



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**CARLOS HENRIQUE PEIXOTO DE OLIVEIRA**

**FLOR RESIDUAL DE ROMANCES VELHOS:**  
**REMANESCÊNCIAS ÉPICO-LÍRICAS MEDIEVAIS NA POESIA DE ONESTALDO**  
**DE PENNAFORT**

**FORTALEZA**

**2019**

CARLOS HENRIQUE PEIXOTO DE OLIVEIRA

FLOR RESIDUAL DE ROMANCES VELHOS:  
REMANESCÊNCIAS ÉPICO-LÍRICAS MEDIEVAIS NA POESIA DE ONESTALDO DE  
PENNAFORT

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras na Área de Literatura Comparada.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elizabeth Dias Martins

FORTALEZA-CE

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

O46f Oliveira, Carlos Henrique Peixoto de.

Flor residual de romances velhos : remanescências épico-líricas medievais na poesia de Onestaldo de Pennafort / Carlos Henrique Peixoto de Oliveira. – 2019.  
153 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2019.

Orientação: Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins.

1. Onestaldo de Pennafot. 2. Romanceiro. 3. Idade Média. 4. Residualidade. I. Título.

CDD 400

---

CARLOS HENRIQUE PEIXOTO DE OLIVEIRA

**FLOR RESIDUAL DE ROMANCES VELHOS:  
REMANESCÊNCIAS ÉPICO-LÍRICAS MEDIEVAIS NA POESIA DE ONESTALDO  
DE PENNAFORT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras na Área de Literatura Comparada.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elizabeth Dias Martins

Aprovada em \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Elizabeth Dias Martins  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Roberto Pontes  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Carlos Jorge Dantas de Oliveira  
Centro Universitário da Grande Fortaleza (UNIGRANDE)

Aos meus pais, Aloisio e Lucimar, amores incondicionais de minha vida.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por todos os dias, com sua providência, sustentar a minha vida e por renovar, com sua graça, a esperança que Nele deposito.

À minha orientadora, professora doutora Elizabeth Dias Martins, exemplo de amor e dedicação à docência, por sua amizade e apoio, além de sua orientação, através das revisões e sugestões, as quais contribuíram de maneira fundamental para a conclusão deste trabalho.

Ao professor doutor Roberto Pontes, pela amizade e orientação, que se estendem para além do âmbito acadêmico, e pelas valiosas sugestões e recomendações oferecidas para engrandecimento deste trabalho.

Ao professor doutor Carlos Dantas, por ter aceito participar das minhas bancas de qualificação e de defesa, pelas indicações e análises, que enriqueceram a minha pesquisa.

Aos meus irmãos Carlos Erinaldo e Aloísio Júnior, pelo carinho e motivação, e, em especial, à minha amada irmã Milene, que desde a infância me acompanha na caminhada de estudos, ela que é minha companheira e apoiadora de todas as horas.

Às minhas cunhadas Andreia e Erineuda, duas grandes amigas, por sempre apoiarem as minhas lutas.

Aos meus amados sobrinhos Yasmim e Emanuel, pelos momentos de alegria e carinho, os quais deixaram a caminhada até aqui muito mais amena.

Ao meu primo Deyvison, um irmão de coração, pela motivação e ajuda sempre que necessárias.

Ao meu tio Jozenir, que trilhou antes de mim o caminho da docência, por suas palavras de motivação e por seus conselhos.

A minha família em geral: tio, tias, primos, primas, que de alguma forma me auxiliaram no decorrer de minha vida.

Aos meus amigos do Grupo Verso de Boca, em especial a Brenda Nobre, a Carolina Sena, ao Kaio Tillesse, ao Leo Cerqueira, a Suellen Salgado e a Victória Vasconcelos, pela amizade e por compartilharem comigo a beleza da poesia.

À minha querida amiga Beatriz Barroso, por sempre estar ao meu lado, me incentivando e torcendo pelas minhas vitórias.

Ao meu amigo Ricardo Marques, pelas orações e palavras de apoio, com as quais pude contar durante a realização da pesquisa.

Ao meu saudoso e grande amigo Daniel Pereira *in memoriam*, ele que sempre me motivou a enfrentar com confiança os desafios da vida.

Aos meus companheiros do grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural (GERLIC), especialmente a Camille Feitosa, a Cássia Silva, a Mary Nascimento, a Yorranna da Silva e ao Wellington Rodrigues, pela amizade e parceria na vida acadêmica.

À FUNCAP, pelo apoio financeiro dado à minha pesquisa.

“Mas o último cavaleiro,  
salvou-o o modo de amar”

Onestaldo de Pennafort

## RESUMO

Onestaldo de Pennafort, poeta fluminense e famoso tradutor de Shakespeare e de Verlaine, exerceu a atividade poética principalmente na primeira metade do século XX. Mesmo sendo este o período em que se deu a maior parte da sua produção literária, Pennafort não se deixou influenciar muito pelas ideias vanguardistas da semana de 22. Exímio conhecedor da arte poética, foi cultor do verso metrificado e da rima. Em geral, é tido pela crítica literária como um dos últimos simbolistas, devido a sua poesia apresentar, entre outras características, um tom subjetivista e forte musicalidade. Apesar da prática poética de Pennafort estar situada temporalmente na modernidade, há, em vários de seus poemas, o uso de formas e de temas, bem como a presença de certa mentalidade poética, que remetem à tradição épico-lírica medieval, especialmente aquela substanciada nos velhos romances ibéricos. O presente trabalho tem por objetivo analisar os resíduos da mentalidade épico-lírica peninsular na poesia de Onestaldo de Pennafort, estabelecendo correlações e diferenciações entre os poemas escritos por este poeta e as composições do Romanceliro Tradicional ibérico. Para tanto, lançamos mão da Teoria da Residualidade, sistematizada pelo poeta, professor e pesquisador cearense Roberto Pontes, o qual diz que, na literatura e na cultura, nada é original, tudo é remanescente, logo, residual; ou seja, tudo guarda remanescências, resquícios de sensibilidades e de manifestações culturais de épocas passadas. Salientamos que a análise por nós realizada faz parte dos estudos comparados de literatura.

**Palavras-chave:** Onestaldo de Pennafort. Romanceliro. Idade Média. Residualidade.

## RESUMEN

Onestaldo de Pennafort, poeta fluminense y famoso traductor de Shakespeare y de Verlaine, ejerció la actividad poética principalmente en la primera mitad del siglo XX. Mismo por haber sido este el período en que él escribió la gran parte de su producción literaria, Pennafort no se dejó influir por las ideas vanguardistas de la semana de 22. Excelente conocedor del arte poético, fue cultivador del verso metrificado y de la rima. En general, es tomado por la crítica literaria como uno de los últimos simbolistas, a causa de que su poesía presenta, entre otras características, un tono subjetivista y fuerte musicalidad. Aunque la poética de Pennafort esté ubicada temporalmente en la modernidad, hay, en muchos de sus poemas, el uso de formas y de temas, así como la presencia de una mentalidad poética, que se refieren a la tradición épico-lírica medieval, especialmente aquella que se encuentra en los viejos romances ibéricos. El presente trabajo tiene como objetivo analizar los restos de la mentalidad épico-lírica peninsular en la poesía de Onestaldo de Pennafort, estableciendo correlaciones y diferencias entre los poemas escritos por este poeta y las composiciones del Romancero Tradicional. Para ese propósito, recurrimos a la Teoría de la Residualidad, sistematizada por el poeta, profesor e investigador cearense Roberto Pontes, quien ha dicho que, en la literatura y en la cultura, nada es original, todo es remanente, luego, residual; es decir, todo guarda vestigios, rastros de sensibilidades y de manifestaciones culturales de épocas pasadas. Señalamos que el análisis hecho por nosotros forma parte de los estudios comparados de literatura.

**Palabras clave:** Onestaldo de Pennafort. Romancero. Edad Media. Residualidad.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2. BREVE PANORAMA DO ROMANCEIRO TRADICIONAL.....</b>	<b>19</b>
2.1. Romance: seu caráter tradicional e tentativas de definição.....	19
2.2. Romance: eflorescência e desenvolvimento.....	26
2.3. Acerca das propostas de classificação.....	40
<b>3. A TRADIÇÃO ÉPICO-LÍRICA PENINSULAR NO BRASIL.....</b>	<b>46</b>
3.1. Da Península para além do Atlântico: notícia do romanceiro ibérico na cultura popular do Brasil.....	46
3.2. Uso e reinvenção do modo poético romance entre os poetas brasileiros de formação erudita.....	57
3.3. Resíduos da lírica amorosa trovadoresca na poesia de Onestaldo de Pennafort.....	80
<b>4. REMANESCÊNCIAS ÉPICO-LÍRICAS MEDIEVAIS NO <i>ROMANCEIRO D'ALÉM-MAR</i>, DE ONESTALDO DE PENNAFORT.....</b>	<b>88</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>144</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>148</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Tomamos conhecimento da obra do poeta carioca Onestaldo de Pennafort (1902-1987) durante a nossa atuação no espetáculo poético intitulado *Versos de Ouro El Rei Mandou-nos Lavar*, apresentado pelo grupo de performance poética Verso de Boca, da Universidade Federal do Ceará, do qual fazemos parte. No espetáculo, dissemos poemas medievais ou com temática e estilo que remontam à lírica desse período histórico. Entre as composições poéticas ditas, havia poemas de autores medievais, poemas anônimos de origem popular e poemas de autoria de poetas brasileiros de formação erudita, entre os quais estava Pennafort. Foi aí que atinamos para a poesia desse poeta; primeiro porque os seus versos nos agradaram bastante, depois porque atiçaram em nós a curiosidade de saber se, além dos poemas de Pennafort ditos no espetáculo, a sua obra apresentaria outras composições nas quais também poderíamos encontrar aproximações com a lírica medieval.

Apesar de pouco lembrado pela atual crítica literária, Onestaldo de Pennafort é um dos grandes poetas da poesia moderna brasileira. Tal esquecimento queremos, ainda que pouco, minorar com a escrita do presente trabalho. Para quem, com razão, adverte sobre a necessidade de, antes de tudo, ser um bom poeta para traduzir com maestria a poesia de notáveis poetas estrangeiros, registro o que o insigne poeta Manuel Bandeira escreveu acerca do trabalho de tradução de Pennafort. Conforme Bandeira, Pennafort foi um “exímio tradutor de Shakespeare (*Romeo and Juliet*)” e “de Verlaine (*Fêtes Galantes*)” (BANDEIRA, 1996, p. 606). Além de tradutor, o nosso poeta foi ainda ensaísta e memorialista, tendo contribuído com vários periódicos e suplementos literários. Em 1955, foi laureado com o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de sua obra.

A atividade poética de Onestaldo de Pennafort foi exercida principalmente na primeira metade do século XX. Mesmo sendo este o período de maior parte de sua produção literária, Pennafort não se deixou influenciar muito pelas ideias vanguardistas da semana de 22. Conspícuo conhecedor da arte poética, foi cultor do verso metrificado e da rima. Quando consultamos antologias poéticas ou manuais de história da literatura brasileira, ele sempre é citado como participante da última geração de poetas simbolistas, devido a sua poesia apresentar, entre outras características, um tom bastante subjetivista, intensa sinestesia e forte musicalidade. Seu nome consta na volumosa antologia intitulada *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro* (1973), organizada por Andrade Muricy e editada pelo Ministério da Educação. No tópico dedicado a Pennafort, Muricy ressalta que a obra desse poeta “é de apurado requinte e característica do período já limítrofe com a arrancada modernista,

demarcada pela busca de acabamento, possibilitado pelo adestramento da técnica do verso” (MURICY, 1973, p. 1179). Sobre o simbolismo da poesia de Pennafort, observa o crítico e ensaísta Lêdo Ivo:

Na poesia de Onestaldo de Pennafort, o timbre simbolista e impressionista, com algumas tintas parnasianas, está presente não só no elenco temático e imagístico, na utilização musical e até vaporosa das métricas e rimas ortodoxas e nas composições polimétricas, como ainda na apurada emoção pessoal, no claro escuro das confidências, na longa e pudica reflexão amorosa. Sua dicção é um longo murmúrio; e esse tom langoroso é sua forma de ser. (IVO, 1987, orelha do livro)

Mesmo apresentando as características acertadamente arroladas no parecer de Lêdo Ivo, a poesia de Pennafort não está, no entanto, reduzida à feição de uma única escola literária. O próprio Andrade Muricy, organizador do *Panorama* de poetas simbolistas há pouco citado, ressalva que Onestaldo de Pennafort “foi representativo do final do movimento simbolista”, cujo corolário “não vedou o caminho para as aventuras de vanguarda” (MURICY, 1973, p.1179). Embora não seja uma constante em sua poesia, um exemplo do que Muricy chama “aventura de vanguarda” é a versificação livre, verificada no poema “Noturno IV”, registrado a seguir:

A noite é um lago  
de água azul, de reflexo vago...  
onde as estrelas são lótus  
imotos,  
ignotos...

(O silêncio, para falar  
aos teus olhos, vestiu-se de luar.)  
(PENNAFORT, 1987, p. 45)

Mesmo escrito em versos livres, o uso da rima nesse poema não foi abandonado, confirmando a preferência do poeta pelo verso rimado. Ainda em relação às questões formais, vejamos como Pennafort, fazendo clara referência aos seus contemporâneos que praticavam o verso livre, inquirir a Musa, na primeira quadra do poema “Inscrição”:

Enquanto outros procuraram a amplitude  
do verso livre como o largo mar,  
ó Musa! Em versos métricos virtude  
terei bastante para te cantar?  
(PENNAFORT, 1987, p. 223)

Esses versos decassílabos podem ser encarados como representação da prática poética de Pennafort, tanto pelo aspecto formal quanto pelo tom usado, pois deixam patente a escolha do poeta pela tradição lírica de que se aproximou. Salientamos, contudo, que a sua preferência pelo verso metrificado e pela rima não submeteu simplesmente o conteúdo de seus poemas ao rigor da forma. Ao contrário, Pennafort soube, como poucos, conciliar à rigidez da forma a mensagem transmitida em seus poemas. Dito isso, partamos para a explicação acerca do que será o objeto de nossa investigação.

Onestaldo de Pennafort escreveu dois romances. O primeiro denominado *Romanceiro d'Além-Mar*, escrito entre 1923 e 1928, e o segundo, *Romanceiro do Rio*, escrito entre 1931 e 1946, ambos estão coligidos em reunião póstuma, de 1987, intitulada *Poesia*, da qual consta toda a sua obra poética. No *Romanceiro d'Além-Mar*, Pennafort escreveu seis romances à maneira dos medievais, com personagens e temas que resgatam o imaginário daquele período histórico. Já no *Romanceiro do Rio*, os romances foram compostos com temas e motivos modernos, tendo como cenário a cidade do Rio de Janeiro da primeira metade do século XX, com suas ruas, largos, casas, figuras e tipos humanos típicos daquela época. Alguns desses romances apresentam um ar nostálgico e memorialístico. O *Romanceiro do Rio* é composto por quatorze romances.

O presente trabalho tem como objetivo investigar as remanescências da mentalidade épico-lírica medieval, principalmente aquela advinda dos romances produzidos na Península Ibérica, no *Romanceiro d'Além-Mar*. A análise que será empreendida averiguará tanto aspectos mais subjetivos, referentes ao imaginário e à sensibilidade artística que substanciam essas criações poéticas, quanto aspectos mais objetivos, como questões temáticas, estilísticas e estruturais. A partir de um método comparativo, procuraremos expor as semelhanças e diferenças, aproximações e distanciamentos, que existem entre os romances escritos por Pennafort e os do chamado Romanceiro Tradicional.

Para estabelecermos o cotejo em questão recorreremos aos conceitos na Teoria da Residualidade sistematizada pelo poeta, professor e pesquisador Roberto Pontes (2006b).

A Teoria da Residualidade nos diz que os bens culturais, por serem resultado da criação humana em sua relação com o mundo, estão em constante modificação; passam por um processo contínuo de transformação realizado através dos tempos, por influências de várias culturas. Por isso, entende que nada, em termos de cultura e de literatura, é estritamente original. Cada manifestação cultural, seja ela material ou imaterial, expressada por um povo, guarda características da mentalidade de tempos e de sociedades anteriores que se mostram não da mesma forma como foram no passado, mas à base do resíduo, ou seja, apresentam

vestígios, remanescências de traços mentais de épocas passadas. Assim, um texto literário atual trará, de maneira latente, residual, modos de pensar, de agir, de sentir, de fantasiar, de outras culturas que concorreram para a formação da cultura que o produziu.

A fim de melhor compreendermos a proposta da Teoria da Residualidade, discorreremos um pouco sobre os seus conceitos operatórios: mentalidade, resíduo, hibridação cultural, cristalização e endoculturação. A partir de leituras das mais diversas áreas, como a História, a Sociologia, a Antropologia, a Cristalografia, a Química, a Estética e a própria Teoria Literária, Roberto Pontes reuniu esses conceitos em favor da sistematização de sua teoria. Como sabemos, nenhum estudo é gerado do nada, sendo sempre resultado de diversas experiências de leitura do pesquisador, que reúne aquelas que lhe servem para o bom aproveitamento e desenvolvimento de sua pesquisa. Passemos, então, aos conceitos.

O primeiro deles é a mentalidade. Esse termo foi usado, da maneira como é tratado hoje na Teoria da Residualidade, primeiramente em 1842, na França, possivelmente por influência da palavra “mentality”, do inglês. Foi, no entanto, com os estudiosos da *École des Annales*, mormente depois dos anos 50, que passou a ser usado com maior força, pois se tornou o objeto de pesquisa daquela corrente de intelectuais franceses que então propuseram uma inovação do fazer historiográfico: a História Nova. Para eles, o objeto ao qual o historiador deveria se ater era “a atmosfera mental de determinadas camadas ou de determinados grupos sociais extraída a partir de objetos artísticos produzidos por membros duma civilização num dado momento” (TORRES; PONTES, 2010, p. 244). Ou seja, a partir das peças de arte, o historiador deveria extrair o espírito de determinado momento histórico, pois os objetos artísticos carregam em si o “gênio” inventivo de seus criadores e estes, por sua vez, trazem consigo a mentalidade da época em que viveram. Dessa forma, Georges Duby, um dos historiadores da *École des Annales*, comentou sobre a sua maneira de agir diante desses objetos:

Era preciso que eu determinasse, nesses objetos excepcionais, fosse o casaco do imperador Henrique II, conservado no tesouro da catedral de Bamberg, fosse a estátua de Adão antigamente instalada sobre o púlpito da Notre-Dame de Paris, o que parecia decorrer do “gênio”, da sensibilidade pessoal do artista, de suas invenções imprevisíveis, de sua livre inspiração, em suma, o que na obra mostra-se irredutível a toda explicação, e separá-lo do que não o é, de todo o resto, desse fundo geral a que recorrem tanto mestres menores como grandes criadores, e que é o único a manter algumas relações com o meio social e cultural. (DUBY, 1992, p. 73)

Em vez dos documentos oficiais e das planilhas contendo estatísticas de governo, o historiador agora deveria se debruçar sobre as obras de arte, sobre as peças produzidas pelo espírito inventivo e imaginativo do artista. Nelas, o pesquisador encontraria a ação humana manifestada através da sensibilidade; ação, essa, inevitavelmente relacionada à mentalidade do meio cultural no qual o artista viveu.

Georges Duby fez referência ao emprego do termo mentalidade ao comentar sobre a proposta de Lucien Febvre, também um estudioso de seu grupo, acerca de qual deveria ser o objeto de estudo da História Nova:

De maneira mais insistente, Febvre exortava-nos a escrever a história das “sensibilidades”, dos odores, dos temores, dos sistemas de valores, e seu *Rabelais* demonstrava magnificamente que cada época tem sua própria visão do mundo, que as maneiras de sentir e pensar variam com o tempo e que, em consequência, o historiador é solicitado a se precaver o quanto puder das suas, sob pena de nada compreender. Febvre propunha-nos um novo objeto de estudo, as “mentalidades”. Era o termo que utilizava. Pois nós o retomamos. (DUBY, 1993, p. 87-88)

A mentalidade, como podemos perceber, constitui-se do modo de pensar, de agir, de fantasiar, de temer; enfim, de todo o sistema de valores e de práticas culturais pertencentes a uma época. Um determinado grupo social existe, em dado período, com todas as suas peculiaridades culturais: suas crenças, seus vícios, suas esperanças, seus ideais, seu modo de ver e de sentir o mundo. Todos esses modos de sensibilidade humana que aparecem na cultura de um povo estão presentes nos indivíduos que o compõem, e o artista, fazendo parte dessa coletividade, transmitirá à sua obra não só o seu modo de pensar, mas também o de seu grupo.

O segundo conceito, também muito importante, é o de resíduo: aquilo que remanesce de uma cultura em outra; são os substratos mentais que tiveram sua origem no passado e que ainda permanecem em tempos futuros. No entanto, não se mostram tais quais eram anteriormente, mas de forma revigorada, contendo apenas a essência da forma antiga. Raymond Williams, crítico literário, no qual Roberto Pontes encontrou importante aporte para a sistematização de sua teoria, explica-nos que o resíduo

foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior. É importante distinguir esse aspecto do residual, que pode ter uma relação alternativa ou mesmo oposta com a cultura dominante, daquela manifestação

ativa do residual (distinguindo-se este do arcaico) que foi incorporada, em grande parte ou totalmente, pela cultura dominante. (WILLIAMS, 1979, p. 125)

O resíduo, apesar de ter a sua origem em uma formação social e cultural anterior, mantém-se vivo na sociedade e na cultura posterior, pois é algo valorizado, que participa da mentalidade do grupo em que foi inserido; diferente é o arcaico, que teve início e fim no passado, tornando-se estranho o seu uso em tempos posteriores.

O conceito de hibridação cultural está relacionado à dinâmica de encontro entre as mais diferentes culturas. São os contatos que ocorreram, ao longo dos séculos, entre as civilizações. Eles não aconteceram, porém, de maneira passiva, sem o estabelecimento de influências; contribuíram para a mistura de mentalidades, para a diversificação cultural, para o imbricamento de costumes. Roberto Pontes preferiu o termo “hibridação”, em lugar de “hibridismo”. O pesquisador justifica essa escolha vocabular da seguinte maneira: “preferimos ‘hibridação cultural’, nos estudos residuais, porque esta expressão traduz bem o caráter dinâmico dos fenômenos pesquisados” (PONTES, 2017, p. 15). Com efeito, o segmento “ação”, presente na composição da palavra “hibridação”, reforça a ideia sugerida por Pontes.

Já a cristalização é o processo de modificação, ao longo do tempo, pelo qual um determinado aspecto cultural passa, quando entra em contato com outra cultura. Assim como um cristal que, na natureza, ao passar dos anos, vai-se lapidando, devido a interferências e a intempéries exteriores, como o calor, o frio, as chuvas, os ventos, um bem cultural, por influência de outras culturas com as quais possa ter contato, vai sofrendo uma lapidação, uma transformação, tornando-se, em parte, diferente do que foi. Atenemos no sentido em que este termo é usado nos estudos da Residualidade: ele indica um processo, diferentemente do significado mais comum dado ao verbo “cristalizar”, que é tomado normalmente como uma ação de solidificar, de tornar algo estático. Roberto Pontes dá-nos uma explicação bastante elucidativa sobre o que acabamos de aludir:

Assim é que a Teoria da Residualidade concebe a cristalização. Cristalizar não é o mesmo que fossilizar. O fóssil é matéria chegada ao estágio máximo de petrificação; o resíduo literário, de natureza cultural, é matéria dotada de vigor, aproveitável a qualquer momento pela força criativa, em razão da faculdade que lhe é inerente, de vir a ser nova obra. A melhor imagem para traduzir a força do resíduo a ser cristalizado é a da brasa acesa e oculta sob cinzas, à qual basta um sopro para voltar a ser chama. (PONTES, 2015, p. 113)

Outro conceito importante na Teoria da Residualidade é o da endoculturação. Ele diz respeito ao processo pelo qual o indivíduo assimila a cultura já existente antes dele. Sobre isso diz-nos Roberto Pontes:

A cultura humana se faz através da endoculturação, do “eu sou eu e minha circunstância” orteguiana. É que quando nascemos encontramos um mundo pronto: uma natureza preexistente desde bilhões de anos; homens que vão desaparecer no espaço de um século e outros que já desapareceram deixando rastros ou sem deixá-los; uma cultura (material e imaterial) que data de pelo menos quarenta mil anos. Pois bem, quando nascemos não inventamos nada. Aprendemos tudo. E o fazemos através da endoculturação, que consiste em assimilarmos a cultura existente antes de nós, a fim de que possamos sobreviver e sonhar. A endoculturação é, portanto, o processo pelo qual assumimos o que os outros produziram culturalmente, daí não sermos originais na cultura nem na literatura e sermos sempre o que os outros formam. É assim que nos historicizamos e criamos as supremas obras do artifício humano. (PONTES, 2017, p. 17)

A cultura assimilada pelo indivíduo através do processo de endoculturação<sup>1</sup> necessariamente trará resíduos de outras tantas culturas. A endoculturação é a porta de entrada pela qual os resíduos de culturas anteriores irão se inserir na mentalidade constitutiva da identidade do indivíduo.

Foi com esses conceitos que Roberto Pontes sistematizou sua teoria, a partir de contribuições dadas por estudiosos de outros campos do conhecimento. Assim, por meio dela, procuramos investigar como as mentalidades dos povos de épocas passadas mantêm-se ativas em culturas posteriores. Para tanto, utilizamos como fonte de pesquisa as obras literárias. São nelas que os residualistas buscam o espírito de uma época, de um povo, pois essas obras guardam consigo resíduos que compuseram os imaginários das sociedades em que foram produzidas.

O trabalho investigativo que será feito aqui percorrerá um caminho cuja direção obedecerá a seguinte ordem: no segundo capítulo, trataremos de explicar o caráter profundamente tradicional intrínseco à forma poética que estamos estudando, o romance, bem como vamos elencar as principais tentativas de definição dessa forma poética medieval, elaboradas por vários estudiosos, entre os quais figuram desde aqueles que foram pioneiros no estudo do romanceiro até estudiosos contemporâneos. Em seguida, mostraremos o percurso do romanceiro através dos tempos, principalmente nos primeiros séculos de sua formação,

---

<sup>1</sup> Roberto Pontes se refere ao conceito de endoculturação também no texto *Cultura, Arte e Linguagem*, apresentado em palestra proferida na V Semana de Letras, realizada na Universidade Federal do Ceará, no ano de 2006. Cf. referências.

consolidação e maior popularidade; depois, exporemos várias propostas de classificação dos romances que compõem o Romanceiro Tradicional.

No terceiro capítulo falaremos a respeito da difusão do Romanceiro Tradicional em regiões fora da Península Ibérica e, mais especificamente, de sua presença e propagação na cultura popular do Brasil. Em seguida, discorreremos acerca dos poetas brasileiros de formação erudita que cultivaram o modo poemático romance em sua atividade poética; em tópico seguinte, analisaremos alguns poemas de Onestaldo de Pennafort que não fazem parte de seu romanceiro com o intuito de neles mostrar resíduos da mentalidade lírica amorosa das cantigas trovadorescas medievais. Assim procederemos para mostrar que, em Pennafort, não encontramos medievalismos apenas em seus romances.

No quarto capítulo, empreenderemos a análise do *Romanceiro d'Além-Mar*, estabelecendo o cotejo entre ele e o Romanceiro Tradicional, em busca de resíduos da mentalidade poética romancística peninsular medieval. Procuraremos arrolar algumas características estilísticas, formais e temáticas empregadas nos romances de Onestaldo de Pennaforte que fazem de suas composições um material poético residual, provido de um espírito épico-lírico semelhante ao dos antigos romances. Além disso, averiguaremos alguns aspectos concernentes aos costumes sociais percebidos através da atuação dos personagens e dos temas abordados nas narrativas dos romances, que denunciam certos resíduos do universo de práticas sociais e de realidades afetivas comuns na Idade Média, período no qual nasceu o Romanceiro Tradicional.

Por fim, no quinto capítulo, exporemos nossas conclusões, esclarecendo de que maneira a Teoria da Residualidade explica a remanescência de uma sensibilidade poética que remonta a um período tão distante no tempo, a Idade Média, na obra de um poeta do século XX.

No que diz respeito à metodologia empregada neste trabalho, procederemos tanto uma análise estrutural quanto uma hermenêutica que visa investigar e interpretar o sentido menos superficial ou aparente do texto. Salientamos ainda que este trabalho está inserido nos estudos de Literatura Comparada.

## 2. BREVE PANORAMA DO ROMANCEIRO TRADICIONAL

### 2.1. Romance: seu caráter tradicional e tentativas de definição

Muitas são as questões teóricas e metodológicas que cercam os estudos do conjunto de poemas designado por *romances tradicionais*. Apesar de algumas divergências que existem entre as diferentes abordagens do tema, parece-nos ser ponto pacífico, entre os estudiosos que se dedicaram com admirável competência à pesquisa desse modo poético, o reconhecimento do seu inestimável valor literário, histórico, antropológico e artístico. Antes, porém, dos romances terem sido estudados por eruditos, cujos esforços analíticos resultaram no desenvolvimento de investigações que procuraram compreender diferentes aspectos desses poemas, eles já dispunham de grande apreço junto às camadas populares. O povo, durante séculos, foi seu principal cultor e propagador, mesmo depois de poetas, filólogos e etnólogos – como Agustín Durán, Almeida Garrett, Teófilo Braga, Menéndez y Pelayo, Menéndez Pidal, José Leite de Vasconcelos – terem efetuado recolhidas de romances mantidos na tradição oral ou organizado antologias baseadas em coleções impressas nos séculos XVI e XVII. A esse respeito escreveu Pinto-Correia:

[...] reconhecemos que os romances tradicionais se inserem na vida quotidiana do povo. Se os letrados [...] têm de lhes dar atenção e, inclusive, registrá-los por escrito, em coleções, antologias, seleções, etc., muitas vezes para deles se “aproveitarem”, a fim de os reescrever (lembramo-nos do caso da *Adozinha* de Garrett) ou sobre eles se debruçaram com propósitos muito diversos (etnoantropológicos, semióticos, linguísticos, etc.) são principalmente os não-letrados, os analfabetos ou quase-analfabetos que, desde há séculos, os têm transmitido e *re-produzido*, adotando-os como importantes práticas significantes de caráter linguístico-discursivo integradas nas suas atividades do dia-a-dia. (PINTO-CORREIA, 2003, p. 15)

Os romances foram acolhidos pelo povo desde épocas remotas. Na Idade Média, período no qual esses poemas surgiram, eles eram recitados, cantados, declamados, ou fazia-se uma intercalação entre canto e declamação, muitas vezes acompanhados por instrumentos musicais e movimentos de dança. Estavam integrados ao universo linguístico, discursivo, literário e artístico da gente simples, principalmente a do ambiente campesino. Menéndez Pidal, nas páginas de *El Romancero Español* (1910), para ressaltar o fato dos romances terem conquistado a afeição do gosto popular, cita uma conhecida frase do Marquês de Santillana: “En el siglo XV el romance, lejos de ser gustado solo por el público aristócrata para el que la epopeya había nacido, podía más bien ser caracterizado por el marqués de Santillana como el

canto ‘con que la gente de baja y servil condición se alegra’” (MENÉNDEZ PIDAL, 1910, p. 72).

Os romances devem ser considerados uma manifestação importante da literatura popular na medida em que, como explica J. D. Pinto-Correia, estão inseridos num conjunto de práticas discursivas que, ao longo do tempo, foram “aceites” pelo povo e juntaram-se à conta daquelas que foram produzidas originalmente por esse grupo social:

Quando dizemos “aceites”, queremos naturalmente aludir a uma real apropriação, com imediato propósito de transmissão, daqueles textos, que, no princípio, teriam sido produzidos por enunciadores instruídos (poetas, trovadores, jograis, “aedos”) ou mesmo menos alfabetizados, posteriormente adotados por toda uma comunidade. Ao ouvirem essas composições, cantadas, declamadas ou recitadas pelos jograis, cantadores ou contadores, os representantes do povo tê-las-ão, fixado, memorizado, como se fossem seus novos legítimos produtores, iniciando-se assim o circuito da transmissão de boca a ouvido e de ouvido a boca que, ao longo dos séculos, se foi prolongado até a atualidade. (PINTO-CORREIA, 2003, p.16)

Ainda que nos primeiros séculos de sua existência os romances tenham feito parte de uma atividade exercida por enunciadores letrados, como os jograis, os quais muitas vezes recitavam ou cantavam versões escritas ou, baseando-se nestas, executavam as suas próprias composições, “até o final do século XV e começo do século XVI a transmissão dos romances era predominantemente oral. O Renascimento resguarda estes poemas e os transfere ao livro, concedendo entidade impressa àquilo que era somente voz” (PRADO, 2016, p. 28).

Assim, conquanto se possa aventar a existência do registro gráfico de romances em manuscritos anteriores ao século XV, sua preservação e propagação deveu-se sobretudo à tradição oral. A oralidade também foi o principal meio garantidor da sobrevivência desses poemas através dos séculos posteriores, fazendo chegar, até os nossos dias, inúmeras versões de romances antigos. A respeito da vitalidade da tradição oral dos romances, afirma Paul Zumthor:

A Península Ibérica forneceu os mais ricos exemplos de tradições poéticas vigorosas que se mantiveram até há pouco tempo sem o socorro da escrita. A do *Romancero* remonta, aqui e ali, ao século XIII, ou mesmo antes, e seu estudo não para de dilatar-se e precisar-se. Uma equipe dirigida por Diego Catalán recentemente seguiu a história exemplar do primeiro romance a ser posto por escrito, em torno de 1420, *La Dama y el Pastor*. Desde o século XVI, umas vinte versões orais distintas têm sido, por outras vias, reveladas entre os sefarditas; e de um *villancico* que forneceu o equivalente lírico dessa narrativa não foram encontrados menos que 180 versões, na Espanha, na América Latina e, ainda, no meio sefardita. Esses fatos implicam a

existência de uma tradição bem anterior ao século XV. (ZUMTHOR, 1993, p. 53)

Por estarem vinculados à tradição oral, os romances são uma manifestação cultural ligada à memória do povo, e, por isso, figuram como um elemento compositivo de sua identidade. Esses poemas, ao existirem na memória das comunidades populares que os acolheram, reforçam os vínculos sociais entre os indivíduos que delas fazem parte. Segundo Zumthor, os laços gerados pela memória coletiva através da tradição oral tornam-se ainda mais fortes quando a voz que transmite essa tradição é uma voz poética:

A voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. Paradoxo: graças ao vagar de seus intérpretes – no espaço, no tempo, na consciência de si –, a voz poética está presente em toda parte conhecida de cada um, integrada nos discursos comuns, e é para eles referência permanente e segura. [...] No seio da tradição que desempenha assim o jogo da memória, a voz poética se ergue – muito manifesta, de maneira mais diretiva do que aquela que se esboça na escritura – no próprio lugar em que se recorta a maior parte dos códigos culturais em vigor à mesma época: linguísticos, rituais, morais, políticos. (ZUMTHOR, 1993, p. 139-134)

Vale dizer que os manuscritos ou impressos conservados até a contemporaneidade, os quais constituem o mais antigo registro escrito dos romances, são produto de alguma versão oral ou são baseados em outro texto escrito que, por sua vez, foi copiado de outro manuscrito que, por seu turno, provém da memória, isto é, da tradição oral.

Por sua particular influência junto ao povo, os romances “têm de ser integrados na ‘literatura popular’, mais concretamente no âmbito da que classificamos de ‘tradicional’” (PINTO-CORREIA, 2003, p. 16). Menéndez Pidal (1953) explica que a poesia tradicional opõe-se àquela de duração passageira. Esta, por estar sujeita à moda, é recebida pelo público como novidade, mas logo é substituída por outra que a coloca em descrédito. De acordo com os estudos do filólogo espanhol, os romances, em virtude de terem sido transmitidos ao longo do tempo, de geração em geração, sofrendo modificações na expressão e no conteúdo, tendo resultado num *corpus* de versões profundamente assimiladas pelo povo, guardam uma característica que Menéndez Pidal designou de “tradicionalidade”:

[...] en unos estudios sobre *Poesía popular y Romancero*, 1914-1916, abogué por el nombre de poesía tradicional, entendiendo que la *tradicón* no es simple transmisión como la etimología dice, no es mera “aceptación” de un canto por el público (popularidad), sino que lleva implícita la

“asimilación” del mismo por el pueblo, esto es, la acción continuada e ininterrumpida de las variantes [...]. (MENÉNDEZ PIDAL, 1953, p. 45)

Além disso, Menéndez Pidal ressalta duas diferenças existentes entre a poesia tradicional e a meramente popular:

Toda poesia tradicional fué en sus comienzos mera poesía popular. Entre una y otra categoría hay, pues, una diferencia cuantitativa, porque la tradición supone una popularidad continua prolongada y más extensa; pero hay también una diferencia cualitativa, pues la obra tradicional, al ser asimilada por el pueblo-nación, es reelaborada en su transmisión y adquiere por ello un estilo propio de la tradicionalidad; no es sólo anónima, sino que es impersonal. (MENÉNDEZ PIDAL, 1953, p. 46)

Logo, toda poesia tradicional goza da estima popular, mas nem toda poesia popular torna-se tradicional. A poesia meramente popular, quando não adquire tradicionalidade, é esquecida, torna-se produção efêmera; este, certamente, não é o caso dos romances.

No processo de transmissão oral dos romances, a música exerceu um papel bastante relevante. Ela está ligada à divulgação dos romances desde o medievo, época na qual havia certa “impossibilidade de distinguir sistematicamente entre as funções do músico e as do cantor ou recitador” (ZUMTHOR, 1983, p. 218-221 *apud* PRADO, 2016, p. 27). Mesmo nos séculos posteriores, já na modernidade, quando os romances passaram a ser organizados em coleções impressas, chamadas romanceiros, a música continuou servindo de principal recurso de transmissão oral desses poemas, pois a união entre voz e melodia facilitava a memorização e o aprendizado de seus versos. Menéndez Pidal fala-nos da intensa relação entre a música e os romances tradicionais:

La música es una poderosa fuerza vital del romancero, es como las alas que le llevan a través del tiempo y del espacio, pues al par que ella brota insistente en la memoria, acariciando el oído con su indecible encanto, ayuda a recordar más fácilmente los versos por ella animados. Así el Romancero durante los siglos XV, XVI y XVII, al mismo tiempo que se difundía en la literatura, divorciado de la música, halló, unido a ella, en la memoria popular un firme arraigo, y transmitido de generación en generación logró una expansión territorial que parece fabulosa. (MENÉNDEZ PIDAL, 1910, p. 85-86)

O trabalho de transmissão oral do Romanceiro Tradicional realizado pelo povo, ao mesmo tempo em que promoveu a preservação de romances antigos, proporcionou a sua recriação. Portanto, ao longo do tempo, o povo não apenas repetia os romances aprendidos e memorizados, mas também produzia outras versões. As variações ou modificações geradas

nesse processo de reelaboração do texto poético poderiam ser “ocasionadas pelo esquecimento, outras, a mal-entendidos de certos versos, ou talvez às tentativas de restaurar partes do poema perdidas ou olvidadas, ou semelhantes a outros textos em seu conteúdo [...]” (PRADO, 2016, p. 25). Chegamos, assim, a uma resultante: os romances, enquanto poesia tradicional, são “poesía de un pueblo que se hace ‘autor’” (MENÉNDEZ PIDAL, 1953, p. 50).

Depois de termos demonstrado o caráter tradicional dos romances, iremos registrar algumas de suas definições apresentadas por estudiosos que se debruçaram sobre esse tema. Ao que parece, quase todos os pesquisadores que se dedicaram a uma análise demorada do romanceiro procuraram deixar uma explicação do que entendiam por romance. Longe de querermos esgotar as discussões que cercam as tentativas de pôr em poucas linhas uma síntese do que seria um romance, pretendemos somente colocar em cotejo as propostas que consideramos relevantes, para uma melhor compreensão da espécie literária ora estudada.

A primeira definição a ser evidenciada é a de Menéndez Pidal, considerado por muitos o maior estudioso do Romanceiro Tradicional. Pela grande relevância que têm os seus estudos, a definição do filólogo espanhol constitui uma referência de extrema importância. Nós a retiramos da sua obra *Flor Nueva de Romances Viejos*: “Los romances son poemas épico-líricos breves que se cantan al son de un instrumento, sea en danzas corales, sea en reuniones tenidas para recreo simplemente o para el trabajo en común” (MENÉNDEZ PIDAL, 1994, p. 09). Essa definição, que destaca a natureza performática dos romances, encontra semelhança em outra, também de Menéndez Pidal, que acrescenta o atributo da tradicionalidade. Em seu *Romancero Hispánico*, esse pesquisador trata do romance enquanto “breve poema épico-lírico destinado al canto, elaborado popular o tradicionalmente” (MENÉNDEZ PIDAL, 1953, p. 09-10).

Carolina Michäelis de Vasconcelos, erudita, eminente crítica literária e pesquisadora dos romances tradicionais em Portugal, também sublinha, na sua definição, a presença dos romances no cotidiano do povo, além disso, cita alguns aspectos formais desses poemas.

Na introdução ao seu *Romances Velhos em Portugal*, Vasconcelos os define como “composições narrativas em octonários (ou senários) duplos, assonantados, que ainda hoje se cantam, mais como acompanhamento de fainas agrícolas do que no ócio dos dias santos e de festa, nas diversas terras onde se fala a suave língua de Camões” (VASCONCELOS, 1934, p. 01).

Outro importante pesquisador da literatura e cultura portuguesas, Fidelino de Figueiredo, também anotou algumas palavras sobre o que pensa serem os romances: “poemas

populares, de extensão variável, mas nunca muito extensos, como peças de circulação oral, dialogadas, em versos de dezesseis sílabas, divididos em dois hemistíquios de oito, com rimas consonantes nas 7<sup>a</sup>, 14<sup>a</sup>, 21<sup>a</sup> e 28<sup>a</sup> sílabas, versos agudos ou graves” (FIGUEIREDO, 1971, p. 118-119). Figueiredo ainda enumerou alguns temas comuns apresentados pelos romances: “um heroísmo individual, uma aventura bélica, uma traição de amor, uma felonía contra a gratidão, um ódio inexorável, uma memorável vingança” (FIGUEIREDO, 1971, p. 118-119).

Definição sucinta é a formulada por Diego Catalán em um artigo seu, de título *Romanceiro*, publicado no *Dicionário de Literatura*, edição dirigida por Jacinto do Prado Coelho. Nesse texto, Catalán se refere ao romance como um “breve poema épico destinado ao canto e transmitido e reelaborado pela tradição oral” (CATALÁN, 1973, p. 975).

