar no coarador.
Ai, ai, ai, ai,
E botar no coarador.

De manhã muito cedinho, bis
No chiqueiro da galinha
Me deu aquela saudade:
Ah meu Deus, cadê Aninha?
Ai, ai, ai, ai
Ah meu Deus, cadê Aninha?

Quer dizer que Aninha fugiu logo; foi com o namorado. Pronto: a velha ficou sem ela..."

Aracaju, 15-04-1972.

45.1 — JOSÉ E MARIA

(versão de D. Josefa de Jesus — Paripiranga—Ba)

Com a idade de 12 anos,
José e Maria se amava,
Mas o velho pai da moça
Com isso não concordava;
As cartas que ele escrevia
De tristeza ela contava:
— O jeito é nós dois fugir
Que outro jeito não achava.

Combinaram de encontrá-los
Na mata do Tombador,
Maria saiu de casa,
A má sorte acompanhou.
Bem na volta do caminho
Uma onça lhe pegou;
Só o seu xalinho branco
No lugar ali ficou.

499

José conheceu o xale
Pela mata foi andando,
As tranças do seu cabelo
Na pisada foi achando,
Chegou na beira do rio,
Doutro lado foi nadando,
Chegou na gruta de pedra
A onça 'tava esperando.

José viu Maria morta
Dentro da gruta pulou,
Arrastou o seu revólver
Nesta hora ele negou,
Arrastou o seu punhal
Com a fera ele lutou,
Três corpos ali, sem vida,
Dentro da gruta ficou.

Aí passa um caçador,
José pôde inda falar:
— Avisai a minha família
Que eu não posso mais ir lá:
Maria morre por mim,
Por ela vou a findar,
Não casamos aqui na terra
Mas no céu nós vai morar.

Aracaju, 25-05-1972.

45.2 — A FILHA DO FAZENDEIRO

(versão de D. Caçula — Maruim)

"Era um dia que era um fazendeiro muito rico, que tinha três ou quatro filhas. Então apareceu um rapaz pra trabalhar pra ele... ele aí empregou o rapaz. Depois do rapaz empregado começou a namorar com a filha do patrão. Mas, ele pobre e ela rica... o pai não queria. Começaram... começaram... começaram... e com esse namoro... ela com insistência e ele... e vendo que o pai dela não queria, combinaram p'a fugir... ficaram certo... quando foi uma

madrugada boa, ele saiu mais ela, quando chegou no caminho, ela deu sede, aí pediu água; ele já tinha andado pel'aquele lugar, sabia que tinha uma fontinha adiante. Aí deixou ela debaixo do arvoredo e foi buscar uma aguinha p'a dar de beber. Quando ele saiu pra ir buscar água, a onça veio, pegou a moça... enrolou pra lá enrolou pra cá... eu sei que quando ele chegou com a água já encontrava os pedaços do vestido dela c'uns pingos de sangue. Ele tinha um bolo de cera, riscou um fósforo, acendeu, botou o bolo de cera dentro do chapéu, botou na mão e saiu procurando, procurando, procurando, procurando, procurando... que quando chegou bem dentro das matas, tinha a furna da onça... ela 'tava na boca da furna esturrando: "tum!... tum!", dando aqueles esturros, chamando mais os oncinhos. Ele aí veio com o punhal, na mão, e o bolo de cera assim no chapéu... deu um soco, ela virou, quando virou ele cravou o punhal. Entrou de furna a dentro, quando chegou lá dentro encontrou a moça deitada, e as oncinhas comendo os peitinhos da moça: *vapo... vapo... vapo*. Quando ele viu aquilo, aí... pô! esfaqueou os bichinhos; quando acabou saiu. É quando vinha amanhecendo o dia... quando o dia amanheceu — cadê a moça? Ela não estava... fugiram. Aí o fazendeiro pegou todos os capangas que tinha, tudo armado de cacete, de punhal, de bacamarte, de espingarda. E lá vinha ele de lá pra cá... e o pessoal quando avistaram ele: 'mata ele!... — Não, não, deixe ele vim, deixe ver o que ele vai dizer... quero ver o que ele vai dizer. O rapaz veio, quando chegou cá: — Cadê a moça? — A moça morreu. — Como essa moça morreu? — Saí com ela, quando cheguei em certas alturas ela deu sede, eu fui buscar água p'ela beber... quando cheguei c'a água não encontrei onde deixei ela. Peguei esse bolo de cera... o fósforo acendi e saí procurando... só via os vestidos, os pedaços de carne e o sangue pelo chão... em tudo que fui, quando cheguei adiante, encontrei uma furna... 'tava uma onça assentada na boca da furna, esturrando: 'tum!... tum!', chamando as oncinhas p'eles comer a moça. Aí o fazendeiro disse: 'vamos'. Quando chegou lá, o rapaz disse: 'é preciso o senhor mandar um comigo que é pra nós trazer a moça'. Aí ninguém queria ir: um... 'eu não entro'; outro... 'eu não entro'. Aí o velho: 'vamos'. Aí entraram... entraram... *pei... pei... pei*, quando chegaram dentro, arrumaram um capote p'a enrolar a moça, que não tinha mais roupa... tava despida. Aí pegaram ela, trouxeram, fizeram o

enterro, aí olharam um p'o outro: 'o que é que faz com ele?... O que é que faz?... O que é que faz?... É pra mandar matar?... É pra prender?...' Aí o fazendeiro disse: 'não, um homem desse não se mata; ainda tenho três filhas moças, escolha dessas a que quiser e se case'. Aí foi fazer o casamento com a filha... se quis bem a ele agora foi que redobrou o bem, e foi dar a ele muita riqueza... muito cabedal".

Aracaju, 26-07-1972.

502

Iria a Fidalga

11.1 — SANTA IRIA

(versão de D. Caçula — Maruim)

"Era um moço que gostou de uma moça. Depois convidou ela para fugir. Ela fugiu com ele. Quando chegou nos matos, ele foi fazer o 'mal feito', ela não aceitou. Ele, aí, pegou ela e matou: fez uma corda de palha de adicuri, enforcou e pendurou no adicurizeiro, e viajou. Depois de muito tempo, deram fé da moça morta, fizeram uma igrejinha, ela virou santa... colocaram. Quando ele já vinha de volta, que não se lembrava mais disso, avistou uma igreja e umas pastorinhas pastorando gado, ele aí disse:

— Minhas pastorinhas
Que pastoram gado,
Que igreja é aquela
Que está ali formada?

A pastorinha responde:

— É de Santa Iria,
Iria coitada,
Que foi morta
E degolada,
Amarrada
No adicurizeiro,
Como um carneiro.

Ele aí lembrou-se... ajoelhou-se:

— Minha Santa Iria,
Meu amor primeiro,
Perdoai a morte, bis

210

Serei teu rendeiro,[7]
Fui tão malvado
E carniceiro,
Que te matei
E pendurei
No adicurizeiro,
Como um carneiro."

Aracaju, 11-03-1972

11.1.1 — SANTA IRIA

(versão de D. Caçula — Maruim)

"Diz que foi um dia que foi um moço. Começou a namorar com uma moça. A moça chamava Iria. Depois do namoro, ele começou a seduzir ela pra tirar de casa... pra sair... pra fugir. Foram fugir. Quando chegou no caminho, ele convidou pra fazer o 'mal feito', ela não queria fazer o 'mal feito', ele aí zangou-se, matou ela e pendurou no adicurizeiro. Viajou... deixou ela morta... foi embora. Com muito tempo, ele voltou ao lugar: quando passou 'tavam umas pastoras pastorando gado, ele aí disse:

— Minhas pastorinhas bis
Que pastoram gado,
Que igreja é aquela bis
— Que está ali formada?

A pastora respondeu:

— É de Santa Iria, bis
Iria coitada,
Que foi morta bis
E foi degolada,
Pendurada bis
No adicurizeiro, bis
Como um carneiro.

7. Rendeiro quer dizer zelador, passou, então, a ser zelador da igreja (nota da informante).

Ele tornou a pedir:

— Iria, Iria,
Meu amor primeiro,
Me dá-me minha saúde,
Que eu serei teu romeiro.

Ela disse:

— Tu pra ser meu romeiro
Tem que vestir uma roupa
Fina como um véu,
Se veste nela
Pra poder ser meu romeiro.

Ele comprou, fez a veste, ficou sendo romeiro de Santa Iria, foi como ele ficou são".

Aracaju,, 13-11-74.

11.3.1 — IRIA

(versão de Ma. dos Anjos Silva — Malhador)

"Era uma moça, que um rapaz casou com ela. Diz que ele era muito ciumento. Aí pegou a ciumar e maltratava muito essa moça. Adepois ele matou ela; ela tava com um barrigão. E ele ficou doente, doente há muito tempo. Adepois ele via sempre ela nas ave-marias com duas crianças. Ele chegava pra ela dizia:

— Iria, Iria,
Meu amor primeiro,
Me dá minha saúde,
Que eu serei teu romeiro.

