



O JEITO “ROMANCE” DE FAZER HISTÓRIA

FERNANDEZ, Sonia Inez G. (UFSM)¹

RESUMO: Este texto se propõe a analisar e comparar produções literárias que se caracterizam pelo modo “romance” de contar a história singular de um personagem real ou ficcional, cujas façanhas estão mais para desastres ou são contraproducentes em relação aos caprichos que as identificam. Partimos de um romance carolíngio, gestado durante a Idade Média e que poderia ser um dos motivos da “Moda da cadeia de Porto Alegre”, poema do livro *Clã do Jabuti*, de Mário de Andrade, para chegar à comparação com o romance popular “Juliana”, recolhido no começo de século XX, em Pernambuco, por Magalhães e, finalmente, com um romance, chamado “Santa Marta”, cantado por um cantador uruguaio de nome Mario Carrero. O que buscamos demonstrar é que não há limites de espaço e de tempo para certas produções que são modos identitários de fazer história. A presença desse gênero “romance” nas duas Américas, a portuguesa e a espanhola, é um marco da vigência da cultura ibérica. Pode-se dizer que há uma mesma cultura que sobrevive em naturezas diversas. A característica principal dessa criação literária, certamente de origem oral e, conseqüentemente, oralizante é a capacidade de comunicação e o conteúdo ético que marcam o poema “A moda da cadeia de Porto Alegre” e outros poemas do *Clã do Jabuti*, de Mário de Andrade, bem como os outros romances populares de que vamos tratar.

PALAVRAS-CHAVE: romance ibérico, historicidade da voz, intercomunicabilidade cultural.

RESUMEN: Este texto se propone analizar y comparar producciones literarias conocidas por contar la historia de un personaje real o de ficción, cuyas acciones se revelaron desastradas y, consecuentemente, contrarias a lo que se proponían a principio, o sea, si los romances fueron narrativas en verso que se destinaban a contar las hazañas de los héroes medievales, y bajo este nombre llegaron hasta los días de hoy, los romances que elegimos tratan más de infortunios que propiamente de sucesos heroicos. Partimos de un romance carolingio gestado en la Edad Media, lo cual podría haber sido uno de los motivos de la “Moda da cadeia de Porto Alegre”, poema de Mário de Andrade (*Clã do Jabuti*, 1927), pero tiene que ver también con un poema popular, coleccionado por Celso de Magalhães, en Pernambuco, a principios del siglo XX y con un romance, llamado “Santa Marta”, cantado por el uruguayo, Mario Carrero. Lo que buscamos demostrar es que no hay un límite de espacio o tiempo para ciertos géneros que son modos identitarios de hacer la historia. La presencia del romance en las dos Américas, la española y la portuguesa, es uno de los marcos de la fuerza de la cultura ibérica que se ha adaptado a las diversas naturalezas.

La principal característica de este género, por cierto de origen oral es su capacidad de comunicación con el público y su contenido ético, como se notará en el poema modernista y, de igual modo, en los poemas populares elegidos para este ensayo.

PALABRAS-CLAVE: romance ibérico, historicidad de la voz, comunicabilidad cultural.

A literatura e a história nas línguas românicas da Península Ibérica já nascem, na Idade Média, portando uma questão de gênero: conflito e complementaridade marcam os textos que alternavam crônicas e os chamados *livros de linhagens* (literatura portuguesa), e epopéias e história, como *las yeyendas* (literatura espanhola). Lembremos os títulos dos primeiros textos da historiografia ibérica: *Crônica da Conquista do Algarve*, *Crónica Geral de Espanha*.

Não poucos foram os medievalistas que se dedicaram a selecionar e classificar esses textos (lenda, mito, tradição, ficção), mas o certo é que a disciplina História teve muitas dificuldades de separar o joio do trigo, e muitas narrativas que foram consideradas históricas em um momento, passaram a ser consideradas literárias em outro. Os *livros de linhagens* é o melhor exemplo. Não vamos entrar nessa seara, porque nosso propósito é justamente mostrar que o *romance medieval* foi um gênero que também serviu de instrumento para compor o quadro histórico daquele período, do mesmo modo que vem ajudando a compor a história das mentalidades, ou seja, hoje, podemos ter em conta esses *romances* – texto literário – como contraponto da historiografia oficial, justamente para relativizar verdades consagradas por ela. Isso porque são textos que guardam uma rara capacidade imaginativa, aliada a uma maneira – um jeito – muito especial de registrar certos fatos arraigados na consciência histórica do público culto e do público ignorante.