Ana Valenciano também apresenta uma sugestão de definição, esta bem mais prolongada e descritiva. A pesquisadora refere-se a vários aspectos, tais como, narrativos, discursivos, estilísticos, formais, sintáticos, lexicais, entre outros:

Em primeiro lugar, os romances são narrações expressas em linguagem poética própria, cuja característica mais notável é um tipo de discurso articulado prosódica e dramaticamente. A estrutura métrica configura de um modo típico a substância linguística, com uma adequação quase perfeita das construções sintáticas aos períodos rítmicos. O modo de representação dramático mimetiza o discorrer do tempo, reatualiza o passado no presente, um *antes* e *depois*. Para isso, o romanceiro vai valer-se de um vocabulário específico, consistente em sintagmas lexicalizados, as *fórmulas*, que, em geral, pertencem à língua literária primitiva do gênero. O verso-tipo do romance encontra-se constituído por dois hemistíquios octossilábicos ou hexassilábicos (em português heptassilábicos ou octossilábicos ou ainda pentassilábicos ou hexassilábicos) que costumam abarcar uma unidade sintática, e costumam ser cada um deles um *sirrema*, isto é, um sintagma subfrásico. A narração progride geralmente verso a verso. O léxicon formulístico, isto é, o repertório de “palavras” do romanceiro tomou forma à margem da literatura escrita e adquire-se, é claro, por transmissão oral. A unidade frásica, a fórmula, é um tropo cuja significação, distinta das frases que a compõem, é reconhecível devido à sua ocorrência em diferentes romances. Mas a fórmula não exige, para o ser, uma fixidez absoluta. Admite variações, como o próprio romance. Por outro lado, a tradição cria continuamente novas fórmulas (VALENCIANO, 1989, p. 432-433 *apud* PINTO-CORREIA, 2003, p. 24)

Por seu turno, J. D. Pinto-Correia arrola algumas características dos romances tradicionais. Esse crítico português de literatura põe em relevo termos de análise linguística, semiótica e discursiva, no entanto não deixa de aproximar a sua definição daquelas que ressaltam traços mais tradicionais desse gênero poético, como a oralidade, a musicalidade e a sua inserção na vida cotidiana:

Para nós, ele [o romance tradicional] será *uma prática significativa de manifestação linguístico-discursiva oral de curta extensão, com natureza e manifestação poética (em verso longo com dois hemistíquios e acompanhada de música), de organização predominantemente narrativo-dramática ou só dramática embora por vezes muito contaminada pela componente lírica, altamente variável (versões e variantes) em cada uma das componentes textuais (expressão e no conteúdo) e que, situada na literatura oral tradicional, se insere no extratexto da vida social quotidiana de uma comunidade popular (nos momentos de trabalho ou de lazer)* (PINTO-CORREIA, 2003, p. 23, grifo do autor)

Já Fernando Maués, pesquisador brasileiro, em tese que trata do gênero romance na primeira metade do século XVI, não se detém em demoradas descrições dos elementos compositivos dos romances, seja no que se refere ao plano da expressão ou, ao do conteúdo. Em poucas palavras, o pesquisador destaca a função, a brevidade e a predominante tipologia textual narrativa dos romances. Além disso, refere-se muito resumidamente a aspectos formais da estrutura dessas composições:

[...] o romance, longe de ser grave, revela sua função de recreação e passatempo da gente. Ademais, caracteriza-se como texto versificado (“en metro”), além de, narrativo e breve – o que o distingue da poesia épica medieval. O gênero, assim, parece estar claramente delimitado como texto breve e narrativo, em versos de oito/dezesseis sílabas, de rima única (ou apenas versos pares, se pensamos em verso curto) e assonante (MAUÉS, 2009, p. 12)

Por fim, esclarecemos que não fazemos juízo das definições ora exemplificadas, nem adotaremos uma em detrimento de outras. Entendemos que todas, de certo modo, prestam-se à pesquisa por nós pretendida. Salientamos, porém, que essas definições, embora manifestem um esforço positivo de investigação, são insuficientes para abarcar a totalidade de uma poesia tão variada e cheia de nuances como a dos romances tradicionais. Assim sendo, seguimos a advertência de J. D. Pinto-Correia, quando afirma: “como em toda definição, parece que se diz tudo, muito ficando, no entanto, por explicar, sobretudo se se pretende uma descrição mais completa em ordem a logo se apreenderem as características específicas do gênero” (PINTO-CORREIA, 2003, p. 21). Fazemos ainda questão de ressaltar que, por romance, não consideramos apenas aqueles decorrentes da tradição oral, de autoria anônima (embora tenhamos enfatizado o aspecto da oralidade dentro da tradição romancística), mas também temos em nossa conta os de autoria dos poetas modernos que procuraram escrever poemas à maneira dos velhos romances ou que incorporaram inovações ao referido gênero textual.

## 2.2. Romance: eflorescência e desenvolvimento

Os romances são composições caracteristicamente hispânicas. Foi no centro da Península Ibérica que se desenvolveram enquanto gênero distinto e tradicional. Em outros países, no entanto, também se compuseram canções épico-líricas semelhantes às cantadas na Ibéria. Todas elas são produções orais, poéticas e anônimas congêneres, e podem ser classificadas, de modo geral, como baladas. Tanto esses poemas narrativos cultivados em diferentes regiões europeias quanto os romances ibéricos tiveram o seu surgimento em um mesmo período. O medievalista e crítico de literatura Segismundo Spina ensina-nos sobre esse ponto do seguinte modo:

Uma forma poética híbrida surgiu na Espanha, no século XV: o romance; na mesma época surgem as baladas inglesas, as baladas alemãs e francesas, as canções narrativas italianas e as *viser* dinamarquesas e suecas; de todas essas formas se distingue o romanceiro espanhol, pelo seu tradicionalismo: saídas estas formas da epopeia nacional (com exceção da canção narrativa italiana, pois a Itália não teve uma epopeia nacional), só o romance espanhol entronca na primitiva poesia heroica, reproduzindo-lhe os temas e as personagens. (SPINA, 2007, p. 29)

Spina assinala o século XV como a época de surgimento dos romances. De fato, o registro mais antigo de um romance data de 1421. Trata-se de uma das primeiras versões do *Romance de la gentil dona y el rústico pastor*. Essa versão, cujos primeiros versos são “Gentil dona, gentil dona,/ dona de bell parasser”, foi encontrada num manuscrito do estudante maiorquino Jaume de Olesa (MORLEY, 1945, 273). Há estudiosos, no entanto, que supõem o aparecimento dos primeiros romances ter ocorrido num período anterior ao século XV. Por ser uma poesia de forte tradição oral, não é temerário afirmar que sua origem pode estar em tempos mais remotos. Tendo em vista esse fato, podemos admitir “que a fixação por escrito não corresponde ao início da prática do gênero” (PINTO-CORREIA, 2003, p. 56). Menéndez Pidal cogita que o gênero “se inicia en la segunda mitad del siglo XIII y tiene su periodo de mayor actividad desde la segunda mitad del siglo XIV” (MENÉNDEZ PIDAL, 1968, p. 158). Posicionamento similar é o exposto por Samuel Armistead, que também reforça o fato da origem dos romances ser contemporânea a de outras composições épico-líricas produzidas em diferentes partes do velho continente:

En todas las comunidades europeas vemos surgir, entre 1200 y 1500, un nuevo tipo de poesía oral, de carácter épico-lírico: breves relatos novelescos, en estrofas de cuatro versos de rima variada – así las *viser escandinavas*, los

Volkslieder *alemanes*, las ballads *anglo-escocesas* y algunas chansons populaires *francesas*. Es indudable la relación entre estas tradiciones extra-peninsulares y el romancero pan-hispánico [...]. (ARMISTEAD, 1994, p. IX)

A correspondência havida entre os romances e as canções épico-líricas de tradição não ibérica bem como o fato de ambos terem surgido num mesmo período podem nos levar a crer que não haja diferenças notáveis entre essas produções poéticas. No entanto, ao contrário dos cantos ou baladas procedentes de outras regiões, apenas os romances ibéricos entroncam na antiga poesia heroica – como está ressaltado no trecho do professor Segismundo Spina citado há pouco. Os romances não nasceram como baladas independentes. Foram o resultado de um processo de fragmentação de poemas épicos mais extensos que eram cantados na Espanha durante a Idade Média.

Outros povos da Europa, é certo, tiveram uma poesia heroica, na qual se evidenciavam os feitos históricos ou lendários que alimentavam o sentimento de nacionalidade da comunidade quinhoeira daquela herança. Todavia, de meados do século XIV em diante, os temas presentes nesses velhos poemas não encontraram significativa continuidade na tradição poética daqueles povos depois que a sua epopeia nacional se esgotou (MENÉNDEZ PIDAL, 1994). Já na Espanha, os assuntos tratados na primitiva poesia heroica continuaram fazendo parte dos romances que dela derivaram; os temas eram constantemente atualizados na memória popular. Assim, a matéria épica persistiu na Península Ibérica enquanto em outras regiões fora praticamente olvidada.

A poesia épica espanhola, cujos primitivos poemas foram produzidos nos séculos X, XI e XII, teve como berço o reino de Castela. Seus primeiros heróis – o conde Fernán González, os Infantes de Lara, o conde Garci-Fernández e Rodrigo Díaz Vivar, El Cid – são todos castelhanos. Ao longo de seu desenvolvimento, essa poesia se propagou por várias partes da Espanha e cantou outras figuras também de importância nacional, como o primeiro rei visigodo, Don Rodrigo, o lendário guerreiro Bernardo del Carpio (único herói completamente ficcional) e o rei aragonês Ramiro II.

É importante sublinhar ainda que as diferenças entre a épica peninsular e a de outras localidades acham-se desde antes do surgimento dos primeiros romances. Conforme afirma Menéndez Pidal, a antiga epopeia espanhola apresentava um caráter mais moderno do que as demais. Enquanto as canções da épica germânica, por exemplo, limitavam-se aos relatos sobre o período das invasões bárbaras e as da épica francesa, ainda na era carolíngia, afastavam-se cada vez mais dos temas históricos, a poesia heroica espanhola conservava temas que iam

“desde el siglo VIII, com el rey Rodrigo, hasta el XI, com el Cid, y aun hasta el XII, com Alfonso VII y el rey Luis de Francia” (MENÉNDEZ PIDAL, 1994, p. 10). Alguns dos eventos cantados nos poemas épicos espanhóis aconteceram dentro do intervalo de séculos em que a poesia heroica era difundida na Península Ibérica, o que levou a uma aproximação temporal entre o evento e a escrita da gesta que o narra. Acerca do assunto, Mario M. González, em seu livro *Leituras de Literatura Espanhola: da Idade Média ao Século XVII*, no capítulo em que trata da épica castelhana, diz-nos:

[...] a poesia épica castelhana terá como característica ter sido produzida com grande proximidade cronológica dos fatos narrados. Disso decorre sua relação com a história, muito mais estreita que em outras manifestações europeias do gênero, tais como os poemas épicos franceses, germânicos ou anglo-saxões. No caso de Castela, a versão conservada do *Poema de Mio Cid* teria sido escrita, no máximo, pouco mais de dois séculos depois da morte do seu protagonista. (GONZÁLEZ, 2010, p. 93)

Sobre o realismo e a sobriedade conferidos ao texto épico devido à proximidade entre os acontecimentos e a elaboração do poema que os narra, continua ainda o hispanista:

Dessa maneira, há menos espaço para a fantasia e numerosos elementos aparecem próximos à realidade histórica que os inspirou; da mesma maneira, a realidade geográfica é representada com maior fidelidade. O herói e as personagens, em geral, são representados com uma elevada dose de humanidade, que encurta as distâncias entre o chefe e os subordinados, abre espaço para sentimentos domésticos e reduz os elementos fantásticos ou maravilhosos e a presença de superstições. Tudo isso se reflete numa linguagem de maior sobriedade expressiva. (GONZÁLEZ, 2010, p. 95)

Essas particularidades verificadas na poesia épica peninsular vieram a se manifestar também nos romances gerados de sua fragmentação, pelo menos no período nascente desses pequenos poemas narrativos. O mesmo não acontece às baladas extrapeninsulares, e destas se diferenciam as baladas hispânicas “pelo seu realismo que, sobretudo nos primeiros tempos, vai ao ponto da fidelidade pormenorizada ao acontecimento histórico [...], pela ausência do maravilhoso (Garrett já se referia a essa característica), pela intensidade semântica conseguida, etc” (PINTO-CORREIA, 2003, p. 18).

Os poemas medievais exaltando as ações de grande valor heroico ligadas a eventos históricos de forte relevância para a formação do espírito nacional – como a reconquista da Península Ibérica ocupada pelos muçulmanos – eram chamados de “cantares de gesta” (canções de gesta); a palavra gesta vem do latim e significa façanha, feito notável. Essas

canções eram poemas narrativos de relativa extensão (não chegavam a ser tão longos se comparados aos produzidos por outras tradições). A versão conhecida mais antiga do *Poema de Mio Cid* ocupa 74 páginas de um manuscrito encontrado no século XIV; apesar de lhe faltarem três folhas, “tem, ao todo, 3.730 versos; no seu estado original teria por volta de 4.000” (GONZÁLEZ, 2010, p. 101). As canções de gesta eram escritas em versos de segmento longo divididos em dois hemistíquios, com irregularidade métrica (de 14, 15 ou 16 sílabas, podendo haver mais variações) e sem divisão estrófica. Quanto à rima, o verso usado era o toante<sup>2</sup>, tendo ainda com frequência o emprego do “e” paragógico, ou seja, o acréscimo dessa vogal à última palavra do verso com a finalidade de regularizar a assonância; esse recurso é tão somente poético sem justificação etimológica.

Esses aspectos formais parecem confirmar os estudos indicativos da origem épica dos versos dos primeiros romances. De acordo com Mário M. González, a versificação dos romances, “partindo das séries monorrimas da épica de versos de dois hemistíquios de sete sílabas, acabaria se fixando na forma de uma série de versos heptassílabos com rima toante nos versos pares” (GONZÁLEZ, 2010, p. 148). Além disso, Segismundo Spina, no *Manual de Versificação Românica Medieval*, afirma: “derivados das gestas, que eram formadas de largas séries monorrimas de versos irregulares [...], os romances dividiram em dois versos curtos o longo verso das gestas, isto é: os trovadores passaram a escrever separados os heptassílabos da gesta original” (SPINA, 2003, p. 190). Em relação ao “e” paragógico, os romances também faziam uso dele, como atesta J. D. Pinto-Correia: “de notar que, por vezes, o carácter toante [das rimas dos romances] terá de pressupor a existência de um ‘e’ paragógico nas versões que rimam em *ar – al* (efetivamente em *– are* ou *– ale* ou *– ari*, *– ali*: rima toante *á – e* e *á – i*)” (PINTO-CORREIA, 2003, p. 30). Como exemplo da utilização desse expediente formal, o pesquisador português remete-nos às versões em língua portuguesa do romance *Morte de D. Beltrão*, “em que até se verificam lexemas como ‘pai’ e ‘procurando’, evidentes alterações de antigos ‘padre’ e ‘procurar(e)’, rimando, portanto, com os lexemas em *– ar(e)* e *– al(e)* com que todos os outros versos terminam” (PINTO-CORREIA, 2003, p. 30). Para sintetizar o exposto sobre a herança épica dos aspectos formais dos romances, valemo-nos do que escreveu Menéndez Pidal: “evidentemente, el romance depende muchísimo más del verso de las gestas, por su monorrismo eminentemente épico (proprio de un relato sin

---

<sup>2</sup> A rima toante ou assonante é aquela em que, a partir da vogal tônica, coincidem apenas os sons vocálicos. Diferencia-se da rima soante ou consoante, na qual, a partir da vogal tônica, a coincidência de sons vocálicos e consonantais é total.

pausas obligadas), por su fácil asonante, y por esa - e paragógica practicada en todo su mayor arcaísmo” (MENÉNDEZ PIDAL, 1953, p. 107).

O processo de fragmentação das gestas resultou no surgimento dos primeiros romances e decorreu, inclusive, da importante influência da ação dos jograis. Indivíduos de vida itinerante que, na Idade Média, percorriam as localidades realizando trabalhos artísticos para ganhar a vida, os jograis tiveram grande relevância na divulgação da poesia épica e lírica de seu tempo. Além do canto, da música e de performances teatrais, esses artistas tinham por prática cantar composições poéticas, acompanhados por instrumentos de corda, sopro ou percussão, para divertimento daqueles que pagassem. Comumente essas composições eram poemas épicos ou líricos de autoria de terceiros – embora haja nos cancioneros alguns textos de autoria de jograis (CARVALHO, 1995, p. 4). Mario M. González ressalta a importante atuação dos jograis na Península Ibérica para a difusão da poesia durante o medievo com as seguintes palavras:

A existência dos jograis na Península Ibérica está amplamente documentada, datando de 1136 o registro do primeiro nome conhecido de um deles. Merece destaque o importantíssimo papel que lhes coube na divulgação dos diversos gêneros de poesia, especialmente quando, ao longo do chamado “Caminho de Santiago” foram agentes das relações e influências entre diversas regiões e escolas e entre as nascentes literaturas das diversas línguas românicas. (GONZÁLEZ, 2010, p. 94)

Os jograis foram os responsáveis por ampliar a influência da primitiva epopeia espanhola junto às camadas mais humildes da sociedade. A poesia heroica – antes ligada às classes mais elevadas da sociedade, pois seus heróis eram figuras da nobreza (reis, condes, ricos-homens) – nos séculos XIV e XV, por força da atividade jogralesca, deixou de ser cantada apenas para a aristocracia, dentro dos palácios e castelos, ou para as tropas de cavaleiros em preparativos para a guerra. Concorreu para isso também o crescente desprestígio e a desorganização da nobreza que, somados ao desenvolvimento das cidades e ao aparecimento da burguesia, durante aqueles séculos, proporcionou o surgimento de uma nova atmosfera, na qual nobres e plebeus acharam-se, de certa maneira, animados por ideais e sentimentos comuns. Assim, “à medida que a burguesia foi substituindo o prestígio da nobreza, a cultura palaciana foi perdendo a sua vitalidade” (SPINA, 2007, p. 34) e a poesia épica espanhola, que em sua origem era aristocrática e militar, escrita para senhores e cavaleiros, ganhou um grande número de ouvintes entre os homens e mulheres humildes.

Acerca da evolução da épica espanhola, da sua penetração nas camadas mais populares como também do papel dos jograis nesse processo, escreveu Menéndez Pidal:

[...] los juglares se aplicaron a renovar la envejecida epopeya, que ya cantaba a la misma clase militar entre la que había nacido, y lograron atraerse la atención, lo mismo de los hidalgos, que de los burgueses, los mercadores y los labradores. Solo entonces, tardíamente, la poesía heroica se hizo la poesía de todos, grandes y pequeños, esto es, poesía verdaderamente nacional y popular; solo entonces pudo llegar a vivir en la memoria del pueblo.

Así el pueblo recibió como suya esa poesía nacida para los nobles; éstos mezclados con aquellos, escuchaban con interés incansable al juglar que venía a recitar las últimas refundiciones de los poemas, y el juglar logró retener su público aun en la mayor decadencia de la epopeya castellana, cuando ya los poetas de su hermana, la epopeya francesa, no sabían atraerse un interés general hacia los enormes poemas que componían. Y esa comunicación de poetas y público, continuando activa en Castilla, dio nueva vida a la poesía heroica. (MENÉNDEZ PIDAL, 1910, p. 10)

As gestas, então, passaram a ter um público mais numeroso e heterogêneo que, reunido em momentos de ócio ou de festa, escutava a longa recitação de um poema e, muitas vezes, solicitava ao jogral a repetição de uma determinada parte suscitadora de maior interesse e fascinação em todos. Depois que o jogral terminava sua apresentação, as pessoas levavam na memória aqueles episódios ou fragmentos mais famosos e, de tanto repeti-los, acabavam transmitindo-os oralmente. Foram essas passagens mais populares, retiradas dos antigos cantares de gesta, que constituíram os primeiros romances. Aos poucos, eles foram ganhando independência do texto épico, sendo propagados de geração em geração, até começarem “a ser fixados, graças à imprensa, no fim do século XV” (GONZÁLEZ, 2010, p. 149). Conforme Carolina M. de Vasconcelos,

estes trechos fixaram-se na memória do povo, por serem os mais impressionantes e românticos, e ganharam assim vida independente, lucrando em beleza poética e movimento dramático pelo processo de simplificação e encurtamento, a que a colaboração popular os submeteu, pois essa tende, em geral, a memorar apenas traços gerais, novelescos e humanos [...] (VASCONCELOS, 1934, p. 13)

Dessa forma, os primeiros romances não resumiam os relatos contidos nas gestas, mas repetiam algumas situações, episódios singulares, trechos soltos que despertavam, mais do que o restante da narrativa épica, o interesse e a imaginação dos ouvintes. A recitação desses pedaços isolados não era complementada com uma explicação dos eventos anteriores ou posteriores à ação recortada, pois se supunha que os ouvintes tivessem conhecimento do

enredo da gesta de onde o trecho havia sido tomado. Ocorreu, porém, dos poemas épicos caírem, cada vez mais, no esquecimento, dificultando assim a rememoração de toda a história. Passou-se então a acrescentar, ao fragmento, alguns versos que, de certa maneira, resumiam ou faziam uma alusão à narrativa da gesta de onde o romance se originara. É esse o caso de um velho romance saído da gesta que narra o cerco feito pelo rei Sancho II de Castela à cidade de Samora. Nele encontramos um fiel samorano a avisar Dom Sancho sobre a traição preparada por Vellido Dolfos (ou Bellido Dolfos), prestes a sair daquela cidade com a intenção de matar o rei. Damos aqui os versos do romance ora aludido:

[...]  
 — ¡Guarte, guarte, rey don Sancho,  
 no digas que no te aviso,  
 que del cerco de Zamora  
 un traidor había salido:  
 Vellido Dolfos se llama,  
 hijo de Dolfos Vellido;  
 si gran traidor fue su padre,  
 mayor traidor es el hijo;  
 cuatro traiciones ha hecho,  
 y con ésta serán cinco!  
 Si te engaña, rey don Sancho,  
 no digas que no te aviso.  
 Gritos dan en el real:  
 ¡A don Sancho han malherido!  
 ¡Muerto le ha Vellido Dolfos;  
 gran traición ha cometido!  
 Desde le tuviera muerto  
 metióse por un postigo;  
 por las calles de Zamora  
 va dando voces y gritos:  
 — ¡Tiempo era, doña Urraca,  
 de cumplir lo prometido!<sup>3</sup>

Dona Urraca, que era irmã de Dom Sancho, recebera por herança do pai, Dom Fernando, a cidade de Samora. Sancho sitiara a cidade por não ter aceitado a repartição dos territórios do reino tal como constava no testamento do pai falecido. Conforme Menéndez Pidal (1910), apenas os dez primeiros versos desse romance são provenientes do antigo *Cantar del Cerco de Zamora*, de onde o fragmento se separou. Já os dez últimos são um acréscimo final ao fragmento de modo a fazer o ouvinte lembrar-se da narrativa do cantar, na

<sup>3</sup> Romance quince. Biblioteca digital del ILCE. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/fondo2000/vol1/siete-infantes/html/24.html>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

qual constava um pacto feito entre Vellido Dolfos e a infanta Urraca – esta prometera àquele um prêmio caso conseguisse assassinar Dom Sancho.

Há também, entre os antigos romances provenientes dos cantares de gesta, aqueles dotados de um complemento sem qualquer rememoração do restante da narrativa épica de onde procederam. Muitas vezes, as partes acrescentadas ao fragmento do cantar eram tão alheias à narrativa original que acabavam contradizendo-a. Esses romances apresentavam detalhes repletos de imaginação e de criatividade em torno da matéria épica aproveitada para compor o novo texto. Segundo Menéndez Pidal, no romance iniciado com o verso “Cabalga Diego Laínez”, reproduzido a seguir, a parte complementar justaposta aos versos do primitivo cantar de onde foi originado não procura remeter o leitor ou o ouvinte aos fatos da narrativa épica que o precedeu:

Cabalga Diego Laínez  
al buen rey besar la mano;  
consigo se los llevaba  
los trescientos hijosdalgo,  
entre ellos iba Rodrigo,  
el soberbio castellano.  
Todos cabalgan a mula,  
sólo Rodrigo a caballo;  
todos visten oro y seda,  
Rodrigo va bien armado;  
todos espadas ceñidas,  
Rodrigo estoque dorado;  
todos con sendas varicas,  
Rodrigo lanza en la mano;  
todos guantes olorosos,  
Rodrigo guante mallado;  
todos sombreros muy ricos,  
Rodrigo casco afilado,  
y encima del casco lleva  
un bonete colorado.  
Andando por su camino,  
unos con otros hablando,  
allegados son a Burgos,  
con el rey se han encontrado.  
Los que vienen con el rey  
entre sí van razonando;  
unos lo dicen de quedo,  
otros lo van preguntando:  
— aquí viene, entre esta gente,  
quien mató al conde Lozano.  
Como lo oyera Rodrigo  
en hito los ha mirado,  
con alta y soberbia voz  
de esta manera ha hablado:  
— Si hay alguno entre vosotros

su pariente o adeudado  
 que se pese de su muerte,  
 salga luego a demandallo,  
 yo se lo defenderé,  
 quiera pie, quiera caballo.  
 Todos responden a una:  
 — Demándelo su pecado.  
 Todos se apearon juntos  
 para al rey besar la mano,  
 Rodrigo se quedó solo,  
 encima de su caballo;  
 entonces habló su padre,  
 bien oiréis lo que ha hablado:  
 — Apeaos vos, mi hijo,  
 besaréis al rey la mano  
 porque él es vuestro señor,  
 vos, hijo, sois su vasallo.  
 Desque Rodrigo esto oyó,  
 sintiose más agraviado;  
 las palabras que responde  
 son de hombre muy enojado:  
 — Si otro me lo dijera  
 ya me lo hubiera pagado,  
 mas por mandarlo vos, padre,  
 yo lo haré de buen grado.  
 Ya se apeaba Rodrigo  
 para al rey besar la mano;  
 al hincar de la rodilla  
 el estoque se ha arrancado;  
 espantose de esto el rey  
 y dijo como turbado:  
 — Quítate Rodrigo, allá,  
 quítateme allá, diablo,  
 que tienes el gesto de hombre  
 y los hechos de león bravo.  
 Como Rodrigo esto oyó  
 aprisa pide el caballo;  
 con una voz alterada  
 contra el rey así ha hablado:  
 — Por besar mano de rey  
 no me tengo por honrado,  
 porque la besó mi padre  
 me tengo por afrentado.  
 En diciendo estas palabras  
 salido se ha del palacio,  
 consigo se los tornaba  
 los trescientos hijosdalgo.  
 Si bien vinieron vestidos,  
 volvieron mejor armados,  
 y si vinieron en mulas,  
 todos vuelven en caballos.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Romance del Cid. El romancero viejo. In: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Disponible em: <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/romancero-viejo--0/html/fedb667c-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_44.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/romancero-viejo--0/html/fedb667c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_44.html)>. Acceso em: 15 jun. 2018.

Esse romance foi composto a partir de um cantar tardio chamado *Mocedades de Rodrigo*, narrativa composta pelos episódios da infância e da juventude de Rodrigo Díaz de Vivar, El Cid. Conforme Menéndez Pidal, de um total de 86 versos constitutivos do romance, talvez apenas 12 tenham vindo daquela gesta; em relação aos demais, afirma o pesquisador espanhol: “son extraños, ora inventados de nuevo sin conocimiento de la escena original, ora imitados de otro romance análogo del Conde Fernán González” (MENÉNDEZ PIDAL, 1910, p. 14).

Assim se compuseram os primeiros romances: através do aproveitamento de fragmentos de maior tensão ou de intensa propensão lírica retirados das antigas gestas aos quais muitas vezes eram acrescentados detalhes ou remates que dirigiam o ouvinte ao restante da narrativa ou desenvolviam outra distinta do enredo original. Esses complementos, por força da imaginação, davam ao fragmento épico aproveitado uma marca de lirismo e de idealidade, afastando-se um pouco do caráter objetivo e realista que antes predominava nos primitivos cantares. Sobre a gênese dos romances, escreveu Menéndez Pidal:

A menudo se repite este caso en la génesis de un romance. Se parte de una escena desgajada que contiene amplios pormenores narrativos; pero éstos, como pierden su interés al perder su conexión con el conjunto épico, tienden a desaparecer o a transformarse. Entonces la escena aislada se reorganiza para buscar en sí misma la totalidad de su ser; al rodar el episodio fragmentario en la memoria, en la fantasía y en la recitación de varios individuos y generaciones, se olvidan detalles objetivos interesantes en un fragmento breve, y se desarrollan o añaden, en cambio, elementos subjetivos y sentimentales; la poesía cambia de naturaleza, y en vez del estilo épico, donde predominan las imágenes objetivas y la narración, ora toma el estilo épico-lírico, que dibuja la escena en fugaces rasgos de efectiva emoción; ora el estilo dramático-lírico, donde predominan los elementos dialogísticos; en ambos casos el relato desaparece en gran parte o por completo, para dejar lugar a la intuición rápida y viva de una situación dramática. (MENÉNDEZ PIDAL, 1994, p. 12)

Os romances gerados a partir desses fragmentos foram memorizados pelo povo e, com o passar do tempo, através das gerações, à medida que eram reproduzidos oralmente, passaram por transformações, ocasionando o aparecimento de variantes. Mesmo depois dos primitivos romances serem fixados pela imprensa, sua transmissão persistiu principalmente por meio da oralidade, o que possibilitou a sua constante recriação. Como explica Mercedes Díaz Roig, a história narrada por um romance insere-se num processo dentro do qual:

[...] es retenida y repetida por una parte de aquellos que la oyen, difundiendo así en el tiempo y en el espacio. Esta repetición no es estática, sino dinámica, ya que suele presentar cambios que dan lugar a una notable gama de variaciones en los diferentes textos de cada romance que constituyen versiones del mismo. (DÍAZ ROIG, 1995, p. 10)

Os fragmentos das gestas transformados em romances levaram para o seio do povo humilde um pouco das antigas narrativas épicas, porém com seu grave tom heroico atenuado, revestido da singeleza e do despojamento da musa popular. Os extensos poemas heroicos que antes eram recitados em longas horas de descanso nos castelos e palácios cederam lugar aos breves episódios dos romances cantados para a gente simples em praças, mercados, feiras livres ou em momentos nos quais as pessoas se reuniam para um trabalho em conjunto.

Os romances provindos das gestas compõem, portanto, a parte mais antiga e mais original do Romanceliro Tradicional. Ao mesmo tempo em que guardam resíduos do espírito épico dos velhos cantares, diferenciam-se deles por terem maior concentração lírica e por desenvolverem um episódio de caráter mais dramático e menos narrativo com caprichosa e rápida eloquência.

Saliente-se, porém, haver, entre os romances produzidos na Idade Média, aqueles cuja origem não está diretamente ligada às gestas; nasceram à parte do processo de fragmentação dos poemas épicos, como esclarece Mário M. Gozález:

É mais do que provável, no entanto, que nem todos os romances mais antigos decorressem desse processo de fragmentação da épica. Por um lado, a existência desses fragmentos autônomos teria levado alguns jograis a compor poemas semelhantes, que, assim, não teriam tido origem em poemas épicos. (GONZÁLEZ, 2010, p. 149)

As novas composições buscavam imitar as já existentes, seja através de versões, nas quais constavam poucas modificações da original, seja pela criação de novas histórias baseadas nos temas das antigas. Os romances assim produzidos pelos jograis são conhecidos por romances *jogralescos*. Esses poemas costumavam ter uma extensão maior que a dos primeiros romances e tinham um tom mais prosaico. Apesar de não trazerem um fragmento explícito de uma gesta, continuavam tratando, em sua maioria, de assuntos da poesia épica.

Os romances espanhóis também não cantaram apenas os temas da épica nacional. As narrativas desses poemas igualmente foram povoadas pelos heróis das canções de gesta francesas, muito famosas em toda a Europa àquele tempo. Sobre a contaminação dos romances ibéricos pelos assuntos da epopeia francesa escreve Menéndez Pidal:

[...] como restos [resíduos] del poema español de *Roncesvalles*, o de otros así, imitados de las “*Chansons de geste*” francesas, se conservan en el romancero multitud de episodios carolingios: Carlomagno rodeado de todos sus paladines; Roldán, que en desmesura arrogante se niega a henchir con el sonido de su trompa los valles del Pirineo por donde puede llegarle socorro del Emperador; el rey moro Marsin, fugitivo en una cebra, tiñendo con el rastro de su sangre las hierbas del campo; la infeliz esposa de Roldán despertando despavorida en medio de la corte de sus trescientas damas, que para ella tejen el oro y tañen los dulces instrumentos; la linda Melisenda, cuya carne de leche e labios de coral se estremecen en el más violento frenesí amoroso. (MENÉNDEZ PIDAL, 1994, p. 13)

A influência da épica francesa não trouxe, para o romanceiro espanhol, somente uma série de personagens estranhas à tradição peninsular, mas propiciou ainda a elaboração de romances de tom mais espirituoso e sentimental, os quais abordavam temas como o amor e o erotismo, tão caros à lírica provençal. Além disso, ao contrário dos romances oriundos da épica ibérica, que raras vezes lançaram mão do maravilhoso cristão em suas narrativas (intervenção milagrosa dos santos ou da Virgem Maria), os romances de assunto francês estão em bom número envoltos por uma atmosfera fantástica de feitiços, florestas encantadas, sonhos misteriosos, criaturas mágicas, humanos metamorfoseados e muito mais. A recorrência do recurso fantástico manifestado nesses romances pode ainda ser explicada pela influência das histórias vindas da cultura céltico-bretã, também muito populares na Idade Média.

Os romances *jogralescos*, principalmente os de assunto francês, foram aprendidos pelo povo que, assim como tinha feito com os romances derivados da fragmentação das gestas, propagou-os através da oralidade, fazendo surgir uma segunda geração de romances populares.

As narrativas contadas no romanceiro não se restringiram aos temas de origem francesa ou ao resgate e à renovação dos assuntos da antiga poesia heroica nacional. Nos séculos XIV e XV, os romances também noticiavam acontecimentos recém-ocorridos de interesse geral<sup>5</sup>, principalmente os de contexto político e militar; esses romances são chamados de *noticiosos*. Ademais, tal como as gestas, eles buscavam retratar os feitos heroicos dos homens de seu tempo. Dessa forma, o romanceiro espanhol foi responsável, em certa medida, pela manutenção de uma mentalidade épica até o final da Idade Média na Península Ibérica, mesmo não tendo sido tão intensa como fora outrora. Vejamos o que Menéndez Pidal nos tem a dizer sobre as origens heroicas mais tardias do romanceiro:

---

<sup>5</sup> Veremos mais adiante que a Literatura de Cordel nordestina brasileira realiza esse mesmo procedimento.

Y el romancero no sólo es épico-heroico en lo que deriva de las primitivas gestas; él por sí solo cantó asuntos nacionales después que la epopeya había cesado de hallar inspiración en la vida actual; él, lo mismo que la epopeya extensa antigua, trató de informar al pueblo de los sucesos que ocurrían y preocupaban a la nación. (MENÉNDEZ PIDAL, 1994, p.15)

Entre os romances deste período estão aqueles acerca da figura de Don Pedro I de Castela, conhecido como o rei cruel, retratado de forma hostil principalmente nos romances compostos pelos partidários de Don Enrique de Trastamaras, meio-irmão de Don Pedro e seu rival na disputa pelo trono de Castela.

Na mesma esteira, compuseram-se romances sobre as campanhas bélicas entre mouros e cristãos (romances *fronteiricos*), narrando “episodios militares de la reconquista en su último siglo, cuando el poder musulmán en el suelo español se reducía a Granada y su reino” (MENÉNDEZ PIDAL, 1910, p. 35). Vale dizer que muitos desses romances colocavam em destaque a figura do mouro (romances *mouriscos*), descrevendo-o às vezes de forma idealizada. Exemplo disso está na postura guerreira do cavaleiro mouro relacionada a certo comportamento galanteador; o seu sucesso nas batalhas era contado em vários desses poemas como prova de bravura, de valor e de heroísmo oferecida à mulher amada.

Os relatos em torno das lutas entre mouros e cristãos noticiados nos romances foram as últimas composições épico-populares de maior importância em que se evidenciou o heroísmo nacional espanhol. Mesmo as empresas marítimas levadas a cabo pelos reis católicos, as conquistas de novos territórios além-mar ou os confrontos com outros reinos europeus não chegaram a suscitar a produção de uma poesia com viés heroico de relevo.

No século XVI, a produção de novos romances de caráter popular decaiu. Por outro lado, o romanceiro se manteve vivo através de uma maior difusão das antigas composições. Além da propagação por meio da oralidade, esses romances, desde o final do século anterior, começaram a ser editados em folhetos impressos, os chamados “pliegos sueltos” (folhas soltas sem encadernação e geralmente presas a uma corda). Posteriormente, muitas coleções de romances, já em formato de livro, foram publicadas, como o *Cancionero General* de Hermando del Castillo, em 1511; o *Cancionero de Romances*, organizado por Martin Nucio, em Amberes ou Antuérpia, entre os anos de 1547 e 1549; a *Silva de Romances*, editada por Esteban de Nájera, em 1550, entre outras pequenas coleções. Nos anos vindouros, seriam impressas várias coletâneas e também reeditadas as já publicadas.

Ainda na primeira metade do século XVI, muitos eruditos começaram a compor romances, tendo como referência os textos sobre a história da Espanha escritos em crônicas. Em 1541, publicou-se a *Crónica General de España*, na qual constavam, além do texto

historiográfico, algumas canções de gesta antigas escritas em forma de prosa. Os eruditos liam esses trechos escritos a partir das gestas e os tomavam como testemunhos autênticos, assim como faziam com o restante da crônica, para depois os reescreverem à maneira dos velhos romances. Mais preocupados em narrar, por meio do verso, o texto de caráter historiográfico – na tentativa de contraporem-se aos episódios dos romances tradicionais, os quais consideravam fantasiosos – os mencionados eruditos compuseram romances de pobre engenho artístico, imitando dos velhos romances apenas a métrica e a rima toante. Assim, “segúan en sus relatos puntualmente la narración de las Historias, sin arte ni invención alguna, sin mudar siquiera el giro prosaico que rimaban” (MENÉNDEZ PIDAL, 1910, p. 56).

Os velhos romances, divulgados através da oralidade e fixados nos séculos XV e XVI em “pliegos sueltos” e em coleções impressas, diferenciam-se também de outro conjunto de romances compostos, a partir do final do século XVI e durante o XVII, por poetas de renome, como Lope de Vega, Luís de Góngora e Francisco de Quevedo. Distintamente dos romances escritos pelos eruditos, esses novos romances eram mais bem elaborados e de maior valor poético. Não buscavam apenas imitar artificialmente as velhas composições, mas possuíam grande expressividade e intenso lirismo. O conjunto de romances produzidos pelos poetas famosos do “Século de Ouro” espanhol ficou conhecido como *romanceiro novo* ou *romances artísticos* (MENÉNDEZ PIDAL, 1910). Sob a pena e o talento daqueles grandes poetas, o romanceiro novo configurou-se repleto de inovações, principalmente quando as composições deixaram de cantar apenas os velhos relatos históricos, como atesta Menéndez Pidal:

Pero no fue ciertamente en este género de composiciones donde el romance artístico logró su mayor florecimiento, sino en otro que, abandonando el relato, buscaba campo más nuevo y lucido en el amplio desarrollo de una situación o de un estado de ánimo; el asunto tradicional, o el inventado de nuevo por estos poetas, era lo de menos, pues servía solo de pretexto o motiva para las hábiles variaciones que a propósito se le ocurría ejecutar al artista; en cuatro palabras solían indicar la situación o el tema, y luego se desbordaba la inspiración en detalles accesorios, en descripciones animadas, en monólogos llenos de sentenciosa elocuencia. (MENÉNDEZ PIDAL, 1910, p. 58-59)

Cabe ainda dizer que, embora existam alguns romances artísticos em cujas narrativas um assunto tradicional esteja como motivo, mesmo assim eles se diferenciam dos antigos romances pelo seu estilo poético, pelo refinamento estético e principalmente pela estrutura formal, pois os romances artísticos costumam apresentar rima soante e praticam entre os versos um ritmo ou uma pontuação que imprimem ao poema uma tendência estrófica. Podem ainda trazer um refrão ou estribilho, elementos não encontráveis nos velhos romances.

No século XVIII, os romances não desfrutaram o prestígio adquirido outrora entre os eruditos e os poetas. O romanceiro ficou por longo tempo esquecido e distante dos interesses editoriais, embora nunca tivesse saído da memória do povo. Esse esquecimento deveu-se sobretudo à corrente neoclássica de então. Somente com o Romantismo, no século XIX, os romances retornaram à cena literária e transformaram-se em matéria de pesquisa e de motivação entre estudiosos e poetas, especialmente como forma de revisitar as fontes da imaginação, da cultura e da poesia europeias. Os velhos romances, então, foram novamente publicados em antologias, cujas páginas geralmente traziam estudos (historiográficos, literários, filológicos, estilísticos) relacionados ao romanceiro.

Entre os pioneiros no trabalho de coleta desses antigos poemas estão os alemães Jacob Grimm, que publicou, em 1815, *Silva de Romances Viejos*, e Friedrich Diez, com o seu *Altspanische Romanzen*, de 1818. Depois, foram publicadas outras coleções de romances, como o *Romancero General* de Agustín Durán, em 1832; *Primavera y Flor de Romances* de Fernando Wolf e Conrado Hofman, em 1856; *Antologia de Poetas Líricos Castellanos* de Menéndez y Pelayo, em 1899-1906 e *Flor Nueva de Romances Viejos* de Menéndez Pidal, em 1928.

Por fim, destacamos a importância dos chamados *romances da tradição oral moderna*, recolhidos durante os séculos XIX e XX junto à memória popular, na Península Ibérica, nas comunidades de judeus sefarditas (expulsos da Espanha na época dos reis Fernando e Isabel de Castela) em vários lugares do Mediterrâneo, em ilhas do Atlântico e localidades de toda a América, sobre os quais já se detiveram muitos pesquisadores de diversas nacionalidades. No capítulo seguinte, teremos a oportunidade de tratar especificamente das recolhas do Romanceiro Tradicional no Brasil bem como mencionaremos alguns estudiosos que trataram dessa matéria popular.

### **2.3. Acerca das propostas de classificação**

Tal como dissemos na parte final do primeiro tópico deste capítulo, quando chamamos atenção para a dificuldade de se formular uma definição capaz de abarcar de maneira absoluta o que vem a ser romance, também agora advertimos o leitor sobre a tarefa complexa de se tentar agrupar e classificar os muitos e variados romances tradicionais existentes. Desde as primeiras coleções de romances, os editores encontraram dificuldades para ordenar esses poemas em conjuntos com características comuns. Isso ocorreu, por exemplo, a Martin Nucio,

quando, no século XVI, no prólogo do seu *Cancionero de Romances* (±1548), procurou adotar critérios históricos para organizar os poemas ali reunidos, ideia logo abandonada.