Ela não respondia. Outro dia ele tornou a chamar:

Iria, Iria,
Me dá meu perdão...

— Peça a esses meninos, se eles lhe der eu perdôo.

Ele pedia: "meus filhos, me perdoe".

— Não posso perdoar que me matou antes de eu ter vida: não me batizei.

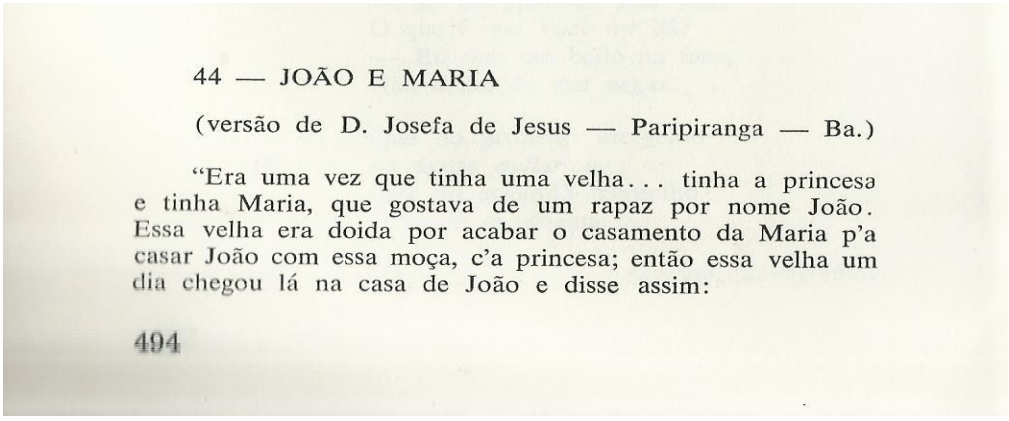
— Iria, Iria,
Meu amor primeiro,
Me dá minha saúde,
Que eu serei teu romeiro.

— Como darei tua saúde
Tu foi meu carniceiro...
Pra tu seres meu romeiro
Tem que vestir roupas
Fininha como um véu
E azul da cor do céu
Se veste nelas
Pra poder ser meu romeiro.

Aí ele comprou roupas muito fina, azul, se vestiu-se, foi tomar conta da igreja, foi ser romeiro dela".[10]

Aracaju, 20-11-1974.

10. Uma semana após a primeira gravação já a informante introduzia alterações no texto do romance, como se vê do confronto com o anterior.



44 — JOÃO E MARIA

(versão de D. Josefa de Jesus — Paripiranga — Ba.)

"Era uma vez que tinha uma velha... tinha a princesa e tinha Maria, que gostava de um rapaz por nome João. Essa velha era doida por acabar o casamento da Maria p'a casar João com essa moça, c'a princesa; então essa velha um dia chegou lá na casa de João e disse assim:

494

— João, como é que tu deixas
O amor de uma princesa,
Para casar com Maria
Que talvez moça não seja.[1] bis

Aí João disse:

— Ô minha velha,
Eu não acredito não,
Há muitos anos que eu amo,
Conheço do coração. bis

Entonce João casou, e a princesa ficou dizendo p'a velha ir... fazer ele largar ela, e casar com a princesa. Aí, um dia, a velha foi na casa da moça:

— Ô Maria, eu vim aqui,
Vim pedir uma esmola!
— Minha velha se assente,
A sua esmola eu dou já,
Que eu sou mulher do *labório*,[2]
Os pratos tão por lavar.

A velha disse:

— Maria, tu me ensinas
Onde é o caminho da roça,
Que eu quero ver João
Com ele eu tenho um negócio. bis

Aí chegou lá, avistou João:

— João, eu fui chegando
Na porta da camarinha,
Maria tava com outro
Com estralos de buquinha. bis

Aí João disse:

— Ô minha velha,
Eu não acredito não,

1. Na linguagem popular, *moça* é sinônimo de virgem.

2. *Labório* significa trabalho (pela informante).

495

Há três anos que eu casei,
Conheço do coração.

Aí a velha disse:

— João, tu fica aí,
Que eu já vou caminhando,
E quando tu chegar em casa
Tu acha ela chorando.

A velha foi embora e disse a ela:

— Ô Maria,
Eu agora digo outra,
Que o João tava na moita
Conversando com outra. bis
João chegou da roça
Com a cara muito fechada;
— Maria, tu te arruma
Pra nós ir numa viagem. bis

Maria se aprontou e viajaram; chegou nos matos aí Maria disse:

— O meu vestido...
Já vai todo se rasgando,
E a trança do meu cabelo
Já vai no mato ficando,
Me diga, meu caro João,
Me diga p'onde nós vamos.

João chegou na moita
Pela pistola puxou,
Pelos milagres de Deus,
Pistola fogo falhou. bis

Um punhal que trazia
No meu peito enfincou,
Agora reconheci
Que o João me matou. bis

Então tinha dois papagaios... os papagaios viu ele matando Maria, aí, quando chegou um caçador, disse:

— Caçador, que anda caçando
Por hora do meio dia,

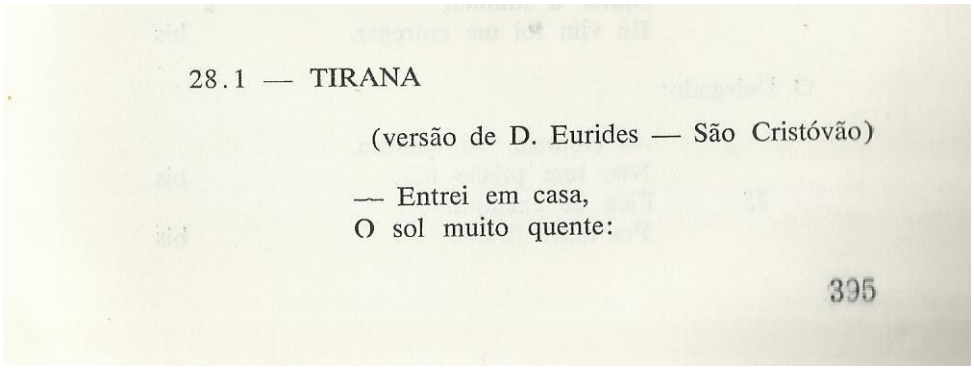
Debaixo do arvoredo
Onde João matou Maria? bis

Na cova de Maria
Nasceu um pé de fulor,
Caçador chegou na rua,
A rua toda incensou:
— Caçador, você me diga
Onde achou essa fulor?

A velha virou cinza,
Princesa virou carvão,
Maria virou santa,
João ganhou a salvação. bis

Aracaju, 15-05-1972.

Marido Infeliz



28.1 — TIRANA

(versão de D. Eurides — São Cristóvão)

— Entrei em casa,
O sol muito quente:

395

Olhei para o lado,
Vi foi nova gente. bis

Eu me assentei,
Pus a considerar: bis
Mulher de minha alma,
Bote o meu jantar. bis

Ela aí saltou
Com a *má-criação,* bis
Puxei um punhal,
Cravei, caiu no chão. bis

Eu me assentei,
Pus a considerar, bis
Ficam dois meninos,
Quem dá de mamar? bis

Minha sogra,
Matei sua filha, bis
Mode a falsidade
Que ela me fazia. bis

— Se ela era falsa
Pra que não dizia; bis
Se eu era a mãe,
Sabe — exemplaria. bis

— Fui pra rua,
Fui comprar um pano, bis
Pra fazer mortalha
Daquela tirana. bis

Fui pra rua,
Eu fui me entregar, bis
Matei a mulher,
Eu vim foi me entregar. bis

O Delegado:

— Homem, vá embora,
Não tem prisão não, bis
Fica de exemplo
Pra outra tirana. bis

396

— Eu me assentei,
Pus a considerar: bis
Isso é de quem ficar viúvo
Não torne a se casar. bis

Aracaju, 22-05-1972.

28.2 — MARIA

(Maria Nilza — Aquidabã)

— Seu delegado,
Eu matei Maria, bis
Pela falsidade
Que ela me fazia. bis

.....

