

**QUE FAZER COM UMA FÊMEA PRENHE?  
CONTINUIDADE E DIVERSIDADE ESTRUTURAL E TEMÁTICA EM TRÊS  
ROMANCES LUSO-BRASILEIROS**

**WHAT TO DO TO A PREGNANT FEMALE?  
STRUCTURAL AND THEMATIC CONTINUITY AND DIVERSITY IN THREE  
LUSO-BRAZILIAN BALLADS**

105

Marcus Vinícius Avelar  
Pós Doutor pela Universidade Internacional da Flórida, FIU  
[marcusavelar@gmail.com](mailto:marcusavelar@gmail.com)

**Resumo:** Já foi dito que a forma principal de veiculação dos romances ibéricos medievais era o canto, não a escrita (CATALÁN, 1978; DI STEFANO, 1972; MIRRER, 1986; PETERSEN, 1972; ZUMTHOR, 2007). De fato, Zumthor (2007) enfatizou que do *performer* requeria-se a alteração constante da letra do romance para adequá-la à audiência. Não espanta, portanto, que continuidade e ruptura sejam fenômenos ubíquos e complementares na tradição oral dos romances ibéricos - e em seu estudo. Este artigo investiga três romances Luso-Brasileiros e contribui ao estudo dos romances medievais em duas frentes: de um lado, ao dialogar com estudiosos da tradição espanhola, inclui o estudo dos romances lusitanos na esfera mais ampla da produção ibérica. De outro, amplia as preocupações da tradição crítica espanhola ao investigar o papel que o componente temático tem, ao lado do da estrutura narrativa, quando se avalia se diferentes textos podem ser considerados romances distintos ou versões de um mesmo romance. Nos textos analisados, observou-se que embora os papéis actanciais dos sujeitos narrativos mantenham-se estáveis, o tratamento dado a dois dos temas abordados – “natureza/humano” e “mulher” – apresenta variações que interferem na organização narrativa dos romances.

**Palavras-chave:** romances ibéricos; estrutura narrativa; semiótica literária.

**Abstract:** Several scholars have pointed out that the Iberian medieval ballads were sung rather than written (CATALÁN, 1978; DI STEFANO, 1972; MIRRER, 1986; PETERSEN, 1972; ZUMTHOR, 2007). In fact, Zumthor (2007) emphasized that the performer was required to alter the lyrics to adapt it to his audience. Therefore, it is not surprising that continuity and rupture are ubiquitous and complimentary phenomena in medieval Iberian ballads – and their study. This article analyses three Luso-Brazilian ballads and contributes to the study of medieval ballads in two ways: on the one hand, the study of Portuguese ballads is included in the Iberian cultural sphere through the dialogue with Hispanic-tradition scholars. On the other, the article expands the aforementioned Hispanic tradition for it considers the role that the thematic component has, besides the narrative structure, when one evaluates if different texts may be considered different ballads, or versions of the same one. In the texts in the corpus, the

### Building the way

actantial roles of the narrative subjects remained the same. Nonetheless, the approach given to two topics, “nature/human” and “woman”, varied and their variation interfered in the narrative organization of the ballads.

**Key words:** Iberian ballads; narrative structure; literary semiotics.

## 1. Considerações preliminares

106

Dá-se o nome de *romance* – ou *balada* – às produções artísticas ibéricas compostas em vernáculo (os diversos “romances” ibéricos), em redondilhas maiores, com rimas assonantes e feitas para ser encenadas. Essas composições eram populares sobretudo na Idade Média, embora tenham continuado existindo, com bem menos frequência, em momentos históricos posteriores.

A característica eminentemente oral do fenômeno *romanceiro* é algo ressaltado por todos aqueles que se dedicam ao estudo do tema, independentemente da perspectiva crítica adotada. Como bem apontou Zumthor (2007), justamente porque os romances eram e são feitos para ser encenados, o recitador tem a possibilidade – e, mais do que isso, muitas vezes a necessidade – de modular sua apresentação de acordo com a reação do público que o assiste. Assim sendo, permanência e mudança, embora sejam geralmente percebidas como antagônicas, são características complementares e necessárias nos romances.