Os *romances* conservam um fundo de verdade, eficaz em qualquer época e são fonte de possibilidades, aptas a se realizarem em circunstâncias específicas. Contudo, nesses textos, intervinham fatores políticos e sociais que deslizavam, muitas vezes, para o campo do imaginário. Assim, historiografia e ficção, historiografia e mito sempre fizeram parte dos problemas de fixação dos sistemas de valores e categorização dos conteúdos da literatura e da história medievais e, por conseguinte, da literatura e da história como instrumentos da memória e da formação das elites. Além disso, a problemática da leitura dos textos medievais traz, no seu bojo, o diálogo entre o oral e o escrito.

É, portanto, naquela profusão de gêneros que mal se definiam na sua origem – novelística cavaleiresca, narrativa exemplar – que vamos situar o *romance*. Na metade do século XV, a palavra *romance* significava composição poética de tipo tradicional em tom narrativo, constituída por versos de dezesseis sílabas que rimavam entre si; mas logo

foram se tornando poemas épico-líricos que apresentavam versos octossílabos (em espanhol) ou heptassílabos (em português) que, no dizer de muitos estudiosos, são a medida que corresponde à melodia natural das línguas ibéricas, uma vez que correspondem à metade dos versos longos das gestas e sua rima é predominantemente toante.

Ramón Menéndez Pidal (1946) afirma que os romances são poemas épico-líricos breves cantados ao som de um instrumento, executados para acompanhar as danças ou, nas reuniões sociais, divertir a nobreza ou, simplesmente, aliviar as horas de trabalho. O autor sustenta, ainda, que a música permitiu que, mais tarde, esses versos se juntassem em quadras, tal como passaram a ser conhecidas e tal como as conhecemos até hoje. As quadras que aprendemos na infância e que ainda podem ser ouvidas das avós são fragmentos daqueles *romances* que, por sua popularidade, foram de destacando e chegando a constituir uma unidade de sentido, como se pode ler nestes exemplos:

– Adeus moças, adeus aias / com quem eu me divertia;
adeus espelho real / onde me via e vestia;
(Romance do Conde Alberto)

_ Sete feridas no peito / a qual será mais mortal:
por uma lhe entra o sol, / por outra lhe entra o luar,
pela mais pequena delas / um gavião a voar
(Romance do Passo de Roncesval)

Ya por la ciudad de Burgos el Cid Ruy Díaz entró.
Sesenta pendones lleva detrás el Campeador.
Todos salían a verle, niño, mujer y varón,
a las ventanas de Burgos, mucha gente se asomó.
¡Cuántos ojos que lloraban de grande que era el dolor!
Y de los labios de todos sale la misma razón:
“¡Qué buen vasallo sería si tuviese buen señor!”
(Cantar de Mío Cid: El destierro)

Zamora había por nombre, / Zamora la bien cercada;
de una parte la cerca el Duero, / de otra, Peña tejada;
de la otra la morería: / una cosa muy preciada!
(Cantar de Doña Urraca)

Antes, porém, os *romances* foram sendo colecionados e, depois de reunidos por especialistas, deram origem aos famosos Romanceiros do século XVI que, ainda, uma ou outra vez, apareciam transcritos à moda medieval, ou seja, com o primitivo verso de dezesseis sílabas, porque a redondilha maior introduzia a

seguinte modificação lógica: os versos pares rimavam entre si, ao passo que os ímpares eram livres. Os versos octossílabos, por sua vez, foram a base do romance em língua espanhola, o genuíno verso de Castela, pois seu ritmo e sua leveza eram perfeitos para expressar a agudeza dos conceitos e o dinamismo dos diálogos.

Mas os *romances* são, sobretudo, poemas carregados de história e de lenda, pois, também eles, surgiram como consequência da fragmentação dos cantares de gesta; fragmentação esta realizada pelos jograis, quando o público já havia se familiarizado com os heróis e seus feitos heróicos. Os jograis passaram a se deter nos episódios mais significativos das gestas e estes foram se constituindo nos *romances*, como bem ilustram os seus títulos: *El rey Don Rodrigo y la pérdida de España*, *Romance del Conde Fernán González*, *Romance de las quejas de la infanta contra el Cid Ruy Díaz*, *Romances de Sancho II y del cerco de Zamora*, entre outros.