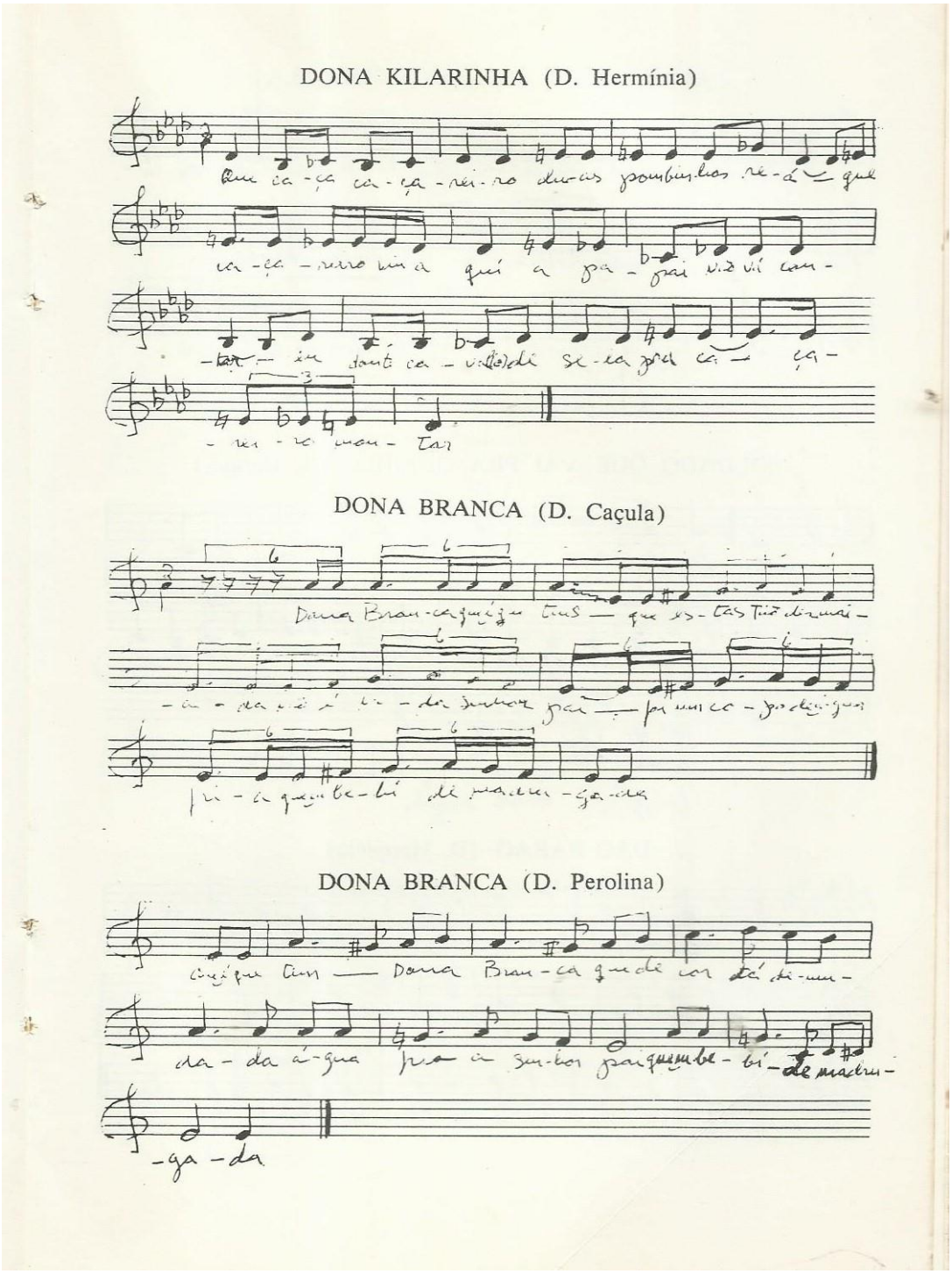
— Se ela era falsa
Pra que não me dizia, bis
Que eu sou a mãe dela,
Que eu exemplaria. bis

.....

Aracaju, 04-11-1974.

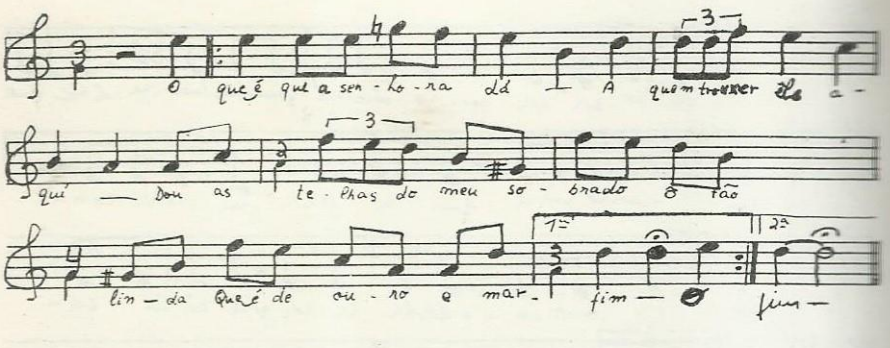
397

II. Documentação musical – as solfas de alguns romances.[591]

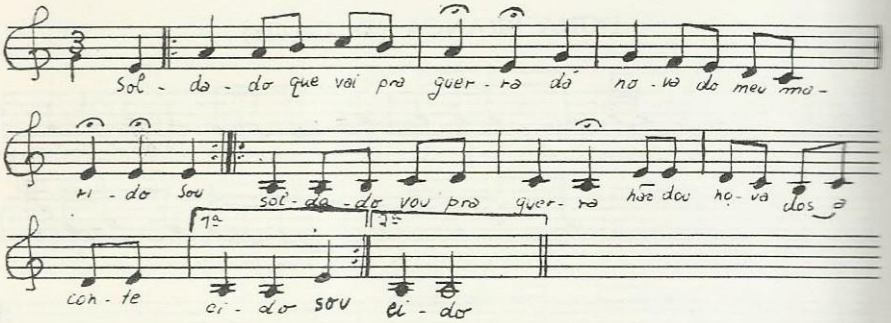


[591] Como foi informado na nota 193, na página 121, as solfas, que vão da página 539 à 565 do *Romanceiro Sergipano*, foram preparadas pelo maestro e professor Antonio Carlos Plech e pelos músicos Miguel Alves e Marena Isdebski Salles, sendo o maestro responsável por 34 delas, o músico Miguel Alves por 48, e Marena Isdebski Salles por uma. A essas 83 se soma a solfa de Rossini Tavares de Lima do *Conde da Alemanha*. Mais informações sobre a relação dos registros musicais e seus respectivos anotadores encontram-se nas páginas 573 e 574 da coletânea.

CAPITÃO DE ARMADA (D. CAÇULA)



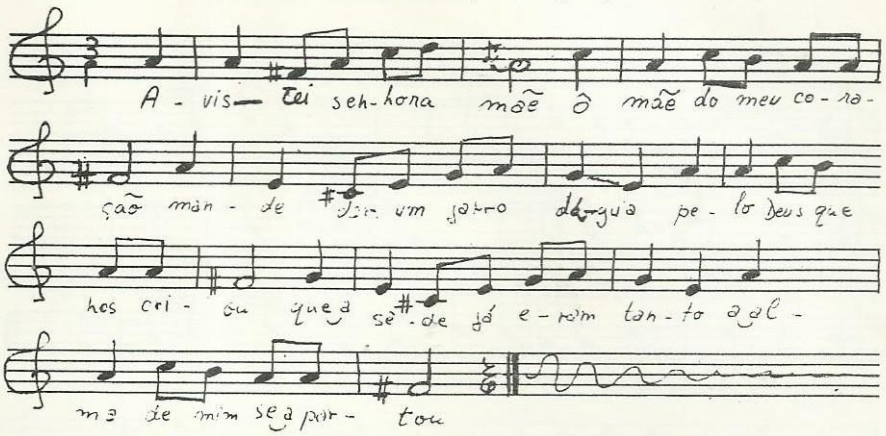
SOLDADO QUE VAI PRA GUERRA (D. Eurides)



DÃO BARÃO (D. Hermínia)



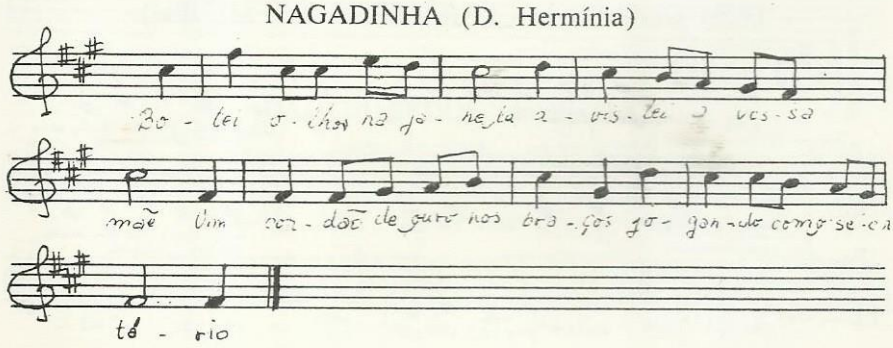
DAGUADINA (D. Caçula)