Numa classificação baseada em critérios temáticos, também se encontram dificuldades de organização, pois, muitas vezes, há romances possíveis de serem enquadrados em mais de um tema. Assim, um romance que, para alguns pesquisadores, trata de assunto amoroso, para outros pode ser visto como de tema bélico com uma cena amorosa, porém considerada de menor importância. Além disso, as várias versões de um mesmo romance podem destacar aspectos diferentes, fazendo que elas sejam classificadas de forma distinta. Ainda mais, uma única versão de qualquer romance pode receber classificações diversas ao longo do tempo, pois certo aspecto capaz de chamar a atenção de pesquisadores e estudiosos de dada época pode não vir a despertar semelhante interesse nos investigadores de outra.

Muitos foram os estudiosos ocupados em formular classificações para os romances desde o início das pesquisas sobre o Romanceiro Tradicional no século XIX. De maneira geral, essas classificações apoiam-se em bases históricas e temáticas. Mencione-se como uma das pioneiras a classificação empregada por Wolf e Hofmann na organização da *Primavera y Flor de Romances*, de 1856. A esta classificação, Menéndez y Pelayo acrescenta algumas contribuições, com a *Antología de Poetas Líricos Castellanos*, de 1899-1906.

Julgamos importante colocar em destaque as propostas de classificação a seguir, tendo em vista serem as mais aproximadas das que hoje os estudiosos tomam por referência. Antes, porém, é interessante registrar a singular ordenação aplicada por Almeida Garrett (1963) no *Romanceiro*. Neste, o poeta português sugere a diferenciação entre *Romances propriamente ditos*, *Xácaras* e *Solaus* (note-se a ênfase dada pelo poeta ao aspecto estrutural quando resolve distinguir três espécies de poemas narrativos). Garrett ainda leva em conta a distinção entre *Romances reconstruídos* ou *Romances da Renascença*, *Romances cavaleirescos antigos de aventuras*, *Romances históricos compostos sobre fatos ou mitos da História Portuguesa* e *Romances vários*.

Já Teófilo Braga (1982), nos estudos sobre o romanceiro, propõe uma classificação de caráter temático e cronológico, agrupando os romances em *Heroicos e novelescos*, *Romances de aventura*, *Históricos e lendários*, *Sacros e devotos*, além de um conjunto de *Romances com forma literária do século XV a XVIII*.

Muito relevante é a categorização adotada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1934), no estudo desenvolvido sobre os romances velhos presentes em textos da literatura portuguesa. No livro em que apresenta sua valiosa investigação, estabelece a seguinte divisão: *Romances relativos à história e à tradição de Espanha*, *Históricos*, *Fronteiriços* e *mouriscos*,

*Cativos e forçados, Romances do ciclo carolíngio, Romances do ciclo bretónico e de livros de cavalaria, Romances de assunto bíblico, Novelescos, Líricos, Romances em versos pareados e Romances não identificados.*

Outra tentativa classificatória a chamar nossa atenção, por sua proposta simples e clara, é a feita por Fidelino de Figueiredo (1971). Esse historiador e crítico literário dividiu os romances em *Romances históricos (primitivos e não primitivos), Romances fronteiriços, Romances carovíngios, Romances do ciclo bretão ou novelescos, Romances eruditos e artísticos.*

Bastante sucinta, mas não menos relevante, é também a classificação apresentada nos dois volumes do *Romanceiro Português*, de José Leite de Vasconcelos, editados postumamente em 1958 e 1960 por M. Viegas-Guerreiro, Lindley Cintra e Maria Aliete Galhoz. Os romances foram organizados da seguinte forma: *Romances históricos de assunto peninsular, Épicos de assunto carolíngio, Romances novelescos, Romances de assunto religioso e Romances narrativos.*

Em obra de capital importância, *El Romancero Judeo-Español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*, de 1978, Samuel Armistead apresenta-nos uma valiosa e rigorosa proposta classificatória resultada de seu trabalho na organização do arquivo de romances de Ramón Menéndez Pidal. A classificação seguiu, “aunque con muchas amplificaciones y grandes modificaciones, el sistema ya existente en las carpetas del Archivo” (ARMISTEAD, 1978, p. 30). Armistead separou os romances em 24 categorias, cada qual sinalizada por uma letra do alfabeto: A- Épicos, B- Carolíngios, C- Históricos, D- Mouriscos, E- Bíblicos, F- Clássicos, G- Mocidades de herói, H- Cativos e presos, I- Regresso do marido, J- Amor fiel, K- Amor desgraçado, L- esposa desgraçada, M- Adúlteras, N- Mulheres matadoras, O- Raptos e forçadores, P- Incestos, Q- Mulheres sedutoras, R- Mulheres seduzidas, S- Várias aventuras amorosas, T- Burlas e astúcias, U- Religiosos, V- A morte personificada, W- Animais, X- Assuntos vários.

Nos volumes do fundamental *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna* (2000), organizado por Pere Ferré (com a colaboração de Cristina Carinhas, Ramon dos Santos de Jesus e Eva Parrano), os romances estão ordenados em categorias baseadas na classificação feita por Samuel Armistead e na constante no *Índice General del Romancero Pan-hispánico* (1984), resultado das investigações dirigidas por Diego Catalán e sua equipe no “Seminário Menéndez Pidal”. Quatro grandes grupos dividem os romances em diversas categorias: 1- Romances Tradicionais Profanos (épicos e históricos, carolíngios, bíblicos, clássicos, aventuras do jovem herói, presos e cativos, regressos do marido, amor fiel, amor

infeliz, esposa infeliz, adúlteras, mulheres assassinas, raptos e violações, incestos, mulheres sedutoras, mulheres seduzidas, várias aventuras amorosas, enganos, morte personificada, animais, vários); 2- Romances Vulgares Profanos (amores contrariados, cativos, crimes passionais, calúnias, violações, vários); 3- Romances Devotos Tradicionais e Profanos (cristológicos, mariánicos, hagiográficos, vários); 4- Romances Religiosos (nascimento de Cristo, vida e paixão de Cristo, vários).

Gostaríamos ainda de registrar a classificação adotada por João David Pinto-Correia, na obra *Romanceiro Oral da Tradição Portuguesa* (2003), cujos critérios de categorização seguem, em linhas gerais, as aludidas propostas da coleção de José Leite de Vasconcelos, a de Samuel Armistead e a de Peres Ferré. Sua antologia de romances está catalogada em cinco classes gerais, as quais podem apresentar subdivisões (que não citaremos por se mostrarem bastante próximas das categorias usadas por Armistead e por Ferré, já citadas): *A- Romances de contexto histórico peninsular; B- Romances Carolíngios; C- Romances novelescos; D- Romances religiosos; E- Romances de assuntos vários.*

Por fim, apresentaremos a proposta de classificação de romances adotada por Mario M. González (2010), cujos critérios de organização, a despeito de alguma variação, seguem as tradicionais linhas de orientação adotadas por Ramón Menéndez Pidal, aceitas em geral pelos pesquisadores do romanceiro. Sua classificação, sem se mostrar pormenorizada e dividida em variados segmentos temáticos, nem simplificada a ponto de tornar-se muito insatisfatória, apresenta-se, a nosso ver, bastante didática. Por isso, trataremos dela com mais demora. Perceberá o leitor que a classificação de González guarda uma ordem semelhante a de outras por nós já listadas, isso devendo-se ao fato de, como explicamos, ela estar assente nos estudos de Menéndez Pidal, assim como estão algumas das classificações citadas anteriormente.

A ordenação feita por González estabelece, inicialmente, a divisão dos romances em dois grupos: *Romances históricos* e *Romances lírico-romanescos*. O primeiro grupo é, por sua vez, dividido em outros quatro subgrupos:

a) *Romances histórico-épicas sobre temas nacionais* (de Espanha): *Ciclo do rei Rodrigo e da perda da Espanha* – acerca dos amores do rei Rodrigo por Florinda “la Cava”, filha do conde Don Julián que, para vingar o defloramento da filha cometido pelo rei, permite a entrada dos árabes na Península Ibérica; *Ciclo dos condes de Castela* – refere-se ao período no qual o condado de Castela se torna independente do reino de Leão, destaca também as figuras de Fernán González, primeiro conde de Castela, e da “condesa traidora”, esposa do conde Garci-Fernández; *Ciclo do sítio de Zamora* – sobre o episódio do cerco feito pelo rei Sancho de Castela à cidade de Zamora, a qual era governada por sua irmã Urraca, sendo

ordenado por Sancho por não concordar com a divisão do reino estabelecida em testamento pelo pai falecido, rei Fernando I; *Ciclo de Bernardo del Carpio* – personagem totalmente ficcional da poesia épica que, segundo a lenda, colabora com os mouros e derrota os francos na batalha de Roncesvales; *Ciclo dos infantes de Lara* – sobre a lenda dos sete filhos de Gonzalo Gustioz, mortos de forma traiçoeira, porém vingados pelo seu meio-irmão Mudarra, filho de Gonzalo Gustioz com uma moura; *Ciclo de Ramiro de Aragão* – os romances deste ciclo tratam do período em que Ramiro foi proclamado rei de Aragão, depois da morte de seu irmão, Alfonso I, rei de Aragão e de Navarra; *Ciclo do Cid* – refere-se aos episódios protagonizados por Rodrigo Díaz Vivar, El Cid, herói sobre quem há o maior número de romances.

b) *Romances históricos diversos*: reúne aqueles cujos personagens viveram em período posterior ao declínio da poesia heroica, entre os quais estão: Pedro I de Castela (famoso por ser chamado “o cruel”), Fernando IV, Pedro I de Portugal e Inês de Castro.

c) *Romances noticiosos*: correspondem aos romances em cuja narrativa o poeta pretendia noticiar fatos contemporâneos. Esse grupo é composto por duas categorias: *De fronteira* – poemas que narram os conflitos entre mouros e cristãos nas regiões de fronteira durante a guerra de reconquista da península; *Mouriscos* – romances cuja figura central é o mouro, nos quais se evidenciam seus modos e costumes.

d) *Romances histórico-épico sobre temas estrangeiros*: *Ciclo carolíngio* – poemas de matéria francesa nos quais figuram o imperador Carlos Magno, Os doze pares de França, Rolando, entre outros heróis; *Ciclo bretão* – trata das histórias e personagens em torno do rei Arthur de Inglaterra e de outras lendas bretãs.

Mario M. González não se detém demoradamente em descrições teóricas dos *Romances lírico-romanescos*, nem propõe uma subdivisão para essa categoria, mas ressalta que esse conjunto de romances reúne poemas de assuntos variados, essencialmente ficcionais, sem ligações épicas ou históricas, “abrangendo tanto a temática amorosa ou pastoril, como os de tradição bíblico-religiosa (em menor número) ou greco-romana” (GONZÁLEZ, 2010, p.155).

Esta classificação norteará nosso estudo sempre que necessitarmos lembrar, de forma geral e suficientemente resumida, os temas recorrentes no romanceiro ibérico. Todavia não pretendemos deixar de lado as minuciosas e muito importantes classificações resultadas das mais conceituadas, vastas e completas pesquisas sobre os romances tradicionais (como as dirigidas por Samuel Armistead e por Peres Ferré). A seguir, consta uma tabela que sintetiza e

sistematiza visualmente a proposta de organização temática do romanceiro elaborada por Mário M. González (2010):

Romances históricos	Romances histórico-épicas sobre temas nacionais	Ciclo do rei Rodrigo e da perda da Espanha
		Ciclo dos condes de Castela
		Ciclo do sítio de Zamora
		Ciclo de Bernardo del Carpio
		Ciclo dos infantes de Lara
		Ciclo de Ramiro de Aragão
		Ciclo do Cid
	Romances históricos diversos	
	Romances noticiosos	De fronteira
		Mouriscos
Romances histórico-épicas sobre temas estrangeiros	Ciclo carolíngio	
	Ciclo bretão	
Romances lírico-romanescos		

### 3. A TRADIÇÃO ÉPICO-LÍRICA PENINSULAR NO BRASIL

#### 3.1. Da Península para além do Atlântico: notícia do romanceiro ibérico na cultura popular do Brasil

Foi no centro da Península Ibérica, especificamente em Castela, onde os romances nasceram e tiveram seu primeiro florescimento. Contudo, tão logo alcançaram popularidade, espalharam-se pelas regiões circunvizinhas, como Catalunha, Galícia e Portugal. Se é verdade que os romances são composições bastante representativas do espírito nacional espanhol – de tal maneira que “el extraño que recorre la Península debe traer en su maleta, según consejo de cierto viajero entendido, un Romancero y un Quijote, si quiere sentir y comprender bien el país que visita” (MENÉNDEZ PIDAL, 1994, p. 9) –, também é correto afirmar que, em Portugal, mormente a partir do século XV, esses poemas foram bastante cultivados e se incorporaram às tradições literárias populares e eruditas, adquirindo lugar na alma e na imaginação das gentes daquele país que os acolheu. Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1934), ao comentar sobre a popularidade dos romances em Portugal, descreve-nos o seguinte ambiente:

É digno de nota que a gente-povo, a burguesia, e a nobreza parecem haver tido gosto igualmente vivo pelo género épico-lírico. Na galeria que constitui, há palacianos e vilões; fidalgos e escudeiros; estudantes da Universidade, alfaiates, judeus, moços de servir, amas de criar, capitães e soldados tanto da África como da Índia. Todos conheciam e empregavam romances: Nas ruas da capital e de Coimbra, nas cidades menores e vilas, onde a corte residia temporariamente, nas aldeias e serras. (VASCONCELOS, 1934, p. 252)

As trocas culturais entre portugueses e espanhóis sempre foram muito intensas, de modo que, durante o período galego-português, “em artes e letras, não havia fronteiras entre os dois reinos” (VASCONCELOS, 1934, p. 262). Portugal não só assimilou o romanceiro como também contribuiu com sua formação. Diversos romances encontrados em Portugal, mesmo fixados em língua castelhana, eram muitas vezes composições de poetas da pátria de Camões, se for considerada a tese apoiada nos estudos de Vasconcelos, tida como verossímil por Menéndez Pidal, a qual diz que “até fins do século XV a linguagem épica era para todos – espanhóis, galego-portugueses e catalães – a castelhana [...], como a língua lírica fora até 1350 a galego-portuguesa para portugueses, galegos e espanhóis” (VASCONCELOS, 1934, p. 14). Fato é que, cedo ou tarde, os romances foram cantados também em língua portuguesa e

sua aceitação e prestígio não se restringiram às camadas mais humildes e iletradas da população, como prova a investigação da já mencionada romanista Carolina Michaëlis de Vaconcelos, que encontrou, nas obras de dezenas de autores da literatura portuguesa, cerca de “duzentos passos documentais, relativos a mais de oitenta romances” (VASCONCELOS, 1934, p. 249), entre variantes, versos, trechos, refundições e alusões. Por tudo isso, o romanceiro colhido em Portugal

não pode ser isolado, senão com finalidades científicas ou didático-pedagógicas, [...] do conjunto hispânico. O Romanceiro deve ser considerado como um só – “hispânico”, como queria Menéndez Pidal, ou, ainda melhor, “pan-hispânico”, para aceitarmos a designação do *Índice* ou *Catálogo General*: manifestação bem caracterizada no solo da Hispânia e nos territórios aonde chegaram as línguas principais nela faladas, isto é, o português e o castelhano principalmente. (PINTO-CORREIA, 2003, p. 51)

A geografia do romanceiro foi expandida para além da Península Ibérica, sobretudo no período das grandes empresas marítimas, patrocinadas por Espanha e Portugal em vista da procura de novas rotas comerciais entre a Europa e o Oriente, da conquista de novos territórios para seus reinos e da evangelização dos povos. Assim, o romanceiro foi levado às mais longínquas regiões, da Ilha da Madeira, do Arquipélago das Canárias, dos Açores, até as ilhas do Caribe, por toda a América espanhola e pelo Brasil. Dentro das naus que cortavam os mares em busca de nova fortuna, cada mercador e conquistador, cada homem e mulher, levava em sua memória os episódios das histórias contadas nos versos dos romances, ouvidas na infância e no correr posterior da vida, as quais eram lembradas sempre quando sobrevinham as saudades da terra natal.

Em um episódio registrado na crônica de Bernal Díaz del Castillo, *Historia de la Conquista de Nueva España*, mencionado por Menéndez Pidal em *Los romances de América y otros estudios* (1939), podemos comprovar o fato dos romances terem chegado às terras do Novo Mundo desde os primeiros anos de exploração. Tal episódio refere-se à viagem de Hernán Cortés, conquistador do México, pela costa daquele país, no ano de 1519. Algum homem que ia junto dele na embarcação, narrando-lhe os tristes fatos passados naquelas plagas quando da conquista espanhola, a certa altura recita-lhe o romance de *Caláinos*: “Cata Francia, Montesinos,/ Cata París la ciudad,/ cata las águas del Duero/ do van a dar a la mar”, ao que Cortés responde: “Dénos Dios ventura en armas/ como al paladín Roldán” (MENÉNDEZ PIDAL, 1939, p. 9).

No Brasil, a presença do romancelheiro se deve aos portugueses, que, como é sabido, aportaram em nossas terras no século XVI. Desde os primeiros anos de ocupação, da mesma forma como ocorrera aos colonizadores da América Espanhola, os portugueses que cruzavam o atlântico em direção à “Terra de Santa Cruz”, além de bagagens com as provisões e os instrumentos necessários à exploração da nova terra e ao seu estabelecimento nela, traziam consigo as histórias, as tradições, as crenças e os costumes cultivados entre o povo lusitano: “o português emigrava com seu mundo na memória” (CÂMARA CASCUDO, 1978, p.173). Assim, o romancelheiro ibérico migrou para as terras brasileiras ainda no século XVI, “época do romance em Portugal e justamente a fase do povoamento do Brasil” (CÂMARA CASCUDO, 1962, p. 553).

Chegados ao Brasil, os romances mantiveram sua propagação especialmente através da oralidade: eram recitados ou cantados em momentos de ócio entre os vizinhos de uma mesma localidade que se reuniam ao cair da noite para conversar; pelos viajantes que necessitavam se deslocar por longas distâncias, caminhando ou no lombo de mulas; nos momentos de faina, para a distração do grupo, enquanto trabalhava, ouvindo antigas histórias.

Todavia, o romancelheiro não foi transmitido “apenas de boca a ouvido, mas também em manuscritos e nos chamados ‘pliegos sueltos’ ou ‘folhas volantes’ impressas” (ALCOFORADO, 1996, p. 13). Por meio delas “esse patrimônio dos povos ibéricos continuou sendo transplantado para o Brasil nos séculos seguintes, difundindo-se largamente no seu território” (ALCOFORADO, 1996, p. 13). À mesma conclusão chega Manuel Diégues Júnior ao explicar a rústica tradição editorial das folhas volantes, assim como as velhas narrativas divulgadas por elas, terem sido trazidas pelos colonizadores para o Brasil:

Estas “folhas volantes” ou “folhas soltas”, decerto em impressão muito rudimentar ou precária, eram vendidas [em Portugal] nas feiras, nas romarias, nas praças ou nas ruas [...]. Divulgavam-se, por intermédio das folhas volantes, narrativas tradicionais, como a Imperatriz Porcina, Princesa Magalona, Carlos Magno. Tudo isso, evidentemente, e como seria natural, se trasladou, com o colono português, para o Brasil; nas naus colonizadoras, com os lavradores, os artífices, a gente do povo, veio naturalmente esta tradição de romancelheiro [...]. (DIÉGUES JÚNIOR, 1986, p. 35-36).

Embora os cordéis portugueses<sup>6</sup> fixassem os romances em texto impresso, esses folhetos não tomaram o lugar da oralidade como principal via de transmissão do romancelheiro.

---

<sup>6</sup> É importante esclarecer algumas questões acerca do que se convencionou chamar, no Brasil, “Literatura de Cordel”, estabelecendo a devida ressalva ao compará-la com a literatura de cordel encontrada em Portugal. Enquanto o cordel peninsular deve ser considerado um gênero editorial, o cordel nordestino deve ser classificado como uma modalidade literária ou gênero poético. Não obstante a expressão “Literatura de Cordel” seja

Pelo contrário, inseriram-se no processo de comunicação oral desses velhos poemas na medida em que eram recitados ou cantados em alta voz nas praças, feiras livres, mercados, para uma população de brasileiros, por muitos anos, de maioria analfabeta. Além disso, era costume, entre os membros de uma família, reunir-se para escutar a leitura de cordéis pela boca de algum familiar com acesso às letras. Os romances ouvidos na leitura logo eram assimilados pelos ouvintes, os quais continuavam a transmiti-los através da oralidade.

A cultura dos folhetos impressos trazida para o Brasil reforça, junto com as tradições orais, as remanescências da tradição épico-lírica ibérica na poesia popular brasileira; não nos esqueçamos das contribuições do homem autóctone e do negro<sup>7</sup>. Manifestações culturais parecidas também foram encontradas nos demais países da América latina, de colonização espanhola, em muitos dos quais se pode achar o *corrido*, folheto impresso semelhante às folhas volantes. Como afirma Diégues Júnior: “a influência ibérica nesse tipo de poesia popular, que, em grande parte, se origina do velho romanceiro peninsular, evidentemente teria de manifestar-se em outros países latino-americanos, e não só no Brasil” (DIÉGUES JÚNIOR, 1986, p. 32). Os temas verificados no romanceiro dos países latino-americanos de

---

amplamente utilizada na atualidade para se referir às duas produções, os autores e o público leitor do Nordeste brasileiro durante muito tempo não tinham o costume de usá-la. Eles se referiam à produção poética popular editada precariamente em livrinhos “como ‘literatura de folhetos’ ou, simplesmente ‘folhetos’. A expressão ‘literatura de cordel nordestina’ passa a ser empregada pelos estudiosos a partir da década de 1970, importando o termo português que, lá sim, é empregado popularmente” (ABREU, 1999, p. 17). Em Portugal, “a chamada ‘literatura de cordel’ é uma fórmula editorial que permitiu a divulgação de textos de origens e gêneros variados para amplos setores da população” (ABREU, 1999, p. 23). Assim, as folhas volantes serviam de suporte para textos em prosa ou em verso, fossem romances, poemas, pequenas novelas, autos religiosos, hagiografias, peças teatrais, manuais de conduta, entre outros, não importando se eram de origem popular ou erudita, de fonte oral ou escrita. Já o cordel do Nordeste brasileiro é uma modalidade poética com forma e padrão estabelecidos. Esses poemas têm sua origem nas cantorias dos poetas populares, que, no final do século XIX, passam a publicar suas composições em folhetos simples impressos. Quanto à forma dessas composições, inicialmente os poetas usavam estrofes em quadra com versos em redondilha maior e rimas do tipo ABCB. Porém, na década de 20 do século XX, quando as características fundamentais dessa literatura estavam estabelecidas, as quadras já haviam desaparecido, dando lugar às sextilhas setessilábicas com rima em ABCBDB; outras formas também eram adotadas e muito aceitas, como as setilhas de versos em redondilha maior e rimas ABCBDDDB ou as décimas com verso de sete ou dez sílabas e rima ABBAACCCDDC. Além das questões formais, há ainda outras características, como o uso de recursos linguísticos de forte vínculo com a oralidade, a extensão dos textos, o aspecto gráfico dos livretos, condições de publicação, que garantem singularidade ao Cordel Nordestino se comparado ao editado em Portugal. Para um maior aprofundamento do estudo da Literatura de Cordel no Brasil, remetemos o leitor ao livro *Histórias de Cordéis e Folhetos* (1999), de autoria da professora Márcia Abreu. Muito fundamental também é a leitura da *História da Literatura de Cordel: período de formação* (2015), escrita pelo professor Carlos Dantas. Tendo o exposto em conta, note o leitor que, quando falamos em nosso texto sobre as folhas volantes peninsulares, estamos nos referindo apenas àquelas em que constam romances ou texto em prosa baseado no Romanceiro Tradicional.

<sup>7</sup> Sobre as influências dos povos nativos e africanos na cultura popular do Brasil diz-nos o professor Carlos Dantas: “Como plantas semeadas em solo diverso do originário, essa cultura [a brasileira] floresceu híbrida pela ação dos agentes polinizadores tanto autóctones (os índios), como transplantados (os africanos). O resultado foi uma cultura tão diversificada e múltipla que, passados mais de cinco séculos, é impossível determinar exatamente a genética de todas as manifestações culturais brasileiras” (DANTAS, 2015, p. 157). Sem negar de forma alguma a contribuição dos elementos nativo e africano na formação do imaginário que moldou as narrativas orais populares do Brasil, nosso trabalho dá ênfase à herança peninsular devido a sua investigação centralizar-se no Romanceiro Tradicional.

língua castelhana são, de maneira geral, análogos aos encontrados nos romances populares brasileiros, ou seja, eles reproduzem os assuntos do velho romancelheiro peninsular, além de registrarem temas diversos, como “o amor, a filosofia popular, as motivações religiosas, a informação, esta última, o registro dos fatos cotidianos, dos acontecimentos do momento, o registro acerca de figuras ou de atos recém-acontecidos” (DIÉGUES JÚNIOR, 1986, p. 34).

Entre os temas saídos do romancelheiro peninsular, é admirável como as narrativas referentes ao ciclo carolíngio (a de Carlos Magno, dos Doze Pares de França, de Oliveiros, de Roldão, entre outros personagens em torno da figura do afamado imperador) conquistaram grande popularidade no Brasil, principalmente no interior da região Nordeste. Vindas de Portugal, inicialmente através da oralidade e das folhas volantes, essas narrativas de fundo histórico europeu foram guardadas na memória do povo e, a partir dela, transmitidas ao longo do tempo, embora, como assevera Câmara Cascudo (1953), uma fonte impressa em livro tenha sido, durante muitos anos, largamente conservada nas casas das famílias interioranas brasileiras<sup>8</sup>. Trata-se da *História de Carlos Magno*, que, segundo o antropólogo potiguar, escrevendo em meados do século passado,

foi, até poucos anos, o livro mais conhecido pelo povo brasileiro do interior. De escassa popularidade nos grandes centros urbanos, mantinha seu domínio nas fazendas de gado, engenhos de açúcar, residências de praia, sendo, às vezes, o único exemplar impresso existente em casa. Raríssima era a casa sem a *História de Carlos Magno*, nas velhas edições portuguesas. Nenhum sertanejo ignorava as façanhas dos Pares ou a imponência do Imperador da barba florida. (CÂMARA CASCUDO, 1953, p. 441)

Essa famosa edição, em prosa, é do final do século XVIII, aparecida em 1789. Sem autor ou compilador conhecido, é versão resumida baseada nas seguintes edições, também do século XVIII: a tradução realizada por Jerônimo Moreira de Carvalho, dividida em duas partes, a primeira de 1728 e a segunda de 1737, a partir de antiga versão espanhola publicada em Portugal desde o século anterior; a edição do padre Alexandre Caetano Gomes Flaviense, de 1745, a qual se constituía como terceira parte, continuação das duas outras de Moreira de Carvalho; todas essas edições são de publicação portuguesa (CÂMARA CASCUDO, 1978, p. 212-213).

As narrativas dos cavaleiros do ciclo carolíngio tornaram-se referência de honra, de bravura e de coragem no imaginário do sertanejo e do homem simples das pequenas cidades e

---

<sup>8</sup> Consideramos que a fonte ora aludida não inaugurou as narrativas do ciclo carolíngio entre o povo interiorano brasileiro, mas veio se somar, por meio de edição impressa em prosa, às narrativas dos antigos heróis medievais já fixadas, em grande número, através da oralidade, no imaginário popular do Brasil.

vilarejos do Brasil. Por isso, não é de estranhar os poetas populares tomarem o Romanceiro Tradicional como “modelo para a poesia heroica com que se cantou a valentia inútil dos cangaceiros, afoiteza dos ciclos do gado, derrubadas, ferras, batalhas anônimas dentro das capoeiras” (CÂMARA CASCUDO, 1978, p. 232) ao versarem sobre temas locais. Os poetas populares ainda reproduziram em seus versos as batalhas desses heróis de épocas tão distantes no tempo. Assim, foram compostos clássicos do cordel<sup>9</sup> como: *A Batalha de Oliveiros com Ferrabrás*, de Leandro Gomes de Barros; *A Morte dos Doze Pares de França*, de Marcos Sampaio; *A História de Carlos Magno e os Doze Pares de França*, de João Lopes Freire, e *Roldão no Leão de Ouro*, de João Martins de Athayde.

A despeito da popularidade dos temas históricos, as narrativas ibéricas mais recorrentes no romanceiro de tradição oral do Brasil são aquelas de caráter mais novelesco. Diégues Júnior diz-nos o seguinte a propósito:

Outro grupo tradicional inclui narrativas que passaram a ter grande repercussão, embora não representando fatos tipicamente históricos. São narrativas, sem dúvida, com algum fundo verdadeiro, que a criação erudita ou popular divulgou, e que a transmissão foi irradiando, país a país, geração a geração. (DIÉGUES JÚNIOR, 1986, p. 64)

Os romances dessa lavra trazem temas variados, vão do trágico ao irreverente, passando por amores contrariados, histórias de vingança, de ciúmes, de traição, situações cômicas ou maliciosas, até assuntos religiosos.

Vejamos o exemplo do romance de “Juliana e D. Jorge” que, segundo Braulio do Nascimento, “é o mais recolhido no Brasil” (NASCIMENTO, 2004, p. 21). Esse romance narra o episódio dos amores entre Juliana e Dom Jorge. Vendo-se desprezada por seu amado, Juliana decide pôr fim à vida dele, oferecendo-lhe vinho envenenado, pois não queria vê-lo junto de outra mulher. Em versão colhida no Maranhão, em 1948, coligida em *Presença do Romanceiro*, de Antônio Lopes (1967), o romance inclui a seguinte estrofe:

— O que me deste, Juliana,    neste teu copo de vinho?  
Estou com a rédea na mão    e não vejo meu burrinho.  
A minha mãe pensava    que ia ver seu filho vivo.  
— A minha também pensava    que tu casavas comigo.  
(LOPES, 1967, p. 230)

---

<sup>9</sup> Embora esses cordéis tenham sido baseados em traduções escritas em prosa das narrativas do ciclo carolíngio (ABREU, 1999, p. 131), não descartamos a possibilidade de muitos de seus autores terem tido conhecimento daqueles antigos heróis medievais, através da propagação oral das narrativas do romanceiro, antes de travarem contato com o texto em prosa editado em livros.

Ramón Menéndez Pidal dá notícia de uma versão muito antiga, a qual, segundo o erudito espanhol, é da primeira metade do século XVI. Nesta, a moça envenenadora se chama Moriana:

Moriana, Moriana,  
¿qué me diste en este vino,  
que por las riendas le tengo,  
y no veo el mi rocino?  
[...]

No se me da por mi muerte,  
aunque temprano lo digo;  
por la pobre de mi madre,  
que jamás me verá vivo.

(MENÉNDEZ PIDAL, 1994, p. 19)

Em versão portuguesa, de Vimioso, recolhida por Leite de Vasconcelos, em 1886, Juliana aparece sob o nome de D. Ausência. É interessante notar que, diferente das versões anteriores, a moça responde à pergunta do cavaleiro, descrevendo o veneno colocado no vinho:

— D. Ausência, D. Ausência, que botaste a este vinho?  
— Eu botei-lhe rosalgar<sup>10</sup> e pós de lagarto moído.

(LEITE DE VASCONCELOS, 1938, p. 1033)

Em estudo realizado por Braulio do Nascimento (2004) e Teresa Catarella, esses pesquisadores dividiram as versões de “Juliana e D. Jorge” entre as que apresentam a descrição do veneno e as que não o mencionam. Há muitas versões desse mesmo romance encontradas no Brasil, como a recolhida em Pernambuco, publicada, em 1873, no jornal recifense *O Trabalho*, por Celso de Magalhães, e, em 1883, por Silvio Romero, em *Cantos Populares do Brasil*, no qual também está registrada outra versão colhida no Ceará. Na Bahia, 31 versões de “Juliana e D. Jorge” foram coletadas por Doralice F. Xavier Alcoforado e Maria del Rosário Suárez Albán, todas registradas no *Romanceiro Ibérico na Bahia* (1996). Há ainda grande número de versões achadas em Sergipe, Paraíba e São Paulo (NASCIMENTO, 2004, p. 24).

O romance da “Nau Catarineta” é também um dos mais conhecidos e propagados entre os brasileiros. Seu enredo “se desenha na moldura das viagens trágico-marítimas cheias de perigos e privações e guarda o imaginário popular ibérico, o clima instigante do sobrenatural,

<sup>10</sup> Nome popular dado ao óxido de arsênio.

o imperativo caráter religioso, e o maravilhoso diabólico, ingredientes que sabemos provirem da cosmovisão medieval” (PONTES, 2003, p. 913). Celso de Magalhães, em publicação de 1873, há poucas linhas mencionada por nós (no jornal *O Trabalho* de Recife), diz-nos o seguinte acerca desse poema popular: “nenhum é mais sabido, nem repetido com tanta felicidade tal como veio de Portugal” (MAGALHÃES, 1973, p. 60). Ao que parece, no Brasil, esse romance é mesmo o que menos apresenta diferenças, cortes ou desconformidades entre suas versões e as registradas em Portugal. Continua Magalhães: “o que possuímos (variante maranhense) é completo, como vem em T. Braga (versão de Lisboa)” (MAGALHÃES, 1973, p. 60). Das versões que lemos, antes de escrever as presentes linhas, todas guardam grande aproximação umas das outras, senão quase não se mostram dessemelhantes. Famosa é a versão colhida pelo poeta romântico português Almeida Garrett, cujo texto foi estabelecido no *Romanceiro*, editado por primeira vez em 1843. O romance, com o título “A Nau Catrineta”, tem início com os seguintes versos:

Lá vem a nau Catrineta  
 Que tem muito o que contar!  
 Ouvide agora, senhores,  
 Uma história de pasmar.

Passava mais de ano e dia  
 Que iam na volta do mar,  
 Já não tinham que comer,  
 Já não tinham que manjar.  
 Deitaram sola de molho  
 Para o outro dia jantar,  
 Mas a sola era tão rija,  
 Que a não puderam tragar  
 Deitam sortes à ventura  
 A quem se havia de matar.  
 Logo foi cair a sorte  
 No capital-general.  
 [...]

(GARRETT, 1963, p. 963)

A história narrada é a de uma embarcação que, sujeita a demoradas calmarias em alto mar, tem seus mantimentos esgotados, fato que faz a tripulação tirar a sorte para saber quem haveria de ser sacrificado. Tendo a sorte caído no capitão-general, este é tentado pelo demônio disfarçado de gajeiro, que lhe propõe a salvação de todos, caso recebesse em troca a sua alma. O capitão logo recusa o negócio e todos são salvos por intervenção de um anjo.

Na versão recolhida em Sergipe, por Silvio Romero, intitulada “A Nau Caterineta”, leem-se os versos iniciais, bastante semelhantes aos registrados por Garrett:

Faz vinte e um anos e um dia  
 Que andamos n'ondas do mar,  
 Botando solas de molho  
 Para de noite jantar.

A sola era tão dura,  
 Que a não pudemos tragar,  
 Foi-se vendo pela sorte  
 Quem se havia de matar,  
 Logo foi cair a sorte  
 No capitão-general.  
 [...]

(ROMERO, 1985, p. 63-64)

A variante sergipana não apresenta a primeira parte verificada na versão de Garrett, que consiste em uma espécie de anúncio, um aviso partido de um enunciador, chamando a atenção dos ouvintes para a história a ser contada. Surpreende, no entanto, a forte semelhança de alguns versos dos dois textos, ou mesmo a existência de versos iguais, como se vê nestes: “Logo foi cair a sorte/ no capitão-general”; eles estão presentes em ambas as versões.

Na recolha de romances feita pelas pesquisadoras Alcoforado e Albán no estado da Bahia, constam duas versões da “Nau Catarineta”, uma totalmente versificada e outra mesclada com trechos em prosa. A que está sob a forma de poema é admirável por sua semelhança à versão portuguesa coletada por Garrett. A seguir, estão os versos iniciais:

Sete anos e um dia que iam em volta do mar,  
 já não tinham o que comer, já não tinham o que manjar.  
 Puseram sola de molho para o outro dia almoçar,  
 mas a sola era tão rija que não puderam tragar.  
 Puseram sorte à ventura pra ver quem havia de matar,  
 pois logo caía a sorte no capitão general.  
 [...]

(ALCOFORADO, 1996, p. 192)

Essa versão foi coletada no ano de 1990, ou seja, quase 150 anos depois de “A Nau Catrineta” publicada por Garrett. Colocando-se a versão de Garrett em cotejo com a versão baiana, pode-se ver que esta última foi conservada na memória popular com pouquíssimas modificações em seus versos, embora no restante dela se verifique a ausência de alguns trechos presentes em versões mais antigas.

O romance da “Nau Catarineta” foi ainda encontrado como parte de outras manifestações da cultura popular do Brasil: cantado em *Autos Natalinos*, *Reisados*, *Janeiras*, *Cheganças* e *Marujadas*. Celso de Magalhães conta que, certa feita, estava na cidade de

Valença, situada no litoral da Bahia, onde viu fazerem-se as *Janeiras* – cantos entoados nas ruas por grupos de pessoas, nos primeiros dias do mês de janeiro, normalmente até o dia de reis, anunciando o nascimento do menino Jesus e desejando bom Ano Novo – quando ouviu cantarem a “Nau Catarineta”:

Pelas ruas formigava a população. Um grupo vestido à maruja conduzia um pequeno navio armado de ponto em branco, com velas de seda e cordame de linha, montado sobre quatro rodas, embandeirado em arco e puxado por cordas.

Cantavam versos da *Nau Catarineta*, fado do *Marujo e lupas* (cantiga de levantar ferro). (MAGALHÃES, 1973, p. 85)

Antônio Lopes colheu, em 1908, uma versão da “Nau Catarineta” que fazia parte de uma *Chegança* (espécie de auto popular) representada em São Luís, no Maranhão. O folclorista maranhense registrou ainda mais duas variantes colhidas em sua terra natal, uma, em 1912, e outra, em 1950.

Além das versões do romance da “Nau Catarineta” mencionadas até aqui, recolheram-se muitas outras de Norte a Sul do Brasil, as quais estão gravadas em publicações organizadas por diversos pesquisadores brasileiros (CÂMARA CASCUDO, 1962).

A tradição oral brasileira guarda numerosas versões de vários outros romances peninsulares, com ocorrências em quase todos os Estados, do litoral ao sertão, como: “Bernal-Francês”, “Dona Silvana”, “Dom Barão” (Donzela Guerreira), “Dona Infanta”, “Gerinaldo”, “Claralinda”, “Dom Carlos de Montealbar”, “Santa Iria”, entre muitos outros. Infelizmente, não podemos nos deter em mais considerações acerca dessas versões devido aos limites de extensão do presente tópico.

O trabalho de recolha desses romances populares foi realizado por vários pesquisadores brasileiros ao longo do último século. Os levantamentos iniciais, no entanto, são da segunda metade do século XIX.

Celso de Magalhães foi um dos primeiros a investigar o romanceiro de tradição oral no Brasil. De suas coletas pelos estados do Maranhão, Pernambuco e Bahia, resultou a publicação, em 1873, de uma série de artigos, com o título *A Poesia Popular Brasileira*, no jornal *O Trabalho*, de Recife. O conjunto de dez artigos recebeu, em 1973, ano do centenário da primeira publicação em periódico, uma edição em livro com apresentação e notas de Braulio do Nascimento.

O romancista José de Alencar também se interessou pelo assunto. Em 1874, publicou o *Nosso Cancioneiro*, no qual escreveu sobre o romanceiro em torno do ciclo do boi.

De grande relevância é a coleção de romances e de outras formas poéticas da tradição oral brasileira organizada por Sílvio Romero, cuja primeira publicação se deu em 1883, em Lisboa, sob o título *Cantos Populares do Brasil*. Nessa coletânea, há romances colhidos entre o povo dos estados de Pernambuco, Alagoas, Ceará, Sergipe, Bahia e Rio de Janeiro. A primeira edição brasileira dessa obra veio a público apenas em 1897.

Depois, em 1903, foi publicado o *Cancioneiro do Norte*, de Rodrigues de Carvalho, em cujas páginas estão registrados romances recolhidos principalmente na Paraíba.

Em 1908, Francisco Pereira da Costa, lança o *Folk-lore Pernambucano*, obra também referencial para os estudos do romanceiro, principalmente o do Nordeste.

Durante a primeira metade do século XX, Antonio Lopes recolheu 71 versões de 33 romances no estado do Maranhão. A publicação desse material só foi possível quase vinte anos depois de o estudioso tê-la concluído, em edição póstuma de 1967, intitulada *Presença do Romanceiro*.

Há ainda que mencionar as relevantes contribuições de Hélio Galvão, com o *Romanceiro: pesquisa e estudo*, produto de seus estudos e recolhas do Romanceiro Tradicional no Rio Grande do Norte, entre os anos de 1945 e 1947, publicado apenas em 1993 pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte; de Deífilo Gurgel, com o *Romanceiro de Alcaçuz*, publicado em 1992, no qual apresenta a recolha de romances feita no povoado de Alcaçuz, Rio Grande do Norte; de Jackson da Silva Lima, com *O Folclore em Sergipe: romanceiro*, publicado em 1977; de José Aloísio Vilela, com o *Romanceiro Alagoano*, publicado na cidade de Maceió, em 1983. Por fim, a partir de uma coleta exaustiva, as pesquisadoras Doralice F. Xavier Alcoforado e Maria del Rosário Suárez Albán, reuniram no *Romanceiro Ibérico na Bahia*, publicação de 1996, 54 temas ibéricos, os quais se distribuem em 241 versões.

Como se vê, o trabalho de coleta do romanceiro empreendido pelos pesquisadores brasileiros tem gerado grande fruto. Maria de Fátima B. M. Batista afirma que, apenas no Nordeste, da década de setenta até o início dos anos dois mil, aproximava-se de mil o número de romances levantados (BATISTA, 2002, p. 98). Além dos estudiosos já mencionados nas linhas anteriores, há ainda muitos outros que se dedicaram à recolha e ao estudo dos romances tradicionais. Braulio do Nascimento, em introdução à edição de 1973 d'*A Poesia Popular Brasileira*, de Celso de Magalhães, menciona uma lista de mais de 35 nomes de estudiosos brasileiros do romanceiro, anotação feita até o ano de 1961. De lá para cá, essa lista tem aumentado, tamanho o interesse pelos estudos do Romanceiro Tradicional no Brasil.