O artigo que ora se apresenta tem por objetivo estudar três romances da tradição luso-brasileira, recolhidos pelos pesquisadores do *Pan-Hispanic Ballad Project*, um projeto de coleta e preservação de textos de romances em vernáculos ibéricos e americanos. De acordo com informações constantes do sítio virtual do projeto<sup>1</sup>, o repositório virtual conta com romances colhidos desde o século XV e inclui, sempre que possível, registros em áudio ou partituras que acompanham cada texto. Os textos analisados aqui não contavam, no momento da seleção, com áudios ou partituras que os acompanhassem.

Adotando-se a perspectiva analítica proposta por Catalán (1979), este artigo situa o estudo dos romances luso-brasileiros selecionados no quadro mais

---

<sup>1</sup> Disponível aqui: <https://depts.washington.edu/hisprom/>

### Building the way

amplo da crítica literária ibérica e busca compreender qual é a dinâmica semiótica de mudança e permanência nos romances selecionados. A opção pela ênfase no plano do conteúdo não impedirá, contudo, que sejam feitos comentários sobre o plano da expressão sempre que estes se mostrarem oportunos aos objetivos deste artigo. Assim sendo, na seção **2** do presente texto serão estudados cada um dos romances do corpus, buscando-se identificar como se organizam, neles, os elementos estruturais elencados por Catalán (1979).

O estudo dos romances mostrou que, além da análise das continuidades e rupturas estruturais, o aspecto temático também é relevante para que se possa determinar se diferentes textos podem ser considerados versões de um mesmo romance. Por conta disso, na seção **3**, antes que se comparem os três romances em vista da abertura estrutural inerente ao gênero ao qual pertencem, serão abordados dois temas presentes nos poemas: a dicotomia *natural/humano* e também a ideia de *mulher*.

Antes, contudo, que se passe à análise do corpus, cabe elucidar com quais categorias estaremos lidando ao estudar a estrutura dos romances.

#### **1.1. A análise semiótica de Catalán (1979)**

Em seu *Análisis semiótico de estructuras abiertas: el modelo <romancero>*, Diego Catalán propõe um modelo de análise sincrônico capaz de dar conta de analisar a permanência e a variação estrutural nos romances. Partindo da tradição saussureana, Catalán propõe que os elementos textuais sejam pensados em dois planos, o do significante e o do significado, cada um deles subdividido em dois componentes.

O plano do significante é composto pela *estrutura verbal* e pela *intriga*. A *estrutura verbal* diz respeito ao sistema linguístico da narração. Mais especificamente, ao sistema linguístico do gênero literário como um todo e à maneira como tal sistema se faz presente no romance a ser analisado. Aqui, ênfase é dada sobretudo ao léxico (no qual também estão os elementos codificados de temas recorrentes) e à sintaxe.

O segundo componente do plano do significante é a *intriga*, ou cadeia

### Building the way

de eventos narrados, que pode ser subdividida em elementos *prosódicos* e *dramáticos*. O componente prosódico refere-se ao sistema linguístico do texto em análise. No caso específico do romanceiro, são especialmente interessantes o ritmo, os paralelismos e quiasmos e o modo mimético. O segundo componente da intriga é o elemento *dramático*. Tal elemento, seio definatório do gênero romanceiro, é aquele no qual encontraremos as alternâncias de perspectiva, a estrutura dialógica e a utilização de expressões formulaicas, apenas para citar alguns exemplos.

O plano do significado, por sua vez, encontra-se subdividido em *fábula* e *modelo actancial* (ou *funcional*). A fábula é o sistema mais ou menos unitário de ocorrências que derivam um do outro. Trata-se da reconstrução da intriga em ordem lógico-cronológica, e é onde se articulam as práticas sociais.

O modelo actancial é o mais abstrato dos elementos estruturais e acerca-se do conteúdo mítico (ou simbólico) da narrativa. De acordo com Catalán (1979), é o plano que mais dá estabilidade ao gênero e faz com que dois textos possam ser identificados como versões de um único e mesmo romance ainda que haja variação em todos os outros níveis estruturais. Por sua importância, é no plano actancial que se centrará a análise textual aqui apresentada. Nas seções seguintes, veremos quais são os romances que compõe o corpus e como se comportam frente a alguns dos critérios propostos por Catalán (1979).