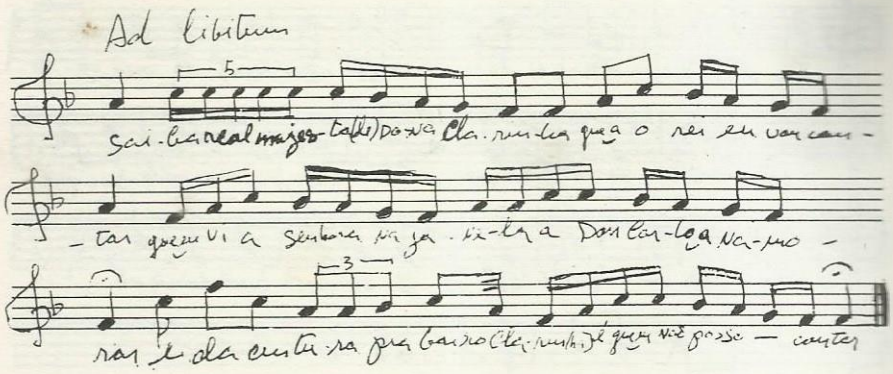
MARIA (D. Perolina)



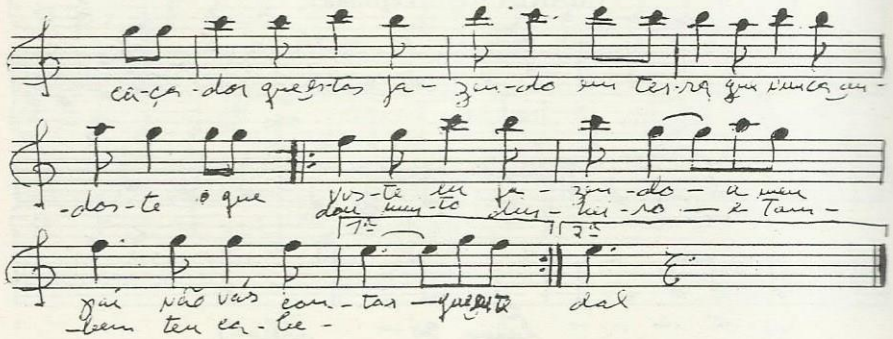
NAGADINHA (D. Hermínia)



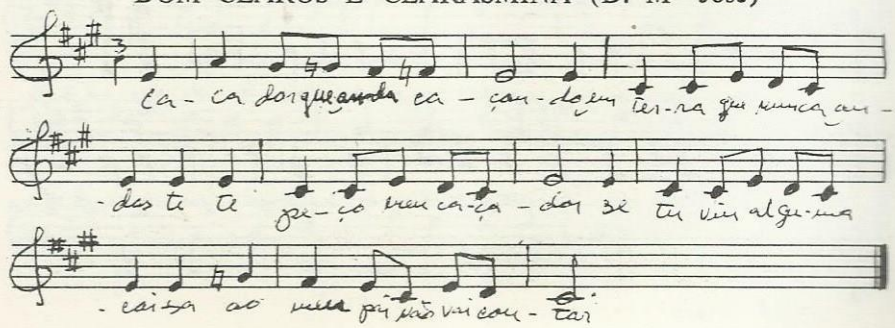
DONA CLARINHA (D. Caçula)



FLOR D'AÇUCENA (D. Mª Santana)



DOM CLAROS E CLARASMINA (D. Mª José)



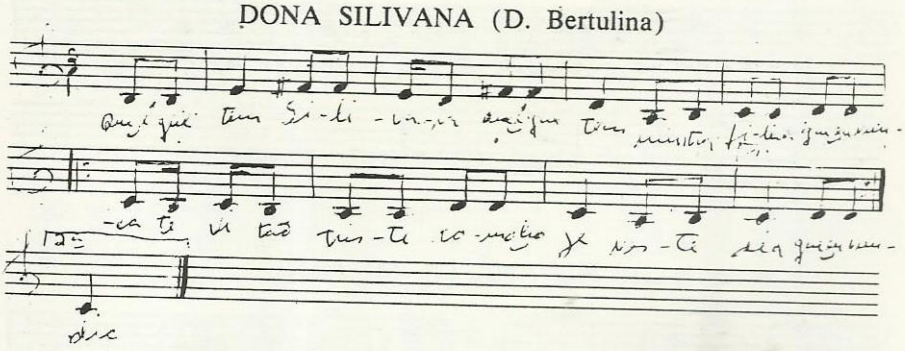
TONIS (D. Mª José)



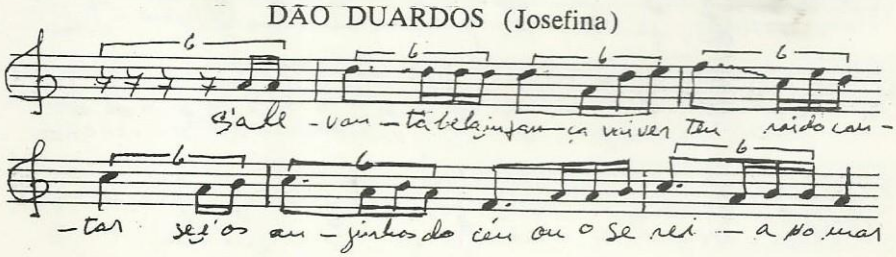
A BELA CATARINETA (D. Caçula)



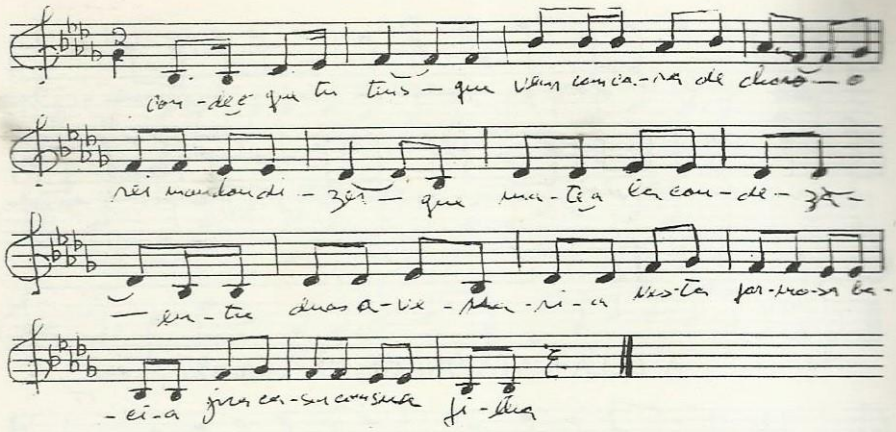
DONA SILIVANA (D. Bertulina)



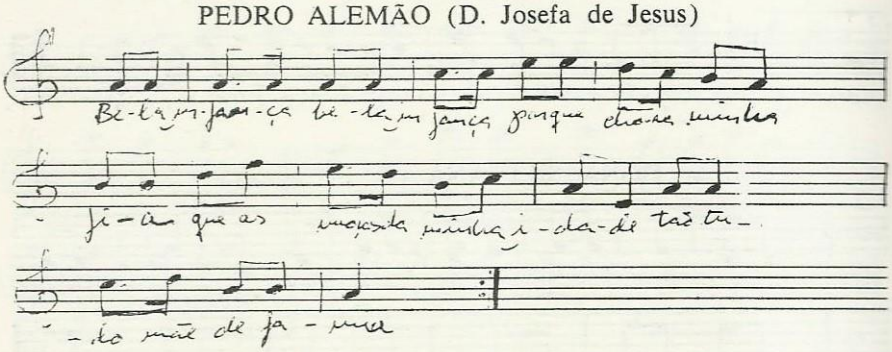
DÃO DUARDOS (Josefina)



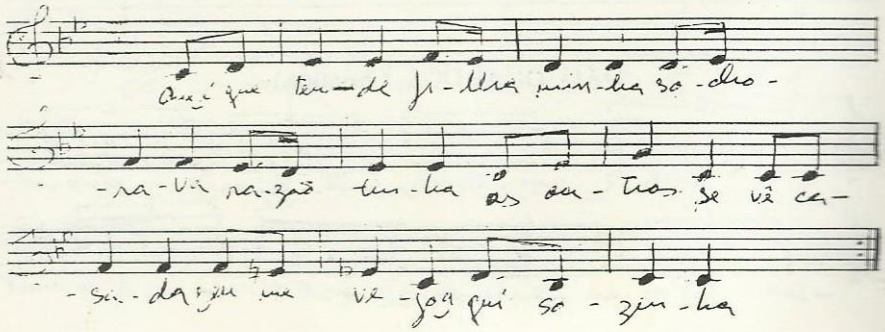
LA CONDEZA (D. Tereza Soares)