O estilo dos *romances* é simples e direto, cuja origem popular (juglaresca), de procedência germânica, é defendida por Menendez Pidal (1951), ainda que haja outras motivações (eclesiástica ou de influência muçulmana) apontadas por outros autores. Nenhuma delas, no entanto, põe em dúvida a influência francesa, a partir do tema de Roncesvalles e, como toda literatura medieval, teve um caráter predominantemente oral. É imprescindível ressaltar que os jograis, ainda que recitassem em praça pública, destinavam os romances, de preferência, à nobreza guerreira; daí, seu tom aristocrático. Mas é bom não esquecer procedimentos eminentemente populares, como as freqüentes repetições, o refrão e a rima.

O que mais chama a atenção, no entanto, é a exatidão histórica, um certo jeito realista de contar fatos que estão muito frescos na memória do público e que depois passarão à tradição, sem perder esse frescor narrativo. Os temas preferidos são a atividade bélica dos heróis medievais, o espírito de vingança privada e o amor entre homens e mulheres da nobreza. Comparados com a crônica e os livros de linhagens ou com *las leyendas*, que são repositórios de uma tradição mítico-lendária, o *romance* é, acima de tudo, ação, além de apresentar uma vivacidade narrativa e de uma notável capacidade descritiva, na qual fatos e personagens secundários ganham significados notáveis.

Vamos ler, então, um romance do ciclo carolíngio para, mais tarde, estabelecermos uma comparação com um poema modernista, um poema popular, coligido em Pernambuco, e um poema popular cantado, atualmente, no Rio Grande do Sul.

En Paris está Doña Alda, / la esposa de don Roldán,
trescientas damas con ella / para la acompañar:
todas visten un vestido / todas calzan un calzar,
todas comen a una mesa / todas comían de un pan,
si no era Doña Alda, / que era la mayoral.

las ciento hilaban oro, / las ciento tejen cendal,
las ciento tañen instrumentos / para Doña Alda holgar.
Al son de los instrumentos / Doña Alda adormido se ha;
ensoñado había un sueño, / un sueño de gran pesar.
Recordó despavorida / Y con un pavor muy grande,
los gritos daba tan grandes / que se oían en la ciudad.
Allí hallaron sus doncellas, / Bien oiréis lo que dirán:
– ¿Qué es aquesto, mi señora, / quién es el que os hizo mal?
– Un sueño soñé doncellas, / que me ha dado gran pesar:
que me veía en un monte / en un desierto lugar;
de so los montes muy altos / un azor vide volar,
tras viene una aguililla / que lo ahínca muy mal.
El azor con grande cuita / metíose so mi brial;
el aguililla con gran ira / de allí lo iba a sacar:
con las uñas lo despluma, / con el pico lo deshace.
Allí habló su camarera, / Bien oiréis lo que dirá:
– Aqueste sueño, señora, / bien os lo entiendo soltar:
el azor es vuestro esposo / que viene de allén la mar;
el águila sodes vos, / con la cual ha de casar,
y aquel monte es la iglesia / donde os han de velar.
– Si así es, mi camarera, / bien te lo entiendo pagar.
Otro día de mañana / cartas de fuera le traen;
tintas venían de dentro, / de fuera escritas con sangre,
que su Roldán era muerto / en la casa de Roncesvalles.
(transcrito de GARCÍA LÓPEZ, 1962)

Como se pode ver, a liberdade sintática e o dinamismo advindo da variedade dos tempos verbais possibilitam uma audição agradável, a serviço da técnica mnemônica para que o público possa guardar os acontecimentos importantes, aqueles que tratam dos fatos que não podem ser esquecidos, ou cuja credibilidade se quer preservar. Não esqueçamos que a Idade Média foi o tempo da documentação escassa e do importante papel desempenhado pela melodia cantada e pelo acompanhamento musical como forma lúdica de conhecimento.

Estas características: a estilização, “*Em Paris está Doña Alda, / la esposa de don Roldán*”; os elementos decorativos, “*trescientas damas con ella*” / “*las ciento hilaban oro*” / “*las ciento tañen instrumentos*”; o elemento cromático “oro”; a importância do som e do dizer, “*Al son de los instrumentos / Bien oiréis lo que dirán*”; a simplicidade e espontaneidade na linguagem, “*Doña Alda adormido se ha*

/ *ensoñado se había un sueño*"; a brilhante fantasia, "*el azor es vuestro esposo / el águila sodes vos*"; a evocação, "*– Aqueste sueño, señora, bien os lo entiendo soltar*"; o tom novelesco e imaginativo, "*Outro día de mañana / cartas de fuera le traen; / tintas venían de dentro, / de fuera escritas con sangre, / que su Roldán era muerto / en la casa de Roncesvalles*", todas contribuem para uma narração enérgica, rápida e enxuta. Esta, por sua vez, revela o homem em seu lugar e a relação com as coisas que lhe são caras; a paisagem e os objetos mostram uma exatidão arqueológica, cujo caráter de notícia pode ser observado em todos os poemas dessa tradição. Em "Moda da cadeia de Porto Alegre", de Mário de Andrade (1927), por exemplo, esse jeito de fazer história e preservar a memória também foi utilizado, como vocês podem observar.