A quantidade de romances recolhida no Brasil desde o século XIX é prova da capacidade de fascinação exercida pelo romanceiro junto ao povo. Mais que isso, é manifestação da capacidade de sobrevivência desses poemas, ao longo do tempo, no imaginário popular. Nem mesmo o tempo e um oceano por distância puderam fazer o Romanceiro Tradicional se perder no esquecimento desde que, há séculos, saiu da Península Ibérica na memória de todos que rumaram ao Novo Mundo em busca de boa ventura. Todavia, “a importância da vida do romanceiro não está apenas em sua difusão, mas também na variedade de temas que continuam sendo registrados, às vezes com grande surpresa” (NASCIMENTO, 2004, p. 19). A continuidade dos temas peninsulares no romanceiro oral do Brasil, além de evidenciar a tradicionalidade desses poemas narrativos cultivados pelo povo, reforçam a universalidade da matéria tratada em seus enredos. Apesar de muitos desses romances apresentarem personagens e cenários de uma época remota no tempo, a Idade Média, os conflitos humanos ali retratados são comuns aos homens e mulheres dos dois lados do Atlântico. Assim, endossamos o que escreveu Braulio do Nascimento a respeito de que o romanceiro “terá sido o primeiro laço cultural, espontâneo, entre os povos que atravessaram o Atlântico e os das terras da América” (NASCIMENTO, 2004, p. 17). É preciso dizer ainda que esses poemas épico-narrativos da península se trasladaram para cá e não prosseguiram existindo como algo arcaico, esvaziado de sentido atual, a que de vez em quando se visita para relembrar nostálgica ou curiosamente a matéria de um passado que já não nos diz respeito. Pelo contrário, essas histórias aqui se aclimataram e, junto com a Nação, foram se moldando, ganhando vivacidade e identidade particulares.

### **3.2. Uso e reinvenção do modo poético romance entre os poetas brasileiros de formação erudita**

O romanceiro ibérico não cativou apenas o povo, tendo sido logo adotado por poetas populares e cantadores do sertão. Não foram apenas esses tipos humildes da população brasileira os difusores da alma, da sensibilidade e do imaginário contidos nesses poemas narrativos de origem medieval. Os resíduos dessa prática poética se fizeram também presentes nos poemas de vários poetas de feição literária erudita, que se somaram à lavra extensa das versões populares – nas anônimas ou, nas que, sendo de autoria individual, naquelas basearam a sua forma e seus temas – composições épico-líricas nas quais se verificam brio e expressividade singulares.

No percurso das produções poéticas ditas “cultas” da literatura brasileira, podemos encontrar vários poemas escritos sob a forma de romance ou poemas narrativos que, mesmo produzidos sem a pretensão de compor um romance, configuram-se à maneira dessas velhas composições, seja pela estrutura, pelo tema ou pelo estilo. Poemas dessa espécie, ou de feição muito próxima a ela, podem ser verificados na obra de muitos poetas brasileiros, desde aqueles cuja atividade foi exercida em data já afastada de nosso tempo até poetas de período mais próximo à contemporaneidade. Nas linhas seguintes, procuraremos registrar alguns exemplos que pensamos ser bastante expressivos para atestar a influência do Romanceiro Tradicional na poesia dos nossos mais conhecidos poetas.

O primeiro exemplo é do século XVII, vem da obra de Gregório de Matos Guerra, poeta maior do Barroco brasileiro. São bastante conhecidos os seus sonetos, de metro rigoroso e de rima rica, escritos ao estilo cultista. Porém, esse poeta escreveu, além de sonetos, poemas em outras formas, entre estas o romance. Nos cinco volumes organizados por João Adolfo Hansen e Marcello Moreira, publicados pela editora Autêntica, em 2013, onde constam todos os poemas atribuídos ao poeta barroco, contamos o número de 89 romances. Muitos destes são de caráter mais lírico que narrativo. Em vários há a predominância da sequência textual descritiva, principalmente quando de tema amoroso ou religioso. Há aqueles nos quais são elogiadas virtudes de determinada personalidade, os que exercem uma crítica a certa figura, aqueles contando casos ocorridos presenciados pelo poeta ou acontecidos com ele próprio. Tendo em vista que Gregório de Matos é famoso pelos poemas de tom satírico e malicioso, vejamos um romance seu mostrando essas características:

Na Catala me encontrei  
 ontem com Esperança  
 e porque à Catala fui  
 dizem, que fui a catá-la.

Mentem por vida d’El-Rei,  
 que mal podia ir buscá-la,  
 quem em sua negra vida  
 não tinha visto tal Parda.

dei em buscá-la ao depois,  
 porque a boa da Mulata  
 fez de andar por mim perdida  
 os meios de ser buscada:

Ela respondeu em forma,  
 e disse as formais palavras  
 “eu, meu Senhor dos meus olhos,  
 e meu Doutor da minha alma,

Sou cativa de você  
 e de Luiz Correa escrava,  
 onde vivo, é la na Ponta,  
 onde moro é na Catala.

Amancebada não sou,  
 porque a sorte me guardava  
 este encontro de você  
 para enlaçar-nos as almas,

Aqui estou a seu serviço,  
 veja agora, o que me manda,  
 que se me manda assentar,  
 me verá logo deitada.

Não sou mulher de invenções  
 que cerimônias não gasta  
 com os homens de respeito,  
 quem corre do mundo a Mafra”.

Agradei-lhe os favores  
 com meu par de pataratas,  
 fui-me chegando pra ela,  
 fui-lhe erguendo logo as fraldas.

Fui pelas fraldas ao monte,  
 E quando lhe pus a palma,  
 foi pouca para o cobrir,  
 porque o monte era montanha.

Foi isto na capoeira,  
 e ela me cacarejava  
 tanto, que como a galinha,  
 eu galo deitei-lhe a gala.

Outra gala me pediu,  
 que eu prometi com mão larga,  
 e a hei de galar mais vezes  
 por lhe cumprir a palavra.

(MATOS, 2013, p. 454-455, v.3)

O romance, de tema picante, narra um episódio em que o poeta se encontra com a mulata Esperança no sítio da Catala. Sucede-se um diálogo malicioso entre os dois. Ao mesmo tempo em que a mulata usa de sedução, recebe investidas insinuantes do poeta. Desse arrulho resulta o ato libidinoso a que os dois se entregam no final. Note-se a maneira como o poeta descreve o corpo avantajado da mulata, usando de linguagem satírica. O tema erótico, ou de sedução, também é comum no Romanceiro Tradicional, como se pode constatar nos romances “Conde Claros” e “Gerinaldo”. O poema de Gregório de Matos é escrito em heptassílabos de rima toante nos versos pares, tal como os antigos romances. Destes difere,

porém, um pouco, pelo foco narrativo, em primeira pessoa, característica não muito frequente no Romanceiro Tradicional; neste é mais comum o uso da terceira pessoa.

O segundo exemplo de nossa lista vem do século XVIII, da obra de um dos poetas inconfidentes: Cláudio Manoel da Costa. Trata-se do poema “Munúsculo Métrico: romance heroico”, publicado em 1751, quando o poeta estava em Portugal, estudando na Universidade de Coimbra. Queremos elencar esse romance antes pelo que se distancia do Romanceiro Tradicional do que pelo que se aproxima. Julgamos interessante citá-lo aqui para expormos o fato de que muitos poemas compostos nos séculos XVII e XVIII eram classificados como romances sem de fato apresentarem características mais patentes, além de pouquíssimos aspectos estruturais com os da tradição oral, para serem identificados como tais. Embora esse poema tenha o subtítulo “romance heroico”, seu assunto nada tem a ver com narrativas de cavaleiros e heróis medievais. Ele foi escrito por Cláudio Manuel da Costa com a finalidade de fazer um encômio, um elogio, ao reitor da Universidade de Coimbra quando este, pela segunda vez, assumia o cargo de comando daquela instituição. Entre as 36 estrofes do romance, incluem-se as seguintes:

Quem mais digno que vós? Quem mais preclaro?  
 Quem vos pode igualar? Não quem excede  
 O Magnânimo, o Afável, o Piedoso,  
 O Ilustre, o Respeitoso, o Excelente?  
 [...]  
 Por vós, como em hespérida cultura,  
 Os frutos de Minerva brotam férteis,  
 Áureos partos, que esmalta, e condecora  
 O purpúreo matiz, cândido, e verde.<sup>11</sup>

Como se vê, o poema de Cláudio Manuel da Costa pouco se assemelha aos antigos romances, tanto no atinente ao tema quanto no referente à estrutura e ao estilo. Apenas as rimas toantes nos versos pares o aproximam dos romances peninsulares. Esse romance corrobora a informação que já mencionamos em linhas passadas: a de que, no século XVIII, o Romanceiro Tradicional, por influência da escola neoclássica, não encontrou boa recepção entre os poetas de formação erudita, sendo relegado à oralidade. Assim, a palavra romance no subtítulo do poema de Cláudio Manuel da Costa, a nosso ver, deve ser entendida como uma espécie de variação dos romances artísticos do século XVII, os quais já haviam acrescentado inovações à forma dos velhos romances.

---

<sup>11</sup> COSTA, Claudio Manuel da. Munúsculo Métrico: romance hendecassílabo. Domínio Público. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000038.pdf>>. Acesso em: 26 jun. 2018.

Entre aqueles escritos pelos poetas da escola romântica, colhemos um de Casimiro de Abreu, seu título é “Uma História”. O poema conta a história sobre o amor da brisa pela rosa, dois personagens não humanos, mas que, personificados, agem como tais. Da mesma forma que muitos romances da tradição oral, a narrativa desenvolvida nesse poema é marcada pela dramaticidade, ou seja, há a predominância do texto dialógico. O narrador aparece apenas de maneira sutil, para anunciar a fala dos personagens e fazer o fechamento da narrativa. Outra característica liga esse poema aos romances tradicionais: a brevidade do desenrolar da situação contada:

A brisa dizia à rosa:  
 — Dá, formosa,  
 Dá-me, linda, o teu amor,  
 Deixa eu dormir no teu seio  
 Sem receio,  
 Sem receio, minha flor!

De tarde virei da selva  
 Sobre a relva  
 Os meus suspiros te dar;  
 E de noite na corrente  
 Mansamente,  
 Mansamente me embalar!

E a rosa dizia à brisa:  
 — Não precisa  
 Meu seio dos beijos teus;  
 Não te adoro... és inconstante...  
 Outro amante,  
 Outro amante aos sonhos meus!

Tu passas de noite e dia  
 Sem poesia  
 A repetir-me os teus ais;  
 Não te adoro... quero o Norte  
 Que é mais forte  
 Que é mais forte e eu amo mais!

No outro dia a pobre rosa  
 Tão vaidosa  
 No hastil se debruçou;  
 Pobre dela! – Teve a morte  
 Porque o Norte  
 Porque o Norte a desfolhou!...<sup>12</sup>

---

12 ABREU, Casimiro de. Uma história. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=86495](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=86495)>. Acesso em: 15 jun. 2019.

A brisa suplica o amor da rosa, esta, porém, não corresponde, pois diz amar mais o vento Norte, “que é mais forte”. A rosa, então, recebe um destino trágico, é desfolhada, morta, pelo forte vento a que tanto quis. O caráter fabulístico do poema narrativo de Casimiro de Abreu também é verificado em alguns romances peninsulares, principalmente naqueles de inspiração lírico-romanesca. É o que se vê no romance da “Rola Viúva”, geralmente chamado de “Fontefrida” por conta dos seus primeiros versos:

Fonte-frida, Fonte-frida,  
 Fonte-frida y con amor,  
 do todas las avecicas  
 van tomar consolación,  
 sino es la tortolica  
 que está viuda y con dolor.  
 Por allí fuera a pasar  
 el traidor de rui señor:  
 las palabras que le dice  
 llenas son de traición:  
 — Si tú quisieses, señora,  
 yo sería tu servidor.  
 — Vete de ahí, enemigo,  
 malo, falso, engañador,  
 que ni poso en ramo verde,  
 ni en prado que tenga flor;  
 que si el agua hallo clara,  
 turbia la bebía yo;  
 que no quiero haber marido,  
 porque hijos no haya, no:  
 no quiero placer con ellos,  
 ni menos consolación.  
 ¡Déjame, triste enemigo,  
 malo, falso, mal traidor,  
 que no quiero ser tu amiga,  
 ni casar contigo, no!<sup>13</sup>

Nesse romance, há também dois personagens não humanos: a “tortolica” (rolinha) e o “rui señor” (rouxinol). O pássaro canoro, ao avistar a rolinha enlutada, oferece-lhe, usando de galanteios, seus serviços. A rolinha, no entanto, recusa a investida do rouxinol e o repreende severamente com palavras ofensivas (inimigo, mau, falso e enganador). A rolinha enviuvada, de tão triste, não pousava em ramo verde, nem em campo florido, muito menos queria a consolação do canto sedutor do rouxinol.

<sup>13</sup> Romance de Fontefrida. Ciudad Seva, casa digital del escritor Luis López Nieves. Disponível em: <<https://ciudadseva.com/texto/romance-de-fontefrida/>>. Acesso em: 26 jun. 2018.

Avancemos um pouco no tempo e vamos ao século XX, período no qual está situado o movimento modernista brasileiro. Os poetas modernistas foram pródigos na elaboração de romances ou de poemas narrativos com estilo muito próximo ao das baladas peninsulares. A tendência verificada na poesia desses poetas seguiu, de acordo com Maria do Amparo Tavares Maleval, a esteira do *Neotrovadorismo* – movimento surgido na Galícia que, a despeito das vanguardas literárias aparecidas na primeira metade do século passado, desejava “colocar em evidência o cantar das origens, dos áureos tempos da hegemonia cultural galega na Península Ibérica, antes de a Galiza ser submetida a séculos de silenciamento ditado pela centralização do poder na Espanha” (MALEVAL, 2002, p.23). Os poetas galegos, apesar de voltarem a atenção às antigas tradições poéticas de sua região, não se uniram em torno de um movimento meramente saudosista ou arcaizante, visto que suas composições conciliavam “as audácias metafóricas da poesia moderna com as velhas formas de expressão lírica” (MALEVAL, 2002, p. 23).

A tendência neotrovadoresca não ficou restrita ao âmbito dos poetas galegos. O diálogo (de caráter totalmente residual) entre a lírica moderna e a tradição poética medieval, também se estendeu aos poetas da literatura modernista luso-brasileira. Eles foram buscar, nas formas e nas temáticas medievais, matéria para suas composições, como explica Maleval: “Sabe-se que, mesmo antes das atuais conquistas da tecnologia, que possibilitam a universalização da cultura, também portugueses e brasileiros poetaram ou buscaram poetar sobre temas e/ou à moda dos cantares medievais galaico-portugueses” (MALEVAL, 2002, p. 25). Por extensão, devemos entender que, entre os cantares medievais influenciadores da produção desses poetas, estão não só as cantigas de amor, de amigo, de escárnio e de maldizer, mas ainda outras formas poéticas empregadas na Idade Média, como o romance.

É importante salientarmos que o emprego consciente e proposital dessas formas poéticas medievais por parte dos poetas brasileiros da modernidade não constituiu apenas um mero exercício formal de domínio de técnicas de composição, tampouco uma emulação simplista de práticas poéticas não mais condizentes aos homens da modernidade. No pertinente a essa questão, compartilhamos o entendimento da professora Elizabeth Dias Martins:

Compreendemos não ter sido apenas isto, pois nem todo processo ali desvendado se fez de modo consciente e intencional, e muito menos é tão só de caráter estético. Os textos acima referidos [os poemas escritos à maneira da lírica medieval] fazem parte, na realidade, de uma mentalidade formadora da cultura que está impregnada na constituição e na visão de mundo dos indivíduos. (MARTINS, 2004, p. 02)

Em outras palavras, o aproveitamento dessas formas poéticas bem como a utilização de um estilo próximo ao usado pelos poetas medievais são possíveis na poesia dos poetas modernos – sem que essa prática se configure como algo obsoleto e sem sentido – porque a mentalidade a partir da qual aqueles velhos cantares foram compostos ainda permanece, de maneira remanescente, na cultura moderna. Sendo esta exatamente a constituição residual de textos e outras obras da literatura e da cultura.

Sem mais demora, partamos para a exemplificação de poemas brasileiros do século XX próximos, em forma e estilo, dos romances medievais.

“Rimancete”, poema do modernista Manuel Bandeira publicado em 1930, é exemplo muito adequado de aproximação com os romances peninsulares. O poema é uma narrativa em verso escrita em redondilha maior, com rimas soantes, tratando de um diálogo amoroso e devotado entre um amante e sua donzela amada:

À dona do seu encanto,  
 À bem amada pudica,  
 Por quem se desvela tanto,  
 Por quem tanto se dedica,  
 Olhos lavados em pranto  
 O seu amante suplica:

O que me darás, donzela,  
 Por preço do meu amor?  
 — Dou-te meus olhos (disse ela),  
 Os meus olhos sem senhor...  
 — Ai, não me fales assim!  
 Que uma esperança tão bela  
 Nunca será para mim!  
 O que me darás, donzela,  
 Por preço do meu amor?  
 — Dou-te os meus lábios (disse ela),  
 Os meus lábios sem senhor  
 — Ai não me enganes assim!  
 Sonho meu! Coisa tão bela  
 Nunca será para mim!  
 O que me darás, donzela,  
 Por preço do meu amor?  
 — Dou-te as minhas mãos (disse ela),  
 As minhas mãos sem senhor...  
 — Não me escarneças assim!  
 Bem sei que prenda tão bela  
 Nunca será para mim!  
 O que me darás, donzela  
 Por preço do meu amor?  
 — Dou-te os meus peitos (disse ela),  
 Os meus peitos sem senhor...

— Não me tortures assim!  
 Mentas! Dádiva tão bela  
 Nunca será para mim!  
 O que me darás, donzela,  
 Por preço do meu amor?  
 — Minha rosa e minha vida  
 Que por perdê-la perdida,  
 Me desfaleço de dor...  
 — Não me enlouqueças assim,  
 Vida minha! Flor tão bela  
 Nunca será para mim!  
 O que me darás, donzela?  
 — Deixas-me triste e sombria.  
 Cismo... Não atino o quê...  
 Dava-te quanto podia...  
 Que queres mais que te dê?

Responde o moço destarte:  
 — Teu pensamento quero eu!  
 — Isso não... não posso dar-te...  
 Que há muito tempo ele é teu...

(BANDEIRA, 1993, p. 96)

O poema é dividido em três estrofes, sendo a primeira e a última intercaladas por uma mais longa. A primeira estrofe apresenta uma sequência narrativa correspondente à fala do narrador, pela qual é anunciado o diálogo a ter lugar na segunda estrofe. A utilização da fala de um narrador dando a vez a diálogo extenso entre personagens também é verificada na versão do romance da “Nau Catarineta” fixada por Almeida Garrett. Aliás, muitos romances peninsulares são constituídos apenas por sequências dialogais. Os recursos formais usados por Bandeira aproximam-se ainda daqueles usados nos romances artísticos do século XVI, os quais empregavam técnicas diferentes da velha forma dos romances derivados das antigas gestas. Exemplo disso é a repetição dos versos: “O que me darás donzela, / por preço do meu amor?”, que funciona como espécie de estribilho, muito usado nos romances artísticos. No romance artístico peninsular a seguir, podemos constatar o uso do estribilho “con dolor con ira y saña”:

Armado está Diego Ordóñez  
 en medio de la campaña,  
 esperando la sentencia  
 con dolor con ira y saña.  
 No mira que en partes ciento  
 su sangre la tierra baña;  
 porque le tiene el suceso  
 con dolor con ira y saña;  
 viendo que los zamoranos  
 del juego le han hecho maña,

en las armas no cabía  
con dolor con ira y saña.

(MENÉNDEZ PIDAL, 1910, p. 59-60)

O uso do estribilho a cada determinado número de versos (de quatro em quatro) confere uma tendência estrófica ao romance. Essa mesma tendência é verificada, internamente, na estrofe longa do poema de Bandeira em que se desenrola a maior parte do diálogo entre a donzela e o amante. Nessa estrofe, o estribilho fecha uma sequência de sete versos.

Em “Rimancete”, além dos versos citados com função de estribilho, há ainda o uso de paralelismo entre os versos da segunda estrofe. O modelo pergunta-resposta-réplica é repetido ao longo dessa estrofe – tendo apenas algumas palavras modificadas – conforme a donzela muda sua oferta a cada pergunta do amante. O paralelismo é um recurso formal bastante característico da poesia medieval, principalmente das cantigas de amigo, como na famosa cantiga iniciada com os versos “Ai flores, ai flores do verde pinho”, de Dom Dinis. Das cantigas trovadorescas medievais há ainda, no poema de Bandeira, a influência do amor cortês. Ao se julgar indigno de receber tudo quanto a donzela lhe oferece, o amante se mostra submisso e entregue, faz-se pequeno diante da grandeza das qualidades da mulher amada. Como se vê, o poema é cheio de medievalismos, não só por sua aproximação com os romances peninsulares, mas por outros aspectos seus remeterem-no à lírica amorosa trovadoresca.

O próximo exemplo de poema moderno assemelhado aos romances da tradição peninsular vem de Mário de Andrade. Trata-se de “A Serra do Rola-Moça”. É um poema narrativo dividido em estrofes formadas com número de versos variados. Note-se a presença de um par de versos que inicia o poema, repetido depois, funcionando como estribilho. O dito nesse estribilho instiga a curiosidade do leitor ou do ouvinte a querer conhecer o desfecho da curta história narrada. Os versos são todos heptassílabos e de rima livre (tipo de rima bem comum nos poemas dos modernistas), contudo é possível encontrar algumas rimas toantes e/ou soantes em versos próximos ou conjugados. Os antigos romances não conheciam o verso de rima livre, mas é interessante ressaltar que, em muitos deles, o mesmo assonante não era mantido ao longo de todo o poema, apresentando assim algumas variações de rima toante (GONZÁLEZ, 2010, p. 148). Isso está um tanto distante do que conhecemos por rima livre, porém não deixa de ser uma iniciativa de certa liberdade no trabalho de versificação. A seguir, vejamos o poema de Mário de Andrade:

A Serra do Rola-Moça  
 Não tinha esse nome não...

Eles eram do outro lado,  
 Vieram na vila casar.  
 E atravessaram a serra,  
 O noivo com a noiva dele  
 Cada qual no seu cavalo.

Antes que chegasse a noite  
 Se lembraram de voltar.  
 Disseram adeus pra todos  
 E se puserem de novo  
 Pelos atalhos da serra  
 Cada qual no seu cavalo.

Os dois estavam felizes,  
 Na altura tudo era paz.  
 Pelos caminhos estreitos  
 Ele na frente, ela atrás.  
 E riam. Como eles riam!  
 Riam até sem razão.

A Serra do Rola-Moça  
 Não tinha esse nome não...

As tribos rubras da tarde  
 Rapidamente fugiam  
 E apressadas se escondiam  
 Lá embaixo nos socavões,  
 Temendo a noite que vinha.

Porém os dois continuavam  
 Cada qual no seu cavalo,  
 E riam. Como eles riam!  
 E os risos também casavam  
 Com as risadas dos cascalhos,  
 Que pulando levianinhos  
 Da vereda se soltavam,  
 Buscando o despenhadeiro.

Ali, Fortuna inviolável!  
 O casco pisara em falso.  
 Dão noiva e cavalo um salto  
 Precipitados no abismo.  
 Nem o baque se escutou.  
 Faz um silêncio de morte,  
 Na altura tudo era paz ...  
 Chicoteado o seu cavalo,  
 No vão do despenhadeiro  
 O noivo se despenhou.

E a Serra do Rola-Moça  
 Rola-Moça se chamou.

(ANDRADE, 1957, p. 326-327)

A narrativa contada no poema parece dizer respeito ao costume popular de explicar a origem das coisas, ou a razão do nome destas, por meio de uma história; prática que remonta, inclusive, a tempos longínquos, como os da Antiguidade Clássica com as narrativas mitológicas. A serra referida no poema existe de fato, é situada na Região Metropolitana da cidade de Belo Horizonte. O narrador do poema assemelha-se ao sujeito que, tendo morado próximo da serra por toda vida, conta o motivo pelo qual ela tem aquele nome, narrando uma história que talvez tivesse escutado dos antigos na infância, da qual não se pode atestar exatamente a veracidade, mas é crida por todos. Considerando essa perspectiva, o poema de Mário de Andrade aproxima-se também dos romances populares cantados pelo povo humilde das zonas interioranas do Brasil. O povo, além de preservar muitas narrativas peninsulares, soube aproveitar a forma poética vinda de além-mar para cantar temas e fatos ligados ao seu cotidiano e à realidade em sua volta (DIÉGUES JÚNIOR, 1986, p. 35), imprimindo nela o imaginário local e promovendo assim uma hibridação cultural. Os romances populares que passaram a trazer temas não peninsulares estão assentes, mesmo se de forma indireta, na tradição do romanceiro ibérico e são herdeiros dele.

Um dos exemplos mais profícuos de produção da forma poética romance na literatura brasileira é o *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles. Publicado pela primeira vez em 1953, reúne 85 romances e mais alguns poemas – estes se prestam à descrição de cenários ou a reflexões e falas do narrador – os quais narram a história da Inconfidência Mineira, primeira grande revolta separatista do Brasil Colônia, ocorrida no final do século XVIII, na atual cidade de Ouro Preto. No *Romanceiro* são cantados os fatos em torno do movimento conspiratório organizado por proprietários de minas, fazendeiros, profissionais liberais, militares, poetas, intelectuais, clérigos e outras figuras de maior ou menor representatividade contra a Coroa Portuguesa, mas que logo foi abortado, após a traição do delator Joaquim Silvério dos Reis. Como é sabido, a Inconfidência termina em prisões, exílios e na execução de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes.

Apesar de baseado em um fato histórico e ser resultado de pesquisa demorada da poeta fluminense, o *Romanceiro da Inconfidência* apresenta vários elementos inventivos. Longe de ser reduzido apenas a um registro histórico, ele está eivado de caprichosos recursos estéticos e poéticos. Além disso, configura-se por ser síntese bastante harmônica entre o épico e o lírico. A respeito das diferenças entre o registro histórico e a invenção poética, diz-nos a própria Cecília Meireles em conferência magistral acerca do *Romanceiro*, realizada na cidade de Ouro Preto, em 1955:

Nesse ponto descobrem-se as distâncias que separam o registro histórico da invenção poética: o primeiro fixa determinadas verdades que servem à explicação dos fatos; a segunda, porém, anima essas verdades de uma força emocional que não apenas comunica fatos, mas obriga o leitor a participar intensivamente deles, arrastado no seu mecanismo de símbolos, com as mais inesperadas repercussões. (MEIRELES, 2005, p. xxiv-xxv)

Do ponto de vista formal, Cecília Meireles não se preocupou em seguir rigorosos padrões de versificação e de rima. Ela salienta, na mesma conferência, que o seu romanceiro “se foi compondo” e não “foi sendo composto” (MEIRELES, 2005, p. xxv). Ao método compositivo empregado, referiu-se ela com as seguintes palavras:

O *Romanceiro* foi construído tão sem normas preestabelecidas, tão à mercê de sua expressão natural que cada poema procurou a forma condizente com sua mensagem. Há metros curtos e longos; poemas rimados e sem rima, ou com rima assonante – o que permite maior fluidez à narrativa. Há poemas em que a rima aflora em intervalos regulares, outros em que ela aparece, desaparece e reaparece, apenas quando sua presença é ardentemente necessária. Trata-se, em todo caso, de um Romanceiro, isto é, de uma narrativa rimada, um romance: não é um “cancioneiro” – o que implicaria no sentido mais lírico da composição cantada. (MEIRELES, 2005, p. xxv-xxvi).

De fato, há romances de variado metro. Podemos encontrar, por exemplo, romances escritos na medida velha, ou seja, a redondilha menor, com o verso de cinco sílabas poéticas. Esse é o caso do “Romance XX ou Do país da Arcádia”:

O país da Arcádia  
jaz dentro de um leque:  
existe ou se acaba  
conforme o decreto  
a Dona que o entreabra,  
a Sorte que o feche.  
[...]

(MEIRELES, 2005, p. 46)

Note-se o uso da rima toante tanto nos versos ímpares quanto nos pares. A assonância dos versos ímpares está na vogal “a” (*Arcádia/ acaba/entreabra*); já nos versos pares, está na vogal “e” (*leque/decreto/feche*).

Há romances escritos com versos de oito sílabas poéticas, como se pode ver no “Romance LXXXIII ou Da Rainha Morta”:

Ah! Nem mais rogo nem promessa  
nem procissão nem ladainha:

somente a voz do sino grande  
 que brada: “Está morta a Rainha!”  
 Ai, a neta de D. João Quinto!  
 Ai, a filha da Marianinha!  
 Tão gasta pela idade, apenas  
 a amarga loucura a sustinha.  
 [...]

(MEIRELES, 2005, p. 230)

A rima usada nesse romance é a soante, ou seja, aquela em que coincidem os sons vocálicos e consonantais do final das palavras rimadas (*ladainha/ rainha/ sustinha*). A rima está presente só nos versos pares.

É possível ainda encontrar o uso de outros metros nos demais poemas do *Romanceiro* de Cecília Meireles, como o verso de quatro sílabas em “Fala à antiga Vila Rica”; o verso de nove sílabas no “Romance IX ou De vira-e-sai”; e o verso decassílabo em “Cenário”.

A métrica predominante, no entanto, é a redondilha maior, com a qual Cecília Meireles compôs os versos, por exemplo, do “Romance XI ou Do punhal e da flor”, transcrito integralmente a seguir:

Rezando estava a donzela,  
 rezando diante do altar.  
 E como a viam mirada  
 pelo Ouvidor Bacelar!  
 Foi pela Semana Santa.  
 E era sagrado, o lugar.

Muito se esquecem os homens,  
 quando se encantam de amor.  
 Mirava em sonho, a donzela,  
 o enamorado Ouvidor.  
 E em linguagem de amoroso  
 arremessou-lhe uma flor.

Caiu-lhe a rosa no colo.  
 Girou malícia pelo ar.  
 Vem, raivoso, Felisberto,  
 seu parente, protestar.  
 Era na Semana Santa.  
 E estavam diante do altar.

Mui formosa era a donzela,  
 E mui formosa era a flor.  
 Mas sempre vai desventura  
 onde formosura for.  
 Vede que punhal rebrilha  
 na mão do Contratador!

Sobe pela rua a tropa

que já se mandou chamar.  
 E era à saída da igreja,  
 depois do ofício acabar.  
 Vede a mão que há pouco esteve  
 contrita, diante do altar!

Num botão resvala o ferro:  
 e assim se salva o Ouvidor.  
 Todo o Tejuco murmura,  
 – uns por ódio, uns por amor.  
 Subir um punhal nos ares,  
 por ter descido uma flor!

(MEIRELES, 2005, p. 35-37)

Transcrevemos integralmente o texto desse romance porque queremos estabelecer algumas comparações (formais e temáticas) entre ele e a tradição romancística peninsular. Se não podemos nos deter em todos os romances da obra de Cecília Meireles, devido às limitações de extensão do presente tópico, decidimos analisar apenas o agora transcrito. No referente aos recursos formais, esse romance foi composto em versos de sete sílabas poéticas, a mesma métrica usada na grande maioria dos romances velhos. Sua rima se dá entre palavras oxítonas nos versos pares; rima também usada nos antigos romances peninsulares. Há o uso de dois assonantes: a rima das estrofes ímpares tem assonância na letra “a”, enquanto a rima das estrofes pares a tem na letra “o”. Verificamos ainda a presença de certo paralelismo entre os últimos versos das estrofes ímpares. O penúltimo verso da primeira estrofe assemelha-se ao penúltimo da terceira, cujo último verso, por sua vez, apresenta palavras também encontradas no último verso da quinta estrofe: “*Foi pela Semana Santa/ E era sagrado o lugar*” – “*Era na Semana Santa/ E estavam diante do altar*” – “*Vede a mão que há pouco esteve/ contrita, diante do altar*”. Cecília Meireles utilizou os recursos formais da tradição épico-lírica medieval de maneira peculiar, inovando a estrutura tradicional do romance.

Do ponto de vista temático, há uma interessante correspondência entre esse romance e o famoso “Romance del Conde Claros”. Ambos trazem a história de um cavaleiro que se aproxima de uma donzela com o intuito de seduzi-la. No caso do romance de Cecília Meireles, é relatado o episódio no qual, dentro de uma igreja do Tejuco (atual cidade de Diamantina), o ouvidor Bacelar joga uma flor no colo de uma moça, parente do contratador Felisberto, para lhe fazer graça, pois estava dela enamorado. Já no citado romance peninsular, a filha do rei, Claraniña, é seduzida pelo conde Claros, que está perdido de amor por ela. O rei, ao saber, através de um caçador, de um encontro mantido pelo conde, às escondidas, com sua filha, manda chamar os encarregados de executar as ordens do tribunal com alguns soldados a fim de prender o sedutor:

[...]  
 Mandó llamar sus alguaciles  
 apriesa, no de vagar,  
 mandó armar quinientos hombres  
 que le hayan de acompañar,  
 para que prendan al conde  
 y le hayan de tomar  
 y mandó cerrar las puertas,  
 las puertas de la ciudad.  
 A las puertas del palacio  
 allá le fueron a hallar,  
 preso llevan al buen conde  
 con mucha seguridad [...]<sup>14</sup>

Como se vê, nos dois romances há uma perseguição a um cavalheiro sedutor, com o intuito de vingar a honra da donzela seduzida. Tanto num quanto noutro romance, a prestação de contas do ato indevido praticado pelo personagem é cobrada por membros da família da donzela. No “Romance do punhal e da flor”, quem protesta contra o gesto do ouvidor Bacelar é um parente da moça seduzida, o contratador Felisberto; protesto que quase resulta na morte do ouvidor. Já no “Romance del Conde Claros”, quem aplica a punição ao conde é o próprio rei, pai da infanta. Devemos lembrar que, no desfecho deste romance peninsular, o Conde recebe o perdão do rei e casa-se com Claraniña. Não há um final com reconciliação no romance de Cecília Meireles. Pelo exposto, ambos os romances compartilham os temas da sedução e da afronta à honra pessoal ou familiar.

Outros exemplos de poemas narrativos da poesia brasileira moderna possíveis de serem considerados resíduos da velha tradição romancística medieval, mesmo de modo indireto, vêm da obra de Vinícius de Moraes. Não é difícil encontrar em qualquer antologia poética do poeta e diplomata a presença de mais de um poema dessa espécie. Muitos deles têm no título a palavra “balada”. Como já foi dito em tópico anterior, o romance é um tipo de balada medieval peninsular e uma produção poética congênere das outras baladas produzidas nas demais regiões do velho continente. Mesmo tendo em conta que a balada caracteriza-se, em geral, como uma forma poética de fundo narrativo (SPINA, 2007, p. 29), é possível que várias delas fujam desse padrão, a exemplo das baladas produzidas após o Renascimento. Este é também o caso de algumas baladas compostas por Vinícius de Moraes. No entanto, devemos considerar, em razão de ser ele um poeta moderno, ser também compreensível que suas baladas tenham estrutura fora do molde convencional, seguindo a tendência de liberdade

---

<sup>14</sup> ROMANCE DEL CONDE CLAROS. El romancero viejo. In: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/romancero-viejo--0/html/fedb667c-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_7.html#PV\\_77\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/romancero-viejo--0/html/fedb667c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html#PV_77_)>. Acesso em: 28 jun. 2018.

de composição adotada pelos poetas posteriores a 1922. Destacamos ainda que o processo de aproveitamento da forma medieval consiste em uma cristalização realizada pelo poeta. Assim, a “Balada do Mangue”, a “Balada das Meninas de Bicicleta”, a “Balada da Moça do Miramar”, a “Balada da Praia do Vidigal”, a “Balada dos Mortos dos Campos de Concentração” e a “Balada das Arquivistas” têm muito mais caráter descritivo, ou laudatório, ou reflexivo, do que narrativo, embora possam apresentar alguma parte com sequência textual narrativa. Outros poemas, porém, trazem um percurso narrativo bem perceptível, como a “Balada das Duas Mocinhas de Botafogo”, da qual transcrevemos o trecho a seguir:

[...]  
 Mas tal não fosse o destino  
 De Marília e de Marina.  
 Um dia, que a noite trouxe  
 Coberto de cinzas frias  
 Como sempre acontecia  
 Quando achavam-se sozinhas  
 No velho sofá da sala  
 Brincaram-se as menininhas.  
 Depois se olharam nos olhos  
 Nos seus pobres olhos findos  
 Marina apagou a luz  
 Deram-se as mãos, foram indo  
 Pela rua transversal  
 Cheia de negros baldios.  
 Às vezes pela calçada  
 Brincavam de amarelinha  
 Como faziam no tempo  
 Da casa dos tempos idos.  
 Diante do cemitério  
 Já nada mais se diziam.  
 Vinha um bonde a nove-pontos...  
 Marina puxou Marília  
 E diante do semovente  
 Crescendo em luzes aflitas  
 Num desesperado abraço  
 Postaram-se as menininhas.

Foi só um grito e o ruído  
 Da freada sobre os trilhos  
 E por toda parte o sangue  
 De Marília e de Marina.

(MORAES, 2005, p. 178-179)

O poema narra o fim trágico de Marília e de Marina, duas irmãs que caíram na prostituição desde muito cedo. Filhas de mãe solteira e asmática, acabaram sozinhas, após o falecimento da mãe, encontrando, por fim, depois de passar por tristezas e mais tristezas, a morte. Até chegar ao desfecho apresentado no trecho dado, o poema apresenta cinco longas

estrofes, cada uma com mais de uma dezena de versos. A estrutura na qual foi escrito o poema (em estrofes longas de versos heptassilábicos), aproximam-no muito mais da forma dos romances peninsulares que da forma mais usual adotada noutras baladas, ou seja, a forma francesa, de três estrofes de seis, oito ou onze versos, em geral, seguidas de um *envoi*, chamado também de ofertório, com a metade do número de versos das estrofes anteriores (SPINA, 2003, p. 132-133). É verdade que o poema de Vinícius de Moraes até traz uma quadra em seu final, como se fosse o *envoi* das baladas francesas, porém as longas estrofes que o estruturam tornam-no, em extensão, mais semelhante a muitos romances velhos.

A “Balada de Pedro Nava II” conserva características bem semelhantes aos romances velhos, principalmente no atinente ao forte apelo dramático e ao lirismo envolto de erotismo, aspecto muito recorrente na romancística peninsular:

A moça dizia à lua  
 Minha carne é cor-de-rosa  
 Não é verde como a tua  
 Eu sou jovem e formosa.  
 Minhas maminhas – a moça  
 À lua mostrava as suas –  
 Têm a brancura da louça  
 Não são negras como as tuas.  
 E ela falava: Meu ventre  
 É puro – e o deitava à lua  
 A lua que o sangra dentro  
 Quem haverá que a possua?  
 Meu sexo – a moça jogada  
 Entreabria-se nua –  
 É o sangue da madrugada  
 Na triste noite sem lua.  
 Minha pele é viva e quente  
 Lança o teu raio mais frio  
 Sobre o meu corpo inocente...  
 Sente o teu como é vazio.

(MORAES, 2005, p. 83)

A estrofe única formada por heptassílabos, de rimas com assonância no encontro vocálico “ua”, no final da maioria dos versos, também confere à estrutura desse poema similitude aos romances da tradição ibérica.

Já na “Balada do Cavalão”, encontram-se dois interessantes elementos a denunciar, ou pelo menos a sugerir fortemente, a retomada da tradição épico-lírica ibérica na prática poética de Vinícius de Moraes. Vejamos um trecho do referido poema para depois destacarmos os elementos aludidos:

Menina me diz um verso  
 Bem cheio de ingratidão?  
 — Era uma vez um poeta  
 No morro do Cavalão  
 Tantas fez que a dor de corno  
 Bateu com ele no chão  
 Arrastou ele nas pedras  
 Espremeu seu coração  
 Que pensa usted que saiu?  
 Saiu cachaça e limão.

Susana nasceu morena  
 E é Mello Moraes também:  
 É minha filha pequena  
 Tão boa de querer bem!

(MORAES, 2005, p. 49)

O primeiro elemento de destaque é o uso da língua castelhana em uma das palavras componentes do verso “Que pensa *usted* que saiu?”, língua em cujo seio nasceu o Romanceiro Tradicional. É no mínimo curiosa a presença, nesse verso, de um vocábulo escrito na língua em que se cantaram os velhos poemas narrativos peninsulares. O segundo elemento que desejamos evidenciar vem a ser o verso “Tão boa de querer bem!”, que guarda escolhas de arranjo sintático e de vocabulário muito próximas do verso “Tão fora de querer bem”, pertencente à “Cantiga sua partindo-se”, poema bastante lembrado de João Ruiz de Castelo Branco, publicado no *Cancioneiro Geral*, de Garcia Resende, em 1516. Parece inegável que esse famoso verso da tradição lírica ibérica, mais particularmente a portuguesa, ressoava na mente do poeta carioca quando escreveu a “Balada do Cavalão”. No tocante à métrica, os versos dessa balada estão em redondilha maior. Quanto à rima, há a recorrência, em quase todo o poema, de assonância em “ão”. O verso em redondilha maior e a assonância entre as palavras rimadas, como já dissemos, são características formais predominantes (identificadoras) nos romances medievais.

Há ainda outro aspecto relativo aos romances tradicionais que podemos levantar entre os poemas narrativos escritos por Vinícius de Moraes. Estamos nos referindo à verve insubmissa (PONTES, 1999) sob a qual se revestiram alguns romances, cuja tônica está vinculada à crítica a instituições ou a pessoas (PONTES, 2001). Na obra do poeta em questão, encontramos o poema “O operário em construção”, no qual se desenrola uma narrativa montada em função da crítica política e social. Trata-se da narrativa referente a um operário revoltado contra as relações de trabalho estabelecidas entre patrão e trabalhador. A construção à qual o poema se refere é a formação da consciência de classe na mente do operário, segundo a visão marxista de leitura da realidade. No trecho a seguir, pode-se verificar o ora afirmado:

E um fato novo se viu  
 Que a todos admirava:  
 O que o operário dizia  
 Outro operário escutava.

E foi assim que o operário  
 Do edifício em construção  
 Que sempre dizia sim  
 Começou a dizer não.  
 E aprendeu a notar coisas  
 A que não dava atenção:

Notou que sua marmita  
 Era o prato do patrão  
 Que sua cerveja preta  
 Era o uísque do patrão  
 Que seu macacão de zuarte  
 Era o terno do patrão  
 Que o casebre onde morava  
 Era a mansão do patrão  
 Que seus dois pés andarilhos  
 Eram as rodas do patrão  
 Que a dureza do seu dia  
 Era a noite do patrão  
 Que sua imensa fadiga  
 Era amiga do patrão.

E o operário disse: Não!  
 E o operário fez-se forte  
 Na sua resolução.