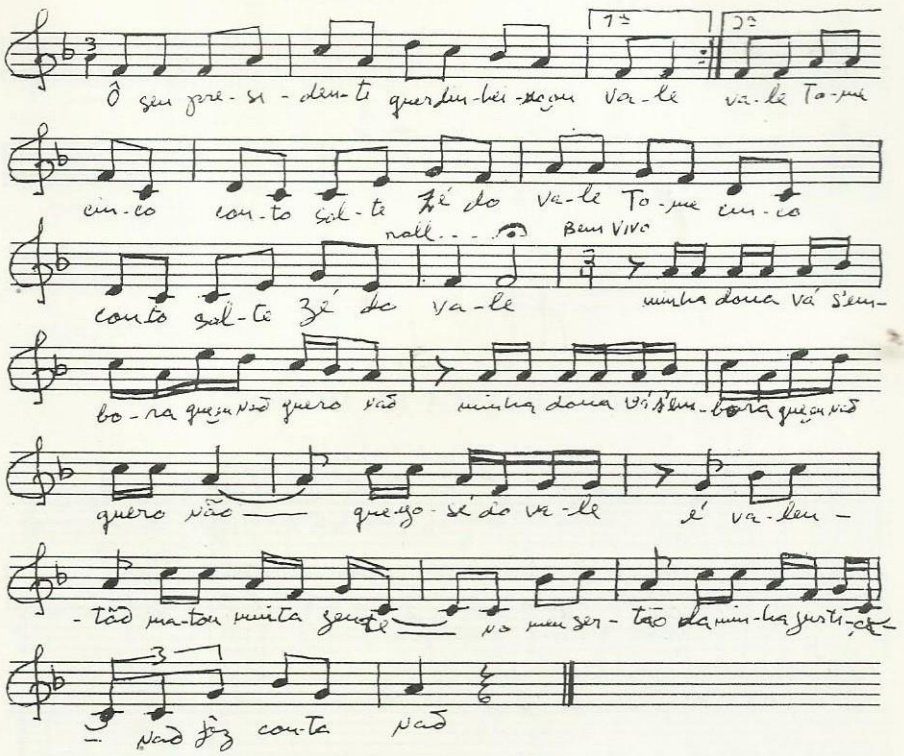
PEDRO ALEMÃO (D. Josefa de Jesus)



SILVANA (D. Mª José)



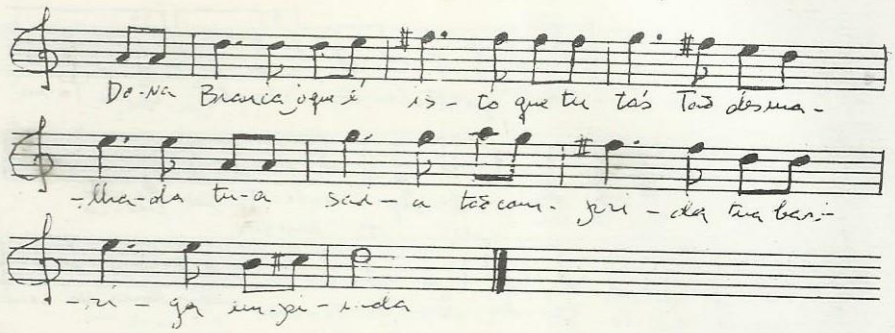
JOSÉ DO VALE (D. Caçula)



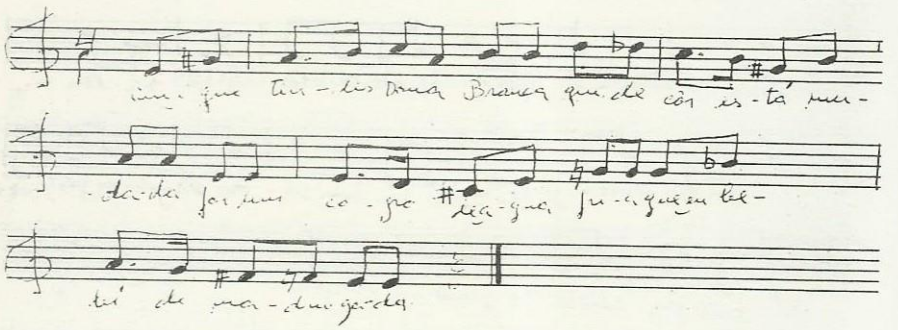
JOSÉ E MARIA (D. Josefa de Jesus)



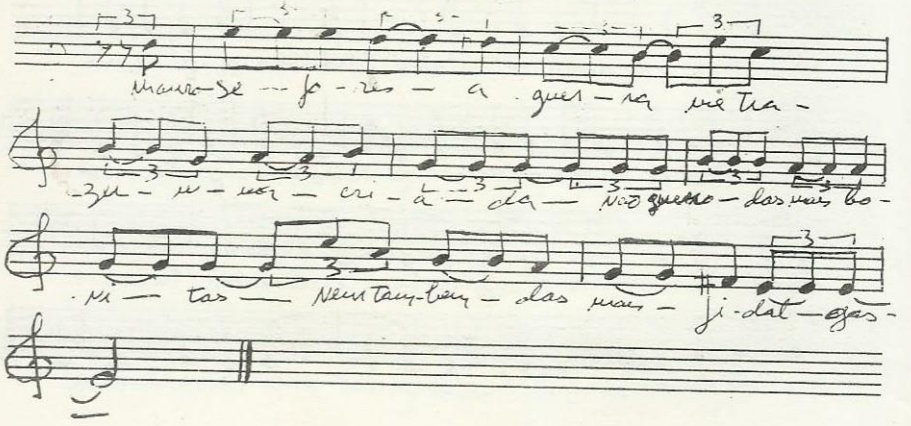
DONA BRANCA (D. Mª Santana)



DONA BRANCA (D. Mª José)



CONDE FLÔRES (D. Lizete)



MARTIN (D. Mª Francisca)



JULIANA (Mª Helena)



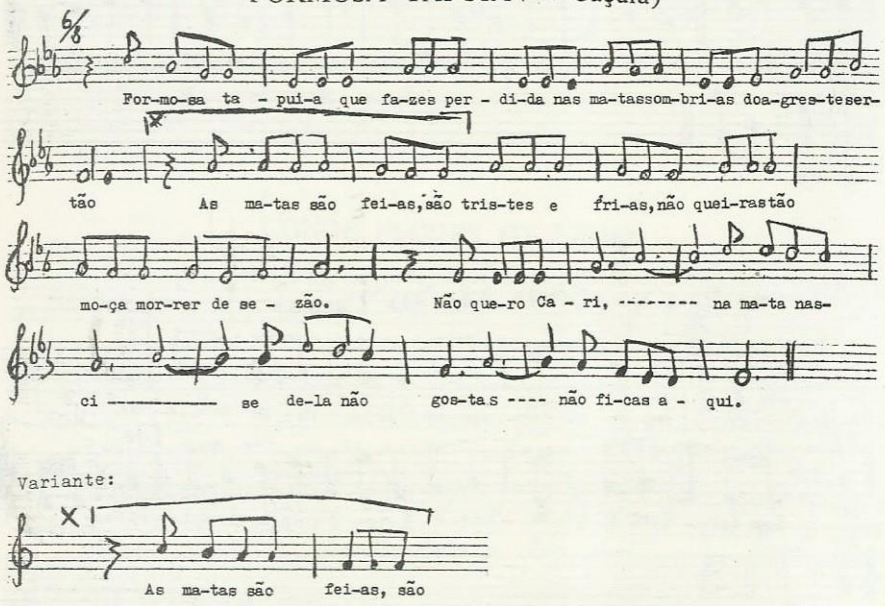
DONA GIA (D. Caçula)



ANINHA (D. Mª José)



FORMOSA TAPUIA (D. Caçula)



Variante:

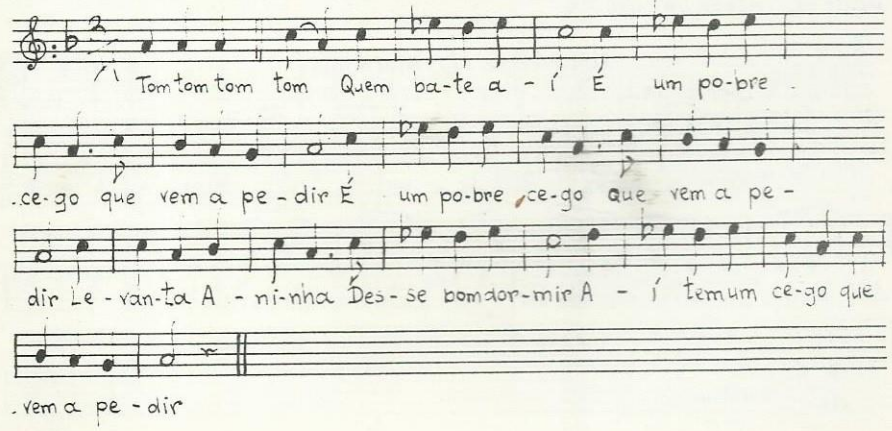
MILAGRE DE SANTO ANTÔNIO (D. Mª José)