Dona Rita amouxa em casa / Uma porção de riqueza
Que o marido, que Deus tenha! / Por amor dela ajuntou.
A riqueza de que falo / É cobres, porque dos filhos
Só um mocinho não gorou / Apesar dessa família
Já grande, em pleno viçor, / Quando ela pensa em gatunos
Corre pela espinha dela / Uma friagem de horror.
Também não tem na cidade / Correição de segurança
Adonde gatuno que entra / Perde pra sempre a esperança
De outra vez gatunar. / Dona Rita passa as noites
Sem dormir, sem descansar. / Qualquer barulhinho a pobre
Levanta, vai assuntar. / Pois então ela resolve,
Gasta mas gasta pra bem: / Faz construir uma cadeia
Que mais segura não tem / Dona Rita sossegada
Costura, pesponta meias / Enquanto sono não vem.
Agora o filho entra tarde. / Só de pensar na cadeia
Dona Rita dorme bem. / Era mesmo um
Alvo que nem tabatinga, / Com tanta grade tamanha
Que apertava o coração / Toda a gente ia passear
Lá no largo da cadeia / Mas porém se espera um preso
Pra estréia da correição / Por este grande Brasil.
Foi então que numa festa / Já quase de-manhãzinha
O filho de dona Rita / Botou seis tiros no peito
De outro moço, rival dele / Nuns negócios de paixão.
Estrearam a correição. / Dona Rita não foi ver.
Definha que não definha, / Durou uns pares de meses,
Afinal veio a morrer. / Falam também que de-noite

O carcereiro rondando / Escuta pelo caminho
O choro de dona Rita / Gemendo de vagarinho...
Mas isso de assombração / Só quem vê é que acredita...

Não é difícil, pois, identificar aqui as características já apontadas no romance "Doña Alda". Elas estão presentes no poema de Mário de Andrade com a mesma função. Assim, verificam-se o arcaísmo "amouxa"; a espontaneidade da fala no aposto/vocativo "que Deus tenha"; o cromatismo em "cobres", apesar de aqui se tratar também de uma metonímia; a capacidade evocadora da linguagem em "uma friagem de horror"; o comentário paralelo: "Também não tem na cidade correição de segurança"; a linguagem popular: "adonde" e "assuntar"; a simplicidade da expressão "gatunar" e as assonâncias em: o/a/e/a/e/o e o sufixo *-inha/-inho*, diminutivo ou não, em "manhãzinha", "definha", "caminho", "devagarinho" em oposição ao sufixo *-ão* em "paixão", "correição", "assombração", sem falar no efeito produzido pela rima toante de "Rita" com "acredita" e na também enxuta, rápida e enérgica narração, que se encerra com um diálogo entre o oral e o escrito: "Mas isso de assombração / só quem vê é que acredita".

A pluralidade dos verbos deste poema não é menos significativa que a do romance. Observamos, ainda, que a apresentação das duas personagens femininas, "*En Paris está Doña Alda, / la esposa de don Roldán, / trescientas damas con ella / para la acompañar*" e "**Dona Rita** amouxa em casa / uma porção de riqueza / que o marido, que Deus tenha! / por amor dela ajuntou", caracteriza-se por sua importância social, o que, de certa maneira, aumenta o drama da situação. Se por um lado, possuem privilégios, estão acima dos demais, por outro, é justamente o privilégio a origem da falha que as tornará reféns da situação adversa que, no caso de Doña Alda, trata-se do erro de interpretação de um pressentimento, e no caso de Dona Rita, a ação positiva que leva a um resultado negativo. A posição superior de ambas as impede de avaliar sua verdadeira situação e acaba por torná-las vítimas de sua própria alienação. Além disso, os gestos "*los gritos daban tan grandes*" e "corre pela espinha dela / uma friagem de horror" das duas personagens podem ser comparados no sentido da atitude feminina possível naqueles contextos: premiar a interpretação do sonho favorável, no caso do romance medieval, e mandar construir a cadeia, no caso do poema modernista. Uma premia, a outra executa, mas ambas sofrem a insegurança frente ao desconhecido, ao inesperado.