## 2. Os romances

Nesta seção, são apresentados três romances da tradição luso-brasileira. Para que se pudesse melhor proceder à análise do plano actancial, tal como definido por Catalán (1979), optou-se por selecionar textos que tratassem da mesma temática. Em particular, dada a relevância da *mulher* como tema de produções artísticas medievais (período em que os romances ibéricos surgem como forma artística, embora existam para além dele), geralmente em posição subalterna (DUBY, 1998), selecionaram-se obras que tratassem da gravidez indesejada e de suas consequências para personagem grávida. Assim procedendo, buscou-se iluminar, por meio da arte, como os papéis de gênero

### Building the way

estão codificados nos romances do presente corpus. Finalmente, procurou-se também garantir certa diversidade geográfica no que tange aos locais de colheita dos romances. Por essa razão, selecionaram-se dois textos colhidos em Portugal (um no Algarve e outro em Bragança) e o terceiro no Brasil (em Pernambuco). Todos os romances foram colhidos em inícios do século XX da Era Comum. Os textos selecionados para análise são:

## 2.1 “Debaixo da flor da murta corre um cano de água clara”

Começamos pelo romance transcrito na ficha de número 2739, recolhido em Algarve (sul de Portugal)<sup>2</sup>:

02           Debaixo da flor da murta corre um cano de água clara;  
a mulher que dela bebe logo se sente pejada.  
Bebeu dela Dona Ausenda em má hora, desgraçada.  
04           Ao cabo de nove meses o seu pai bem a mirava.  
--Dona Ausenda, filha minha, Dona Ausenda, estás pejada.  
06           --Não, senhor, meu pai, não estou; é a saia mal talhada.--  
Mandou chamar alfaiates, da sua profissão mais alta.  
08           --Estas saias, meu senhor, não nos revelam ter falta.--  
Mandou chamar a parteira, a melhor examinada.  
10           --Se esta saia não tem falta, Dona Ausenda está pejada.  
--Recolhe-te, Dona Ausenda, recolhe-te à tua sala;  
12           nunca mais tu m` aparecerás com saia tão mal talhada.--  
Retirou-se Dona Ausenda muito triste e magoada;  
14           indo já no meio da escada, dor de parto que apertava.  
Chegou a uma ventana para ver quem passeava;  
16           passeava Valdevinos, Valdevinos passeava.  
--Acode-me, ó Valdevinos! Com as abas da tua capa  
18           leva já esta criança, que a ama será bem paga.--  
Valdevinos, que descia, com seu tio se encontrava.  
20           --Dize-me, ó Valdevinos, o que levas sob a capa.  
--Amêndoas verdes, meu tio, desejo de uma pejada.  
22           --Dá-me uma, dá-me duas, deixa ver se estão coalhadas.  
--Não posso, senhor meu tio, que elas vão aqui contadas.--  
24           Ao dizer estas palavras, o anjinho que chorava.  
--Valdevinos, Valdevinos, desgraça da minha casa!  
26           Se não foras meu sobrinho aqui mesmo te matara.  
Dona Ausenda, tua prima, amanhã vai ser queimada.  
28           --Não se me dá que me matem nem que ela seja queimada;

<sup>2</sup> No site do Pan-Hispanic Ballad Project lemos a seguinte nota sobre o texto: “0469+0138:5 **Infanta preñada+Infanta parida (á-a)** (ficha nº: 2739) Versión de **Loulé s. I.** (dist. Faro, *Algarve, Portugal*). Recogido antes de 1905. Publicada en Ataíde Oliveira 1905, ((y Athaide Oliveira 1987?)) pp. 77-79. Reeditada en Anastácio 1985, 242; Costa Fontes 1997b, *Índice Temático* (© HSA: HSMS), p. 209, R2 y R<sup>o</sup>PortTOM 2004, vol. 4, nº 1270, pp. 16-17. 064 hemist. Música no registrada.”