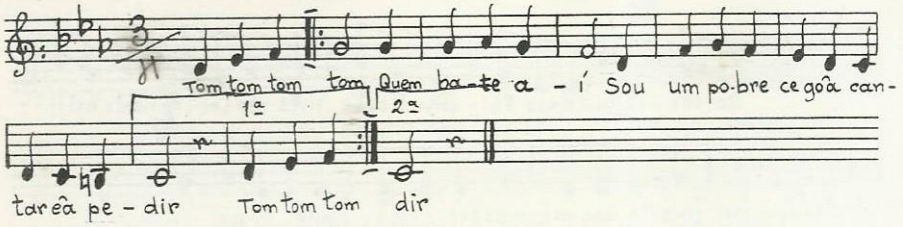
CÂNTIS (D. Josefina)



O CEGO (D. Hermínia)



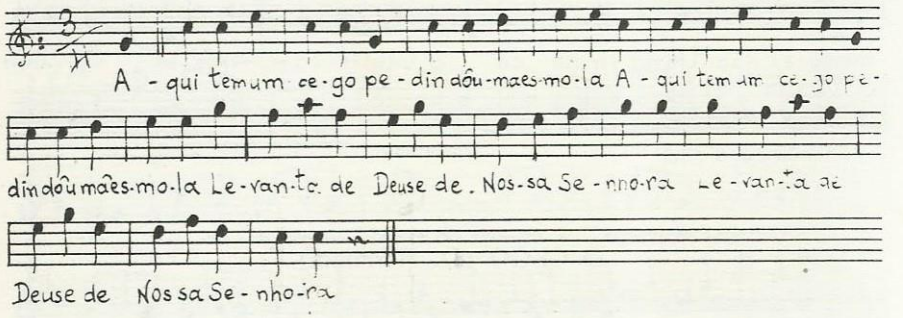
O CEGO (D. Mª Santana)



O CEGUINHO (D. Nila)



O CEGUINHO (Yara Melo)



JULIANA (D. Hermínia)



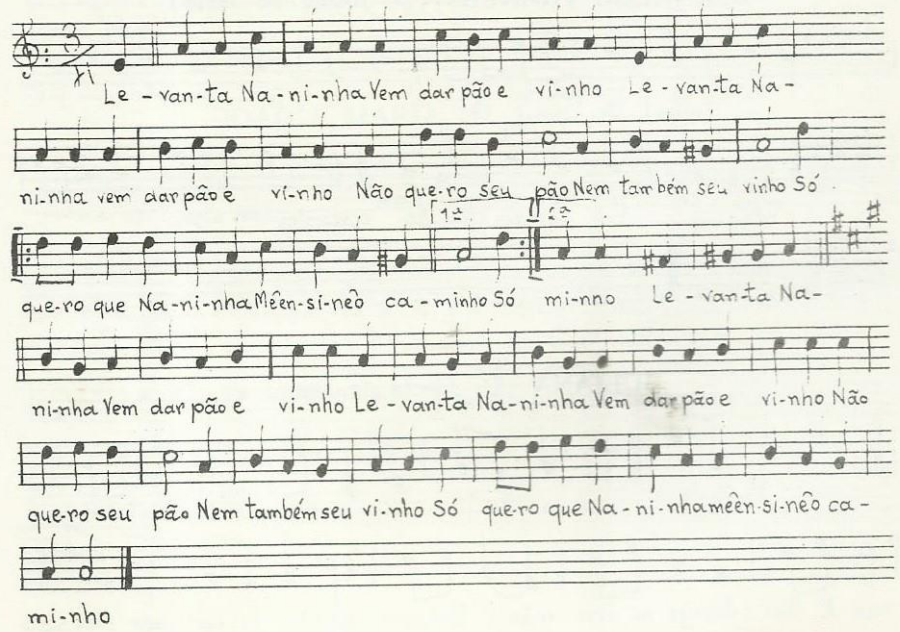
BELA PASTORINHA (D. Olga)



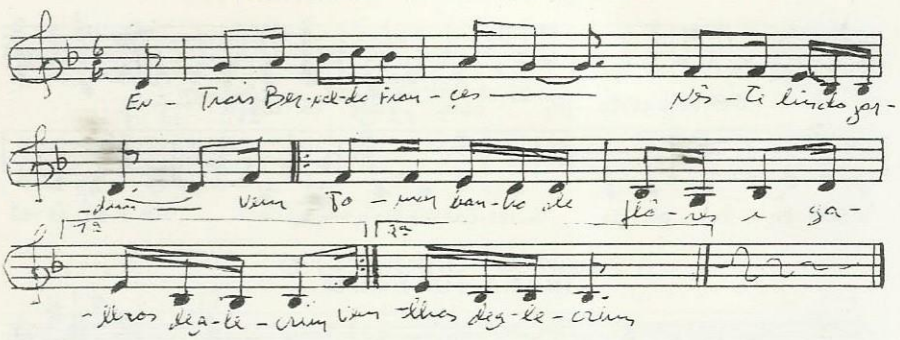
TIRANA (D. Eurides)



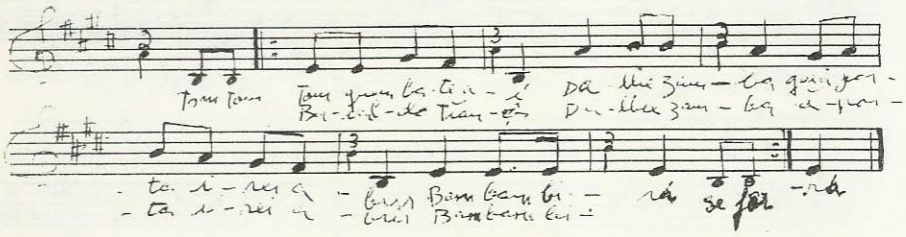
O CEGO E NANINHA (D. Perolina)



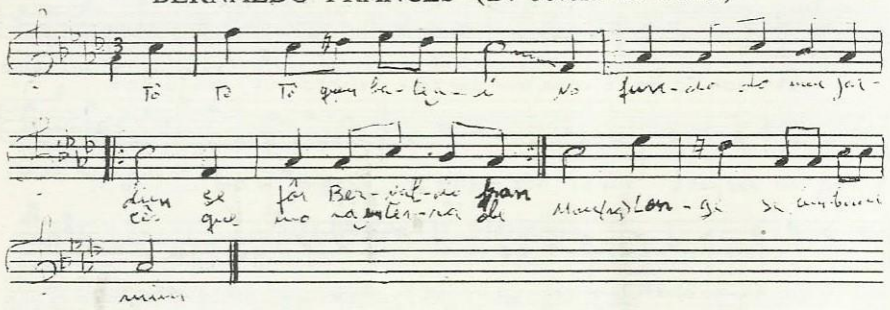
BERNALDO FRANCÊS (D. Lu)



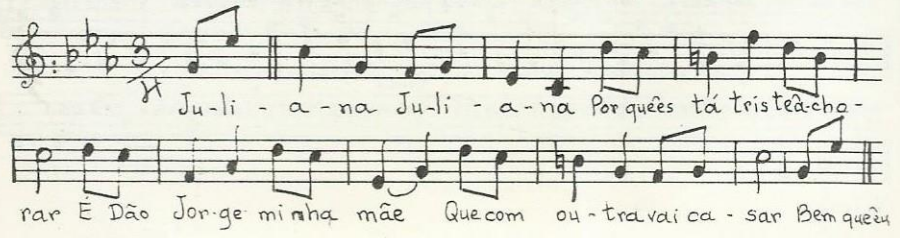
ANAL FRANCÊS (D. Mª José)



BERNALDO FRANCÊS (D. Josefa de Jesus)



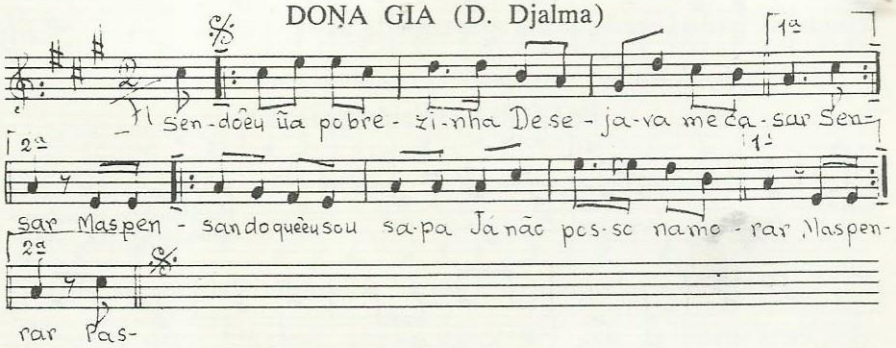
JULIANA (D. Josefa de Jesus)