É justamente desse tipo de material que Mário de Andrade compõe tanto a "Moda da cadeia de Porto Alegre" como outros poemas como "Côco do Major", "Moda da cama de Gonçalo Pires", "Rondó pra você", "Toada do pai-do-mato". "A música dolente, quase sempre em tom menor, propicia uma atenção melancólica,

um ambiente quase litúrgico, de concentração, de respeito, de uma vaga, ondulante e indizível saudade”, no dizer de Câmara Cascudo (1984, p. 29). O pensamento poético de Mário, no livro do *Clã do Jabuti*, trata de recuperar a estrutura da poesia primitiva das línguas romances que passaram às danças dramáticas do Brasil, na medida do destaque que dá para a gestualidade em oposição à vocalização. Além disso, a sensibilidade e a economia da linguagem, marca dos romances medievais – “*son de una sensibilidad sencilla, un sentido común general; y todo conmovedor por lo comprensivo y por directo*” (RAMÓN JIMÉNEZ, 1982, p. 258) – evidenciam a adesão do homem a normas imemoriais de comportamento, transmitidas pelos mais velhos. Observamos, aqui, que séculos se passaram e a postura feminina também assumiu novas coreografias. O drama de ambas as personagens, no entanto, converge para a tradição, no sentido de que é esse passado, “persistente, estável, organizado” (ZONABEND, 1980 apud JAUSS, 1994), que permite ao poeta orientar o futuro. Essa “celebração do passado participa de uma verdadeira estratégia de reorganização dos dados da história, através dos elementos narrativos do texto” (Ibidem). Nele, os gestos selecionados pelo poeta mostram que aquilo que foi colhido do passado, o foi justamente por ter permanecido funcional, o que, em certo sentido, aproxima ainda mais as duas personagens, porque anula o intervalo de tempo que há entre elas, ao mesmo tempo em que as separa, porque dá uma idéia muito precisa das características de cada momento.

Se, a poesia medieval se destacava pelo aspecto teatral (cf. ZUMTHOR, 1972), parece evidente que o poeta modernista deseja resgatar esses motivos contidos nas expressões das comunidades populares, mantidas em espaços de *rusticias*, ainda não contaminados pelas manifestações de *urbanitas*. Prova disso é a importância do cantador, intermediário entre o poeta modernista e o texto medieval, pois tanto o cantor medieval como o cantador do sertão se achavam integrados a comunidades que sentiam o *romance*, a *moda* como parte de sua condição coletiva. O poeta modernista, por sua vez, se aproveita do ocaso da voz, da desvalorização da palavra viva, ante a crescente importância do olho, em função da leitura e da generalização da escritura na modernidade, para forçar a racionalização e a sistematização do uso da memória, da qual o gênero *romance* será agora um depositário especial, porque sai da esfera da oralidade e penetra na da escrita erudita. O tempo desordenado do presente requer ainda um rapsodo que acumula as atividades de músico, cantor, cantador e escritor para concretizar em linguagem as lembranças de um fazer antigo que ainda faz sentido, ou fazia, até a primeira metade do século XX. Nesse universo fragmentado do presente, o poeta seleciona aquilo que tem melhor chance de permanecer, apesar da crítica radical da civilização escrita em relação ao saber tradicional, porque, ainda hoje, no universo interiorano das Amé-

ricas, a comunicação oral é muito mais praticada e apreciada que a escrita, mas corre sempre o risco de se perder frente às modificações.

A crítica à comunicação oral, entretanto, não é capaz de obliterar o vigor dessa tradição, como o comprovam inúmeros registros de romances colhidos no norte e nordeste do país. Um exemplo é o romance “Juliana”, coligido em Pernambuco, por Celso de Magalhães (1973, p. 88-89), tal qual ouvira:

- Deus vos salve, Juliana, / no teu estrado assentada.
- Deus vos salve, rei D. Joca, no teu cavalo montado. /
- Rei D. Joca, me contaram / que tu estavas pra casar? /
- Quem te disse, Juliana, / fez bem em te desenganar. /
- Rei D. Joca, se casais / tornai ao bem querer, /
- poderás enviivar / e tornar ao meu poder. /
- Eu ainda que enviúve / e que torne a enviivar, /
- acho mais fácil morrer / do que contigo casar. /
- Espera aí, meu D. Joca, / deixa eu subir meu sobrado, /
- vou ver um copo de vinho / que para ti tenho guardado. /
- Juliana eu te peço / que não faças falsidade...