(MORAES, 2005, p. 187-188)

O uso da forma poética romance para exercer crítica política ou social tem exemplos na tradição peninsular, como os já mencionados romances escritos contra o rei Don Pedro I de Castela, compostos no século XIV, os quais estão entre os romances *fronteirigos*. Don Pedro I, conhecido como “o cruel”, protagonizou um ciclo de romances em que “la poesia popular sombreó de negras tintas la figura de ese monarca manchado de crímenes, cuyo corazón se endurece más cuanto más acosado se ve por visiones sobrenaturales que le anuncian una muerte violenta e sin heredero” (MENÉNDEZ PIDAL, 1910, p. 32). A crítica presente nesses romances contra aquele monarca, é claro, não está relacionada à consciência de classe ou a ideologias políticas. Há neles tão somente a influência do jogo político pela busca do poder e o descontentamento com a pessoa de um rei injusto. Lembramos ainda ter havido na Idade Média uma prática poética trovadoresca denominada *sirventês*<sup>15</sup>. Os poemas em *sirventês*

---

<sup>15</sup> Quando, ainda a nível de graduação, tivemos oportunidade de participar de bolsa de estudos de iniciação científica (PIBIC), realizamos pesquisas sobre os resíduos do *sirventês* na poesia dos poetas escolarizados do Brasil, sob orientação do professor Roberto Pontes.

eram trovas de cunho satírico voltadas à crítica política, social, moral ou pessoal. A existência desse tipo de trova no período medieval mostra-nos não ser estranho encontrar, entre os romances, poemas com esse mesmo viés, pois muitos trovadores também cantavam romances.

Outro poeta brasileiro autor de romances de caráter crítico ou político foi Ferreira Gullar. Em seu livro *Romances de Cordel* (2009), estão publicados quatro romances escritos entre os anos de 1962 e 1967, durante a atuação desse poeta no Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE). Os poemas contidos nessa obra foram compostos à maneira dos cordéis nordestinos e com temas ligados à militância política exercida por Gullar. A produção desses romances teve o intuito de levar os leitores em geral e partidários da causa defendida pelo poeta a refletirem sobre problemas sociais e aspectos políticos os quais, na visão de Gullar, deveriam ser combatidos. Sobre a motivação que levou Gullar a escrever esses romances, diz-nos o próprio poeta:

São poemas, como se vê, escritos muito mais com o propósito de contribuir com a luta política do que para fazer poesia. Certamente, vali-me, da experiência que tinha com o verso rimado e a métrica, acrescida da leitura, quando garoto no Maranhão, da poesia de cordel, para realizá-los o melhor que pude. (GULLAR, 2009, p. 9)

Assim, para defender a ideia da reforma agrária e denunciar as más condições de trabalho do homem do campo, Gullar escreveu “João Boa-Morte, cabra marcado para morrer”, narrando a história de um camponês em aberta revolta contra o latifundiário dono da terra onde trabalhava, organizando ali uma liga camponesa para unir os trabalhadores em torno dessa revolta. Já em “Quem matou aparecida?”, narra o poeta a vida sofrida de uma moça favelada que, por ver-se presa a um destino de miséria e tristeza, acaba ateando fogo às próprias vestes. Esse romance critica o estado de marginalidade social ao qual muitas pessoas são levadas por conta da falta de atenção da sociedade organizada. No romance “A peleja de Zé Molesta com Tio Sam”, conta-se a disputa de rima por improvisação, ocorrida no edifício da ONU, entre o repentista Zé Molesta e o Tio Sam, alegoria pejorativa dos Estados Unidos da América do Norte. Nesse poema, há forte crítica à influência e ao poder norte-americano no cenário político mundial. No último cordel, “História de um valente”, é narrada a trajetória de Gregório Bezerra, após a subida dos militares ao poder em 1964, quando foi preso e depois expulso do exército por sua militância no Partido Comunista.

Em relação à estrutura de composição empregada por Gullar nos citados romances, verificamos que, apesar desse poeta valer-se da tradição poética popular do cordel, neles a estruturação dos versos não obedece rigorosamente a um padrão. Afora o uso do verso

heptassilábico, com o qual são compostos os quatro romances, as características formais não seguem uma regularidade. Num mesmo romance podemos encontrar estrofes com número diferente de versos, assim como a presença de rimas toantes e soantes. Uma sequência de rima também não é estabelecida, variando esta de estrofe para estrofe. No trecho a seguir, iniciando o romance “João Boa-Morte, cabra marcado para morrer”, constata-se o ora dito:

Vou contar para vocês  
 um caso que sucedeu  
 na Paraíba do Norte  
 com um homem que se chamava  
 Pedro João Boa-Morte,  
 lavrador de Chapadinha:  
 talvez tenha morte boa  
 porque vida ele não tinha.

Sucedeu na Paraíba  
 mas é uma história banal  
 em todo aquele Nordeste.  
 Podia ser em Sergipe,  
 Pernambuco ou Maranhão,  
 que todo cabra da peste  
 ali se chama João  
 Boa-Morte, vida não.

Morava João nas terras  
 de um coronel muito rico.  
 Tinha mulher e seis filhos,  
 um cão que chamava “Chico”,  
 um facão de cortar mato,  
 um chapéu e um tico-tico.

(GULLAR, 2009, p. 13)

Como se pode ver, o número de oito versos das duas primeiras estrofes não se mantém na terceira, formada por seis versos. As rimas são variadas e não estão organizadas em sequência repetir-se a cada estrofe. Há versos sem rimar com outros (como os quatro primeiros da estrofe inicial, ou o primeiro e o terceiro versos da terceira estrofe); há rimas soantes (como em Norte/Boa-Morte, Nordeste/peste, Chico/tico-tico) e rima toante (como em rico/filhos). Essas características e variações são encontradas também nos outros três romances.

Ainda no concernente ao fato desses romances de Ferreira Gullar serem usados como instrumento de crítica social e política, é importante dizer terem sido escritos em um conturbado período da história do Brasil, a década de 60 do século XX, na qual os militares implantaram um regime de exceção no país. Durante aqueles anos, houve intensa rivalidade

política e ideológica entre o governo militar e seus opositores, resultando, inclusive em perseguições, prisões, luta armada, torturas e mortes. A feitura de romances em época de acirramento de disputa política para narrar histórias relacionadas às discussões e às querelas subjacentes ao conflito do momento, além de remontar aos romances *fronteiriços* do final da Idade Média, encontra outros exemplos ao longo da História. Segundo Diégues Júnior, no início do século passado, durante a revolução mexicana de 1910, foram escritos muitos *corridos*, folhetos equivalentes ao cordel nordestino, encontrados em vários países da América Latina:

No caso do México, por exemplo, os *corridos* sobre a revolução mexicana de 1910 são em grande número. Aquele movimento revolucionário mereceu um documentário, hoje precioso, não apenas sobre os *corridos*, senão também sobre suas principais figuras, que encontramos nos *corridos* da época. (DIÉGUES JÚNIOR, 1986, p. 32)

Produção semelhante de romances de viés político também se deu durante a Guerra Civil Espanhola, de cujos acontecimentos e embates resultou a publicação de vários desses poemas, o que foi, “do lado republicano, um impressionante fenômeno de criatividade, tanto pelos poemas compostos por poetas conhecidos quanto pela intensa produção anônima” (GONZÁLEZ, 2010, p. 150).

Haveria ainda outros poetas brasileiros de cuja obra poderíamos retirar exemplos de romances ou de poemas narrativos bem próximos da tradição romancística peninsular, como o paulista Guilherme de Almeida, o mineiro Edson Moreira, a fluminense Stella Leonardos, o paraibano Ariano Suassuna e a amazonense Myrian Coeli, todos, com reconhecida qualidade poética. No entanto, acreditamos, os exemplos trazidos ao longo deste tópico já serviram para mostrar que Onestaldo de Pennafort não está sozinho. Ele não foi o único a produzir poemas ao modo dos antigos romances ibéricos ou a ter escrito composições nas quais se encontra matéria estética ou sensibilidade poética de procedência medieval. Ainda ressaltamos que a maioria dos últimos poetas citados bem como alguns daqueles em cujos poemas nos detivemos em linhas passadas tiveram vários de seus poemas selecionados e analisados pela pesquisadora Maria do Amparo Tavares Maleval no livro *Poesia Medieval do Brasil* (2002), obra que averigua a presença de medievalismos na moderna poesia brasileira, referência valiosa para a escrita deste tópico.

### 3.3. Resíduos da lírica amorosa trovadoresca na poesia de Onestaldo de Pennafort

Antes de partirmos para a análise do romanceiro produzidos por Onestaldo de Pennafort, consideramos importante apontar alguns aspectos da lírica amorosa trovadoresca presentes em outros poemas de sua obra poética. Essa apreciação se faz relevante para mostrar que as aproximações com a estética e com a mentalidade medievais não se revelam apenas nos romances escritos por Pennafort, mas permeiam quase toda a sua poesia. Do conjunto da sua obra, retiramos alguns poemas que exemplificam bem a ocorrência de uma mentalidade poética trovadoresca semelhante àquela substanciada nas cantigas de amor e de amigo do medievo, os quais serão analisados a seguir.

Uma das correspondências mais evidentes entre a poesia de Onestaldo de Pennafort e a lírica trovadoresca medieval é a forma como o amor é encarado pelo eu lírico amante. Tal como nas antigas trovas, o amor “consiste fundamentalmente no culto da mulher, considerada modelo de beleza e virtude, e que impõe ao perfeito apaixonado um código em que dominam duas leis: ‘cortesia’ e ‘mesura’” (FERREIRA, 1988, p. 11). Disso decorre a idealização em torno da mulher, que se transforma em criatura perfeita e inalcançável, cujas qualidades sempre estarão além do merecimento do amante. No poema “Canção”, podemos notar o quanto a figura feminina é admirada, a ponto da atitude do eu lírico ser similar a da adoração, em cujo momento contemplativo o olhar e o sorriso da amada se confundem numa só doçura:

Quando murmuro o teu nome,  
a minha voz se consome  
em ternura e adoração.  
[...]  
Óh meu amor, se é preciso  
eu direi que o teu sorriso  
é doce como um olhar.

(PENNAFORT, 1987, p. 105)

A mesma postura de idealização da mulher amada pode ser vista no poema “Cópia”, em que o eu lírico descreve todas as qualidades daquela que ele julga ser a mulher dos seus sonhos, a sempre desejada e esperada, aquela em que só há virtude e beleza:

Pelo jeito de andar, modo de olhar,  
como quem olha longamente o mar;  
pelo sorriso que, ao abrir, semelha  
uma rosa entreabrindo-se, vermelha;  
pela boca infantil, quando ela fala,  
e quase desdenhosa, quando cala;

por tudo, enfim, pelos silêncios, gesto,  
ações e pensamentos, a alma e o resto...  
Pelo mais que eu não sei, nem saberei,  
meu Deus, ela é a mulher com que eu sonhei!  
(PENNAFORT, 1987, p. 158)

Da mesma forma que nas trovas medievais, na poesia de Pennafort, a mulher torna-se objeto amado inacessível, responsável pelo sofrimento do eu lírico que, em vão, busca pela atenção daquela que só é causa de dor. O amante passa, então, por “angustiante experiência passional frente a uma dama que parece indiferente” (MOISÉS, 2008, p. 25). Essa experiência de indiferença sofrida pelo amante está descrita a seguir na primeira estrofe do poema “Carnaval”:

Ela passou por mim tão distraída,  
tão distraída que nem reparou  
na minha sombra que ficou estendida  
sob os seus passos, quando ela passou.  
(PENNAFORT, 1987, p. 25)

A amada que se mantém distante é causa de padecimento do eu lírico. O amante é traspassado por “um torturante sofrimento interior que se segue à certeza da inútil súplica e da espera de um bem que nunca chega ou parece impossível. É a coita (=sofrimento) de amor, que afinal, ele confessa” (MOISÉS, 2008, p. 25). Isso está bem substanciado nos seguintes versos do poema “A Canção da Felicidade”:

[...]  
Ai, vinho que embriagas mais que tudo!  
Ai, lábios de mulher que eu não beijei!  
Mãos amorosas, mãos macias de veludo  
que me espancaram quando desejei!

Felicidade! Sonho azul da mocidade!  
Ânfora cheia do perfume de mil bocas,  
perfume cheio de carícias loucas,  
eu só conheço a tua irmã Saudade.

Não foste feita para mim, Felicidade!  
(PENNAFORT, 1987, p. 9-10)

A felicidade do amor realizado, de possuir a mulher desejada, nunca chega. É um gozo do qual não se pode ter nada. Interessante é a presença do vocábulo “espancaram”, que, apesar de estar ligado comumente à dor física, no poema é usado como dor na alma, dor de

amor. Note-se a utilização da “partícula de coita”<sup>16</sup>, o “ai”, nos dois primeiros versos da primeira estrofe citada, recurso muito utilizado nas cantigas de amor medievais para exprimir a dor de amor sentida.

Em “Decassílabos”, há uma característica muito peculiar que liga esse poema às velhas cantigas de amor. Nele, a dor e o sofrimento amoroso são vistos como coisa positiva, sublime, elevada, como um sacrifício oferecido, que prova a entrega total do amante à mulher amada. Há um ar de sacralidade na dor vivida. Já não se quer mais viver sem ela, pois é o sentido último do sentimento cultivado; o mesmo se pode também constatar em algumas cantigas de amor: a existência de um “comprazimento na dor” (FERREIRA, 1988, p. 14):

A mulher que passa atraí como a flor  
Vamos à procura daquele amor  
que na flor é aroma e na mulher dor!

Mas dor ou perfume, seja o que for,  
tudo nos atraí na mulher, na flor!  
Vamos à procura da própria dor!

E a glória será do mais sofredor!  
Daquele que sofra com mais ardor!  
Daquele que cante, cheio de dor!

Hosanas, hosanas ao vencedor!  
Pois tudo, Senhor, que é superior  
e espiritual, não termina em dor?

(PENNAFORT, 1987, p. 162)

Um último aspecto das cantigas de amor medievais que gostaríamos de apontar na poesia de Onestaldo de Pennafort é o da vassalagem prestada à mulher pelo amante. Este oferece àquela o “‘serviço de amor’ e a ‘vassalagem amorosa’, à semelhança da vassalagem feudal e do serviço de cavalaria, para significar o respeito que lhes merecia a ‘senhor’, comparada a um suserano” (FERREIRA, 1988, p. 11). Tal aspecto pode ser verificado nos versos do quarto poema que compõe a série de sonetos intitulada “Assim...”:

Ela chegou, chegou-se a mim... E disse  
que tinha vindo para ser escrava.  
E eu lhe respondi que era uma tolice  
aquela frase que ela murmurava.

Lembrei-lhe a triste sorte de Belkiss...  
E ela, sem dar ouvido ao que escutava,

---

<sup>16</sup> Expressão empregada pela professora Elizabeth Dias Martins (2004) para identificar o “ai” designativo da dor de amor nas cantigas trovadorescas.

fechou os olhos... E, num beijo, disse  
que tinha vindo para ser escrava.

E eu, num gesto de pura maluquice,  
ao vê-la assim tão cheia de meiguice,  
abri os braços para a que chegava,

sem pressentir que, por desgraça minha  
do meu destino ia tornar-se rainha  
quem tinha vindo para ser escrava.

(PENNAFORT, 1987, p. 14)

Por render-se aos encantos daquela que chegava, o eu lírico faz dela suserana, rainha, senhora das senhoras, e dela se torna vassalo. Embora ela quisesse antes ter-se feito escrava, ele foi quem, na verdade, acabou cativo dela e de seu amor.

Além dos aspectos comuns às cantigas de amor medievais, há também na obra de Pennafort poemas que trazem correspondências com as cantigas de amigo. De maneira geral, encontramos algumas diferenças (as quais mais adiante serão melhor expostas) entre a cantiga de amor e a cantiga de amigo. Mesmo assim, “de ambas o assunto é o mesmo, isto é, o amor, a maneira de o tratar é que diverge; naquela o autor dirige-se à mulher cortejada ou que simula cortejar, nesta é ela que fala dele” (NUNES, 1972, p. xxix). Lembremos que, apesar de, na cantiga de amigo, o eu lírico representar a fala de uma mulher, “quem ainda compõe a cantiga é o trovador” (MOISÉS, 2008, p. 27), ou seja, é a figura masculina que expressa os sentimentos da donzela apaixonada. Onestaldo de Pennafort parece aludir a esse tipo de cantiga em dois poemas em que pôs os títulos: “Cantar de amigo” e “Cantar de amiga”. No entanto, diferente do que ocorre nas cantigas de amigo medievais, o eu lírico de “Cantar de amigo” é masculino, sendo este um traço do processo de cristalização do resíduo trovadoresco trabalhado pelo autor em seu poema:

Fiz esta canção para a minha amiga  
bem simplesmente  
como o oleiro faz o seu vaso  
de cera nova ou de argila antiga.

Se alguém me vier perguntar por acaso  
para quem fiz esta cantiga,  
eu olharei nos olhos tranquilamente  
e em meus olhos ele há de ler  
o nome da minha amiga.

(PENNAFORTE, 1987, p. 103)

Já em “Cantar de amiga”, verifica-se um eu lírico feminino:

“A sua boca beijou-me  
quando eu quis dizer seu nome.

Pode ser que ele deixasse  
de me beijar, se eu falasse.

Mas porque fiquei calada,  
Fui beijada.”

(PENNAFORT, 1987, p. 107)

A despeito de encontrarmos ou não um eu lírico feminino, queremos ressaltar, nos poemas de Onestaldo de Pennafort, outras particularidades que nos remetem à tradição das cantigas de amigo medievais. Trata-se de aspectos relativos à sensibilidade ou à mentalidade amorosa contida neles.

Nas velhas cantigas de amigo, uma das principais características manifestadas é o sofrimento amoroso sentido pela amante decorrente da saudade do amado que foi para longe (servir na guerra ou em alguma empresa marinha) e que demora a retornar. Nesses poemas, “predomina um sentimento caracteristicamente português – a saudade” (FERREIRA, 1988, p. 17) – sentimento que o povo lusitano deixou como herança ao brasileiro e que a este também é muito peculiar. A dor da saudade, em Pennafort, é expressa nos versos do poema “Silêncio II”, em que o eu lírico, lamentando, pergunta-se do porquê de ficar tão longo tempo a sofrer pela falta do ser amado que está longe:

Por que ficar assim longo tempo, esquecido  
num pensamento doloroso  
como a saudade de um olhar silencioso  
que passou, que se foi para longe, perdido?  
[...]

(PENNAFORT, 1987, p. 39)

Em “Silêncio IV”, vislumbra-se a cena do amante que deseja dizer ao crepúsculo o nome da amada ausente. Nessa hora triste, ele é tomado por um forte desejo de estar perto daquela que é referenciada no poema pela palavra “longínqua”. Se há, junto dele, algo que pertence a ela, é a lembrança de sua beleza, mas ela está como que no vazio da solidão em que o amante se encontra:

Ao crepúsculo, misteriosamente...

Volúpia de dizer teu nome  
vagamente... surdamente...

como se o não dissesse...  
 como se o ouvisse...

Volúpia de te ver ante meus olhos,  
 ó longínqua!  
 tal como não és...  
 tal como és, quando não vens...

Volúpia de beijar a tua boca  
 num êxtase imaterial...  
 como se a não beijasse...  
 como se osculasse um beijo...

Tristeza de saber tua beleza  
 em mim, eternamente,  
 como num vazio...

(PENNAFORT, 1987, p. 41)

Nas cantigas de amigo medievais, há ainda um tom confessional com o qual a mulher amante se dirige, geralmente, “à mãe, às amigas, aos pássaros, aos arvoredos, às fontes, aos riachos” (MOISÉS, 2008, p. 27), segredando a eles sua paixão e sofrimento. O trecho de uma famosa cantiga de amigo composta por Dom Dinis, que reinou em Portugal entre os séculos XIII e XIV, transcrito a seguir exemplifica isso:

Ai flores, ai flores do verde pino,  
 se sabedes novas do meu amigo!  
 Ai Deus, e u é?

Ai flores, ai flores do verde ramo,  
 se sabedes novas do meu amado?  
 Ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amigo,  
 aquel que mentiu do que pos commigo?  
 Ai Deus, e u é?  
 [...]

Vós preguntades polo voss’ amado?  
 E eu bem vos digo que é viv’ e sano.  
 Ai Deus, e u é?  
 [...]

(DINIS, 2002, p. 101)

Nessa cantiga, a donzela conversa com as “flores do verde pinheiro” e lhes pergunta se sabem do paradeiro do seu amado, que foi para longe e não voltou mais. A insistência na interrogação “e u é?” (onde está?) denota a grande vontade de vê-lo outra vez, bem como o sofrimento que resulta de não saber se estará com ele tão cedo. Imagem parecida, na qual se

vê a intenção de perguntar às criaturas da natureza acerca de quem se ama, também é retratada no poema “À entrada do inverno”, de Pennafort, contudo, nesse poema, o eu lírico não encontra nas criaturas resposta alguma:

As cigarras, que andavam alegrando  
a minha grande solidão aqui,  
fugiram, tontas, como folhas, quando  
viram que eu ia perguntar por ti.

E o mar, esse estendal de águas imenso  
que vai e vem a marulhar – o mar  
levou bem longe o seu clamor suspenso,  
quando os lábios abri para falar.

Também o sol, esse operário antigo  
que lança bênçãos pela sua luz,  
negou-me o seu calor lúcido e amigo,  
mal o teu nome a murmurar me pus.

Só a saudade, a tua irmã, chorando  
ao ver a minha solidão aqui,  
me abriu os braços amorosos, quando  
sentiu que eu ia perguntar por ti.

(PENNAFORT, 1987, p. 16)

Interessante é notar que os três elementos da natureza que são evocados nas três primeiras estrofes parecem se relacionar com os ambientes ou situações peculiares a três tipos de cantigas de amigo: a *pastorela*, a *barcarola* e a *alva*. As cigarras vivem no campo, ambiente ligado à *pastorela* (cantiga em que o cavalheiro declara amor a uma donzela pastora); o mar, por sua vez, está ligado à *barcalora* (cantiga de amigo proveniente de localidade à beira-mar); e o sol se liga à *alva* (cantiga que retrata a separação dos amantes, ao raiar de um novo dia, depois de uma noite juntos).

Há ainda outras distinções entre a cantiga de amigo e a cantiga de amor. Aquela possui um “caráter mais narrativo e descritivo”, esta é de “feição analítica e discursiva” (MOISÉS, 2008, p. 28). Enquanto a cantiga de amor é mais idealista, a de amigo é mais realista, considera inclusive a possibilidade de realização do amor em um encontro carnal, assim ela “constitui essencialmente a expressão da vida dos namorados, em tom de confiança espontânea, liberta dos convencionalismos a que obedece a cantiga de amor” (FERREIRA, 1988, p. 19). De Pennafort, vejamos o poema “Romance”, no qual se evidenciam essas características:

Lá fora, no silêncio do jardim,  
o luar abriu, num momento,  
a cauda longa, de marfim.  
Aqui, nesta quietude de aposento,  
ressoa o último acorde sonolento,  
paíra um perfume leve, de jasmim...

Um perfume e um acorde... A suavidade  
de uns olhos tristes de desejo...  
A volúpia de um beijo... E depois a saudade  
desse beijo, que se prolonga noutro beijo...  
A mesma frase... Os mesmos gestos repetidos  
do pensamento nos sentidos...  
Toda essa história ingênua, tão antiga,  
em que há dois sempre: “Meu amigo... Minha amiga...”  
(PENNAFORT, 1987, p.37)

O poema parece descrever a cena na qual dois amantes estão juntos, num momento de enlace amoroso e de contemplação da presença do outro. Ambos estão quietos, dentro de um aposento, enquanto lá fora a luz da lua cai sobre o jardim silencioso. As imagens evocadas no poema aguçam os sentidos e a volúpia: o cheiro do perfume, a sonoridade de um acorde, a visão dos olhos, o sabor do beijo. A hora é de sentir e de entregar-se à paixão que prolonga um beijo noutro beijo. A cena descrita é, de certa maneira, fundo de um mínimo percurso narrativo, o qual pode ser percebido pela presença de verbos de ação e um advérbio que indica passagem do tempo: abriu, ressoa, prolonga, depois. No penúltimo verso, o leitor do poema é lembrado de que aquela cena faz parte de uma história muito antiga, mas sempre atual: uma história de amor. O poema termina com um verso bastante sugestivo para a matéria poética de que estamos agora tratando, pois traz os substantivos “amigo” e “amiga”. A parte final do último verso, entre aspas, parece sinalizar o sussurro dos dois enamorados, que, num só suspiro, chamam um ao outro: “Meu amigo... Minha amiga...”.

Eis alguns exemplos de poemas de Onestaldo de Pennafort em que se veem características de uma mentalidade poética da lírica amorosa trovadoresca medieval. Diante do exposto, podemos dizer que os romances escritos por esse poeta, os quais serão analisados a seguir, não estão isolados do restante de sua obra, mas, ao contrário, compartilham com os poemas há pouco analisados elementos residuais do imaginário medieval.

#### 4. REMANESCÊNCIAS ÉPICO-LÍRICAS MEDIEVAIS NO *ROMANCEIRO D'ALÉM-MAR*, DE ONESTALDO DE PENNAFORT

Os resíduos da lírica trovadoresca encontrados nos poemas de Pennafort analisados no capítulo anterior remetem-nos ao imaginário da Idade Média. Porém, a poesia de Pennafort não apresenta apenas resquícios da sensibilidade contida nas cantigas de amor e de amigo cultivadas nesse período histórico situado em um passado já distante. Sua poesia também reproduz ecos da tradição épico-lírica peninsular, aquela substanciada nas composições poéticas constituintes do *Romanceiro Tradicional*. A seguir trataremos de investigar alguns aspectos dessa tradição no *Romanceiro d'Além-Mar*.

Os romances que compõem esse romanceiro foram escritos por Pennafort entre os anos 1923 e 1928. Nessas composições, o poeta fluminense buscou reproduzir o estilo e os temas presentes nos romances da tradição peninsular. Já nas páginas de entrada, há uma espécie de informe avisando sobre que tipo de poema o leitor irá encontrar: “seis romances à maneira dos velhos rimances peninsulares, mas com fabulação original” (PENNAFORT, 1987, p.171). Note-se que a influência do romanceiro peninsular em sua obra já é anunciada desde o título, quando o poeta faz a escolha da expressão “d'além-mar”; os leitores mais atentos logo estabelecem a relação dessa expressão com o Atlântico e a Península Ibérica.

Note-se ainda que nesse “informe” Pennaforte usa o termo “rimance”, com ortografia diferente de romance. Pinto-Correia explica-nos o uso dessa palavra por parte de alguns estudiosos para designar a matéria poética ora estudada:

Compreendemos assim que, no respeitante à aplicação da designação “romance” no campo literário, alguns estudiosos portugueses tenham defendido o emprego de “romance” para a espécie literária moderna em prosa, e “rimance” para a espécie da literatura oral tradicional. Exemplo da preferência pela designação “rimance” poderá ser documentado no capítulo dedicado por António José Saraiva à “literatura oral” no primeiro volume da sua *A Cultura em Portugal – Teoria e História*. (PINTO-CORREIA, 2003, p. 20)

No entanto, a quase unanimidade dos estudiosos emprega o termo romance, tal como vínhamos empregando ao longo de nosso trabalho. Assim, fizemos a presente explanação para que o leitor não estranhe o uso do termo em questão por parte do poeta. Sem que apresentemos qualquer impedimento ao uso da palavra “rimance”, acompanhando a mesma postura de Pinto-Correia sobre este ponto, replicamos as seguintes palavras deste pesquisador português ao expor sua preferência pela designação “romance”: “ao conjunto dos ‘romances’

chamamos ‘romanceiro’, que, digamos de passagem, não tem – felizmente – o concorrente de ‘rimanceiro’” (PINTO-CORREIA, 2003, p. 20).

Sem mais demoras em pormenores iniciais, partamos para a exposição acerca do que encontramos do Romanceiro Tradicional no *Romanceiro d’Além-Mar*.

Como bem deixou registrado no informe anotado antes de sua série de romances, Pennafort escreveu esses poemas “à maneira” dos antigos romances peninsulares, ou seja, ele procurou imprimir em suas composições poéticas um estilo bem próximo ao verificado no Romanceiro Tradicional.

É preciso então esclarecermos qual é essa “maneira” ou quais características são atribuídas aos velhos romances para serem considerados como tais. Menéndez Pidal, dá-nos, em seu fundamental *Romancero Hispánico* (1953), alguns aspectos definidores do estilo romancístico. Esses aspectos partem da condição na qual se desenvolveram os romances; os atributos formadores de seu estilo, de acordo com Menéndez Pidal, são decorrentes daquilo que ele chamou de “tradicionalidade”. Assim, muito por serem poesia de feição tradicional os romances carregam estilo próprio e bem reconhecível se comparados a outras espécies poemáticas. É certo que as manifestações literárias tradicionais, sejam elas romances ou não, compartilham entre si características similares; não queremos dizer que os romances detém exclusividade de certos recursos expressivos e formais em meio às demais espécies literárias tradicionais, mas que ao longo do tempo os romances ganharam singularidade pela maneira como esses recursos se arranjaram nesses poemas.

As principais propriedades constituintes do estilo tradicional romancístico configuraram-se a partir do processo de fragmentação das antigas gestas e da reelaboração desses fragmentos, através do tempo, pelo povo. Menéndez Pidal, explica que o processo de reelaboração no qual os romances foram forjados deu-lhes essencialidade e intensidade de estilo:

El trabajo tradicional es una continua selección, comenzando por la selección inicial, cuando el gusto popular escoge entre muchos un canto, lo aprende y lo repite, sintiendo en él algo propio. Después al repetirlo, va eliminando del texto primitivo las partes poco afortunadas; tal vez añade algún rasgo que estima necesario; y en esta busca de sencillez y viveza, el romance gana una esencial intensidad. Cuando [...] el romance procede de una narración de muy amplia complejidad, no puede decirse que el refundidor o refundidores, que cooperan a la elaboración tradicional, desconozcan las complicaciones de la imaginación y de la sensibilidad, pues teniéndolas delante las

reelaboran, empleando su inventiva en sintetizarlas, llevados por un propósito selectivo. (MENÉNDEZ PIDAL, 1953, p. 59)

A sintetização da antiga matéria épica, junto com “el continuo operar de las variantes – selección incesable, aceptación, repulsa, retoque –” (MENÉNDEZ PIDAL, 1953, p. 60), conferiu aos romances um toque de naturalidade (MENÉNDEZ PIDAL, 1953), ou seja: a espontaneidade que adveio da oralidade (principal meio de transmissão do romanceiro peninsular). A reelaboração feita pelo povo, geração após geração, ainda conferiu aos romances um alto nível de impessoalidade, característica adquirida quando “el estilo se liberta de cuantos elementos personales y ambientales lleva consigo la creación de todo autor” (MENÉNDEZ PIDAL, 1953, p. 61) – em outras palavras: os romances tradicionais moldaram-se dentro de um estilo que não pertence a uma individualidade, mas resultado de várias sensibilidades; o povo torna-se seu autor.

Somada à essencialidade/intensidade, à naturalidade e à impessoalidade (ou, arriscamos dizer, decorrente delas) encontra-se ainda no estilo romancístico tradicional uma forte carga de intuição, lirismo e dramaticidade (MENÉNDEZ PIDAL, 1953). O trabalho de fragmentação e sintetização de trechos das canções de gesta suprimiu o excesso narrativo que não era considerado tão essencial e pôs em seu lugar passagens de forte lirismo e emotividade. Por conta disso, desde o século XIX, “se califica ese estilo narrativo de baladas o romances con el adjetivo de *épico-lírico* o *lírico-épico*” (MENÉNDEZ PIDAL, 1953, p. 60). Além disso, por fazerem muito uso de sequências dialogais, os romances estão também impregnados de dramaticidade. Assim, pelo fato de apresentarem lirismo e dramaticidade como alternativa ao uso da sequência meramente narrativa, “mediante una visión directa, rápida y viva” do evento cantado, Menéndez Pidal também trata o estilo dessas composições com o denominativo “*épico-intuitivo*” (MENÉNDEZ PIDAL, 1953, p. 60). O filólogo espanhol destaca ainda que toda arte tradicional “se caracteriza [...] por usar las modalidades intuitivas en un fuerte grado de concentración” (MENÉNDEZ PIDAL, 1953, p. 60).

Dessas propriedades principais constituintes do estilo tradicional do romanceiro peninsular derivaram outras especificidades. Será a partir dessas especificidades que vamos estabelecer a análise das aproximações existentes entre a obra romancística de Onestaldo de Pennafort e o Romanceiro Tradicional.

Como já dissemos em momento anterior, o romanceiro surgiu a partir do processo de fragmentação da antiga poesia heroica peninsular. A reelaboração desses fragmentos através do tempo resultou na formação de poemas com extensão muito menor que a dos cantares de

gesta de onde saíram. Se comparados aos longos poemas da poesia épica – estes normalmente com mais de um milhar de versos –, os romances podem ser considerados composições muito curtas. No geral, mostram uma ação rápida, sem percursos narrativos complexos ou trama com grande sucessão de acontecimentos. Pinto-Correia estabelece a seguinte comparação entre a extensão do romance e a de outros textos de feição tradicional: “Trata-se de uma composição [o romance] curta, não tanto como uma que outra forma de literatura oral tradicional (a quadra, o provérbio, por exemplo), mas, de qualquer modo, menos extensa que um conto” (PINTO-CORREIA, 2003, p. 29). Saliente-se que, entre os diferentes romances existentes bem como entre a variedade de versões de um mesmo romance, há os que podem ser muito curtos – como a versão de “O Conde Preso” recolhida em Vinhais e Trás-os-Montes, com 28 versos de segmento curto, ou seja, heptassílabos –, ou aqueles mais desenvolvidos – como o romance “Dom Gaifeiros”, em versão registrada por Garrett (1963), com 368 versos de segmento curto. Dos dois exemplos ora citados, transcrevemos a seguir apenas o romance “O Conde Preso”, editado por Pinto-Correia (2003), para que se tenha razoável ideia do que acabamos de dizer<sup>17</sup>:

Preso vai o conde preso,  
 preso vai arreatado,  
 não vai preso por ladrão  
 nem por homem ter matado,  
 por zombar duma donzela  
 caminho do Santo'Iago,  
 e não bastou ele zombar dela  
 entregou-a ó criado.  
 Ela discreta que era  
 ao rei se havia queixado  
 el-rei deu-lhe um conselho  
 que nem o melhor letrado:  
 — Ou há-de casar contigo  
 ou há-de ser degolado.  
 — Mais quero morrer sem culpa  
 que viver injuriado;  
 não me enterrem na igreja  
 nem tão pouco no sagrado,  
 levai-me àquele campo santo  
 onde fazem no mercado,  
 deixai-me a cabeça fora  
 e o cabelo entrançado,  
 de cabeceira me ponde  
 a cela do meu cavalo,  
 que digam os passageiros:

---

<sup>17</sup> Por se tratar de um texto de longa extensão, não transcrevemos o romance Dom Gaifeiros. O leitor interessado em fazer a leitura desse romance poderá verificar as referências na seção final deste trabalho para ter acesso à fonte na qual o romance está registrado.

“Deus te salve mal logrado,  
 morreste de mal d’amores,  
 não há mal mais desgraçado”

(PINTO-CORREIA, 2003, p. 194-195)

Os seis romances do *Romanceiro d’Além-Mar* seguem a média de extensão comum aos romances peninsulares: “Romance dos Sete Cavaleiros”, com 104 versos; “Romance do Vilão”, 66 versos; “Romance da Rosa”, com 48 versos; “Romance do Conde Aragonês”, com 34 versos; “Romance das Três Irmãs ou Miramar”, 62 versos; “Romance da Fonte e da Lua ou o Artista”, com 65 versos. Todos os versos estão dispostos em segmento curto.

A pequena extensão textual própria dos romances tradicionais, dentro da qual se desenrola breve narrativa, pode apresentar ainda várias sequências dialogais. Essas sequências, como já mencionamos, oferecem aos romances intensa atmosfera dramática. Menéndez Pidal, ao estudar ampla variedade de romances, constatou que raros são os casos em que se encontram romances sem nenhum diálogo. A imensa maioria mistura pequenas passagens narrativas com diálogos entre personagens, daí os romances poderem ser descritos como composições “de natureza eminentemente poética narrativo-dramática” (PINTO-CORREIA, 2003, p. 33). Entre os poucos exemplos de romances que se desenvolvem sem nenhum diálogo está o romance “La Ermita de San Simón”, do século XV:

En Sevilla está una ermita  
 cual dicen de San Simón,  
 adonde todas las damas  
 iban a hacer oración.  
 Allá va la mi señora,  
 sobre todas la mejor,  
 saya lleva sobre saya,  
 mantillo de un tornasol,  
 en la su boca muy linda  
 lleva un poco de dulzor,  
 en la su cara muy blanca  
 lleva un poco de color,  
 y en los sus ojuelos garzos  
 lleva un poco de alcohol,  
 a la entrada de la ermita,  
 relumbrando como el sol.  
 El abad que dice misa  
 no la puede decir, no,  
 monacillos que le ayudan  
 no aciertan responder, no,  
 por decir: amén, amén,

decían: amor, amor.<sup>18</sup>

Como podemos observar, esse romance é bem curto com foco narrativo em terceira pessoa. Ao final, o narrador reproduz de maneira indireta as palavras ditas pelos “monacillos” (sacristãos ou acólitos, ajudantes do padre).

Dos seis romances do *Romanceiro d'Álém Mar*, em apenas dois não se encontram diálogos: o “Romance das Três Irmãs ou Miramar” e o “Romance da Fonte e da Lua ou o Artista”. Tal como o romance “La Ermita de San Simón”, esses romances também possuem narrador em terceira pessoa. Se no “Romance das Três Irmãs” há dois versos (como veremos adiante) que correspondem à fala das três personagens (ou de uma delas) – “Nós éramos três irmãs / num castelo ao pé do mar” (PENNAFORT, 1987, p. 186) – eles funcionam mais como uma espécie de estribilho repetido ao longo do poema do que como diálogo. Ademais, esses versos não aparecem como resposta ou reação à intervenção da fala ou da ação de outro personagem, mas como introdução ou pausa em alguns momentos da narrativa:

Nós éramos três irmãs  
num castelo ao pé do mar.  
A primeira era a Marfida,  
a segunda Guiomar.  
A terceira por desgraça  
Miramar se foi chamar.  
[...]  
Nós éramos três irmãs  
num castelo ao pé do mar!  
Cavaleiros que passavam  
no seu belo galopar.  
Marfida que ia a espiar.  
Tanto espiou, que algum dia  
um deles que a ia espiar.  
Tão bem que a mão lha pedia,  
que ela a não soube negar.  
[...]

(PENNAFORT, 1987, p.186-187)

Afora esses dois versos mencionados, nos quais está claro o uso da primeira pessoa do plural, os demais versos mostram-se como enunciação de um narrador que se refere às três irmãs e aos fatos contados a partir da perspectiva de um observador.

Como já fora por nós enfatizado, o mais comum é os romances tradicionais trazerem sequências narrativas acompanhadas de sequências dialogais. Isso é o que também ensina

---

<sup>18</sup> La ermita de San Simón. El romancero viejo. In: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/romancero-viejo--0/html/fedb667c-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_85.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/romancero-viejo--0/html/fedb667c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_85.html)> Acesso em: 30 mai. 2019.

Menéndez Pidal: “Lo corriente es que la narración se anime y actualice mezclando buena parte de diálogo, sin que tampoco abarque una sucesión larga de sucesos, sino un evento único, aunque desenvolvido en incidentes varios” (MENÉNDEZ PIDAL, 1953, p. 63). Os outros quatro romances do *Romanceiro d’Além-Mar* seguem muito proximamente esse modelo descrito pelo filólogo espanhol: no “Romance dos Sete Cavaleiros” há a predominância da sequência narrativa com presença de um trecho escrito em forma de diálogo; no “Romance do Conde Aragonês”, diálogo e narrativa ocupam, cada um, quase o mesmo número de versos; já no “Romance do Vilão” e no “Romance da Rosa” (principalmente neste último) a sequência dialogal predomina.

Por conta da intensa concentração textual nas sequências narrativas ou dialogais, em sua grande maioria “os romances apresentam-se como muito pouco descritivos” (PINTO-CORREIA, 2003, p.33); embora Menéndez Pidal (1953) ressalte que, nos romances jogralescos e nos de fronteira, as descrições, quando aparecem, podem ser mais detidas. Já nos outros tipos de romance, a descrição circunstanciada, mesmo de pouca incidência, “se hace em forma fugaz, como um detalle de la narración” (MENÉNDEZ PIDAL, 1953, p. 66). Esse tipo de descrição está presente no trecho a seguir do romance do “Conde Preso”, na sua versão denominada “Justiça de Deus”, da Beira Alta, em cujo enredo o apóstolo São Tiago aparece milagrosamente com vestes de bispo para interceder em favor do conde:

[...]  
 Nos trajes de um santo bispo  
 Aparece transformado;  
 Sua mitra de pedras finas  
 De oiro puro o seu cajado:  
 Tomou a mão da romeira,  
 A mão do conde há tomado,  
 Por palavras de presente  
 Ali os tem desposado.  
 [...]

(PINTO-CORREIRA, 2003, p. 193)

A descrição das vestes de São Tiago aparece rapidamente, de maneira circunstancial, e logo dá lugar à narração. O mesmo tipo de descrição ocorre neste trecho de um romance de tema religioso chamado “A Caminho de Belém”:

Alta vai a lua alta  
 como o sol ao meio dia,  
 mais alta vai Nossa Senhora  
 quando p’ra Belém partia  
 S. José ia atrás dela

alcançá-la não podia  
[...]

(PINTO-CORREIA, 2003, p. 363)

A descrição de como está a claridade da noite no caminho de Belém inicia sucintamente esse romance. Em seguida, a narrativa vai se desenvolvendo ao longo do romance.

Pouquíssimas são as descrições encontradas nos seis romances do *Romanceiro d'Além-Mar*. Na verdade, quase não as há. As poucas descrições presentes são tão circunstanciadas quanto as dos romances tradicionais, como se verá no seguinte trecho do “Romance do Vilão”:

[...]  
Altas horas, no castelo  
estranhas cousas se dão.  
Na alcova da castelã,  
na mais negra escuridão,  
as vozes que se alternavam  
em surda murmuração.  
[...]

(PENNAFORT, 1987, p. 179)

A passagem descreve o aspecto do ambiente – “na mais negra escuridão” – em que se dá o diálogo entre a castelã e o vilão, personagens do romance. O diálogo é iniciado nos versos que sucedem imediatamente o trecho citado. Note-se ainda que há uma descrição do modo como o diálogo se estabelece: “em surda murmuração”.

Outra forma de descrição ocorrente nos romances tradicionais é a que Menéndez Pidal (1953) denominou de “descrição dinâmica”, esta pode ser mais extensa e nela predomina a ação. Exemplo disso, entre os romances tradicionais, podemos verificar no romance “Batalha de Lepanto”, na parte em que se descreve a destruição causada pelo enfrentamento naval entre cristãos e turcos maometanos:

[...]  
A fumaria era tanta,  
Nem uns, nem outros se viam.  
Bala que Dom João botava,  
Era de ferro, rendia;  
Bala que eles deitavam  
Tornava-se em mosquetaria.  
A sangreira era tanta  
Que p'los embornais corria.  
Era tanta a gente morta,

Os navios empeçariam,  
De setecentos e oitenta,  
Só uma galera havia;  
Com os seus mastros quebrados,  
O seu garupés rendido;  
Com a bandeira de rastos  
P'ra desprezo da Turquia.  
[...]