O FILHO DA VACA ESPÁCIA (D. Esmeralda)



DONA GIA (D. Djalma)



JOÃO E MARIA (D. Josefa de Jesus)



FREI JOÃO (D. Hermínia)



PASTORA (Valdomiro)



DONA GIA (D. Esmeralda)



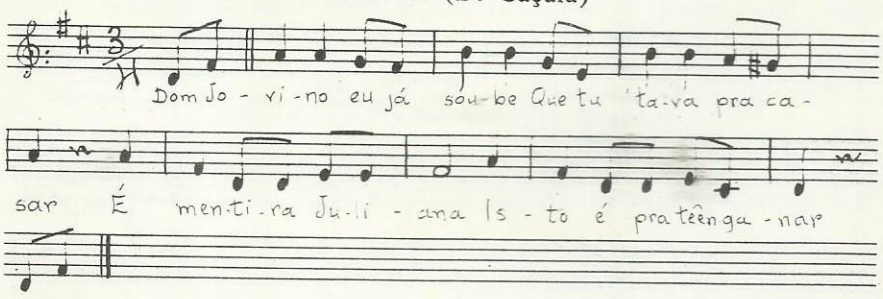
JULIANA (D. Mª Santana)



O CEGO (D. Mª José)



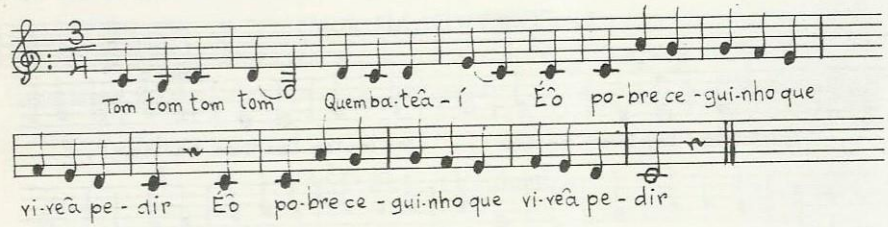
JULIANA (D. Caçula)



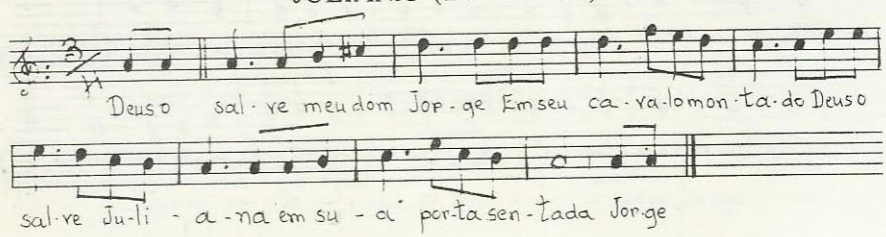
NANINHA (Josefina)



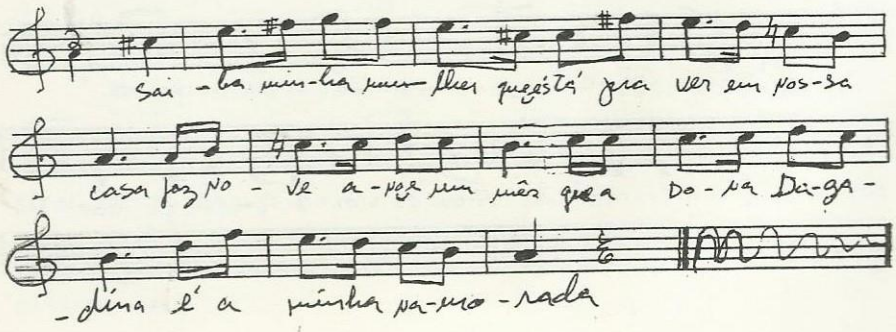
O CEGUINHO (D. Teresa)



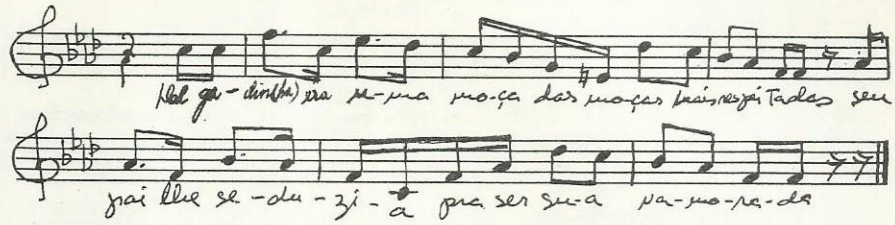
JULIANA (D. Mª José)



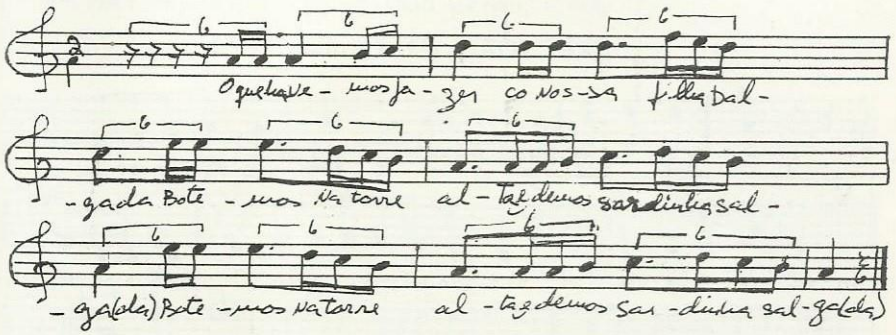
DAGADINA (D. Bertulina)



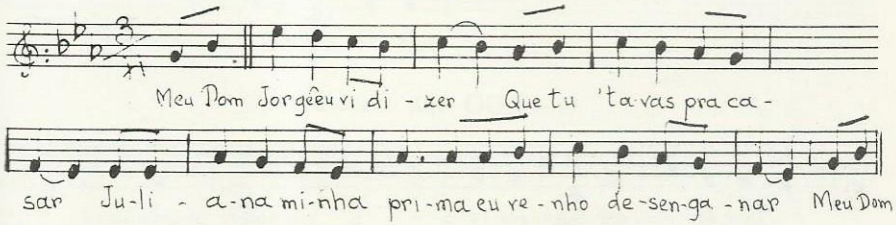
DAGALDINHA (D. Josefa)



DALGADINHA (D. Mª José)



JULIANA (D. Nila)



BELA PASTORINHA (D. Djalma)



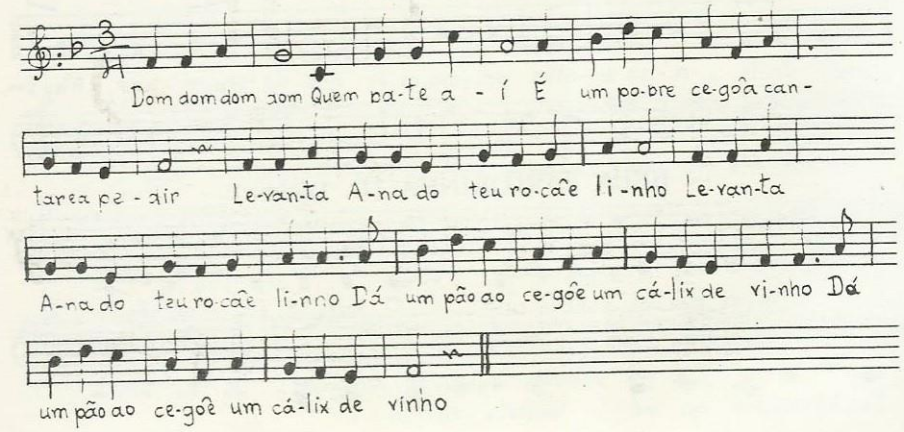
JULIANA (D. Djalma)



FREI JOÃO (D. Perolina)



O CEGO (D. Caçula)



SANTA IRIA (D. Caçula)



PAI MATEUS (D. Esmeralda)



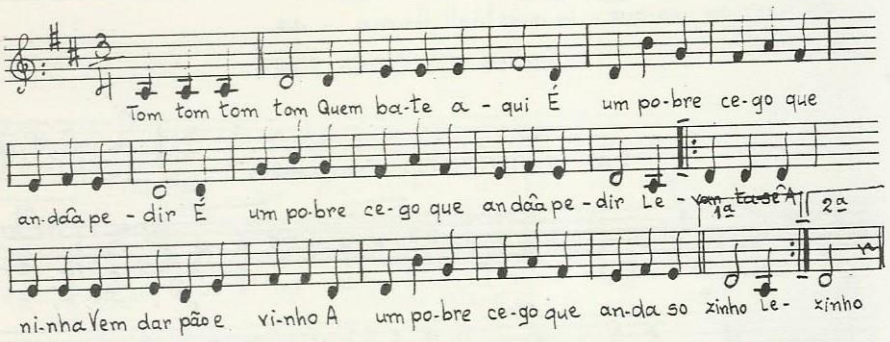
ANINHA (D. Josefa de Jesus)