As mesmas características analisadas nos dois poemas podem ser assinaladas nesse romance, bastante popularizado, mas a novidade aqui é a vocalização da voz feminina. Se nos dois primeiros, temos idéia do acontecimento e suas conseqüências somente através dos gestos, das atitudes, quer de vontade (Dona Rita), quer de passividade (Doña Alda), através do narrador, neste, o que temos é o voluntarismo de uma mulher, pois no meio popular, é possível o diálogo, ainda que teatralizado, de Juliana com o rei D. Joca. Aliás, o próprio nome indica o nível de rebaixamento a que está lançado esse rei, o que, de certa maneira, garante à mulher alguma possibilidade de ação/discurso. Juliana se refere ao poder “e tornar ao meu poder”, literalmente, o que é evitado no caso Dona Rita, e impensável no caso Doña Alda, dadas as circunstâncias da época, neste caso, e às de construção do poema, no caso do poema modernista; embora o que esteja em jogo, nos três casos, seja exatamente a possibilidade de controlar ou não o sonho, a segurança, o homem – o destino – em última instância.

O exercício da vontade de parte de Dona Rita, no poema “Moda da cadeia de Porto Alegre”, é bem mais problemático e alcança inclusive um tom trágico, se comparado ao sonho premonitório de Doña Alda, “*a mayoral*”. Esta está tão protegida que a decodificação do sonho feita por suas damas lhe garante uma calma passageira. Sua verbalização era bastante restrita (– *Un sueño soñé doncellas, / que*

me ha dado gran pesar), tanto quanto sua capacidade de ação (– *Si así es, mi camarera, / bien te lo entiendo pagar*), o que revela como eram as coisas para as mulheres bem postas na sociedade medieval. No entanto, a falha no destino das personagens, permanece a marca do desfecho tanto do romance castelhano quanto do poema de Mário. “Mas isso de assombração / Só quem vê é que acredita”, mostra que realidade e fantasia, sonho e materialidade, sujeitar-se e tomar providência, suscetibilidade e ação são repostas silenciosas das mulheres às condições de seu *habitat* e de seu tempo. Cada uma, à sua maneira, dá ao leitor de hoje uma medida da possibilidade de voz/silêncio e do sentido de seus movimentos.

A historicidade da voz (cf. ZUMTHOR, 1989) que marca este e outros poemas, atestada pela antropologia estrutural de Claude Lévi-Strauss e pela história das mulheres, levada a cabo por Georges Duby, demonstra a capacidade de comunicação da poesia do *romancero* que, além da estrutura paralelística e do conteúdo ético, tem um modo particular de atingir a perenidade. Se “a língua poética adquire o caráter de experimento, do qual emergem combinações que só então criam seu significado” (FRIEDRICH, 1991), é plausível que caiba aos traços arcaicos manter o efeito dissonante que atrai e perturba a uma só vez, pois parece que sua função é, principalmente permitir um mínimo indispensável de comunicabilidade, sem o qual a poesia não atinge o leitor e não contribui para que ele se “edueque”, até se tornar capaz de apreciar novas formas de poesia. Nesse sentido, a poesia do *romancero* servia também para transmitir exemplos, os positivos – ações e palavras que deveriam ser salvos do esquecimento – bem como os negativos – heróis desgraçados e exemplos por evitar –, como é o caso dos romances aqui apresentados. E, é assim, da indissociabilidade entre oralidade e memória, na experiência humana, que resulta a eficácia dessa tradição, porque um país arcaico em vias de modernização – o Brasil da década de 20, por exemplo – necessita guardar, proteger seus valores, seus sons. E a poesia do *Clã do Jabuti* faz mais: amplia as possibilidades de resistência e de vigor desse material, na medida de sua potencialidade de sensibilizar e emocionar os leitores de outros tempos, como o fizeram os romances ibéricos através da história.

Para Bráulio do Nascimento (apud MAGALHÃES, 1973, p. 21), o

[...] exame dos textos medievais recriados ou popularizados mostra, pois, grande fidelidade à primitiva estrutura temática que a memória popular manteve, não obstante a ação contínua das variantes sobre a estrutura verbal, através de um processo intenso de adaptação e atualização que constitui, em última análise, a condição mesma de sobrevivência da poesia tradicional.