(PINTO-CORREIA, 1953, p. 162-163)

A descrição é construída através do relato de ações ou daquilo que resultou delas. Há grande presença de verbos, usados principalmente com o fim de retratar um panorama de realizações e efeitos. O cenário descrito é dinâmico.

Pennafort se valeu de expediente semelhante quando compôs o “Romance da Fonte e da Lua ou o Artista”. Este romance é repleto de descrições dinâmicas. Em suas duas estrofes iniciais, é possível exemplificar a ocorrência dessas descrições:

No jardim, se a hora o vestia  
do sol quente que queimava,  
no jardim cantarolava  
uma fonte que vertia  
prata mais que água jorrava.

E, no canto que fazia,  
com tal tristeza cantava,  
que quem o canto escutava,  
que não cantava, dizia,  
antes que a fonte chorava.  
[...]

(PENNAFORT, 1987, p. 189)

A hora iluminada em que o cenário se apresenta é descrita através de uma imagem da qual uma ação é o centro: o ato de vestir o jardim com o sol, ou seja, iluminá-lo com os raios do sol. Este também é sujeito de outra ação: queimar (com seu calor).

Na cena ainda é inserido outro elemento: a fonte. Esta realizava outras ações: ela “cantarolava” e “vertia prata mais que água”; nessas ações estão contidas as descrições do barulho e do brilho prateado da água que jorrava refletindo os raios do sol. A dinamicidade da cena retratada nessa primeira estrofe está também na seguinte. Nela a tristeza do canto da fonte é evidenciada por meio da percepção de quem escutava e dizia que a fonte na verdade parecia chorar. A grande intensidade da tristeza do canto então é notada por ser relacionada ao ato de chorar.

Um significativo procedimento intuitivo bastante comum nos romances tradicionais é o modo como os acontecimentos narrados parecem se atualizar para quem os escuta ou lê: “la escena o situación presentada en los romances tradicionales no se narra objetiva y discursivamente, sino que se actualiza ante los ojos” (MENÉNDEZ PIDAL, 1953, p. 65). Esse efeito é obtido através de alguns recursos característicos da estrutura narrativa dos romances. O primeiro deles é a maneira como o narrador se coloca diante dos fatos, parecendo estar presente nos acontecimentos no momento em que são narrados. Assim, o romance “O Conde Ninho” inicia com o narrador dizendo:

Lá se vai o Conde Ninho,  
seu cavalo vai banhar  
enquanto o cavalo bebe  
arma-le lindo cantar:  
— Bibe, bibe, ó meu cavalo,  
Deus te defenda do mal  
[...]

(PINTO-CORREIA, 2003, p. 255)

O narrador chama atenção para a figura do Conde Ninho como se o estivesse avistando ao longe. Semelhante comportamento se vê também nos romances “O cordão de ouro”, “O Conde de Alemanha”, “D. Jorge”, “A Fé do Cego”:

Lá se vai o capitão  
C’os seus soldados à guerra:  
Duzentos eram quintados,  
Eram duzentos de leva.  
[...]

(PINTO-CORREIA, 2003, p. 259)

Já lá baixo vem a noite  
foi-se a luz ó claro dia,  
vem o conde d’Alemanha  
p’ra dormir co’ a rainha,  
sete filhas que tinha  
só a mais nova o sabia.  
[...]

(PINTO-CORREIA, 2003, p. 306)

Lá baixo vem o D. Jorge – montando no seu cavalo.  
– Deus te guarde, Juliana – no teu país sentada.  
[...]

(PINTO-CORREIA, 2003, p. 311)

Lá se vai Nossa Senhora – do Egito para Belém,  
Com o seu menino nos braços, – ao longe, parece bem.

(PINTO-CORREIA, 2003, p. 361)

Este artifício de atualização, em que o narrador parece vivenciar a cena no instante em que narra, é também encontrado nos romances de Pennafort. No “Romance dos Sete Cavaleiros”, a certa altura da história, o narrador faz menção ao lugar onde se acha a donzela, personagem do romance, como se estivesse apontando para sua direção:

[...]  
 Ei-la na torre suspira,  
 suspira por entregar  
 sua mão e sua vida  
 ao que as souber conquistar  
 [...]

(PENNAFORT, 1987, p. 175)

Já no “Romance do Conde Aragonês”, o narrador torna presente a cena do conde voltando de uma caçada:

Volta da caça contente,  
 mai-la sua companhia,  
 o bom Conde Aragonês,  
 capitão de cortesia.  
 Volta da caça contente  
 com a caçada que fazia.  
 [...]

(PENNAFORT, 1987, p. 184)

A forma como o narrador anuncia a vinda do conde é semelhante àquela usada nos exemplos de romances tradicionais há pouco citados, é como se o narrador dissesse: “lá vem o conde contente com caçada que fazia”.

Ainda no “Romance dos Sete Cavaleiros”, a atualização dos fatos não é feita só com o narrador pondo-se ante os acontecimentos, mais do que isso ele parece interagir com os personagens. Na seguinte passagem, o narrador direciona sua voz aos sete cavaleiros, que estão em disputa pelo coração de uma dama, como se os chamasse:

[...]  
 Assim pensam cavaleiros  
 que assentam de disputar  
 a ver quem vence a peleja  
 e com a dama há de ficar.  
 Correi, correi, cavaleiros,  
 vinde a peleja encetar,  
 que o coração de uma dama  
 não é muito de esperar. [...]

(PENNAFORT, 1987, p. 175)

Nos romances tradicionais, outra forma de atualização dos fatos, segundo Pinto-Correia, é o uso de verbos “quase sempre no presente ou no imperfeito do indicativo” (PINTO-CORREIA, 2003, p. 33). Além disso, o pesquisador português observa que a atualização da intriga “ainda mais se impõe pela adoção do processo mimético por excelência: o diálogo” (PINTO-CORREIA, 2003, p. 33).

Como já exposto, a utilização de sequências dialogais é um expediente frequente nos seis romances do *Romanceiro d’Além-Mar*.

Quanto à presença de verbos no presente ou no pretérito imperfeito do indicativo para fins de atualização da intriga, os romances de Pennafort também são bastante pródigos nesse procedimento. É interessante notar que muitas vezes, nos romances, essas formas verbais são encontradas textualmente próximas uma da outra; elas costumam se acompanhar. Vejamos alguns trechos de romances de Pennafort nos quais estão presentes essas formas verbais funcionando da maneira que acabamos de explicar:

[...]  
e eis pelo castelo passa,  
na ausência do castelão,  
um vilão que bem levava  
sua feia e brava tenção.

[...]

(PENNAFORT, 1987, p. 179)

[...]  
O cavaleiro jurava  
pela lei e pela grei.  
E a donzela ria, ria,  
mas porque ria, não sei.

[...]

(PENNAFORT, 1987, p. 182)

[...]  
o bom Conde Aragonês  
capitão de cortesia.  
Volta da caça contente  
com a caçada que fazia.

[...]

(PENNAFORT, 1987, p. 184)

[...]  
Mira, mira, que remira,  
passa os dias a mirar  
as ondas que vão e vêm  
nas águas verdes do mar.

[...]

(PENNAFORT, 1987, p.186)

[...]  
 E o jardim, se a hora o vestia  
 do sol quente que queimava,  
 com a noite se mantelava,  
 logo do sol se despia,  
 como que o não desejava.  
 [...]

(PENNAFORT, 1987, p. 189)

Como podemos observar, nessas passagens há razoável emprego de verbos conjugados no tempo presente, como: “passa” (primeiro trecho); “volta” (no terceiro trecho); “mira”, “remira”, “passa”, “vão” e “vêm” (quarto trecho). O emprego dos verbos no presente como verificado nos romances é chamado de “presente histórico, importante recurso para actualizar la narración” (MENÉNDEZ PIDAL, 1953, p. 68). Ele é também muito utilizado em textos históricos, lendas, contos populares, por exemplo, para dar um tom de novidade a fatos acontecidos em um tempo anterior.

Os verbos no imperfeito do indicativo presentes nas passagens citadas – “levava” (primeiro trecho); “jurava”, “ria” (segundo trecho); “fazia” (terceiro trecho); “vestia”, “queimava”, “mantelava”, “despia” e “desejava” (último trecho) – reforçam o procedimento de atualização do que está sendo contado. A professora Ivete Monteiro de Azevedo, oferece uma explicação, para nós muito proveitosa, a respeito de tal característica do pretérito imperfeito, que ora destacamos:

O pretérito imperfeito designa um fato passado, mas não concluído. Por expressar um fato inacabado, impreciso, em contínua realização na linha do passado para o presente, o imperfeito é o tempo que melhor se presta a descrições e narrações. Esse tempo faz ver sucessivamente os diversos momentos da ação, que, à semelhança de um panorama em movimento, se desenrola diante dos olhos. (AZEVEDO, 2008, p. 74)

Todos esses processos de atualização ou renovação de eventos em um romance funcionam como uma forma de instigar a imaginação do leitor ou ouvinte, que, junto com o narrador, deixa-se transportar imaginativamente para o cenário das histórias contadas. Assim, através dessa estratégia discursiva, quem lê ou ouve um romance assume a posição de testemunha das ações sucedidas nele.

Da fragmentação empreendida na gênese dos primeiros romances tradicionais resultou uma outra característica recorrente nessas composições. Trata-se do modo abrupto como começa ou termina grande parte, senão a maioria, dos romances. Menéndez Pidal considera essa especificidade romancística como a principal diferença entre o texto tão somente épico e

o épico-intuitivo (caso do romance tradicional). Este, “ejercitando la selección eliminadora, tiende a prescindir de preliminares, incidentes y desenlace, para destacar sólo una situación elegida, o una rápida serie de sucesos nucleares” (MENÉNDEZ PIDAL, 1953, p. 71).

No romance sobre a morte de “Don Beltran”, coligido por Garrett a partir do *Romancero General* de Agustín Durán, não constam os fatos antecedentes que levaram à situação exposta no início do poema:

En los campos de Alventosa  
Mataran a Don Beltran  
Nunca lo echaron menos  
Hasta los puertos pasar.  
Siete veces echan suertes  
Quién lo volverá a buscar,  
Todas siete le cupieron  
Al buen viejo de su padre  
[...]

(GARRETT, 1963, p. 868)

Quem lê ou escuta esse romance sem conhecer a tradição épica peninsular – e por isso ignora os personagens e heróis daquela literatura – não encontra no preâmbulo qualquer explicação sobre quem seja Don Beltrán ou em que situação ele sofreu sua morte, somente no resto do poema encontrará indícios dos antecedentes ou do contexto da narrativa. Já o ouvinte ou leitor conhecedor da tradição épica peninsular ou mesmo o ouvinte antigo, de séculos atrás, familiarizado com os fatos históricos motivadores da antiga poesia heroica, lembrariam que esse romance deriva das histórias em torno de “la Batalla de Roncesvalles” ou dos “Doce Pares de Francia”. No entanto, a falta dessas informações não compromete o entendimento do romance nem diminui a sua capacidade de cativar e fascinar seu leitor ou ouvinte. Nesse sentido, escreve Menéndez Pidal: “Puede olvidarse la leyenda que sirve de apoyo. El romance se basta a sí mismo; busca en su concisión la totalidad de su ser” (MENÉNDEZ PIDAL, 1953, p. 72).

Os romances de Pennafort não resultaram diretamente da fragmentação de cantares épicos antigos, mas alguns deles apresentam semelhante maneira abrupta de começar a narrativa; tal como acontece nos romances tradicionais. Vejamos novamente a parte inicial do “Romance do Conde Aragonês”:

Volta da caça contente,  
mai-la sua companhia,  
o bom Conde Aragonês,  
capitão de cortesia.

volta da caça contente  
com a caçada que fazia.  
[...]

(PENNAFORT, 1987, p.184)

A forma como o personagem “Conde Aragonês” é introduzido repentinamente na cena inicial do romance causa a impressão de que ele já havia sido apresentado em momento anterior. O uso do artigo definido “o”, como do adjetivo “bom”, especificando a figura do conde, reforça ainda mais essa impressão. Além disso, o uso do verbo “voltar” no presente parece transmitir a sensação de que a caçada do conde já havia sido informada. É como se o romance retomasse abruptamente, a partir de determinado ponto, uma narrativa já iniciada.

De modo equivalente, Pennafort inicia o “Romance dos Sete Cavaleiros”:

Vinham sete cavaleiros  
sua dama disputar.  
Que ela sendo uma e eles sete  
não lhes podia bastar.  
Nem a sete cavaleiros  
uma só podia amar.  
Que o coração de uma dama  
só deve ter um lugar  
[...]

(PENNAFORT, 1987, p. 175)

Como se vê, não encontramos, dentro do universo diegético do romance, o relato de como se estabeleceu o desafio entre os sete cavaleiros ou do momento em que eles passam a demonstrar, ao mesmo tempo, interesse pela dama. O romance tem início com os cavaleiros já prestes a lutar em disputa pelo coração da dama.

Menéndez Pidal aponta-nos outra forma segundo a qual os romances podem principiar: “muchas veces ni siquiera se deja ver al protagonista; sólo se le oye hablar. La escena se introduce *ex abrupto*, con palabras puestas en discurso directo [...]” (MENÉNDEZ PIDAL, 1953, p. 72). Com esta fórmula, apresentam-se, por exemplo, as seguintes introduções de alguns romances tradicionais: “Estando eu à minha porta, cosendo, lavrando seda / encontrei um cavaleiro ao descer daquela serra” (PINTO-CORREIA, 2003, p. 245); “– Deus a salve, minha tia, – na sua mesa a jantar!” (PINTO-CORREIA, 2003, p. 250); ou “– Ai! que saudades me apertam / pela casa de meu pai” (PINTO-CORREIA, 2003, p. 285); ou “Estando eu à janela co’ a minha almofada” (PINTO-CORREIA, 2003, p. 366).

Entre os romances do *Romanceiro d’Além-Mar*, há dois que iniciam com a fala de personagens: “– Lindos olhos tem a bela / de enlouquecer o seu rei. / Verdes, verdes como o

mar, / com o mar os compararei” (PENNAFORT, 1987, p. 182); “Nós éramos três irmãs / num castelo ao pé do mar<sup>19</sup>” (PENNAFORT, 1987, p. 186). De maneira similar ao que acontece nos romances peninsulares, não é possível identificar, através desses versos introdutórios, quem exatamente está a falar.

Tal como costumam iniciar, os romances tradicionais também podem apresentar final abrupto, embora não com a mesma frequência, conforme afirma Menéndez Pidal: “Mientras los comienzos abruptos, de uno u otro tipo, son mayoría en el romancero, el final abrupto no lo es tanto, aunque también es muy frecuente” (MENÉNDEZ PIDAL, 1953, p. 72). O romance “Morte do Príncipe D. João”, quase todo dialogado, em versão recolhida na vila de Nozede de Cima, Portugal, finaliza quando o príncipe, no leito de morte, promete a seu pai que, se sobreviver do mal que o acometia, casaria com D. Isabel, donzela que ele havia deixado enganada; depois dessa fala, não se conta ou se diz mais nada:

[...]  
 — Que é isso, ó meu filho,  
 vinte contos não é nada?  
 a honra de uma donzela  
 nem com quanto há se paga.  
 — Já lhe deixo mais quarenta  
 para essa desgraçada,  
 não quero que o mundo diga  
 D. Isabel não vale nada.  
 Se eu desta cama m’erguer  
 não na quero p’ra mais nada,  
 no altar d’aquela igreja  
 há-de ser minha esposada.

(PINTO-CORREIA, 2003, p. 158)

No “Romance do Vilão”, Pennafort encerra seu poema com uma fala de personagem, trata-se da castelã, que, ao saber ter sido o seu castelo invadido por um vilão fazendo-se passar por seu esposo, chama os seus vassallos para salvá-la do homem estranho:

[...]  
 — Vassallos, os meus vassallos,  
 salvai-me de mau vilão!  
 Meteu-se de meu esposo,  
 comigo teve tenção.  
 Nos modos que me el’falava  
 notava transformação.

<sup>19</sup> Apesar de expressarem a fala das três irmãs, ou de uma delas (não há como precisar), que são personagens do romance, esses versos não compõem especificamente uma sequência dialogal, como já ressaltamos em momento anterior. Mesmo assim, exemplificam bem o procedimento do qual estamos a tratar: o de um início abrupto composto por um enunciado que expressa a fala de alguém não identificado.

Julgava que eram excessos  
depois da separação.  
Mas, quando me acometia,  
logo vi que era vilão,  
que se fora meu esposo,  
apesar da escuridão  
saberia onde estavam  
as cousas que dele são.

(PENNAFORT, 1987, p. 180-181)

O poema termina e não sabemos qual foi, precisamente, o destino do vilão. A resolução do romance, então, completa-se na imaginação de quem o lê ou escuta.

Em outra composição do romancista de Pennafort, no “Romance das Três Irmãs”, verificamos um desfecho rápido, que interrompe o andamento da narrativa de maneira repentina:

[...]  
Passam dias, passam noites,  
passam anos de contar,  
Miramar, a malfadada,  
estava mirando o mar,  
Arde o castelo com o fogo  
que o demo foi a atear.  
Miramar, a malfadada  
estava mirando o mar!

(PENNAFORT, 1987, p. 187-188)

Paradoxalmente à descrição do longo passar dos dias, noites e anos, dentro dos quais Miramar “estava mirando o mar”, de repente o desenvolvimento da trama é cessado com o incidente abruptamente anunciado nos versos “Arde o castelo com o fogo / que o demo foi atear”. Deste ponto, o poema parte para a conclusão, sem dar mais detalhes sobre o incêndio ocorrido no castelo nem o que exatamente ocorrera com Miramar. Mais uma vez, o leitor ou ouvinte completará o fechamento da narrativa com a ajuda de sua imaginação, baseando-se nos elementos oferecidos nos versos derradeiros.

A respeito do exercício imaginativo gerado a partir da leitura ou da escuta de romances, cuja sensibilidade lírico-intuitiva extrapola, de maneira bastante peculiar, a fronteira daquilo que é textualmente anunciado, diz-nos Menéndez Pidal:

El romance [...] conduce la imaginación hacia un punto culminante del argumento y, abandonándola ante un tajo de abismo impenetrable, la deja lanzar su vuelo a una lejanía ignota, donde se entrevé mucho más de lo que pudiera hallarse en cualquier realidad desplegada ante los ojos. Cualquier

desenlace preciso sería un descenso, una caída. (MENÉNDEZ PIDAL, 1953, p. 75)

Como foi ressaltado, a característica dos romances peninsulares de iniciarem ou finalizarem *ex abrupto* resultou do processo de fragmentação sofrido por esses poemas. Pennafort, apesar de seu romanceiro ser, em primeira análise, produto da sua capacidade inventiva, soube, com certa medida, imprimir nos seus romances essa propriedade intuitiva tão importante do Romanceiro Tradicional.

Mais uma característica que aproxima o romanceiro composto por Pennafort do romanceiro peninsular é a ocorrência, em ambos os romanceiros, do que Pinto-Correia, seguindo a linha de investigação da pesquisadora Edith R. Rogers, chama de *motivos*:

[os motivos] consistem em pequenas configurações discursivas que podem aparecer quase com a mesma manifestação textualizada, em romances diferentes. Representam momentos de aditamento de sentido principal, suplementar ou poético. Como tal, deslocam-se facilmente de um para outro romance ou de uma para outra versão. (PINTO-CORREIA, 2003, p. 38)

O pesquisador português ainda ressalta que esses motivos estão relacionados à produção literária tradicional (PINTO-CORREIA, 2003). Por exemplo, é comum a predominância de alguns números no texto romancístico, como o número três e o número sete. Assim, no romance da “Bela Infanta”, há “três moinhos” e “três filhas” entre as ofertas da infanta ao cavaleiro desconhecido caso este lhe trouxesse o corpo do seu marido supostamente morto na Terra Santa; no romance do “Conde Yanno”, este é obrigado pelo rei a casar com a única solteira entre “três irmãs” filhas do soberano; em “O Conde da Alemanha”, “três fios” são retirados pelo conde da seda amarela que a infanta tecia; “três irmãs” são mencionadas no início do romance “Dom Aleixo”; em “Rainha e Cativa”, por duas vezes o tempo é contado com o número três: “três dias” e “três horas”; no romance de “Dom Beltrão”, seu cavalo “três vezes” livrou-o do encontro com golpes mortais, “três vezes” tentou salvá-lo, “três vezes” recebeu espora e rédea e “três vezes” teve a cilha apertada; em “Justiça de Deus”, a donzela violada chorou “três dias” e “três noites”; em “Albaninha”, “três horas” queria o sedutor passar junto dela, e “três” são os irmãos de Albaninha; no romance “Dom João”, “três doutores” examinam o príncipe doente, e “três horas” é o tempo de vida que resta a Dom João; no romance “A Nau Catrineta”, as “três meninas” avistadas em terra

firme são filhas do capitão<sup>20</sup>; no romance “Triste Noivo”, versão de “Morte do Príncipe D. Afonso de Portugal”, a infanta está casada há “três dias”; em “Cruel Vento”, em versão de Trás-os-Montes, o vento derruba “três cidades” e desonra “três donzelas”; no romance “Manhana de São João”, uma versão de “O Prisioneiro”, “três passarinhos” cantam ao amanhecer; em “Os Dois Amantes”, o rei tem “três filhas”; em “O Conde das Três Marias”, versão de “Delgadinha”, o conde também tem “três filhas”<sup>21</sup>.

No romanceiro de Pennafort, dois romances trazem o número três em seu enredo: o “Romance do Conde Aragonês”, no verso “Deu-lhe três golpes tão fortes” e no verso “Deu-lhe três mortes tão tristes” (PENNAFORT, 1987, p. 185); e o “Romance das Três Irmãs ou Miramar”, no repetido verso “Nós éramos três irmãs” (PENNAFORT, 1987, p. 186).

Já o número sete – que no romanceiro de Pennafort aparece com grande evidência no “Romance dos Sete Cavaleiros”: “Vinham sete cavaleiros/ sua dama disputar” (PENNAFORT, 1987, p. 175) – é também bastante frequente no Romanceiro Tradicional: no romance da “Bela Infanta”, o anel usado pelo capitão da armada tem “sete pedras”; no romance “O Caçador”, “sete fadas” encantaram por “sete anos” e um dia a filha do rei; no romance “A enfeitçada”, “sete bruxas” puseram feitiço na donzela perdida; no romance “Dom Aleixo”, a donzela é avisada que “sete bandidos” estão a sua espera na esquina; em “Silvaninha”, “sete anos” é o tempo de encarceramento da filha perseguida; em “Bernal-Francês”, “sete condes” acompanhavam o cortejo da esposa morta; no romance de “Dom Beltrão”, “sete vezes” deitaram sorte para ver quem ia em busca do paradeiro de Dom Beltrão, o qual por fim é encontrado morto com “sete feridas” em seu peito; no romance “Dom Gaifeiros”, Melisendra, filha de Carlos Magno, passou “sete anos” cativa em poder dos mouros; em “Helena”, seu marido promete peregrinar durante “sete anos” e um dia à Roma e fundar um convento com “sete missas” por dia para penitenciar-se por ter provocado a morte da esposa; no romance da “Donzela que Vai à Guerra”, “sete filhas” tem o velho pai, e “sete anos” a filha mais velha serve na guerra; já no romance “O Cordão de Ouro”, “sete arratéis<sup>22</sup>” pesa o cordão, e “sete dias” tem o soldado para voltar a sua esposa, mas “sete horas” foram o suficiente para o soldado comprovar que ela não necessitava dele<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> As versões de romances até este ponto arroladas no parágrafo estão todas editadas no *Romanceiro* (1963) de Almeida Garrett.

<sup>21</sup> Os cinco últimos romances listados no parágrafo estão coligidos no *Romanceiro Oral da Tradição Portuguesa* (2003) de João David Pinto-Correia, obra em que estão também reunidas algumas das versões editadas por Almeida Garrett.

<sup>22</sup> Antiga unidade de medida usada em Portugal.

<sup>23</sup> As versões de romances tradicionais citadas no presente parágrafo estão reunidas no *Romanceiro* (1963) de Almeida Garrett.

Os *motivos* podem ainda relacionar-se às atividades executadas pelos atores da trama romancística (PINTO-CORREIA, 2003). As figuras masculinas geralmente combatem: “– Vai, Rodrigues, p’á batalha, vai, Rodrigues, p’á guerra” (PINTO-CORREIA, 2003, p. 143), “sou soldado, vou p’á guerra, ã venho por aqui morar” (PINTO-CORREIA, 2003, p.245); caçam: “Valdevinos foi à caça / ele tardava que não vinha” (PINTO-CORREIA, 2003, p. 178), “Caçador que vai p’á caça, caçar toda a folia, / anoitecera na serra, sem caça, sem ousadia” (PINTO-CORREIA, 2003, p. 397); jogam: “Sentado está D. Galfeiros - num tabuleiro real, / Está com as cartas na mão - a começar a jogar” (PINTO-CORREIA, 2003, p. 209); cantam trovas: “– Acorda, bela infanta, - se queres ouvir cantar; / Ou são os anjos no céu, - ou a sereia no mar. / – Não são os anjos no céu, - nem a sereia no mar, / É ele, o conde Ninho, - que comigo quer casar.” (PINTO-CORREIA, 2003, p. 256).

Entre as atividades realizadas por determinados personagens do *Romanceiro d’Além-Mar*, encontramos alguns *motivos* semelhantes aos observados nos romances tradicionais, como o combate: “Armaram-se os cavaleiros, / começam logo a lutar” (PENNAFORT, 1987, p. 176); a caçada: “o bom Conde Aragonês, / capitão de cortesia. / Volta da caça contente / com a caçada que fazia” (PENNAFORT, 1987, p. 184); o cantar ou o trovar: “O trovador que trovava, / Guiomar que ia a escutar. A voz que entrava no ouvido, / a saia de lhe apertar” (PENNAFORT, 1987, p.187).

A semelhança de *motivos* entre os romances de Pennafort e os romances tradicionais ocorre principalmente devido ao universo diegético das composições do poeta fluminense ter como referência o período medieval.

Por essa mesma razão, os tipos encontrados entre os personagens do *Romanceiro d’Além-Mar* são similares aos do velho romanceiro, como cavaleiros: “Venham vinte cavaleiros, / com eles posso terçar” (PENNAFORT, 1987, p.177), “Cavaleiros que passavam / no seu belo galopar” (PENNAFORT, 1987, p. 187); vassalos e vilão: “– Vassalos, os meus vassalos, / salvai-me de mau vilão” (PENNAFORT, 1987, p. 180); uma donzela: “E a donzela ria, ria, / mas porque ria, não sei” (PENNAFORT, 1987, p. 182); um conde: “o bom Conde aragonês, / capitão de cortesia” (PENNAFORT, 1987, p. 184); uma condessa: “vinha a ser sua alegria / de tornar ao seu castelo / onde a condessa estaria” (PENNAFORT, 1987, p. 184); um trovador: “O trovador que trovava, / Guiomar que ia a escutar” (PENNAFORT, 1987, p. 187).

Os ambientes onde se passam as histórias dos romances de Pennafort também são muito próprios do medievo: o cortesão ou o campesino. Assim, as moças ou donzelas esperam os cavaleiros em torres ou castelos (“Romance dos Sete Cavaleiros” e “Romance das Três Irmãs”), os encontros entre os apaixonados ocorrem nos jardins (“Romance da Rosa” e

“Romance da Fonte e da Lua”), e a caça é realizada no campo ou na floresta (“Romance do Conde Aragonês”).

Há ainda no Romanceiro Tradicional certos “segmentos linguístico-discursivos que se repetem nas múltiplas versões dos diferentes romances” (PINTO-CORREIA, 2003, p. 31). Esses segmentos funcionam como fórmulas vocabulares que, em vários romances, quando não repetem a mesma estrutura de palavras, aparecem com um arranjo similar. Almeida Garrett anota, no seu romanceiro, em explicação a um dos versos do romance do “Conde Nilo”, “que era frequente nos antigos cantares repetirem, de uns para os outros certos dizeres que caíam em graça” (GARRETT, 1963, p. 912). No *Romanceiro d’Além-Mar*, verificamos a ocorrência de alguns desses dizeres frequentes nos antigos cantares.

É bastante comum, por exemplo, encontrarmos entre os versos dos romances antigos a expressão “palavras não eram ditas”. Geralmente ela interrompe o andamento de um diálogo entre personagens ou funciona como transição entre uma ação e outra no desenvolvimento da narrativa. No romanceiro de Pennafort, essa expressão aparece uma vez, no “Romance dos Sete Cavaleiros”:

— [...]  
 Mil corações que tivera,  
 não vo-los iria eu dar.  
 Guardá-los-ia comigo  
 para melhor vos amar.  
 Palavras não eram ditas,  
 escurecia-se o ar.

(PENNAFORT, 1987, p. 177)

O aproveitamento discursivo dessa expressão feito por Onestaldo de Pennafort parece investir o trecho de seu romance com o mesmo estilo empregado nos romances tradicionais. A expressão usada continua a cumprir função análoga a que exercia naqueles cantares antigos. Vejamos alguns exemplos de passagens de velhos romances nas quais encontramos a mesma sequência linguístico-discursiva:

— “Ventura da sem-ventura,  
 Grande foi tua mofina!  
 Manda-me el-rei que te mate,  
 Que case com sua filha.”

Palavras não eram ditas,  
 Inda mal lhas ouviria,  
 A desgraçada condessa  
 Por morta no chão caía.

(GARRETT, 1963, p. 730)

— “Não quero vestido de oiro;  
Mau fogo em quem nos vestira!  
Padrasto com meu pai vivo,  
Nunca o eu consentiria.”

Palavras não eram ditas,  
El-rei que à porta batia.

(GARRETT, 1963, p. 753-754)

— “[...]”  
Que eu cá com meu punhal de oiro  
Defenderei minha vida.”

Palavras não eram ditas,  
O ermitão se descobria,  
Foi a tomá-la nos braços  
Com sobeja demasia...

(GARRETT, 1963, p. 764-765)

— “Metade de quanto eu tenho,  
A metade bem contada,  
A esse bom ermitão  
Desta hora lhe fica dada.”  
Palavras não eram ditas  
O ermitão que chegava

(GARRETT, 1963, p. 826)

— “[...]”  
Tua esposa lá tem moiros,  
Não a sabes ir buscar:  
Outrem fora seu marido  
Já lá não havia estar.”  
Palavras não eram ditas,  
Os dados vão pelo ar...  
A que não fora o respeito  
Da pessoa e do lugar,  
Távolas e tableiro  
Tudo fora despedaçar.

(GARRETT, 1963, p. 875)

— “O cavaleiro está fora,  
Mas não deve de tardar.  
Se tem pressa a peregrina,  
Já lho mandarei chamar.”

Palavras não eram ditas,  
O cavaleiro a chegar

(GARRETT, 1963, p. 921)

Ainda no “Romance dos Sete Cavaleiros”, verificamos a sequência vocabular “ai de mim”, frequentemente encontrada nos poemas do Romanceliro Tradicional: “— Ai de mim,

que sou valente / e não posso amostrar!” (PENNAFORT, 1987, p. 176). A expressão “Ai de mim”, ou uma estrutura semelhante a ela, tem ocorrência, por exemplo, nos seguintes versos do antigo romanceiro: “Ai de mim, triste viúva, ai de mim, triste coitada, / Três filhas que Deus me deu, sem nenhuma ser casada” (PINTO-CORREIA, 2003, p. 246); “Ai de mim, triste viúva, / Que te não soube criar! / A el-rei te dei por amo / Que melhor não pude achar” (GARRETT, 1963, p. 813); “Ai triste de mim, coitada, / Ai triste de mim, mofina! / Mandei buscar uma escrava, / Trazem uma irmã minha” (GARRETT, 1963, p. 831); “Ai de mim que já sou velho, / Não nas posso brigar, não! / De sete filhas que tenho / Sem nenhuma ser varão!” (GARRETT, 1963, p. 949).

Já no “Romance do Conde Aragonês”, a condessa dirige-se ao esposo sempre com a sequência “o bom do” antecedendo a palavra conde: “Ao vê-lo entrar, a condessa / muito enxuta lhe dizia: / – Esperai o bom do conde, que eu aqui esperaria / a ver até onde chega / deste vassalo a ousadia.” (PENNAFORT, 1987, p. 184). A mesma estrutura acha-se empregada nestes versos do Romanceiro Tradicional: “Vedes ora o bom do rei / Dando voltas ao sentido: – “Se mato a bela infanta, / Fica o meu reio perdido [...]” (GARRETT, 1963, p. 812); “Deixaram-no o bom do frade / Para a infanta confessar” (GARRETT, 1963, p. 840); “Foi dali o bom do pajem / Andando de bom andar / À casa da estudaria, / Onde el-rei estava a estudar” (GARRETT, 1963, p. 850).

No “Romance das Três Irmãs”, outros dois segmentos linguístico-discursivos podem ser destacados. Consideremos os versos seguintes: “Mira, mira, que remira, / passa os dias a mirar” (PENNAFORT, 1987, p. 186); “Passava mais de ano e dia / que tinham ido a casar” (PENNAFORT, 1987, p. 187). As expressões constituintes dos versos “Mira, mira, que remira” e “Passava mais de ano e dia” encontram estruturas correspondentes nos poemas do Romanceiro Tradicional; podem haver casos em que a correspondência seja total: “O pai que a mira e remira / Tão esbelta e bem pregada, / O seu corpo tão gentil, Sua saia tão bem talhada” (GARRETT, 1963, p. 826); “Cuidou de cair por morto / O conde que tal ouvia: / Senhor rei, que sou casado / Já passa mais de ano e dia! (GARRETT, 1963, p. 728); “Ano e dia eram passados / Sem de vós ouvir falar, / Coa dona desse castelo / eu ontem me fui casar” (GARRETT, 1963, p. 922); “Passava mais de ano e dia/ Que iam na volta do mar, / Já não tinham o que comer, Já não tinham que manjar” (GARRETT, 1963, p. 963).

Não é forçoso afirmar que Onestaldo de Pennafot conhecia a tradição poética do romanceiro e soube aproveitar as nuances estilísticas desses antigos cantares na composição de seus próprios romances para fazê-los substancialmente mais parecidos aos romances

peninsulares. Assim, o poeta conseguiu transportar, de certa maneira, para suas composições o espírito épico-lírico ou épico-intuitivo que anima o Romanceiro Tradicional.

As correspondências entre o *Romanceiro d'Além-Mar* e o Romanceiro Tradicional podem ser estabelecidas ainda sob o ponto de vista temático. Os temas desenvolvidos nos romances de Pennafort estão intimamente relacionados ao imaginário e ao sistema de valores da Idade Média, período no qual se deu a gênese do romanceiro peninsular.

Para melhor analisarmos os temas desenvolvidos no *Romanceiro d'Além-Mar*, daqui em diante citaremos integralmente os textos dos seis romances que o compõem. Dessa forma o leitor poderá acompanhar melhor a análise empreendida por nós. Aproveitaremos também para falarmos mais um pouco sobre alguns aspectos formais, os quais podem ser visualizados de maneira mais satisfatória com os poemas inteiros.

O primeiro tema a ser destacado é o do heroísmo pessoal, especialmente relacionado à demonstração de força e de bravura do cavaleiro para conquistar a donzela por quem está apaixonado. Isso se vê no “Romance dos Sete Cavaleiros”:

Vinham sete cavaleiros  
sua dama disputar.  
Que ela sendo uma e eles sete  
não lhes podia bastar.  
Nem a sete cavaleiros  
uma só podia amar.  
Que o coração de uma dama  
só deve ter um lugar;  
uma vez ele tomado,  
a porta se há de fechar,  
por onde nem mesmo a morte,  
nem a morte pode entrar.  
Assim pensam cavaleiros  
que assentam de disputar  
a ver quem vence a peleja  
e com a dama há de ficar.  
Correi, correi, cavaleiros,  
vinde a peleja encetar,  
que o coração de uma dama  
não é de muito esperar.  
Ei-la na torre suspira,  
suspira por entregar  
sua mão e sua vida  
ao que as souber conquistar,  
que mostre que o seu desejo  
não para em só desejar.  
Antes que é forte em querer  
quanto é forte em pelejar.  
Correi, correi, cavaleiros,  
vinde a peleja encetar,

O mais valente de todos  
 com a dama há de ficar.  
 Armaram-se os cavaleiros,  
 começam logo a lutar.  
 o primeiro com o segundo,  
 o terceiro com o seu par,  
 o quinto e o sexto, em seguida,  
 põem-se logo a pelejar.  
 Os mais valentes dos pares  
 que vencerem o seu par,  
 com o sétimo cavaleiro  
 hão de em seguida terçar.  
 Se for um, se forme mais,  
 quantos hajam de sobrar,  
 o sétimo cavaleiro  
 com eles há de justar.  
 Armaram-se os cavaleiros,  
 começam logo a lutar.  
 O primeiro com o segundo,  
 o terceiro com o seu par,  
 o quinto e o sexto, em seguida  
 põem-se logo a pelejar.  
 Mas por igual que eram bravos,  
 todos podem se igualar.  
 Todos tombam mortos juntos  
 ao mesmo tempo e lugar.  
 Tombando mortos os seis,  
 ao mesmo tempo e lugar,  
 o sétimo cavaleiro  
 não tinha com quem justar.  
 — Ai de mim, que sou valente  
 e não posso amostrar!  
 Daqueles com quem lutara  
 nem um houve de sobrar!  
 Sem disputar minha dama,  
 como a hei de desejar?  
 Ei-la na torre suspira,  
 suspira por se casar.  
 Sem honras um cavaleiro  
 como a pode desposar?  
 Ai de mim, que sou valente  
 e não o posso amostrar!  
 Venham vinte cavaleiros,  
 com eles posso terçar!  
 — Alvissaras, cavaleiro,  
 correi, correi, a escutar.  
 Nem são as ninfas do bosque,  
 nem as sereias do mar.  
 É a dama dos vossos sonhos  
 que convosco quer falar.  
 — Se sois tão valente assim  
 e provas me quereis dar,  
 arrancai com este punhal  
 o coração do lugar.  
 Que se ele for amante,

melhor há de me falar.  
 — Ai de mim, que sou valente  
 e não posso amostrar!  
 Sem o coração que tenho,  
 como vos podia amar?  
 Mil corações que tivera,  
 não vo-los iria eu dar.  
 Guardá-los-ia comigo  
 para melhor vos amar.  
 Palavras não eram ditas,  
 escurecia-se o ar.  
 E nunca mais ninguém pôde  
 a torre e a dama avistar.  
 O cavaleiro era um anjo  
 que o demo estava a atentar.  
 Aos outros vencer pudera,  
 que se deram matar.  
 Mas o último cavaleiro,  
 salvou-o o modo de amar.

(PENNAFORT, 1987, p. 175-178)

Antes de continuarmos a falar sobre o tema, atentemos para alguns aspectos formais do romance. Como se pode observar, esse poema é composto de uma única estrofe, característica convencional dos romances tradicionais. Os versos estão organizados em segmentos curtos heptassilábicos de rimas em oxítonas, com assonância em “a”, nos versos pares; tipo de verso bastante usual na tradição romancística peninsular. As versões dos romances “Conde Nilo”, “Helena” e “A Nau Catrineta”, por exemplo, entre outros romances coligidos por Garrett, estão configurados com essa forma.

Neste poema verificamos ainda a ocorrência de uma figura retórica muito recorrente nos antigos romances: a repetição ou reiteração. Nos versos “Correi, correi, cavaleiros” e “correi, correi a escutar”, por exemplo, há a reiteração da palavra “correi”. Este mesmo artifício é observado nos seguintes versos retirados do Romanceiro Tradicional: “Tem-te, tem-te, cavaleiro” (GARRETT, 1963, p. 720); “Cala, cala, conde Yanno” (GARRETT, 1963, p. 731); “Vive, vive, cavaleiro” (GARRETT, 1963, p. 788); “Acima, acima, gajeiro” (GARRETT, 1963, p. 964); ademais, muitos romances começam com uma repetição: “Conde Nilo, conde Nilo” (GARRETT, 1963, p. 913); “Albaninha, Albaninha” (GARRETT, 1963, p. 917); “Peregrina, a peregrina” (GARRETT, 1963, p. 922). Poderíamos dar vários outros exemplos, tão abundante é o uso desse recurso no romanceiro, no entanto limitemo-nos, por enquanto, aos casos agora elencados.

Além do verso “Correi, correi, cavaleiro” trazer uma reiteração, ele compõe um dístico que aparece duas vezes no romance: “Correi, correi cavaleiros, / vinde a peleja encetar”. Já o dístico “— Ai de mim, que sou valente / e não posso amostrar” aparece três vezes.

Há ainda a repetição de outros versos ao longo do romance, constituindo paralelismos dentro da estrutura do poema, como é o caso dos versos “Que o coração de uma dama / só deve ter um lugar” com estrutura paralela a dos versos “que o coração de uma dama / não é de muito esperar”; ou dos versos “a ver quem vence a peleja / e com a dama há de ficar” com “O mais valente de todos / com a dama há de ficar”; também é o caso dos versos “Ei-la na torre suspira, / suspira por entregar” com “Ei-la na torre suspira, / suspira por se casar” e da sequência de versos “Todos tombam mortos juntos / ao mesmo tempo e lugar. / Tombando mortos os seis, / ao mesmo tempo e lugar”.

No caso do par de versos “Ei-la na torre suspira, / suspira por entregar” como também o de seu correspondente paralelo, há pouco citado, neles verificamos a presença de uma outra forma de reiteração. Diferentemente de em “Correi, correi, cavaleiros”, em que a repetição de uma palavra ocorre dentro de um só verso, a palavra “suspira” aparece no primeiro verso do dístico e é repetida no verso seguinte. Essa forma de reiteração é observada no Romanceiro Tradicional com frequência, senão vejamos: “O caçador foi à caça, / a caça, como soía” (GARRETT, 1963, p. 709); “Que eu vou a tomar conselho, / conselho com minha tia” (GARRETT, 1963, p. 710); “— Dizei-me vós, ó dozela, / dizei-me de quem sois filha” (GARRETT, 1963, p. 720); “Chorava a infanta, chorava, / chorava e razão havia” (GARRETT, 1963, p. 727); “Já lá vem o sol na serra, / já lá vem o claro dia” (GARRETT, 1963, p. 753); “De nada do que se passava / De nada davam sentido” (GARRETT, 1963, p. 811), entre tantas outras ocorrências.

Por fim, um último exemplo de repetição deve ser destacado. Referimo-nos ao seguinte conjunto de versos que é repetido duas vezes no “Romance dos Sete Cavaleiros”:

Armaram-se os cavaleiros,  
começam logo a lutar.  
O primeiro com o segundo,  
o terceiro com o seu par,  
o quinto e o sexto, em seguida  
põem-se logo a pelejar.