**Building the way**

- 30 dá-se-me desta inocente, que me fica desgraçada.  
--Eu se mato Dona Ausenda, é minha filha adorada;  
eu se mato Valdevinos, ela fica desonrada.
- 32 Casá-los-ei um com outro nesta hora aventurada.--

O agente supostamente responsável pela gravidez da mulher, a água clara que corre debaixo da flor de murta, é identificado já no primeiro verso. Utilizando-se as categorias analíticas de Catalán (1979), nota-se que a estrutura verbal deste poema demonstra, inequivocamente, a tradição à qual pertence: o tema da fonte fecundante e, ademais, a *má hora* em que se bebe sua água são elementos codificados na tradição do romanceiro ibérico.

No nível da intriga, outros elementos verbais presentes no poema, tais como a estrutura dialógica, a métrica, os paralelismos, as alternâncias de perspectiva e a utilização de expressões formulaicas também contribuem para que o identifiquemos como um romance.

A apresentação da sequência narrativa dá-se de maneira bastante linear uma vez que se mencionam, nesta ordem: (i) a gravidez da mulher; (ii) a suspeita da gravidez e investigação sobre a mesma; (iii) a ajuda que a mulher recebe de seu amante quando do nascimento da criança; (iv) a descoberta do rebento pelo pai da mulher e, finalmente, (v) a sanção.

A figura do pai como juiz fica clara desde o momento em que este personagem aparece, no verso de número 5, início da sequência narrativa da suspeita e investigação. É ele quem não pergunta à filha se esta está grávida mas, antes, acusa-a de estar – acusação que é prontamente negada. O pai, então, põe a palavra da filha à prova e chama especialistas qualificados a dar um parecer sobre a versão contada pela moça: seus melhores alfaiates. Diante da afirmação de que não há nada de errado com a saia, o pai imediatamente chama a mais exímia das parteiras, que logo diagnostica a gravidez de Ausenda. Privada de seu direito à palavra, a jovem acata as ordens do pai e, “triste e magoada”, recolhe-se aos seus aposentos em meio às dores do parto.

Outro homem, o amante, tem também papel de destaque na sequência narrativa seguinte, a da ajuda à grávida. O momento do parto não é narrado, mas o é o fato de que Ausenda encontra-se em posse de seu filho já nascido, desesperada. Ela chama por Valdevinos, seu amante, pela janela e pede a ele que esconda a criança sob a capa e procure uma ama que cuide dela.

### Building the way

Na sequência narrativa seguinte, os dois homens encontram-se logo após Valdevinos tomar o recém-nascido em seus braços. Agora o pai suspeita da palavra de Valdevinos que, somos informados, é seu sobrinho e primo de Ausenda. O jovem faz novamente alusão a um elemento natural, as amêndoas verdes, para tentar ocultar a verdade. No entanto, é uma ação humana, o choro da criança, que revela o estragema e expõe os dois amantes.

Na sequência narrativa final, a da sanção, o confronto entre os dois homens continua e a diferença de poder entre ambos fica clara. Ao pai cabe o direito de decidir sobre a vida (e a morte) de ambos. Neste confronto, porém, diferentemente do que ocorreu no confronto anterior entre a filha e o pai, o sobrinho consegue dissuadir o tio da ideia de matar a ambos alegando que, caso isto ocorra, Ausenda morrerá desonrada.

O pai, ponderando sobre o que lhe disse seu sobrinho, decide por uma solução capaz de acomodar o amor que sente por sua filha à preservação da honra da mesma: o matrimônio. O casamento, diferentemente do consumo da água clara, ocorre em “hora aventurada”.

## 2.2. “No campo há uma erva mui` fresca, mui` regalada”

Vejamos, agora, o poema registrado na ficha número 2740 do Ballad Project<sup>3</sup>, recolhido em Bragança (norte de Portugal):

02 No campo há uma erva mui` fresca, mui` regalada;  
a dama que la pisou, logo salida prenhada.  
Pisara-la a Inglita, por sua fortuna mala;  
04 lá num dia despacio su padre lhe reparara.  
--Tu que tens, ó Inglita, que tens a cor demudada?  
06 --É um dolor de barriga que três dias me durara.  
--Se isso é na verdade, remédio lhe procurava.--  
08 Mandou vir sete doutores dos melhores de Granada.  
Uns disseram que não é cousa, outros que não era nada;  
10 o mais entendido deles: --Inglita está prenhada.  
--Pois esteja, que não esteja, mi padre não saiba nada.--