JULIANA (Josefina)



ANINHA (D. Djalma)

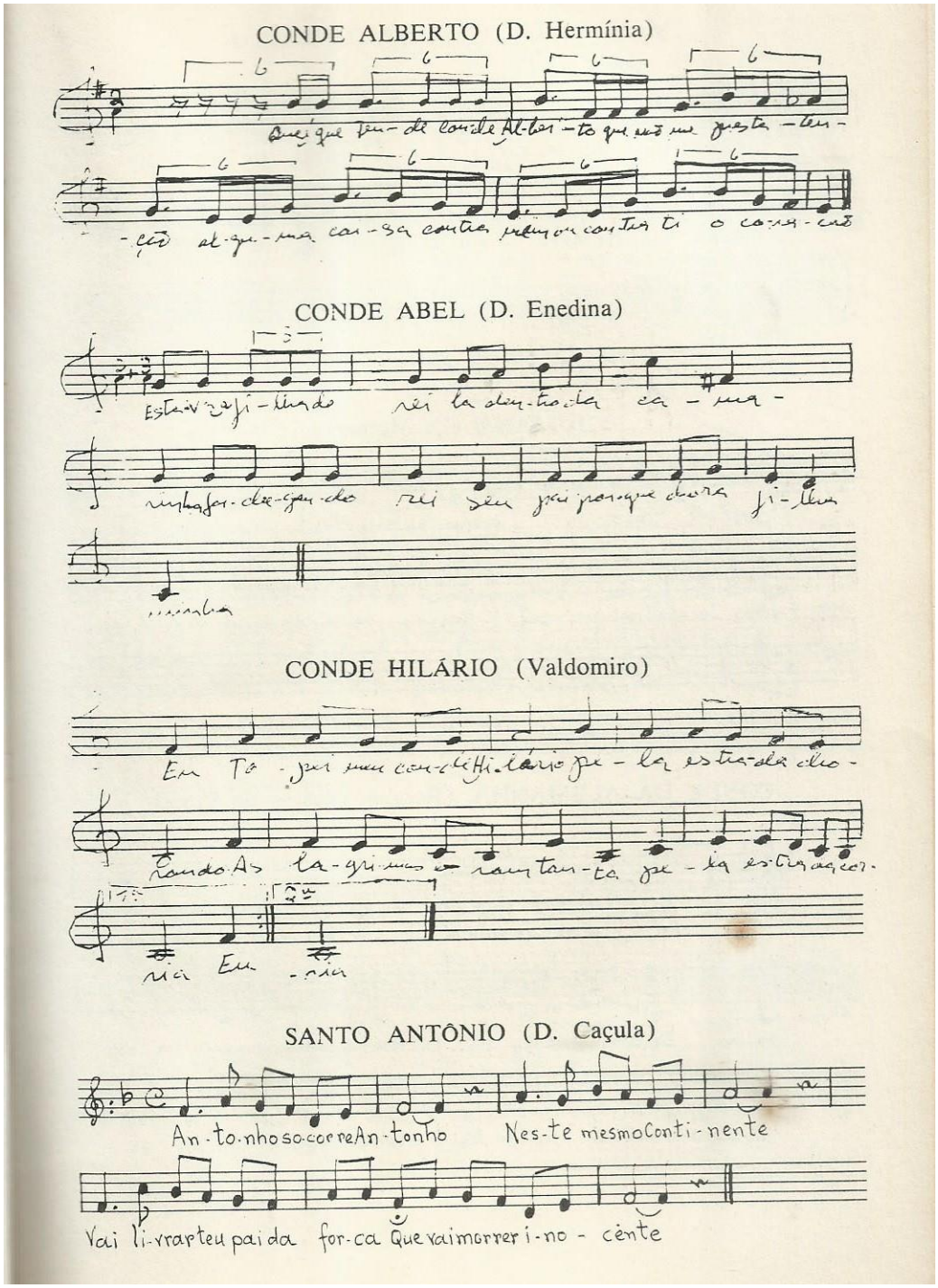


JULIANA (D. Mª de Lourdes)

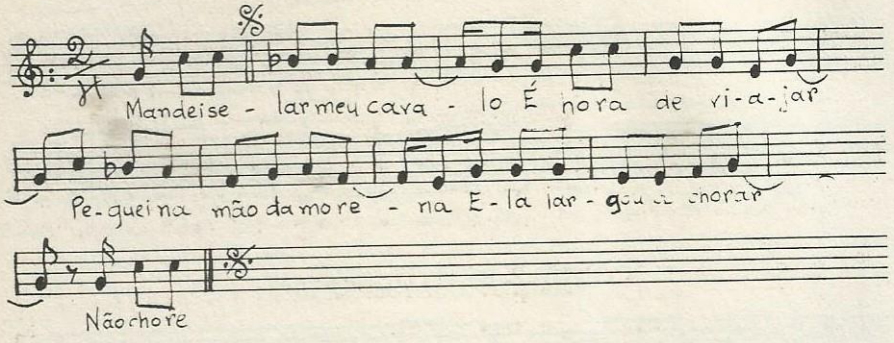


JULIANA (Mª Helena)

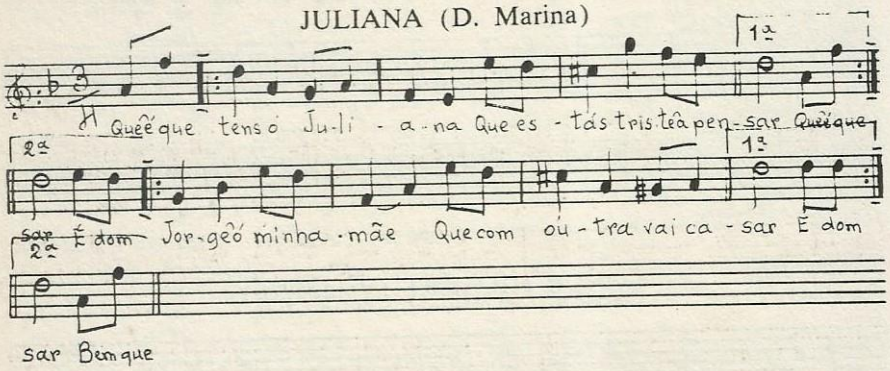



CONDE ALBERTO (D. Hermínia)
CONDE ABEL (D. Enedina)
CONDE HILÁRIO (Valdomiro)
SANTO ANTÔNIO (D. Caçula)
An-to-nho so-corre An-tonho
Nes-te mesmo Conti-nente
Vai li-vrar teu pai da for-ca
Que vai morrer i-no-cente

MANOEL DO FUNDÃO (D. Caçula)



JULIANA (D. Marina)



CONDE DA ALEMANHA (Rossini Tavares de Lima)



O CEGO (D. Bertulina)



O CEGO (D. Eridite)



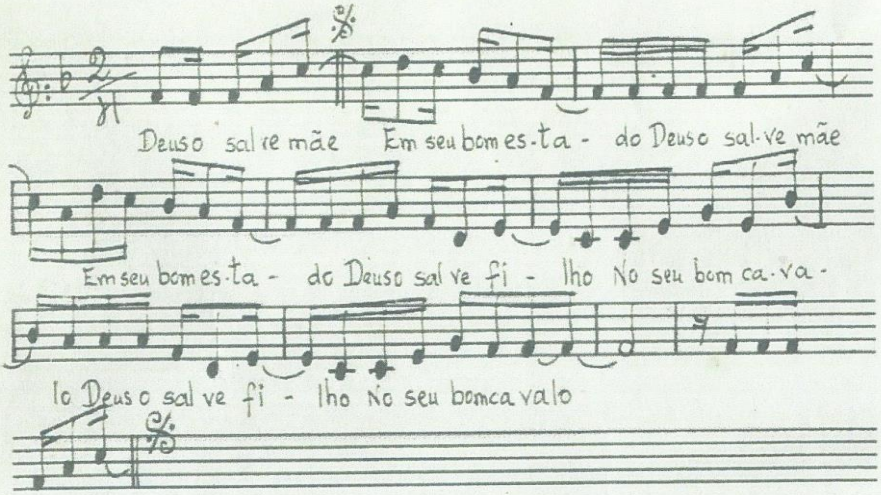
O BOI-ESPÁCIO E O BOI DA GERALADA (D. Nila)



FULOR DO DIA (D. Isabel)



DÃO BUGUE (D. Caçula)



A FORMIGUINHA (D. Ariesnelde)



ZÉ DO VAL (D. Clerisdone)