(PENNAFORT, 1987, p. 176)

Sem ter a função de um refrão, a repetição desse agrupamento de versos reitera a descrição de uma cena dentro do percurso narrativo do poema, o que além disso confere ao

romance uma grande carga de expressividade. Semelhante reiteração de versos se vê no romance “Conde Yanno”, no qual, a certa altura, o conde responde por três vezes a sua esposa, usando quase a mesma estrutura de palavras:

— “[...] Ai! não me mates, meu conde,  
 E um alvitre te daria:  
 A meu pai me mandarás,  
 Pai que tanto me queria!  
 Ter-me-ão por filha donzela  
 E eu a fé te guardaria.  
 Criarei este inocente  
 Que a outra não criaria;  
 Manter-te-ei castidade  
 Como sempre ta mantia.”  
 — “Ai como pode isso ser,  
 Condessa minha querida,  
 Se el-rei quer tua cabeça  
 Nesta doirada bacia?”  
 — “Cala, cala, conde Yanno,  
 Que inda remédio teria,  
 Meter-me-ás num convento  
 Da ordem da freiraria;  
 Dar-me-ão o pão por onça  
 E a água por medida:  
 Eu lá morrerei de pena,  
 E a infanta o não saberia.”  
 — “Ai! como pode isso ser,  
 Condessa minha querida,  
 Se quer ver tua cabeça  
 Nesta maldita bacia?”  
 — “Fecharas-me numa torre,  
 Nem Sol, nem Lua veria,  
 As horas da minha vida  
 Por meus ais as contaria.”  
 — “Ai! como pode isso ser,  
 Condessa minha querida,  
 Se el-rei quer tua cabeça  
 Nesta doirada bacia?”

(GARRETT, 1963, p. 731)

Embora os versos que se repetem estejam dentro de uma sequência dialogal, diferente do que ocorre no romance de Pennafot, o exemplo não deixa de ser um caso de reiteração aplicada a um conjunto de versos.

Menéndez Pidal chama atenção para o papel distintivo que a repetição ou reiteração exerce entre os romances e as gestas: “El lirismo gusta remansarse reiterando sus efusiones. Esa reiteración, común a toda la lírica en general, es sin duda lo que más distingue el estilo

épico-lírico de los romances respecto al estilo propiamente épico de las gestas” (MENÉNDEZ PIDAL, 1953, p.78). Como ressalta o filólogo, a repetição de estruturas nos segmentos de um poema não é um recurso exclusivo do romanceiro, mas comum a toda poesia lírica, basta lembrarmos, a fim de ilustrar o que ora se afirma, das repetições e dos paralelismos em grande número empregados nas cantigas dos trovadores. Assim como nestas cantigas, a reiteração confere aos romances notável lirismo e expressividade, características que reforçam o motivo de se classificar principalmente como *épico-lírico* o estilo do romanceiro.

Voltemos ao tema do “Romance dos Sete Cavaleiros”. O que move a luta dos cavaleiros é a conquista do coração de uma mulher. Eles se põem a duelar para ver quem será o mais bravo e mais forte, e com isso merecedor daquela que suspira na torre a ver quem será o grande vencedor: “Ei-la na torre suspira, / suspira por entregar/ sua mão e sua vida/ ao que as souber conquistar”. As estratégias de sedução a serem usadas para conseguir a sua atenção são as do combate físico de homem para homem. As provas de força, destreza e coragem que cada um deve dar à dama, vencendo seus oponentes, são a forma de galanteio para ganhar a simpatia dela.

O ato de heroísmo individual como prova de valor para chamar a atenção de determinada dama encontra um paradigma nos velhos romances fronteiriços. Menéndez Pidal, em seu *El Romancero Español*, menciona um romance acerca da lendária figura do *Maestre de Calatrava*<sup>24</sup>, que, depois de duelar com um mouro e matá-lo, oferece sua cabeça à rainha como gesto de galanteio e de fidelidade à soberana:

Un romance fronterizo nos pinta al joven Maestre de Calatrava, casi niño, llegándose audazmente a los muros de la ciudad, arrojando su lanza contra la gigantesca puerta de Elvira, y atravesando de parte a parte las hojas de la puerta forradas de hierro; los relinchos de su caballo resuenan dentro de la Alhambra; se asoman a mirar las damas moras de la Corte, primero, la reina en seguida, e el Maestre – después de saludar a ésta inclinándose en presencia suya – combate con un caballero moro, le da muerte y envía su cabeza a la Alhambra con frases de galantería feroz en que se ofrece por servidor de la reina. (MENÉNDEZ PIDAL, 1910, p. 45-46)

Poucas linhas depois, na mesma obra, Menéndez Pidal cita uma análise do embaixador veneziano, Andrés Navagero, quando este viajava pela Espanha em 1526, sobre como, nos anos finais da guerra de reconquista da Península, os jovens cavaleiros tentavam mostrar seu

---

<sup>24</sup> Acerca do *Maestre de Calatrava*, diz-nos Pedro Correa: “Todo un ciclo romancístico se forja en torno a la figura anónima del Maestre de Calatrava, haciendo de él un caballero sin par, modelo de valentía y entrega, debelador constante de los paladines moros, empedernido justador, símbolo de la caballería cortesana del siglo XV” (CORREA, 1999, p. 389)

valor às damas da corte da rainha Isabel, dando-lhes provas de valentia e de heroísmo. O embaixador notava que

en la guerra de Granada se había acrecido el heroísmo personal estimulado por la presencia de la Reina Católica con su séquito femenino: “no había caballero que no se hallase enamorado de alguna dama de la corte, y como éstas presenciaban cuando se hacía, y daban por su mano las armas a los que iban a combatir y con ellas algún favor, diciéndoles palabras de esfuerzo y rogándoles que demostrasen con sus hazañas cuanto las amaban, ¿qué hombre por vil que fuese y por débil, no había de vencer después al más valiente enemigo, y no había de preferir perder mil veces la vida antes que volver con vergüenza ante su señora? Por eso se puede decir que esta guerra venció principalmente el amor” (MENÉNDEZ PIDAL, 1910, p. 46-47)

Vê-se que os cavaleiros tinham tanta preocupação em impressionar as damas por quem estavam apaixonados que preferiam morrer no campo de combate a retornar como um derrotado, sem poder mostrar a elas as façanhas realizadas durante a guerra. Muitos desses cavaleiros prometiam não voltar da batalha sem trazer um mouro de presente para mulher amada (MENÉNDEZ PIDAL, 1910). No romance de Pennafort, preocupação semelhante é expressada pelo sétimo cavaleiro quando, ao se ver sem ter com quem duelar, lamenta não poder mostrar sua valentia à dama da torre. É o que se pode perceber nos versos “— Ai de mim, que sou valente / e não posso amostrar! / Daqueles com quem lutara / nem um houve de sobrar! / Sem disputar minha dama, / como a hei de desejar? / Ei-la na torre suspira / suspira por se casar / Sem honras um cavaleiro / como a pode desposar?”.

Menéndez Pidal (1910, p.47) ressalta que as palavras do embaixador Andrés Navagero “se refieren a la última etapa de la guerra; pero son aplicables también a las épocas anteriores”. De fato, o comportamento galanteador dos cavaleiros por meio do heroísmo pessoal pode ser evidenciado também em períodos anteriores, e não só no contexto das guerras de reconquista. Nos famosos torneios medievais, em tempos de paz, os cavaleiros buscavam, além de fama e fortuna, agradar, através de suas habilidades guerreiras, a uma dama ou senhora. Essa conduta está ligada ao comportamento cortês, desenvolvido principalmente nos séculos XII e XIII.

Nos torneios, os homens se punham a combater em violentos confrontos, semelhante às verdadeiras batalhas. O torneio “era uma atividade coletiva: durante vários dias, dois grandes grupos – formados por cavaleiros, escudeiros, arqueiros e infantas – disputavam um determinado espaço, com sítios, ataques (frontais ou não), emboscadas e simulações de fugas” (COSTA; ZIERER, 2009, p.93). Entre os espectadores desses torneios, encontravam-se algumas damas. Elas acompanhavam o desempenho dos cavaleiros, que se entregavam à

peleja do combate como forma de exibir sua bravura. Ao fim da competição, “a mais bela e a mais nobre presenteava o melhor guerreiro com um símbolo, como um lenço, uma coroa ou outro objeto” (COSTA; ZIERER, 2009, p. 105). O torneio então consistia em mais do que um exercício bélico para a prática da guerra, além disso era também o momento no qual se praticava a *arte de amar*. Nessas competições, o esforço individual do cavaleiro era concentrado e dirigido principalmente a sua dama, figura enaltecida, para qual ofereciam-se todos os sacrifícios da luta. Assim, as damas tinham especial participação nesses jogos, a elas cabia premiar o heroísmo dos cavaleiros. Isso, por exemplo, é observado pelo historiador Georges Duby, ao comentar sobre a influência da “cortesia” nos torneios realizados na França medieval: “A ‘França’ – ou seja, a Île-de-France e suas vizinhanças – foi a terra de eleição desses exercícios, em que os valores ligados às proezas foram exaltados, onde, desde o final do século XII, a ‘cortesia’ impunha que se deixasse as damas designar e coroar os vencedores” (GUBY, 2011, p. 81).

Nos romances ibéricos baseados na épica francesa, conhecidos como romances do ciclo carolíngio, verifica-se forte incidência da tradição cortês-cavaleiresca. Mais que as composições com origem puramente na épica castelhana, os romances de matéria francesa possuem acentuada carga emotiva e sentimental, como atesta Menéndez Pidal:

Estos romances, como carácter de su origen francés y de la épica más tardía en que nacieron, ostentan, en vez de la tranquila objetividad y del espíritu austero de los romances de asunto castellano, algo más de pasión y sentimentalismo, alguna mayor brillantez en la composición de las cenas, y una cortesía y refinamiento desconocidos en las viejas costumbres. (MENÉNDEZ PIDAL, 1910, p. 24)

O romance “Dom Gaifeiros”, do ciclo carolíngio, narra, por exemplo, o episódio em que Melisendra, esposa de Dom Gaifeiros, é por ele resgatada do palácio do rei mouro Almançor, onde estava cativa. Após o resgate, Dom Gaifeiros enfrenta sozinho a mourisma que os persegue na tentativa de recapturar Melisendra. O ato de heroísmo realizado por Dom Gaifeiros configura-o como modelo do perfeito cavaleiro cortês, “totalmente dedicado à sua dama, capaz de fazer qualquer sacrifício por ela” (COSTA; ZIERER, 2009, p. 99). A bravura do cavaleiro genro do Imperador Carlos Magno é exposta no seguinte trecho do longo romance:

[...]  
Aqui vai, acolá voa...  
Ninguém no pode alcançar.

Os moiros pela cidade  
 A correr e a gritar;  
 Quantas portas ela tinha  
 Todas as foram cerrar.  
 Sete vezes deu a volta  
 Da cerca sem a passar,  
 O cavalo às oito vezes  
 De um salto a foi saltar.  
 Já os moiros da cidade  
 O não podiam avistar:  
 Acode o rei Almançor  
 Que vinha de montear,  
 Com todos seus cavaleiros  
 Lá deitam a desfilar.  
 Sentiu logo Dom Gaifeiros  
 Como o iam alcançar:  
 — “Não te assustes, Melisendra,  
 Que é força aqui apear.  
 Entre estas árvores verdes  
 Um pouco me hás-de aguardar,  
 Enquanto eu volto a esses cães  
 Que os hei-de afugentar.  
 As boas armas que trago  
 Agora as vou a provar.”  
 Apeou-se Melisendra,  
 Ali ficava a rezar.  
 O cavalo, sem mais rédea,  
 Aos moiros se foi voltar:  
 Cansado ia de fugir  
 Que já mal podia andar,  
 Cheirou-lhe ao sangue maldito,  
 Todo é fogo de abrasar.  
 Se bem peleja Gaifeiros,  
 Melhor é seu pelejar;  
 A qual dos dois anda a lida  
 Mais moiros há-de matar.  
 Já caem tantos e tantos  
 Que não tem conto nem par;  
 Com o sangue que corria  
 O campo se ia a alagar.  
 Rei Almançor que isto via,  
 Começava de bradar  
 Por Alá e Mafamede  
 Que o viessem amparar:  
 — “Renego de ti, cristão,  
 E mais do teu pelejar!  
 Não há outro cavaleiro  
 Que se te possa igualar  
 [...]”

(GARRETT, 1963, p. 881-882)

É certo que, na literatura cavaleiresca em geral, a dedicação de um homem a uma mulher conforme às regras do amor cortês é geralmente descrita como uma manifestação

afetiva de um jovem cavaleiro solteiro por uma dama casada. Diferentemente, no romance que acabamos de tomar como exemplo, o cavaleiro é o próprio esposo de Melisendra. Mesmo assim, o gesto de fidelidade e de total entrega à mulher amada praticado por Dom Gaifeiros, sujeito às mais perigosas aventuras para salvar sua esposa, caracteriza-se como um comportamento cortês-cavaleiresco.

Em outro interessante trecho do mesmo romance, quando Dom Gaifeiros, em momento anterior ao resgate de Melisendra, dirige-se a sua esposa à janela do palácio mouro e não é reconhecido por ela, o narrador faz alusão aos tempos em que o amor de Melisendra era disputado pelos cavaleiros em justas e torneios:

[...]  
 — “Oh que lindo cavaleiro,  
 De tão gentil cavalgar!”  
 — “Melhor sou jogando às damas,  
 Com moiros a batalhar!”  
 Melisendra que isto ouviu  
 Começava de chorar:  
 Não já que ela o conhecesse,  
 Nem tal se podia azar,  
 Tão coberto de armas brancas,  
 Tão diferente no trajar;  
 Mas por ver um cavaleiro  
 Que lhe fazia lembrar  
 Aqueles Doze de França,  
 Aquela terra sem par,  
 As justas e os torneios  
 Que ali soíam de armar  
 Quando por sua beleza  
 Andavam a disputar.  
 [...]

(GARRETT, 1963, p. 879-880)

O “Romance dos Sete Cavaleiros” não faz referência aos torneios, mas ao duelo ou às justas; os seis primeiros cavaleiros formam duplas para duelar e o sétimo fica à espera dos vencedores. Ainda que não haja tal referência no romance de Pennafort, nele é evidenciado um comportamento cortês análogo ao dos cavaleiros dos antigos torneios em busca de heroísmo pessoal para conquistar o amor de uma dama. De fato, até o final do século XII, não havia, dentro do torneio, o duelo particular entre cavaleiros, o comum era a batalha entre dois grandes grupos de combatentes. Apenas no século seguinte houve a gradual substituição do torneio pela justa, com dois cavaleiros combatentes (COSTA; ZIERER, 2009); e no século XIV as justas ganham maior notoriedade. A despeito disso, vejamos o que nos ensina o medievalista Michel Pastoureau acerca da literatura em torno da corte do rei Artur e sua

referência ao duelos: “de um modo geral, a literatura arturiana parece adiantar-se em relação à realidade: desde o fim do século XII ela descreve combates a dois, exalta as proezas individuais e atribui às mulheres um papel determinante no comportamento dos campeões (PASTOUREAU, 1989, p. 137). A literatura arturiana viria depois influenciar a produção dos romances ibéricos do ciclo bretão.

Há ainda mais um ponto a ser destacado no “Romance dos Sete Cavaleiros”. Ao final do poema, o leitor descobre que a dama na verdade é o demônio disfarçado a atentar um anjo sob a aparência de um cavaleiro. Não havendo mais com quem o cavaleiro lutar, a dama, entregando-lhe um punhal, pede-lhe que arranque o coração do peito como prova de amor. O cavaleiro, no entanto, cauteloso não se deixa seduzir e recusa o pedido, fazendo com que fosse revelada a tentação do demônio.

Como exposto em capítulo anterior, de modo geral não é comum os romances tradicionais lançarem mão do maravilhoso ou do fantástico. No entanto, é possível encontrar a utilização de tal expediente como solução para a trama de alguns romances. Em especial prevalece o que se ficou conhecido como maravilhoso cristão. Um dos casos mais famosos do romanceiro peninsular (principalmente na tradição portuguesa) no qual aparece esse recurso é o do romance “A Nau Catrineta”, já mencionado por nós. Neste romance, o demônio, disfarçado de gajeiro, intenta ganhar a alma do capitão da nau em troca de um porto seguro para a embarcação que estava à deriva. O capitão, porém, não se deixa seduzir pela tentação do demônio e recusa a sua oferta. Depois de receber a proteção de um anjo enviado por Deus, chega são e salvo com sua tripulação à terra firme. Note-se que, em ambos os romances, há a tentação do demônio e a recusa de quem está sendo tentado às propostas do maligno. Não por acaso Onestaldo de Pennafort pôs na epígrafe de seu romance dois versos da parte inicial do romance “A Nau Catrineta”: “Ouvide agora, Senhores, / Uma história de pasmar” (GARRETT, 1963, p. 963). Levando-se em conta o que acabamos de frisar, os dois poemas têm estreita relação.

A prudência do sétimo cavaleiro do romance de Pennafort fê-lo escapar da artimanha do demônio. Sua atitude de não se render ao impulso da tentação remete-nos a outra singularidade atribuída à figura do cavaleiro medieval, que tem a ver com os valores e ideais necessários ao homem para bem servir na Ordem de Cavalaria.

O cavaleiro deve cultivar ideais nobres e conservar em si as virtudes cristãs. N’*O Livro da Ordem de Cavalaria*, de Ramon Llull, à sexta parte, que trata dos costumes pertencentes ao cavaleiro, lemos:

Todo cavaleiro deve conhecer as sete virtudes que são raiz e princípio de todos os bons costumes e são vias e carreiras da celestial glória perdurável. Das quais sete virtudes são as teologais e as quatro cardeais. As teologais são fé, esperança, caridade. As cardeais são justiça, prudência, fortaleza, temperança. (LLULL, 2000, p. 89)

Dentre as quatro virtudes cardeais, vejamos o que diz o filósofo catalão acerca de como o cavaleiro deve guiar suas ações com a prudência:

Prudência é a virtude pela qual o homem tem conhecimento do bem e do mal, e pela qual o homem tem sabedoria para ser amante do bem e ser inimigo do mal. E prudência é ciência pela qual o homem tem conhecimento das coisas vindouras a partir das coisas presentes. E prudência é quando, por algumas cautelas e maestrias, sabe o homem se esquivar dos danos corporais e espirituais. Logo, como os cavaleiros são para encaixar e destruir os males, e porque nenhum homem se mete em tantos perigos como os cavaleiros, qual coisa é mais necessária ao cavaleiro que a prudência? (LLULL, 2000, p. 93)

Quando o último cavaleiro do romance de Pennafort faz a pergunta “Sem o coração que tenho, como vos podia amar?”, ele está a ponderar sobre as consequências de arrancar o próprio coração para então concluir, com prudência, que aquilo não serviria a um fim bom, nem seria um gesto de verdadeiro amor. Em outras palavras, o amor exigido pela dama não correspondia à correta virtude cristã. Assim, o cavaleiro soube melhor amar ao não realizar aquele pedido. Por isso, o narrador conclui o romance com os versos: “Mas o último cavaleiro, / salvou-o o modo de amar”.

O próximo poema a ser analisado, “Romance do Vilão”, trata sobre o tema da fidelidade conjugal. Em sua parte inicial, é anunciada uma guerra dos cristãos contra os mouros. Nesta guerra vai o cavaleiro do romance lutar, deixando sua esposa no castelo. Aproveitando-se da ausência do cavaleiro, um vilão entra na alcova da castelã à noite e, fingindo ser o esposo dela que retornava da guerra, tenta seduzi-la. A castelã, devido à escuridão que fazia, demora a identificar o impostor, mas ao final consegue perceber a enganação antes do atrevido vilão alcançar o seu audacioso intento:

Era uma vez uma dama,  
um cavaleiro e um vilão.  
Novas à terra chegavam  
dos mouros contra o cristão.  
Grandes luzes do castelo,  
adeuses aos que se vão.  
O cavaleiro partira

montado em seu alazão.  
 A cavalgada que o segue  
 ainda se escuta no chão.  
 A castelã do castelo  
 ficara, não fora não.  
 Cem luas tinham mostrado  
 sua face na amplidão,  
 e eis pelo castelo passa,  
 na ausência do castelão,  
 um vilão que bem levava  
 sua feia e brava tenção.  
 Altas horas no castelo  
 estranhas cousas se dão.  
 Na alcova da castelã,  
 na mais negra escuridão,  
 as vozes que se alternavam  
 em surda murmuração.  
 — A mão, senhora, primeiro,  
 dai que eu beije a vossa mão.  
 É o vosso esposo que volta,  
 à ausência resistiu, não.  
 — Esposo amado, que estranho  
 tanta consideração!  
 Tomai a mão que ela é vossa,  
 como outras cousas o são.  
 — Senhora minha, que sede  
 senti na separação!  
 A vossa boca que o vinho  
 tão fresco assim não é, não!  
 — Esposo amado, que estranho  
 tanta consideração!  
 Tomai a boca que é vossa  
 como outras cousas o são.  
 — Senhora minha, que fome  
 senti na separação!  
 Os vossos peitos são frutos,  
 frutos verdes na sazão!  
 — Esposo amado, que estranho  
 tanta consideração!  
 Tomais os peitos, são vossos,  
 como outras cousas o são.  
 — Senhora minha, que noite  
 de tão má escuridão!  
 Guiai-me neste caminho,  
 que eu por mim não vejo, não.  
 — Vassalos, os meus vassalos,  
 salvai-me de mau vilão!  
 Meteu-se de meu esposo,  
 comigo teve tenção.  
 Nos modos que me el' falava  
 notava transformação.  
 Julgava que eram excessos  
 depois da separação.  
 Mas, quando me acometia,  
 logo vi que era vilão,

que se fora meu esposo,  
apesar da escuridão  
saberia onde estavam  
as cousas que dele são.

(PENNAFORT, 1987, p. 179-181)

Antes de seguirmos com a abordagem do tema, observemos alguns aspectos formais do poema. O romance é de única estrofe, com versos heptassilábicos e rimas entre palavras oxítonas, nos versos pares, com assonância em “ão”, características também encontradas nos romances tradicionais. O romance ainda apresenta sequências dialogais em cuja estrutura observa-se a incidência de paralelismos: as respostas da castelã dadas às investidas do vilão seguem um padrão que se repete ao longo do poema, variando apenas em um único verso. Verifica-se a ocorrência de reiteraões, como a da palavra “frutos” em dois versos sequenciados: “Os vossos peitos são frutos, / frutos verdes na sação”; e a da palavra “vassalos” em um só verso: “Vassalos, os meus vassalos”.

A ambientação, os personagens, o contexto histórico aludido pelo anúncio da guerra dos cristãos contra os mouros, entre outros elementos presentes no romance remetem-nos ao medievo e seu sistema de valores. Uma amostra disso podemos extrair do fato do vilão tentar se passar por esposo da castelã, ou seja, por um cavaleiro, figura, segundo o imaginário medieval, relacionada à cortesia: delicadeza dos gestos, nobreza, justiça, amabilidade, polidez, entre outras virtudes. Isso é bem significativo, pois o oposto da cortesia cavaleiresca é exatamente “a ‘vilania’, defeito próprio dos vilões, dos rústicos, das pessoas malnascidas e sobretudo mal-educadas” (PASTOUREAU, 1989, p. 48-49). Assim, paradoxalmente, o vilão intenta se passar pelo cavaleiro esposo, mas seu gesto insolente vai precisamente na direção contrária à cortesia cavaleiresca. Por outro lado, a fidelidade da castelã condiz com o comportamento esperado de uma mulher de cavaleiro que honra a linhagem de seu esposo. Nesse sentido, atentemo-nos ao que está preconizado n’*O Livro da Ordem de Cavalaria*: “Demandar mulher de cavaleiro e incliná-la à maldade não é honra de cavaleiro. Nem mulher de cavaleiro que tem filho de vilão não honra cavaleiro e destrói a antiguidade da linhagem de cavaleiro” (LLULL, 2000, p. 111).

O Romanceiro Tradicional traz alguns romances com o tema da fidelidade conjugal. É o caso do romance da “Bela Infanta”. Esse romance narra o episódio acerca do retorno do marido de certa Dona Clara que tinha ido à guerra. Num dia qualquer, em seu jardim, ela vê se aproximar o capitão de uma armada e, sem saber que aquele capitão era o seu marido, pois estava disfarçado, pergunta-lhe sobre o paradeiro do esposo. Este, fazendo-se de desconhecido, testa a fidelidade da mulher, prometendo-lhe trazer o seu marido de volta se

naquele dia os dois dormissem juntos. Mas Dona Clara, resoluta, recusa a proposta. A seguir transcrevemos uma variante portuguesa desse romance fixada por Almeida Garrett:

Dona Clara, Don Infante  
 Estava no seu jardim,  
 Penteado tranças de oiro  
 Com seu pente de marfim,  
 Sentada numa almofada  
 De veludo carmesim.  
 Botou os olhos no mar  
 E avistou formosa armada:  
 Capitão que a governava  
 Que bem a traz preparada!  
 Saltou em terra ele só  
 Com a viseira calada,  
 Vem saudar a Dona infante  
 Que assim triste lhe falou:  
 — “Viste tu o meu marido  
 Que há tempo me deixou?”  
 — Teu marido não conheço,  
 Diz-me que sinais levou.”  
 — “Levou seu cavalo branco  
 Com sua sela dourada,  
 Na ponta da sua lança  
 Uma fita encarnada;  
 Um cordão do meu cabelo  
 Que lhe prendia a espada.  
 Se porém o tu não viste,  
 Cavaleiro da cruzada  
 Ó triste de mim viúva,  
 Ó triste de mim coitada!  
 De três filhas que eu tenho  
 E nenhuma ser casada.”  
 — “Sou soldado, ando na guerra,  
 Nunca teu marido vi:  
 Mas quanto deras, senhora,  
 A quem o trouxera aqui?”  
 — “Dera-te tanto dinheiro  
 Que não tem conto nem fim;  
 E as telhas do meu telhado  
 Que são de oiro e marfim.”  
 — “Não quero oiro ou dinheiro,  
 Que não pertence a mi:  
 Sou soldado, ando na guerra,  
 Nunca teu marido vi.  
 Quanto deras mais, senhora,  
 A quem o trouxera aqui?”  
 — “Dera-te as minhas joias  
 Que não têm peso e medida;  
 Dera-te o meu tear de oiro,  
 Roca de prata polida.”  
 — “Não quero oiro nem prata:  
 Com ferro minha mão lida.

Sou soldado, ando na guerra,  
 Nunca teu marido vi:  
 Mas quanto deras, senhora,  
 A quem no trouxera aqui?"  
 — "De três filhas que eu tenho,  
 Eu tas dera a escolher,  
 São formosas como a lua,  
 Como o sol a amanhecer."  
 — "Eu não quero tuas filhas,  
 Não me podem pertencer.  
 Sou soldado, ando na guerra,  
 Nunca teu marido vi:  
 Mas quanto deras, senhora,  
 A quem no trouxera aqui?"  
 — "Não tenho mais que te dar  
 Nem tu mais que me pedir."  
 — "Inda tens mais que me dar,  
 Não estejas a mentir;  
 Tens teu leito de oiro fino  
 Onde eu quisera dormir."  
 — "Cavaleiro que tal diz  
 Merece ser arrastado  
 Em roda do meu jardim,  
 Aos pés de um cavalo atado.  
 Vinde cá, criados meus,  
 Castigai este soldado."  
 — "Não chames os teus criados  
 Que criados são de mi."  
 — "Se tu és o meu marido  
 Por que me falas assim?"  
 — "Por ver se me eras leal  
 É que disfarçado vim.  
 Lembras-te, ó Dona Infante,  
 Quando eu daqui saí,  
 O anel de sete pedras  
 Que contigo reparti?  
 Se as tuas perdeste,  
 As minhas ei-las aqui."  
 — "Vinde cá, ó minhas filhas,  
 Vosso pai é já chegado.  
 Abri-vos portão de jaspe  
 Há tanto tempo fechado!  
 Folgai, folgai, meus vassallos,  
 Que é Dom Infante ao meu lado."

(GARRETT, 1963, p. 702-704)

Além da correspondência temática, o "Romance do Vilão" compartilha alguns aspectos narrativos com a presente variante do romance da "Bela Infanta". Em ambos os romances há um personagem que faz uso do disfarce, embora com finalidades diferentes: um por luxúria e o outro para experimentar a fidelidade da esposa. Nos dois romances, os diálogos travados entre os personagens são em sua maior parte desenvolvidos com base em

pedidos e ofertas, que vão gradativamente evoluindo até chegarem a um ponto de culminância no qual o disfarce é revelado. Nos dois poemas, as esposas chamam por seus empregados para que eles as defendam dos sujeitos que as afrontam: “Vassalos, os meus vassalos / salvai-me de mal vilão”, no romance de Pennafort, e “Vinde cá, criados meus, / Castigai este soldado”, no romance fixado por Garrett.

O mesmo tema acerca da fidelidade pode ser encontrado no romance “O Capitão”, uma variante do romance “O Soldado” recolhida na vila de Vinhais, em Bragança. Esse romance narra o episódio de um combatente de guerra que resolve visitar a sua esposa, da qual estava há muito tempo distante. No caminho de volta, porém, ele se depara com o fantasma da mulher, pois já era falecida. Ela então lhe conta sobre como aconteceu o seu enterro e menciona que havia honrado o marido durante os anos de espera.

A história de um amor fiel, que supera contrariedades e resiste até depois da morte, também é contada no romance “Conde Nilo”.

Outro tema observado no *Romanceiro d’Além-Mar* com precedente na tradição romancística mais antiga é o da mulher adúltera. Este tema está contemplado no “Romance do Conde Aragonês”:

Volta da caça contente,  
 mai-la sua companhia,  
 o bom conde aragonês,  
 capitão de cortesia.  
 Volta da caça contente  
 com a caçada que fazia.  
 Maior, porém, do que tudo  
 vinha a ser sua alegria  
 de tornar ao seu castelo  
 onde a condessa estaria.  
 Volta da caça contente  
 (mas por que voltaria!)  
 para ver sua condessa  
 nos braços (quem tal diria!)  
 nos braços do seu vassalo,  
 na casa da estudaria.  
 Ao vê-lo entrar, a condessa,  
 muito enxuta lhe dizia:  
 — Esperai o bom do conde,  
 que eu aqui esperaria  
 a ver até onde chega  
 deste vassalo a ousadia.  
 Airado, torna-lhe o conde:  
 — Esperar, esperaria  
 para ver a minha espada  
 até onde chegaria!  
 Deu-lhe três golpes tão fortes

que a casa toda tremia.  
 Deu-lhe três mortes tão tristes  
 que em noite tornou-se o dia.  
 — Esperai o bom do conde,  
 que eu aqui esperaria  
 para ver o seu amor  
 quantas mortes me daria.

(PENNAFORT, 1987, p. 184-185)

Quanto à forma, o romance é escrito em única estrofe, com versos heptassilábicos de rimas nos versos pares, entre palavras oxítonas e com assonância no encontro vocálico “ia”. Verifica-se a repetição do verso “Volta da caça contente” seguido sempre de um novo verso que introduz uma nova ideia e dá andamento à narrativa. Além disso, há a repetição do dístico “Esperai o bom do conde / que eu aqui esperaria” e a reiteração do par de palavras “Nos braços” em dois versos conjugados. Pelo exposto, o romance de Pennafort mantém considerável semelhança estrutural com as composições do Romanceiro Tradicional.

Retornemos ao tema do romance. Como podemos facilmente constatar, ele narra o episódio de um adultério: o esposo que retorna ao lar e flagra a mulher nos braços de um vassalo. Atentemo-nos ao fato de, no final do romance, a mulher transgressora ser punida com a morte. Em virtude disso, sua narrativa apresenta uma solução com perspectiva moralista, tal como alguns poemas do Romanceiro Tradicional (PINTO-CORREIA, 2003). Punição análoga encontramos, por exemplo, no romance “Bernal-Francês”, cujo excerto ora reproduzimos:

— “Quem bate à minha porta,  
 Quem bate, oh! Quem ‘stá aí?”  
 — “Sou Bernal-Francês, senhora;  
 Vossa, porta amor abri.”  
 — “Ai! Se é Bernal-Francês,  
 A porta lhe vou abrir;  
 Mas se é outro cavaleiro,  
 Bem se pode daí ir.”

“Ao saltar de minha cama  
 Eu rompi o meu frandil  
 Ao descer de minha escada  
 Me caiu o meu chapim,  
 Ao abrir a minha porta  
 Me apagaram o meu candil...  
 Pegara-lhe pela mão  
 E o levei ao meu jardim,  
 Fiz-lhe uma cama de flores  
 E o deitei a par de mim...”  
 — “Meia-noite já é dada  
 Sem te voltares para mim;

Que tens tu amor querido,  
 Que nunca te vi assim?  
 Se teme-los meus criados,  
 Não virão agora aí;  
 Se teme-los meus irmãos,  
 Eles não moram aqui;  
 Se de meu marido temes,  
 Longes terras foi daqui,  
 Por má traça o matem moiros,  
 E a nova me venha a mim!...”  
 — “Não temo de teus irmãos  
 Que bem sei que são por mim,  
 Não temo dos teus criados  
 Que mais me querem que a ti;  
 A teu marido não temo,  
 E dele nunca temi...  
 Teme tu, falsa traidora,  
 Pois o tens a par de ti!”  
 — “Ai! Se tu és meu marido,  
 Quero-te mais do que a mim...  
 Oh que sonho, tão mau sonho,  
 Que eu tive agora aqui!  
 Ergamo-nos já, Marido,  
 Deixa-me vestir daí.”  
 — “Cala-te, falsa traidora,  
 Que não me enganas assim.  
 Deixa tu vir a manhã,  
 Que eu é que te hei-de vestir:  
 Dar-te-ei saia de grana  
 E gibão de carmesim,  
 Gargantilha de cutelo,  
 Pois tu o quiseste assim.”  
 [...]

(GARRETT, 1963, p. 785-786)

No episódio narrado, a infidelidade da mulher é descoberta por meio de um estratagema do marido. Aproveitando-se da escuridão da noite, ele bate à porta da esposa e finge ser o Bernal-Francês, o amante que ia visitá-la. Como a luz do candil se apagara, ela não consegue reconhecer o esposo. Então, pensando se tratar do outro, leva-o para o leito e acaba se revelando como adúltera.

Da mesma maneira que no romance de Pennafort, a sanção aplicada à esposa pelo marido é a morte. Isto está sinalizado nas imagens ironicamente evocadas na fala do esposo traído, quando este se refere à vestimenta com a qual cobrirá a esposa ao amanhecer: uma saia de grana, um gibão de carmesim e uma gargantilha de cutelo. As cores da saia e do gibão são alusivas ao sangue que escorreria no corpo da mulher, provocado pelo golpe de cutelo desferido em seu pescoço.

Outros dois romances tradicionais com tema da mulher adúltera podem ser elencados. Em “A Morena”, o marido descobre que sua mulher mantinha um caso amoroso com um frade. Nesse romance, uma pena severa também é aplicada à adúltera. Depois de flagrar o casal à saída do convento, o esposo traído mata a esposa infiel com um golpe de espada:

[...]  
 À saída do convento  
 O marido que a encontrava:  
 — “Donde vens, ó mulher minha,  
 Donde vens tão arraiada?  
 — “Venho de ouvir missa nova,  
 Missa nova bem cantada:  
 Disse-a o padre Frei João,  
 Que assim venho consolada.”  
 — “Consolar-te hei-de eu agora  
 Com a ponta desta espada...”  
 Deu-lhe um golpe pelos peitos,  
 Deixou-a morta deitada.  
 [...]

(GARRETT, 1963, p. 942)

Em “O Conde da Alemanha”, o adultério é cometido por uma rainha. Esta dormia às escondidas com o Conde da Alemanha. Desse segredo só a infanta sabia. Porém, não suportando mais ver o pai ser enganado, a princesa arma um plano com o intuito de se livrar do malfadado conde. Ela, então, falsamente relata ao pai que o Conde da Alemanha tentara seduzi-la. Ao saber disso, o rei manda degolá-lo:

— “Cala-te já, minha filha,  
 Ninguém te oiça mais falar;  
 Que em antes que o Sol se ponha  
 Vai o conde a degolar.”

(GARRETT, 1963, p. 754)

Diferente do que acontece no enredo dos romances anteriormente citados, no romance “O Conde da Alemanha”, a punição acaba incidindo sobre o amante e não sobre a adúltera, mas não sem que esta receba uma advertência da própria filha:

— “Mal haja, filha, o meu leite,  
 Mais quem to deu de mamar,  
 Que a um conde tão bonito  
 A morte foste causar.”  
 — “Cal’-se daí, minha mãe,  
 Ninguém lhe oiça dizer tal,  
 Que a morte que o conde leva

Não lha faça eu levar”  
(GARRETT, 1963, p. 755)

Levando-se em conta o assunto tratado no romance de Pennafort e nos romances tradicionais citados, bem como a solução apresentada ao final de cada um, a ambientação e os tipos sociais elencados em suas narrativas, devemos mais uma vez nos remeter ao medievo e seu sistema de valores a fim de contextualizar melhor as ações levadas a cabo pelos personagens dessas narrativas.

De maneira geral, a instituição matrimonial goza de grande importância e é revestida de especial atenção na sociedade medieval. Mais do que a união natural entre homem e mulher, o casamento constitui-se a junção de duas tradições familiares, de duas linhagens, e, como consequência disso, a unificação de dois patrimônios materiais (principalmente entre os membros da nobreza); antes de tudo é um sacramento da Igreja, o qual deve ser respeitado devotamente. Daí o matrimônio ser cercado de ritos, costumes e preceitos.

Numa sociedade formada por servos e senhores, suseranos e vassallos, súditos e reis, fiéis e clérigos, onde os compromissos assumidos e as relações de confiança entre os indivíduos que dela fazem parte são alicerces garantidores do equilíbrio social, a traição é vista como um ato de grande desonra. Se é assim naquelas relações pessoais em que o afeto nem sempre é um critério necessariamente considerado, quanto mais dentro do laço matrimonial.

É verdade que, na sociedade medieval, muitos casamentos são resultados de acordos e de interesses alheios aos sentimentos dos noivos. Por isso inúmeros são os casos de união matrimonial sem nenhuma afeição conjugal verdadeira, fator que abre espaço à prática do adultério. A realidade é que a moral aceita nem sempre é completamente acatada. A esse respeito escreve Pastoureau: “Com efeito, a fidelidade conjugal, apesar das exortações da Igreja, não parece ser uma norma de vida muito difundida. São incontáveis os adultérios em todas as categorias sociais” (PASTOUREAU, 1989, p. 151-152).

Nesse jogo de transgressões veladas (ou nem tão veladas assim), os desvios cometidos pela figura masculina são socialmente menos censurados que aqueles cometidos por uma mulher, embora a Igreja condene com veemência qualquer prática contrária aos seus ensinamentos, independentemente de quem as realize, seja homem ou mulher. No entanto, “uma distância, estreita mas sensível, se mantém entre o modelo prescrito pela Igreja e a prática” (DUBY, 2011, p. 27). Com isso, verifica-se um ambiente onde a sexualidade masculina é pouco controlada enquanto a sexualidade feminina é envolta de proibições.

Assim, não é raro que vários homens mantenham relações sexuais antes do casamento ou, no caso dos casados, com uma mulher que não seja a sua esposa. Às mulheres, porém, reserva-se um tratamento diferente, como afirma Guby: “para a moça, o que se exalta e o que toda uma teia de interditos procura cuidadosamente garantir é a virgindade e, no que diz respeito à esposa, a fidelidade” (GUBY, 2011, p. 17). Desse modo, procura-se evitar o nascimento de filhos fora do seio familiar, pois isso poria, “entre os herdeiros da fortuna ancestral, intrusos, nascidos de outro sangue” (GUBY, 2011, p. 17).

Em relação às sanções que fazem com que esse sistema de valores seja respeitado, o historiador Georges Duby destaca o caráter doméstico, privado, de sua execução: “a vingança de um rapto diz respeito aos parentes masculinos da moça, a vingança de um adultério, ao marido e a seus consanguíneos” (GUBY, 2011, p. 17)<sup>25</sup>. Se o desrespeito a esses valores chega a ser cometido, a reparação da desonra é feita com o uso da violência, muitas vezes através do derramamento de sangue.

Como se vê, apesar da paulatina cristianização da sociedade, e com isso a gradativa valorização da dignidade da mulher, a prevalência da autoridade masculina sobre a feminina bem como a misoginia – disseminada com muito mais força na Antiguidade – persiste com grande intensidade na Idade Média.

Portanto, a mulher casada era “cercada, protegida pelos interditos mais estritos erguidos por uma sociedade baseada em linhagens cujos fundamentos eram as heranças transmitidas por linha masculina e que, conseqüentemente, considerava o adultério da esposa como a pior das subversões” (GUBY, 2011, p. 69). Os personagens masculinos traídos dos romances refletem esse padrão moral do âmbito doméstico medieval.

O próximo romance de Pennafort a ser analisado também envolve o assunto matrimônio, porém trata especificamente sobre a espera das moças solteiras por casamento. Senão vejamos:

Nós éramos três irmãs  
num castelo ao pé do mar.  
A primeira era Marfida,  
a segunda Guiomar.  
A terceira por desgraça  
Miramar se foi chamar.  
Nós éramos três irmãs,  
todas las três por casar!  
A primeira tinha um colo

---

<sup>25</sup> Mesmo destacando o cariz doméstico dessa moral e suas sanções, Georges Duby salienta: “há lugar naturalmente para o rapto e para o adultério nas legislações civis” (GUBY, 2011, p.17).

para se um punhal cravar.  
 A segunda tinha uns braços,  
 oh, quem mos dera a abraçar!  
 A mais formosa de todas  
 tinha os olhos cor do mar.  
 Logo por desgraça dela  
 Miramar se foi chamar!  
 Mira, mira, que remira,  
 passa os dias a mirar  
 as ondas que vão e vêm  
 nas águas verdes do mar.  
 Nós éramos três irmãs  
 num castelo ao pé do mar!  
 Cavaleiros que passavam  
 no seu belo galopar.  
 Cavaleiros que passavam,  
 Marfida que ia a espiar.  
 Tanto espiou, que algum dia  
 um deles que ia a apear.  
 Tão bem que a mão lha pedia,  
 que ela a não soube negar.  
 Montou logo na garupa,  
 puseram-se a galopar.  
 E lá foram e lá foram,  
 galopando sem parar.  
 Passava mais de ano e dia  
 que tinham ido a casar,  
 em derredor do castelo  
 se escutava um belo trovar.  
 O trovador que trovava,  
 Guiomar que ia a escutar.  
 A voz que entrava no ouvido,  
 a saía de lhe apertar!  
 Chamam dois xastres, a saía  
 não na podiam consertar.  
 Só um frade é que o podia,  
 que o remédio era casar.  
 Tão cheinha que ela estava  
 das trovas de aquel trovar!  
 Chamam um frade, ali mesmo  
 muito bem que os vai juntar.  
 E juntou-os para sempre,  
 para nada os separar.  
 Miramar, a malfadada,  
 estava mirando o mar.  
 Passam dias, passam noites,  
 passam anos de contar,  
 Miramar, a malfadada,  
 estava mirando o mar.  
 Arde o castelo com o fogo  
 que o demo foi a atear.  
 Miramar, a malfadada,  
 estava mirando o mar!