<sup>3</sup> Este poema está assim identificado no site do Ballad Project: “0469+0138:6 **Infanta preñada+Infanta parida (á-a)** (ficha nº: 2740) Versión de **Vinhais**. (c. Vinhais, dist. Bragança, Portugal). Recitada por una española. Recogida por Pe. José Firmino da Silva, antes de 1904. (Colec.: Leite de Vasconcellos). Publicada en Leite de Vasconcellos 1958-1960, *RP*, 281 (o vol. I, p. 323, según R<sup>o</sup>Port TOM 2000). Reeditada en Pinto-Correia 1984, 311; Costa Fontes 1997b, *Índice Temático* (© HSA: HSMS), p. 210, R3 y R<sup>o</sup>PortTOM 2004, vol. 4, nº 1265, pp. 12-13. 046 hemist. Música no registrada.”



**Building the way**

- 12 Subira-se a uma alcofa, onde cosia e bordava;  
dolor sobre dolor, pontada sobre pontada,  
14 dolor sobre dolor, el niño baralhorava.  
--Acudi-me aqui, Dom Pedro, acudi-me, Pedro del alma,  
16 recolhe-me este niño debaixo dessa tu capa.  
Se encontrardes a meu pai, não lhe deis uma fala.--  
18 Lá no fundo da escada, el-rei, seu pai, encontrou.  
--Que levas aí, Dom Pedro, que levas, Pedro del alma?  
20 --Levo rosas e claveis e tofos duma madama.  
--A árvore que dá tal fruto eu lhe cortarei a rama.--  
22 Pegou-lhe pelos cabelos, pela calle a arrastara;  
deu-lhe sete punhaladas, co` a última expirara.

Do ponto de vista da estrutura verbal estamos diante, mais uma vez, de um texto que é herdeiro inequívoco da tradição do romanceiro. Deve-se dizer, contudo, que embora os motivos presentes neste texto pertençam ao gênero romanceiro, eles não são exatamente os mesmos encontrados no romance anteriormente comentado. Aqui, o agente supostamente responsável por engravidar a infanta não é a água, mas sim uma erva – motivo que, assim como o da fonte fecundante, é característico dos romances nos quais uma infanta é engravidada. Ademais, o pisar sobre a erva não é qualificado como hora infeliz, como no romance 2739, mas sim atribuído à má Fortuna daquela que a pisou – novamente, outro motivo comum aos romances que trazem o tema da jovem que foi engravidada.

Do ponto de vista da intriga, tanto o sistema prosódico do texto (notadamente sua métrica e construções paralelísticas) quanto o dramático (alternâncias de perspectiva, estrutura dialógica e larga utilização de expressões formulaicas), permitem identificá-lo como um romance.

Embora este romance seja significativamente mais breve que o anterior (possui 23 versos em vez de 32), é possível sustentar que não apenas as sequências narrativas são as mesmas, como também o é a ordem em que são apresentadas. A título de recapitulação, vejamos quais são elas: (i) a gravidez da mulher; (ii) a suspeita da gravidez e investigação sobre a mesma; (iii) a ajuda que a mulher recebe de seu amante quando do nascimento da criança; (iv) a descoberta do rebento pelo pai da dama e, finalmente, (v) a sanção.

Entretanto, embora haja notáveis semelhanças estruturais e temáticas entre os romances 2739 e 2740, também são notáveis as diferenças



### Building the way

entre eles. Na segunda sequência narrativa acima indicada, o pai da mulher não a acusa imediatamente de estar grávida, mas pergunta a ela sobre o que está acontecendo, por que sua cor está mudada. Inglita, a moça, atribui a mudança física não a um adereço, mas ao próprio corpo, fazendo referência a uma dor de barriga que durara longos três dias.

O rei, em resposta, busca curar a filha e chama não dois especialistas de áreas diferentes (como no romance anteriormente analisado), mas várias de uma mesma área: a medicina. Aqui, os doutores se contradizem e o grau de precisão de seu diagnóstico indica o grau de preparação que têm. Apenas o melhor dentre os médicos é capaz de identificar a causa correta para a mudança corporal: Inglita está grávida.