Desse modo, dentre os gêneros que mais utilizaram os recursos mnemônicos, destaca-se justamente o *romance*, uma vez que os acontecimentos históricos registrados

em verso que chegaram ao sertão se adaptaram ao ritmo da cantoria e às situações guerreiras e religiosas do Brasil colônia, do Brasil imperial e, inclusive, entrada a República, ainda podem ser encontrados em gravações para um público muito particular.

Para se ter uma idéia da fecundidade desse gênero que vem sendo cultivado, ao longo dos séculos, na Península Ibérica e, em seguida, na América Espanhola e Portuguesa, selecionamos, dentre as personagens excepcionais, as mulheres (*Doña Alda*, Dona Rita, Juliana), por terem sido motivo de preocupação dos medievalistas do século XX, como Georges Duby e Jacques Le Goff, um dos primeiros a explorar o imaginário medieval, e os lugares (Porto Alegre, Santamarta), pela contribuição de Bakhtin (1987) ao conhecimento da realidade e da cultura popular da Idade Média e do Renascimento.

No entanto, tendo em vista, o nosso propósito de relacionar *romance* e história, fomos ao *Dicionário temático do ocidente medieval*, que diz o seguinte: “numerosas obras históricas eram dessas obras vivas, às quais, cada geração, cada leitor acrescentava sua pedra” (LE GOFF; SCHMITT, 2002, p. 531). Essa poderia também ser uma definição de *romance* – ou do conto tradicional: quem conta um conto aumenta um ponto. Le Goff e Schmitt falam do “grito de agonia” do romance na Idade Média, no sentido de que a literatura parecia expressar “a consciência histórica da época em que foi produzida” (2002, p. 55). Esses procedimentos tornados tradicionais, somados ao silêncio das vozes femininas, contrastam com os poemas populares que vão, aos poucos, impondo uma voz e um gesto crítico que faltavam àqueles, como se pôde observar no poema “Juliana” e como se pode observar no poema “Santa Marta” a seguir.

Santamarta era una villa de malvón y rosaleda,
laureles en la vereda y plaza con catedral.
La gente se saludaba y había noches de retreta
Con muchachos en la vuelta y banda municipal.
Las ventanas no tenían rejas
y nadie pasaba cerrojo a la puerta,
y en los mediodías la ciudad desierta,
invitaba a largas tertulias y siestas.
No había velorio, casamiento o yerra
Que no fuera duelo nacional o fiesta,
en aquel lugar.
Santamarta tenía domingos
de asados y vinos, de rueda de amigos
en noches de truco, guitarreada y canto,
en tardes de invierno fritando y mateando.

La gente tenía más tiempo y podía
compartir las cosas simples de la vida,
de aquella ciudad.
El progreso poco a poco,
fue cambiando Santamarta,
la televisión por cable, el acceso a la internet.
La gente se fue olvidando de sus cosas cotidianas,
ahora habla en otro idioma y vive en otro lugar.
Santamarta juega al primer mundo
gracias a los shoppings y a las hamburguesas,
la comida rápida, la moda inglesa,
se festeja halloween ¡vaya sorpresa!
Pero nadie sale sin cerrar la puerta,
sálvese quien pueda, se acabó la fiesta,
la siesta y la paz.
Santamarta ahora está inundada
de música diet, de tiendas extrañas
y en quintas y campos nadie planta nada,
todo viene hecho y hay papa importada.
Se persiguen cosas que a nadie interesa,
pero todo el pueblo pierde la cabeza
si hay liquidación.

Esta persistência no tempo e este trânsito entre o popular e o erudito fazem do romance castelhano um gênero que desemboca em outros gêneros: históricos (crônicas), no *Romancero* do século XV, no teatro e, mais tarde, na literatura espanhola contemporânea, além de impor-se de forma definitiva na literatura hispano-americana e brasileira, erudita e popular.

Os poemas reunidos nos cancioneros ibéricos, como exemplo de literatura que é novidade que permanece novidade (cf. POUND, 1978), porque se atualizam em outras produções, demonstram como é possível alcançar a verdade histórica, na medida em que os poetas localizam geograficamente os lugares e os acontecimentos – como em “Santa Marta” –, descrevem com surpreendente exatidão lugares, costumes, e pessoas – como em “Juliana”, “Dona Rita” e “Doña Alda”. Verifica-se, também, um enérgico realismo que evita ou inclui elementos sobrenaturais, dependendo da veracidade e coerência dos acontecimentos narrados, como é o caso da *assombração* – presença – em “Moda da cadeia de Porto Alegre” e da *liquidação* – ausência – no romance “Santa Marta”.