Antes de fazermos alguns apontamentos sobre o assunto do romance, de como ele se relaciona com o antigo romancelheiro e com o imaginário medieval, analisemos seus aspectos formais.

O “Romance das Três Irmãs ou Miramar” é constituído por uma única estrofe, como os três romances de Pennafort anteriormente mostrados. Quanto ao metro, o verso usado é o de sete sílabas poéticas, ou seja, a redondilha maior. Já a rima é estabelecida entre palavras oxítonas, com terminação em “ar”, nos versos pares. Alguns poemas do Romancelheiro Tradicional apresentam essas mesmas características.

Observe-se o emprego de repetições, as quais podem compor paralelismos na estrutura do poema, é o caso do dístico “Nós éramos três irmãs / num castelo ao pé do mar” em correspondência paralelística com “Nós éramos três irmãs/ todas las três por casar”; ou da sequência de versos “Cavaleiros que passavam / no seu belo galopar. / Cavaleiros que passavam, / Marfida que ia a espiar”. Verificamos a reiteração de palavras nos versos “Mira, mira, que remira”, “E lá foram, e lá foram”, e a reiteração do dístico “Miramar, a malfadada, / estava mirando o mar”, repetido três vezes, uma das quais fazendo o desfecho do poema.

De início, o romance apresenta-nos três irmãs, todas três solteiras, morando em um castelo à beira-mar. A primeira, de nome Marfida, consegue casamento com um cavaleiro; a segunda, Guiomar, é desposada por um trovador (por ter ficado grávida dele, a moral exigia o matrimônio); já a terceira é a única a não encontrar marido. O seu nome, Miramar, parece vaticinar o destino da moça: ela passaria dias e mais dias, do alto do castelo, a mirar o mar – talvez dali a donzela avistaria um pretendente para esposo, algum capitão de armada. No final do romance, o castelo é atingido por um incêndio e Miramar acaba morta, incendiada, enquanto mirava o mar.

O comportamento das três moças, ao se manterem no castelo, restritas ao ambiente privado, como se por muito tempo aguardassem um noivo que as fizessem senhoras de um lar, é, em alguma medida, próprio dos costumes e anseios afetivos das donzelas (sobretudo nas camadas superiores da sociedade) nos tempos medievais.

Nesse período, o casamento, para a mulher, em muitos casos é motivo de elevação da sua condição social, principalmente se ela vier a se casar com um senhor ou herdeiro de terras. Há, portanto, uma considerável distância entre a situação social da mulher solteira e aquela experienciada pela mulher casada:

Toda a organização da sociedade civil funda-se sobre o casamento e sobre a imagem da casa, de uma casa onde só há um casal procriador e no interior da

qual o poder e os papéis se dividem hierarquicamente entre o senhor e sua esposa. A mulher só alcança existência jurídica, só entra (podemos dizê-lo) na vida, casada, e ela sobe um degrau complementar quando, no casamento, realiza aquilo para o qual ela foi tomada por um homem, quando dá à luz. Então, ela adquire um poder muito seguro, o da mãe sobre seu filho, sobre seus filhos, e que se desdobra quando ela se torna viúva. Em consequência, fora da célula doméstica, a mulher se encontra em posição perigosa. (GUBY, 2011, p. 113)

Quando a donzela não é direcionada à vida monástica, a preocupação de sua família é casá-la, e casá-la bem, a fim de garantir-lhe um futuro. No século XII, por exemplo, como as famílias mais tradicionais e abastadas receassem decompor o seu patrimônio entre todos os filhos ou concedê-lo eventualmente a uma autoridade feminina, “surge a tendência de excluir as filhas casadas da partilha de sucessão, entregando-lhes dotes. O que leva a linhagem a casar todas as filhas, quanto pode. O que aliás aumenta a importância do dote [...]” (GUBY, 2011, p. 22).

Mesmo entre os homens, principalmente os filhos mais jovens – diferente do primogênito, eles estão privados de continuar a descendência familiar – há vontade de se casar. Normalmente, eles entravam para a cavalaria e serviam a algum senhor. Quando o senhor, porventura, conseguia casá-los com uma filha herdeira de um vassalo falecido, propiciando-lhes esteio para estabelecerem as bases de suas próprias casas, isso parecia-lhes uma grande recompensa (DUBY, 2011). Assim, não era estranho aos homens solteiros da cavalaria o desejo de contrair núpcias:

Se a corte foi o lugar do desejo, foi o desejo de casar. Pois o casamento significava a independência finalmente conquistada: o estabelecimento vinha do casamento. *Senior*, que se opõe a *juvenis*, designava também o homem casado. E aqui se enraizavam as cobiças e esse ciúme do qual sentimos animados todos os homens, em relação por vezes ao pai, com frequência ao irmão mais velho, e sempre ao “senhor”, seu benfeitor, o chefe da habitação, que os mantinha [os cavaleiros] reunidos. (GUBY, 2011, p. 85)

O Romanceiro Tradicional dá-nos alguns romances nos quais há jovens, geralmente moças, por casar. A referência a três personagens irmãs, do poema de Pennafort, aparece também em vários romances peninsulares e suas versões; além de irmãs, os romances antigos podem se referir a elas como “três donzelas” ou “três filhas”. Elas são citadas por exemplo nos seguintes romances: “Bela Infanta”, “Conde Yanno”, “Dom Aleixo” e “A Nau Catrineta”. Desses quatro poemas, queremos evidenciar o romance do “Conde Yanno”, pois ele possui dois elementos narrativos com notórias correspondências no poema de Pennafort.

A sua narrativa conta a história de relutância do conde Yanno em atender o injusto pedido de um rei. Este, a fim de satisfazer a vontade da filha, manda o conde matar a própria esposa para depois casá-lo com a princesa. De três filhas que o rei tinha, apenas aquela permanecia solteira, e por conta disso ela vivia a se queixar. O trecho a seguir ilustra o que acabamos de dizer:

Chorava a infanta, chorava,  
 Chorava e razão havia,  
 Vivendo tão descontente;  
 Seu pai por casar a tinha.  
 Acordou el-rei da cama  
 Com o pranto que fazia:  
 — “Que tens tu, querida infanta,  
 Que tens tu, ó filha minha?”  
 — “Senhor pai, o que hei-de eu ter  
 Senão que me pesa a vida?  
 De três irmãs que nós éramos,  
 Solteira eu só ficaria.”

(GARRETT, 1963, p. 727)

A infanta não queria outro homem como marido senão o conde Yanno. O rei mandou então que chamassem o conde e a ele ordenou que trouxesse a cabeça de sua esposa em uma bacia dourada como prova de que estava livre para desposar a infanta. Mesmo constrangido e triste por ver-se obrigado a cometer tamanha injustiça, o conde se destinou a cumprir a ordem do soberano. Antes, porém, de dar cabo à vida da esposa, os sinos da igreja tocam, avisando que a infanta morrerá. Ela havia recebido um castigo de Deus por querer separar o conde Yanno de sua mulher.

Como dissemos, dois elementos narrativos podem ser percebidos tanto no “Romance das Três Irmãs” quanto no romance “Conde Yanno”. Em ambos os poemas, uma das três irmãs não encontra casamento. Além disso, nos dois romances, as donzelas solteiras protagonizam um fim trágico: tanto Miramar quanto a infanta morrem. Se, no poema retirado do Romanceiro Tradicional, a morte da infanta deve-se a um castigo de Deus, no romance escrito por Pennafort não fica claro o motivo do castelo ter sido queimado, ocasionando a morte de Miramar. Mesmo se nos ativermos à informação, dada ao final do “Romance das Três Irmãs”, de que o “demônio” fora o responsável pelo incêndio, não é explicitada a motivação que o levou a fazer isso.

O tema com que iremos nos ocupar agora está relacionado à cortesia cavaleiresca, porém a sua faceta mais erotizada. Estamos nos referindo ao jogo de sedução mantido entre o

cavaleiro e a mulher por quem ele está enamorado. Vejamos o “Romance da Rosa”, transcrito a seguir, para depois procedermos a sua análise:

— Lindos olhos tem a bela  
de enlouquecer o seu rei.  
Verdes, verdes como o mar,  
com o mar os compararei.  
O cavaleiro jurava  
pela lei e pela grei.  
E a donzela ria, ria,  
mas porque ria, não sei.

— Belas mãozinhas de fada,  
tão brancas nunca avistei!  
Tão macias quanto a seda,  
com a seda as compararei.  
O cavaleiro jurava  
pela lei e pela grei.  
E a donzela ria, ria,  
mas porque ria, não sei.

— Cabelos da cor do ouro,  
cada fio é ouro de lei.  
São como raios de sol,  
com o sol os compararei.  
O cavaleiro jurava  
pela lei e pela grei.  
E a donzela ria, ria,  
mas porque ria, não sei.

— Boca mais fresca que um fruto  
que está dizendo “mordei”.  
Doce, doce como o mel,  
com o mel os compararei.  
O cavaleiro jurava  
pela lei e pela grei.  
E a donzela ria, ria,  
mas porque ria, não sei.  
E eis que um a rosa ali perto,  
abrirei, não abrirei,  
tímida abriu, parecendo...  
ora o que não vos direi.  
Como a folha leva-a o vento,  
como a morte leva o rei,  
no jardim abriu-se a rosa,  
mas porque abria, não sei.

— Linda rosa, esta rosinha,  
rosa do jardim del-rei,  
tão corada, tão medrosa,  
com outra a compararei...  
O cavaleiro jurava  
pela lei e pela grei.  
E a donzela ria, ria,  
mas porque ria, eu bem sei.

(PENNAFORT, 1987, p. 182-183)

Quando analisamos o tema do “Romance dos Sete Cavaleiros”, falamos acerca do amor cortês como atitude do cavaleiro medieval alicerçada na sublimação da dama, criatura bela, perfeita, para a qual o homem devota o seu amor, arriscando até mesmo a própria vida, se necessário, a fim de bem servi-la. Movido por essa mentalidade, os cavaleiros que disputavam os torneios viam naquelas competições uma oportunidade para provar à mulher amada o quanto eram valentes e sagazes, vassalos bem preparados, prontos a se submeterem à vontade da senhora.

A despeito dessa atitude quase religiosa em relação à dama, largamente cantada na lírica trovadoresca, atitude de contemplação na qual se previa inclusive a abstinência sexual, é preciso salientar que o erotismo também tinha o seu lugar no comportamento cortês-cavaleiresco. Com efeito, uma vez que a cortesia entrara nos campos dos torneios, o comportamento do cavaleiro passou por mudanças, de maneira que, dentre todos os jogos, os do amor ganharam cada vez mais atenção. Em consequência disso, “desafiando a exortação dos padres à continência, a cavalaria não parou de erotizar-se” (GUBY, 2011, p. 84). Sobre o desdobramento da conduta cortês-cavaleiresca para uma realidade menos abstrata, espiritualizada, escrevera ainda o historiador Georges Guby:

Desde que adquiriu vigor, a cultura cortês se afirmou de forma resolutamente autônoma em relação à cultura dos padres, superior, anteriormente formada, mas de cuja influência ela se obstinava em escapar – agressiva portanto, desprezando as pregações de penitência, as renúncias, convidando a gozar de todos os prazeres do mundo. (DUBY, 2011, p. 80)

As armas usadas no novo jogo eram outras, as estratégias também. A violência dos campos de batalha dera lugar às investidas da sedução: a beleza, o elogio, a gentileza, a elegância dos gestos. Agora, “um cavaleiro sedutor é um cavaleiro jovem, amável, gracioso e bem-vestido” (PASTOUREAU, 1989, p. 148).

O “Romance da Rosa” parece mostrar um embate dessa nova justa. Os competidores são o casal de jovens, o cavaleiro e a donzela, e o duelo é a conversa travada no momento ameno em que compartilham a presença um do outro.

Durante esse encontro, o cavaleiro usa de gentilezas e elogios para conquistar a afeição da donzela (se é que ela já não está enamorada). Ele aos poucos a seduz com palavras belas. Fala-lhe da beleza dos seus olhos, da maciez de suas mãos, da cor dourada de seus cabelos, da doçura de sua boca, sempre por meio de comparações, recorrendo a imagens bastante sugestivas, que aguçam os sentidos: a cor do mar, o brilho do sol, o toque da seda e o sabor do mel. A cada comparação feita, ela ri, talvez por perceber a natureza das investidas do

cavaleiro. Olhando uma rosa que se abria no jardim onde se encontram, o cavaleiro sugere uma última comparação: “Linda rosa, esta rosinha, / rosa do jardim del-rei, / tão corada, tão medrosa, / com outra a compararei...”, e nada mais diz. A imagem evocada, de forte teor erótico, logo é entendida pelo leitor: a rosa a que o cavaleiro se refere é a genitália feminina. Essa ideia fica ainda mais reforçada pela maneira insinuante com que o narrador conclui o romance: “E a donzela ria, ria, / mas porque ria, eu bem sei...”; sendo que nas demais estrofes o último verso do dístico em repetição era: “mas porque ria, não sei”.

O cenário onde o encontro do casal acontece, o jardim, é um ambiente bastante significativo, tendo em vista, na Idade Média, o jardim ou vergel ser “o *locus* típico dos amantes” (COSTA; COUTINHO, 2009, p. 384). É o mesmo ambiente onde se desenvolve a narrativa de um dos mais famosos poemas medievais compostos segundo os ideais do amor cortês: *Roman de la Rose* (Romance da Rosa)<sup>26</sup>. Escrito em duas partes – a primeira por Guilherme de Lorris, por volta de 1230, com 4058 versos, e a segunda por Jean de Meun, por volta de 1275, com 17724 versos –, é um poema alegórico acerca da “arte de amar”. Como se pode perceber, o *Roman de la Rose* e o romance escrito por Onestaldo de Pennafort trazem o mesmo título. Apesar das duas composições relacionarem-se tematicamente, não sabemos se o poeta carioca tomou o poema francês como modelo para escrever o seu romance.

O amor exaltado no vergel do *Roman de la Rose* é um tanto diferente do que estamos acostumados a verificar nas cantigas dos trovadores, “o amor que ele celebra é o físico. Seu objetivo é o ‘*donoiier*’, entendamos: obter prazer” (DUBY, 2011, p. 89). No vergel – esse jardim recluso, de acesso restrito, pois é cercado por muros – os amantes estão entregues às delícias do amor. Tranquilos, longe do mundo exterior, eles podem iniciar-se na arte de amar e procurar os prazeres que a moral convencional geralmente não os encoraja a experimentar. Os amantes do “Romance da Rosa”, de Pennafort, parecem também estar envolvidos no jogo desse mesmo amor.

O Romanceiro Tradicional apresenta alguns romances nos quais um personagem masculino, um cavaleiro, busca seduzir uma donzela, o que nos permite estabelecer certa correlação com o *Romance da Rosa*. Isso se verifica, por exemplo, nos romances “Claralinda” e “Albaninha”. Neste, o cavaleiro, em conversa com Albaninha, confessa-lhe que gostaria de possuí-la durante três horas: “Albaninha, Albaninha, / A filha do conde Alvar! / Oh! Quem te

---

<sup>26</sup> A palavra “romance”, utilizada no título do poema francês, não tem a mesma acepção do termo utilizado para denominar o poema épico-lírico peninsular. O uso em questão refere-se ao texto, em prosa ou em verso, que, na Idade Média, não era escrito em latim, mas em alguma língua dita vulgar, derivada do latim, ou seja: uma “modalidade linguística derivada do latim que constitui o estágio necessariamente transitório para cada uma das novas línguas românicas” (PINTO-CORREIA, 2003, p. 20).

vira, Albaninha, / Três horas ao meu mandar”, ao que ela responde: “Pouco tempo são três horas, / mas vem depois o contar” (GARRETT, 1963, p. 917). Albaninha insinua certa disposição a atender aquela sugestão ao responder que três horas não seriam suficientes para estar com o cavaleiro, além disso demonstra preocupação com a possibilidade de o cavaleiro contar o que ocorreria entre os dois a outras pessoas. Já no romance “Claralinda”<sup>27</sup>, o sedutor é o conde Claros. Neste romance, conde Claros está de saída para guerrear contra os mouros e é interpelado por Claralinda interessada em saber aonde ele iria. Ao saber que o cavaleiro ia lutar contra os mouros, Claralinda faz-lhe um elogio: “Que belo corpo que tendes / para com eles brigar!”, e, em seguida, recebe uma ousada resposta: “Melhor o tenho, senhora, / para convosco folgar...” (GARRETT, 1963, p.850). O comportamento voluptuoso observado através das palavras dos personagens destes dois romances corresponde bem ao jogo de sedução a que nos referimos.

Quanto aos aspectos formais, o “Romance da Rosa” é um poema escrito em única estrofe com versos heptassilábicos de rimas agudas, ou seja, entre palavras oxítonas. A rima se dá nos versos pares, com assonância no encontro vocálico “ei”.

Há o emprego de várias repetições e reiterações estabelecendo uma estrutura paralelística ao poema. A cada sequência dialogal, verifica-se o uso de uma comparação, o que promove a reprodução contínua de um mesmo modo de raciocinar nas falas do cavaleiro.

Observe-se o uso de reiterações, como a da palavra “verdes” no verso “Verdes, verdes como o mar”, a da palavra “ria” no verso “E a donzela ria, ria”, e a da palavra “doce” no verso “Doce, doce como o mel”.

Vê-se também a repetição da quadra “O cavaleiro jurava / pela lei e pela grei. / e a donzela ria, ria, / mas porque ria, não sei”, funcionando como uma espécie de refrão.

Sairemos agora do vergel florido, alegre, onde o amor e o prazer provocam a alegria dos amantes, para um jardim onde uma canção de tristeza é entoada noite e dia. Este é o cenário do “Romance da Fonte e da Lua ou o Artista”:

No jardim, se a hora o vestia  
do sol quente que queimava,  
no jardim cantarolava  
uma fonte que vertia  
prata mais que água jorrava.

---

<sup>27</sup> Para um estudo acerca do aproveitamento das variantes deste romance em manifestações populares e eruditas no Brasil, sob a óptica da Teoria da Residualidade, remetemos o leitor ao texto *Residualidade e Mentalidade Trovadorescas no Romance de Clara Menina*, de Roberto Pontes (2001).

E, no canto que fazia  
com tal tristeza cantava,  
que quem o canto escutava,  
que não cantava, dizia,  
antes que a fonte chorava.

E, no choro que fazia,  
chora alguém que não voltava,  
que enquanto o dia durava  
sua ausência duraria...  
Pelo que a fonte chorava.

E o jardim, se a hora o vestia  
do sol quente que queimava,  
com a noite que mantelava,  
logo do sol se despia,  
como que o não desejava.

E com a noite que o envolvia,  
como um rei veste uma escrava,  
logo a lua despontava,  
logo na fonte se via,  
na fonte que tanto a amava.

E o corpo de prata fria  
na prata da água lavava  
o torso, os seios mirava,  
como Narciso fazia,  
que a si próprio namorava.

E, enquanto não vinha o dia,  
à fonte que a retratava,  
que nunca mais a deixava,  
à fonte a lua dizia...  
Pelo que a fonte cantava.

Mas, no canto que fazia,  
com tal tristeza cantava,  
que quem o canto escutava,  
que não cantava, dizia,  
antes que a fonte chorava.

E, no choro que fazia,  
como já se lamentava,  
que se o dia despertava  
a lua não mais veria...  
Pelo que a fonte chorava

E o jardim, se a hora o vestia  
do luar que prateava,

o ouro do dia buscava,  
logo do luar se despia,  
como que o já fatigava.

E com o dia que surgia  
ardendo qual uma larva,  
logo a lua se ocultava,  
logo o sol aparecia...  
Pelo que a fonte chorava.

Fonte de melancolia,  
que com tanto amor amava,  
que nunca feliz estava:  
chorava quando era dia,  
e se era noite chorava.

Mas o choro que fazia,  
com tal beleza chorava,  
que quem o choro escutava,  
que não chorava, dizia,  
antes que a fonte cantava.

(PENNAFORT, 1987, p. 189 – 191)

Este romance é fabulístico. Seus personagens, apesar de não humanos, comportam-se como tais. A fonte ama a lua e, por não poder vê-la a todo instante, somente durante a noite, sofre, chora. Já a lua é vaidosa, olha-se no espelho da fonte a admirar a própria beleza, enamorada de si mesma, tal “como Narciso fazia”. O barulho da água jorrada pela fonte é, ao mesmo tempo, um canto e um pranto. Por conta da beleza do som que fazia, quem o ouvisse diria que escutava um canto. Porém, por conta da tristeza que transmitia, quem o escutasse poderia dizer que se tratava de um choro. A mesma situação se repete todos os dias: à noite, com a presença da lua, a fonte parece cantar; de dia, quando o sol a queima, a fonte parece chorar.

O poema é todo construído em cima de um jogo de antíteses. Jogo que descreve a inconstância da alegria e a permanência da tristeza, pois mesmo o curto instante de felicidade vivido pela fonte prenunciava o sofrimento que logo viria. Por isso, no poema, a fonte é chamada de “fonte da melancolia”.

No Romanceiro Tradicional, a personificação de seres não humanos não é tão comum, todavia é possível encontrar alguns romances em que isso acontece, como em “Fontefrida”: romance já citado neste trabalho, no qual uma rolinha e um rouxinol estão personificados; em “La Loba Parda”: uma loba e dois cães negociam a vida de uma burrega, como se fossem

humanos; em “Dom Beltrão”: nesse romance, um cavalo fala para defender-se da acusação de ser o responsável pela morte de dom Beltrão.

A estrutura formal desse romance de Pennafort distancia-se bastante das estruturas até então vistas nos romances do *Romanceiro d’Além-Mar*. A primeira diferença está no fato desse romance ser constituído de treze estrofes diferentes, cada uma com cinco versos, em vez da estrofe única observada nos outros romances. O metro usado é a redondilha maior, porém as rimas são consoantes organizadas em sequência ABBAB, recurso formal não encontrado nas demais composições do romanceiro de Pennafort.

Há muitos versos repetidos ou semelhantes ao longo do poema, ocasionando a construção de paralelismos. Aliás, o paralelismo parece ser a espinha dorsal da estrutura desse romance.

A gama de recursos formais utilizada no “Romance da Fonte e da Lua ou o Artista”, que o difere significativamente dos outros cinco romances do romanceiro de Pennafort, pode ser comparada às inovações formais usadas nos *romances artísticos* do século XVII, os quais se diferenciavam, por alguns aspetos de sua estrutura, dos velhos romances dos séculos anteriores. É interessante notar que Pennafort põe no título de seu romance a designação “o artista”, uma escolha vocabular muito significativa, levando-se em conta a comparação que acabamos de fazer.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de termos apontado no *Romanceiro d'Além-Mar* os aspectos estilísticos, formais e temáticos que o aproximam do Romanceiro Tradicional e, por consequência, do sistema de valores medievais, cabe agora, em nossas considerações finais, deslindarmos a conclusão a que chegamos: a produção épico-lírica do poeta Onestaldo de Pennafort insere-se num longo e demorado processo de transformação estética da matéria romancística medieval transcorrido ao logo dos séculos, desde a Idade Média até a Contemporaneidade. Este processo pode ser muito bem explicado pela Teoria da Residualidade, mencionada por nós nas páginas introdutórias deste trabalho. Nelas, além de apresentarmos o corpus de pesquisa no qual nos debruçaríamos, expusemos os conceitos operacionais da referida teoria.

Os inícios desse processo foram explicitados no segundo capítulo, quando tratamos acerca das tentativas de definição e de classificação do modo poético denominado romance, enfatizando o seu caráter tradicional e descrevendo o seu percurso de formação e desenvolvimento. Nessa parte, comentamos sobre os romances terem sido resultados da fragmentação da antiga poesia épica peninsular. Explicamos que os fragmentos gerados a partir desse processo foram aos poucos sendo memorizados pelo povo e transmitidos, de geração a geração, via oralidade. Isso possibilitou uma contínua reelaboração estilística do texto romancístico, ocasionando o aparecimento de variantes de um mesmo romance. Nesse trabalho de reelaboração contribuíram ainda os poetas eruditos, tendo em vista que eles souberam aproveitar essas fontes populares de poesia na composição de novos romances. Estas composições logo se somaram ao conjunto dos romances já em circulação e, tal como acontecera àqueles antigos poemas, foram popularizados, acabando também sujeitos à intervenção criativa da musa popular.

Ora, o percurso percorrido pelo romanceiro que acabamos de descrever não é nada mais do que um processo residual. A variante de um romance qualquer sempre guarda características, vestígios, resíduos, da variante que a antecedeu, e esta da variante que a originou, assim por diante até chegar ao fragmento primeiro, iniciador do processo, ao qual já não temos mais acesso. É preciso levar em conta ainda que, em um mesmo curso de tempo, uma mesma variante pode gerar, concomitantemente, diferentes novas variantes, a depender do concurso de fatores que influenciarem nesse complexo percurso de recriação (linguísticos, sociais, geográficos, entre outros), de maneira que esse percurso não é linear, mas ramificado.

Mas o romanceiro não permaneceu na Península Ibérica. Com as grandes navegações e a expansão dos territórios dos reinos ibéricos, ele atravessou o Atlântico e veio para o Brasil. Como assinala Pontes:

[...] com os primeiros portugueses aqui chegados em missão de firmar o domínio do Império luso nos trópicos americanos, não vieram em seus malotes volumes d'*Os Lusíadas* nem as *Rimas* de Luís de Camões, publicados em edições *princeps* apenas, respectivamente, em 1572 e 1595. Na bagagem dos nautas, degredados, se não vieram exemplares impressos de romances populares da Península Ibérica [...], pelo menos aqueles homens trouxeram gravados na memória os que divulgaram pela reprodução oral das narrativas em verso. (PONTES, 2001, p. 513).

Em terras brasileiras, o romanceiro seguiu novo percurso. Ele se espalhou nas mais diversas regiões do nosso território e, pela ação da memória popular, ganhou novas variantes.

Saliente-se que, nas narrativas desses poemas, estavam embutidas os modos de agir, de pensar e de sentir constituintes da identidade do povo que as gerou. Nesse caso, referimo-nos ao povo da Península Ibérica, ou seja, espanhóis, portugueses, como também árabes, judeus e outros que por lá estiveram. Não nos esqueçamos de que o Romanceiro Tradicional apresenta alguns romances com temática originada nas culturas bretã e carolíngia. Além do mais, por se tratar de uma matéria nascida no período medieval, os romances peninsulares carregam muitos aspectos da mentalidade do povo daquele período. Formado por esse amálgama, o Romanceiro Tradicional encontrou-se, no Brasil, com os elementos autóctone e negro, os quais juntaram o seu jeito de perceber e encarar o mundo ao imaginário e ao sistema de valores representados naquele conjunto de romances. As variantes saídas desse encontro ganharam identidade e vigor próprios. Desse modo, o romanceiro cultivado na cultura popular brasileira é a celebração do encontro de vários povos. Por esse motivo, dizemos que ele foi resultado de um fenômeno que a Residualidade chama de hibridação cultural:

expressão usada para explicar que as culturas não andam cada qual por um caminho, sem contato com as outras. Ou seja, não percorrem veredas que vão numa única direção. São rumos convergentes São caminhos que se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam. (PONTES, 2006b, p. 5 - 6)

No capítulo três, tratamos de exemplificar algumas manifestações do Romanceiro Tradicional na cultura popular do Brasil. Em seu primeiro tópico, mostramos exemplos de variantes de romances peninsulares recolhidas em diferentes localidades a fim de ilustrar a intensa vivacidade de sua presença junto ao povo brasileiro.

No segundo tópico do mesmo capítulo três, destacamos uma série de poetas brasileiros de formação erudita em cuja obra podemos encontrar poemas escritos com configuração estilística próxima dos poemas do romanceiro. Mesmo que esses poetas não tenham tido a pretensão de escrever poemas à semelhança dos romances peninsulares, fomos garimpar nessas suas composições alguns elementos estruturais, estilísticos ou temáticos que mantivessem alguma aproximação com aqueles antigos poemas. Não podemos deixar de considerar que, se o romanceiro não influenciou diretamente a produção desses poetas, pelo menos participou da formação da identidade poética nacional que, por sua vez, moldou a sensibilidade artística daqueles poetas. Assim, Onestaldo de Pennafort não está sozinho na produção de poemas narrativos com verve literária semelhante àquela substanciada na épico-lírica peninsular.

No último tópico do capítulo três, buscamos analisar alguns elementos da lírica amorosa trovadoresca assentes em outros poemas da obra poética de Onestaldo de Pennafort. Assim o fizemos para demonstrar que os romances escritos por esse poeta não são os únicos poemas de sua lavra nos quais se revelam resíduos de uma mentalidade poética medieval. Esta mentalidade parece ser um dos componentes do âmago de sua poesia.

Por fim, no último capítulo, investigamos os seis romances do *Romanceiro d'Além-Mar*, de Pennafort. Procuramos examinar as estruturas de superfície textual e os aspectos temáticos que fazem do romanceiro de Pennafort uma obra com estilo tão semelhante ao dos romances ibéricos, ou seja: o estilo tradicional. Assim, pensamos ter mostrado através de exemplificações e de uma análise detida do *corpus* literário em questão que os recursos estilísticos empregados na composição dos romances de Pennafort animaram o seu *Romanceiro d'Além-Mar* com o vivificante espírito épico-lírico das baladas medievais peninsulares. Através de um exercício compositivo de extrema habilidade criativa, Pennafort soube aproveitar a matéria romancística disponível na instigante tradição épico-lírica popular para escrever romances novos, dotados de extraordinário vigor poético. Levando-se em conta a Teoria da Residualidade, o *Romanceiro d'Além-Mar* é fruto de uma cristalização estética:

[...] a cristalização consiste numa recolha de material artístico, literário, no caso vertente, que recebe tratamento semelhante ao dado pelo lapidário à rocha bruta para que dela surja uma gema preciosa. Trata-se de um polimento estético que depende da maior ou menor habilidade do artista, mas é assim que vem à luz as obras artísticas, inclusive as obras-primas do repertório universal. (PONTES, 2017, p. 17)

Ademais, constatamos ainda no romanceiro de Pennafort, por meio da análise e da interpretação dos temas abordados em seus romances, resíduos de uma mentalidade medieval em torno de algumas realidades afetivas, como o amor, a fidelidade conjugal, o matrimônio, a honra. Desse modo, sua obra, mesmo sendo uma produção artística temporalmente situada no século XX, apresenta uma mundividência que remonta ao período medieval.

Pelo exposto, concluímos que o *Romanceiro de'Além-Mar* atualiza, no imaginário contemporâneo, a tradição épico-lírica peninsular medieval: o romanceiro escrito por Onestaldo de Pennafort consiste, então, em uma flor nova de romances, contudo é uma flor nova nutrida por uma seiva antiga.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Casimiro de. **Uma história.** Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=86495](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=86495)>. Acesso em: 26 jun. 2019.
- ABREU, Márcia. **Histórias de Cordel e Folhetos.** Campinas: Mercado de Letras/Associação de Leitura do Brasil, 1999.
- ALENCAR, José de. **O nosso romanceiro (Cartas ao Sr. Joaquim Serra).** Rio de Janeiro: Liv. São José, 1962.
- ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier; ALBÁN, Maria del Rosário Suárez. Uma brevíssima história dos textos. In: \_\_\_\_\_. **Romanceiro ibérico na Bahia.** Salvador: Livraria Universitária, 1996. p. 13.
- ANDRADE, Mário de. A serra do rola-moça. In: BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da Poesia Brasileira.** Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957. p. 326-327.
- ARMISTEAD, Samuel G. **El romancero judeo-español en el archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones).** Madrid: Cátedra-Seminário Menéndez Pidal, 1978.
- \_\_\_\_\_. **Estudio preliminar al Romancero.** Barcelona: Crítica, 1994.
- AZEVEDO, Ivete Monteiro de. **A expressão do tempo no romance histórico: um estudo em Boca do Inferno de Ana Miranda.** 2008. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) - Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira.** 36. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Poesia completa e prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- BATISTA, Maria de Fátima B. Mesquita. O romanceiro tradicional popular: origem e permanência no Nordeste do Brasil. **Conceitos**, João Pessoa, v. 1, p. 94-99, jul./dez. 2002.
- BRAGA, Teófilo. **Romanceiro geral português.** Lisboa: Editorial Vega, 1982.
- CÂMARA CASCUDO, Luis de. **Cinco livros do povo.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário do folclore brasileiro.** Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1962.
- \_\_\_\_\_. **Literatura oral no Brasil.** Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/INL, 1978.
- CARVALHO, Rodrigues de. **Cancioneiro do Norte.** 3. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1967.

CARVALHO, Rómulo de. **O Texto Poético como Documento Social**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

CATALÁN, Diego. **Catálogo general del romancero pan-hispánico**. Con la colaboración de Jesús Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar, Ana Valenciano y Sandra Robertson. Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1984.

\_\_\_\_\_. **Romanceiro**. In: COELHO, Jacinto do Prado. Dicionário de Literatura. Porto: Figueirinhas, 1973, 2 v. p. 957-961.

CORREA, Pedro. **Los romances fronterizos**. Granada: Universidad de Granada, 1999, 1 v.

COSTA, Claudio Manuel da. **Munúsculo Métrico: romance hendecassílabo**. Domínio Público. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000038.pdf>>. Acesso em: 26 Jun. 2018.

COSTA, Francisco de Assis Pereira da. **Folk-lore pernambucano. Subsídio para a história da poesia popular em Pernambuco**. 1ed. Autônoma. Recife: Arquivo público estadual, 1974.

COSTA, Ricardo da; COUTINHO, Priscilla Lauret. Entre a Pintura e a Poesia: o nascimento do Amor e elevação da Condição Feminina na Idade Média. In: COSTA, Ricardo da. **Ensaio de História Medieval**. Rio de Janeiro: Sétimo Selo, 2009. p. 359-398.

\_\_\_\_\_; ZIERER, Adriana. Os torneios medievais. In: COSTA, Ricardo da. **Ensaio de História Medieval**. Rio de Janeiro: Sétimo Selo, 2009. p. 90-108.

DANTAS, Carlos. **História da Literatura de Cordel: período de formação**. Fortaleza: FGF, 2015.

DÍAZ ROIG, Mercedes. **El romancero viejo**. Madrid: Cátedra, 1995.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Ciclos temáticos na Literatura de Cordel. In: \_\_\_\_\_ *et al.* **Literatura popular em verso: estudo**. Belo Horizonte/São Paulo/Rio de Janeiro: Itatiaia/Editora da Universidade de São Paulo/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. p. 27-177.

DINIS, Dom. **Antologia**. In: MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. **Poesia Medieval no Brasil**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002. p. 101-102.

DUBY, Georges. **A História continua**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Editora UFRJ, 1993.

\_\_\_\_\_. **Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre a História das Mentalidades e a Arte. In: **Novos Estudos**. CEBRAP, n. 33, p. 65-75, jul. 1992.

FERRÉ, Pere. **Romanceiro português da tradição oral moderna, versões publicadas entre 1828 e 1960**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha. **Poesia e prosa Medievais**. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1988.

FIGUEIREDO, Fidelino de. **Pirene – Introducción a la história comparada de las literaturas portuguesas y española**. Madrid: Espasa-Calpe, 1971.

GARRETT, Almeida. Romanceiro. In: \_\_\_\_\_. **Obras de Almeida Garrett**. Porto: Lello & Irmão, 1963, 2 v. p. 677-1064.

GALVÃO, Hélio. **Romanceiro – pesquisa e estudo**. Natal: UFRN/Fundação cultural Hélio Galvão/Fundação Sociocultural Santa Maria, 1993.

GONZÁLEZ, Mário M.. **Leituras de literatura espanhola: (Da Idade Média ao século XVII)**. São Paulo: Letraviva, 2010.

GULLAR, Ferreira. **Romances de Cordel**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2009.

GURGEL, Deífilo. **Romanceiro de Alcaçuz**. Natal: UFRN/PROEX/Cooperativa Cultural. Ed. Universitária, 1992.

IVO, Lêdo. O nome e a nostalgia [Orelha do Livro]. In: PENNAFORT, Onestaldo de. **Poesia**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1987.

LEITE DE VASCONCELOS, José. **Romanceiro português**. Nota preliminar de R. menéndez Pidal. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1958-1960.

\_\_\_\_\_. Romanceiro português. In: **Opúsculos**, v. VII, parte II: 1013-86. Lisboa: Imprensa Nacional, (1886). 1938.

LIMA, Jackson da Silva. **O folclore em Sergipe**. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1977.

LLULL, Ramon. **O livro da ordem de cavalaria**. Tradução de Ricardo da Costa. São Paulo: Editora Giordano, 2000.

LOPES, Antônio. **Presença do romanceiro, versões maranhenses**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

MAGALHÃES, Celso de. **A poesia popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Ministério da Educação e Cultura, 1973.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. **Poesia Medieval no Brasil**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.

MARTINS, Elizabeth Dias. **O Modernismo Luso-brasileiro a um passo da Idade Média**. In: Atas do 2º Colóquio do Polo de Pesquisa sobre Relações Luso-brasileiras – PPRLB, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <[www.rgplgead.bibliopolis.info/GeADOPAC/#/SearchAdv](http://www.rgplgead.bibliopolis.info/GeADOPAC/#/SearchAdv)>. Acesso em: 09 ago. 2018.

MATOS, Gregório de. **Poemas atribuídos: código Asensio-Cunha**. João Adolfo Hansen, Marcello Moreira (ed.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, 3 v.

MAUÉS, Fernando. **Cancioneiros, folhetos e romanceiros: o gênero *romance* na primeira metade do século XVI**. 2009. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MEIRELES, Cecília. **Romanceiro da Inconfidência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. **El Romancero Español**. New York: The Hispanic Society of America, 1910.

\_\_\_\_\_. **Flor nueva de romances viejos**. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1994.

\_\_\_\_\_. **Los romances de América y otros estudios**. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1939.

\_\_\_\_\_. **Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí), teoría e historia**. Madrid: Espasa-Calpe, 1953, 1 v.

\_\_\_\_\_. **Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí), teoría e historia**. 2. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1968, 2 v.

MENÉDEZ Y PELAYO, Marcelino. **Antología de poetas líricos castellanos**. Santander: CSIC, 1945.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2008.

MORAES, Vinícius de. **Nova antologia poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MORLEY, S. Griswold. Chronological list of early Spanish ballads. In: **Hispanic review**. University of Pennsylvania Press, n. 4, p. 273-287, out.1945.

MURICY, José Cândido de Andrade. **Panorama do movimento modernista brasileiro**. 2. ed. Brasília: Conselho Federal de Cultura e Instituto Nacional do Livro, 1973.

NASCIMENTO, Braulio do. **Estudos sobre o romanceiro tradicional**. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 2004.

NUNES, José Joaquim. **Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses**. Lisboa: Centro do livro brasileiro, 1972.

PASTOUREAU, Michel. **No tempo dos cavaleiros da Távola Redonda: França e Inglaterra, séculos XII e XIII**. São Paulo: Companhia das Letras/ Círculo do Livro, 1989.

PENNAFORT, Onestaldo de. **Poesia**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1987.

PINTO-CORREIA, João David. **Romanceiro oral da tradição portuguesa**. Lisboa: Edições Duarte Reis, 2003.

PONTES, Roberto. **A Propósito dos Conceitos Fundamentais da Teoria da Residualidade**. In: MARTINS, Elisabeth Dias *et al.* **Residualidade e Intertemporalidade**. Curitiba: Editora CRV, 2017.

\_\_\_\_\_. **Cultura, Arte e Linguagem**. Fortaleza: Palestra proferida na V Semana de Letras. Curso de Letras / UFC, 2006a.

\_\_\_\_\_. **Entrevista sobre a Teoria da Residualidade**. Entrevista concedida a Rubenita Moreira, em 05/06/2006. Fortaleza: (mimeografado), 2006b.

\_\_\_\_\_. **Lindes disciplinares da Teoria da Residualidade**. Fortaleza: (mimeografado), [200-].

\_\_\_\_\_. No Balanço da Nau Catarineta. In: **XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa, 2003, Curitiba-PR. Imaginário: o não espaço do real - Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa**. Curitiba-PR: UFPR: Mídia Curitibana, 2003. p. 913-920.

\_\_\_\_\_. **Poesia insubmissa afrobrasilusa**. Fortaleza: EUFC; Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999.

\_\_\_\_\_. Residualidade e mentalidade trovadorescas no romance de Clara Menina. In: MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. **Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais, Rio de Janeiro, de 07 a 09 de julho de 1999**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001. p. 513-516.

PRADO, Elsa Liliana Tironi de Souza. **Romances viejos do romancero español: análise e tradução**. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

ROMANCE DE FONTEFRIDA. **Ciudad Seva, casa digital del escritor Luis López Nieves**. Disponível em: <<https://ciudadseva.com/texto/romance-de-fontefrida/>>. Acesso em: 26 jun. 2018.

ROMANCE DEL CID. **El romancero viejo**. In: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/romancero-viejo--0/html/fedb667c-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_44.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/romancero-viejo--0/html/fedb667c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_44.html)>. Acesso em: 15 jun. 2018.

ROMANCE DEL CONDE CLAROS. **El romancero viejo**. In: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/romancero-viejo--0/html/fedb667c-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_7.html#PV\\_77\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/romancero-viejo--0/html/fedb667c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html#PV_77_)>. Acesso em: 28 jun. 2018.

ROMANCE QUINCE. **Biblioteca digital del ILCE**. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/fondo2000/vol1/siete-infantes/html/24.html>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

ROMERO, Silvio. **Folclore brasileiro: cantos populares do Brasil**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1985.

SPINA, Segismundo. **A cultura literária medieval**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

\_\_\_\_\_. **Manual de versificação românica medieval**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

TORRES, José William Craveiro; PONTES, Roberto. Intertextualidade e Residualidade Clássicas no Cordel Nordeste. In: OLIVEIRA, Irenísia Torres de; SIMON, Iumna Maria (org.). **Modernidade e Tradição na Literatura Brasileira: diversidades regionais**. São Paulo: Nankin, 2010. p. 241-254.

VASCONCELOS, Carolina Michaëles de Vasconcelos. **Romances velhos em Portugal**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1934.

VILELA, José Aloísio. **Romanceiro alagoano**. Maceió: Edufal, 1983.

WILLIAMS, Raymond. Dominante, Residual e Emergente. In: \_\_\_\_\_. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1979.

WOLF, Ferdinand Joseph; HOFMANN, Conrado. **Primavera y flor de romances**. Berlin: A. Asher y Comp, 1856. 2 v.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a Voz: A “Literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.