A revelação não é feita em frente ao pai e parte de Inglita a decisão de recolher-se ao seu quarto de bordado e costura, a caminho do qual as dores do parto são sentidas e a mulher dá a luz. Assim como no poema anterior, o parto propriamente dito é inferido, não narrado.

A sequência narrativa seguinte, aquela na qual a mulher recebe ajuda de seu amante, é bastante semelhante ao que observamos em 2739: a mulher interpela o amante e pede que este esconda a criança sob sua capa. O homem, como no romance anterior, escuta a dama e a obedece sem lhe dirigir a palavra. A seguir, o infante é confrontado pelo rei no interior da casa e, quando indagado sobre o que trazia sob a capa, enumera elementos da natureza, a saber, “rosas e claveis e tofos duma madama”.

Se até este momento é possível identificar mais semelhanças que diferenças entre as duas versões estudadas, no segmento da sanção o que salta aos olhos é, justamente, a disparidade na sequência final da narrativa. O rei mantém seu enunciado no registro da natureza, tal como o fizera Dom Pedro, e anuncia que cortará o ramo da árvore que dá o fruto levado pelo infante. O julgamento é sumário – não há apelação por parte do jovem – e a cena que se segue é a da execução da infanta, que se dá em local público e pelas mãos do pai.

### **2.3. “Estava D. Branca servindo à mesa a seu pai”<sup>4</sup>**

---

<sup>4</sup> Romance assim identificado pelos pesquisadores do Ballad Project: “0469:6 **Infanta preñada**

É do lado oeste do Atlântico que encontraremos o último romance a ser comentado neste artigo, colhido em Pernambuco:

02 Estava D. Branca servindo à mesa a seu pai,  
com a saia levantada e a barriga empinada.  
--O que tendes, D. Branca, que da cor estais mudada?  
04 --Isto foi um jarro d` água que bebi de madrugada.--  
Manda el-rei chamar os médicos que moravam na cidade  
06 e todos eles disseram: --D. Branca está pejada.  
--Homem de Deus, não mintais, não mintais, por caridade;  
08 isto foi um jarro d` água que bebi de madrugada.--  
As parteiras vêm também correndo à real chamada  
10 e todas elas respondem: --D. Branca está pejada.  
--Parteiras, não mintais, não, não mintais, por caridade;  
12 isto foi um jarro d` água que bebi de madrugada.  
--Filha que faz isto ao pai bem merece ser queimada  
14 por sete carros de lenha, e por mim bem atçados.  
Filha que faz isto ao pai bem merece ser degolada  
16 por sete folhas de navalhas, e por mim bem afiadas.--. . .

Assim como ocorreu nos dois romances anteriores, os elementos encontrados no plano do significante deste texto permitem-nos identificá-lo à tradição do romanceiro. A exemplo do romance de Algarve, o motivo presente é o da fonte fecundante, além da hora infeliz – a madrugada. Os elementos da intriga, tanto os prosódicos quanto os dramáticos, também são os mesmos. A única diferença significativa reside no fato de que o romance brasileiro apresenta menos enumerações.

O plano do significado, porém, é bastante distinto. O romance pernambucano é composto por apenas três das cinco sequências narrativas observáveis nos dois romances portugueses. Este poema difere significativamente dos anteriores porque contém a sequência narrativa da descoberta da gravidez, mas não contém a sequência narrativa do parto, além de não contar com o amante da infanta como um de seus protagonistas. Conseqüentemente, o romance não traz as sequências narrativas nas quais há intervenção do amante, o que talvez explique seu caráter conciso: este romance é composto por apenas 16 versos, exatamente a metade da extensão do

---

(á-a) (ficha nº: 2741) Versión de **Brasil s. I. (Brasil)**. Recogido antes de 1908. Publicada en Costa 1908, *Folclore pernambuco*, pp. 316-17. Reeditada en Costa Fontes 1997b, *Índice Temático* (© HSA: HSMS), p. 211, R4. 032 hemist. Música no registrada.”

### Building the way

romance recolhido em Algarve.

Se as sequências narrativas não coincidem integralmente, tampouco se pode dizer que a fábula seja idêntica. Este romance começa em *media res*, e o motivo da fonte fecundante aparece em um único verso (o de número 4), interpolado à (e dividindo) sequência narrativa da suspeita/investigação.