Essa cadeia de textos que se re-atualizam e se comunicam não tem fim. E o mais interessante, porém, para os sobreviventes do século XXI, é verificar que as mentiras dos historiadores medievais eram tão maiores, quanto maior fosse o contraste entre a ciência dos eruditos e a ignorância do público a quem se dirigia. Mas, se, por um lado, a cultura histórica restringia o privilégio dos sábios de impor suas convicções como verdade, porque o historiador compunha sua narrativa com aquilo que tinha visto, ouvido e lido e, por muito tempo ainda preferiu a tradição oral às fontes escritas, por outro, o poeta ia construindo uma história não-oficial paralela, que, ao fim e ao cabo, vem ajudando a História a compor um quadro mais completo e complexo da sociedade medieval e das sociedades contemporâneas também.

Não obstante a surpreendente diversidade de tipos de historiadores que havia na Idade Média – uns podiam ter apurada instrução, outros nem tanta; uns estavam voltados mais para a teologia, outros para o direito –, sem falar na hagiografia e na liturgia, eles propiciaram que a História acompanhasse muito de perto os progressos das grandes disciplinas. Mas, entender a obra de um historiador é, para Le Goff e Schmitt (2002), situá-la em uma cultura. É também definir seu público. Uma obra histórica nascia, assim, do encontro de uma cultura, de um autor, de um público, ou seja, na Idade Média, os clérigos que liam para os nobres, o faziam em língua vulgar, mas sabiam latim e, sobretudo, eram depositários de uma rica cultura oral. Dessa forma, “a história é um relato simples e verdadeiro, visando transmitir à posteridade a memória do que passou” (LE GOFF; SCHMITT, 2002, p. 525).

Mas sabemos que o *verdadeiro*, pelo menos, passou pela fase do verossímil, da chancela da autoridade, antes de chegar ao autêntico, o que deixa a história medieval em terreno bastante movediço e deixa a literatura em situação bastante confortável para contar a história do jeito de cada um, ou do jeito de cada coletividade que se quer representar daquela maneira, ou seja, à moda *romance* de ser. Não sem razão, vários poemas do *Clã do Jabuti* se denominam moda, posto a fidelidade aos velhos romances. O destaque para a geografia (Porto Alegre), as descrições precisas (Santamarta), ou um evento folclórico (Juliana) é fundamental para captar a vontade de preservar o caráter de notícia desse gênero. Impressiona essa vitalidade que agradava a todas as classes sociais (*reyes y plebeyos*) e que o estudo de Bakhtin sobre a obra de Rabelais veio ajudar a esclarecer: “O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época” (BAKHTIN, 1987, p. 3). O *romance* é uma dessas formas que, não sendo exatamente cômica, é a forma mais ágil, mais capaz de colocar a ação em seu lugar e tempo e, sua atualização, em poemas populares ou eruditos, vem confirmar que o público reconhece neles o eco de suas próprias vozes, de seus recalques,

de suas pequenas resistências e de muitas intercorrências. Mudanças culturais houve, sem dúvida, mas, certamente, ainda somos os mesmos nobres e plebeus, que tanto a literatura quanto a história podem testemunhar.

NOTAS

¹ Professora Doutora de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. Clã do Jabuti. In: *Poesias Completas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da UNB, 1987.

CASCUDO, L. da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984.

EL ROMANCERO. Introducción y selección Manuel Alvar. São Paulo: USP / Instituto de Cultura Hispánica de São Paulo, 1969.

FRIEDRICH, Hugo. *História da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GARCÍA LÓPEZ, J. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Vicens Vives, 1962.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

RAMÓN JIMÉNEZ, Juan. *Política poética*. Madrid: Alianza, 1982.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do ocidente medieval*. Coord. da tradução Hilario Franco Jr. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

MAGALHÃES, Celso de. *A poesia popular brasileira*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973.

MENÉNDEZ PIDAL, R. *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1946. (Colección Austral).

_____. *De primitiva lírica y antigua épica*. Madrid: Espasa-Calpe, 1951. (Colección Austral).

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1978.

ZUMTHOR, Paul. *Ensaio de poética medieval*. Paris, 1972.

_____. *La letra y la voz de la literatura medieval*. Trad. Julián Presa. Madrid: Cátedra, 1989.