A atividade de investigação encontra sua especificidade na medida em que todos os especialistas chamados, primeiro os médicos e depois as parteiras, são unânimes em diagnosticar a gravidez de Dona Branca. E mais: fazem-no na presença de seu pai. Este, diante da informação fornecida pelos especialistas e da negação da filha, dá sua sentença: a mulher será morta num ritual por ele preparado e conduzido.

115

## 3. Perspectivas

Cabe, agora, retornar à questão inicial deste artigo e pensar a abertura estrutural inerente aos romances. A pergunta a ser feita é: até que ponto se pode dizer que os três poemas citados neste artigo podem ser considerados versões de um mesmo romance?

Para que possamos responder esta pergunta, convém caminhar pelas veredas de duas questões inter-relacionadas que perpassam todos os textos comentados: a oposição *mundo natural/mundo humano* e a representação da figura feminina nestes textos.

### 3.1. O lugar do engano

Nos três poemas estudados aparece um elemento natural que é, supostamente, o responsável por engravidar as infantas. Em dois deles (nos de Algarve e Pernambuco), temos o motivo da *fonte fecundante* e, no poema de Bragança, o motivo da *erva má*. Como, porém, entender a presença de tais elementos na economia dos poemas, especialmente se lembrarmos que nos dois romances lusitanos eles parecem, ao menos à primeira vista, não ter qualquer função narrativa óbvia? É possível sustentar que, nos poemas aqui comentados, a natureza – dimensão à qual as mulheres são identificadas –

### Building the way

constitui o *locus* do *engano*, ao passo que o universo das atividades humanas – identificado com os personagens mais poderosos, como os especialistas que diagnosticam a gravidez e, sobretudo, com os pais que punem – é onde se encontra a *verdade*. Vejamos:

No poema de Algarve, Ausenda fica grávida, de acordo com a lenda local, após beber determinada água em hora maldita. No entanto, é a um artefato (a saia), algo da dimensão do humano, que Ausenda recorre quando enfrenta seu pai. Além disso, Valdevinos, outra personagem detentora de menor poder, recorre à natureza (amêndoas verdes) para dissimular seus atos e tentar enganar o tio. O pai de Ausenda, por sua vez, recorre a elementos humanos (sua própria percepção, além do conhecimento dos alfaiates e das parteiras, e ainda ao choro do bebê). Assim, a função da lenda que abre o romance é relacionar a gravidez de Ausenda – e ela própria, por extensão – à posição da ilusão, do engano, da mentira. Porém, ao identificar a si própria também com o universo humano (a “saia mal talhada”), Ausenda busca atribuir maior veracidade ao próprio discurso.

No romance de Bragança, observamos estrutura similar. Embora atribua sua alteração física a uma dor de barriga, somos informados, nos versos iniciais do texto, que Inglita, que tem má Fortuna, pisou numa erva que engravida todas as mulheres que nela tocam. Ou seja, Inglita está, desde o início (assim como Ausenda), identificada à natureza e, conseqüentemente, à mentira. Aqui há um detalhe interessante: por atribuir sua alteração corporal a questões fisiológicas, Inglita, diferentemente de Ausenda, parece ter mais sucesso em sua tentativa de engano, fracassando apenas na confrontação com um único especialista – o melhor deles. Por outro lado, a referência corporal explícita neste romance deixa a mulher mais próxima ao universo da natureza e já anuncia um desfecho mais trágico que o anterior.

Mais adiante, no romance de Bragança, ao levar o recém-nascido sob sua capa, Dom Pedro afirma levar “rosas e claveis e tofos”. A verdade, neste poema, é revelada pelo conhecimento dos doutores de Granada. Ademais, o rei, ao dar sua sentença, afirma “A árvore que dá tal fruto eu lhe cortarei a rama”. Ao fazer tal afirmação, o governante vale-se da linguagem empregada por Dom Pedro para deixar claro que, ao livrar-se de um elemento do mundo natural,

### Building the way

livrar-se-á da origem da mentira.

O texto brasileiro é talvez o mais explícito na relação estabelecida entre *mulher* e *mentira* por meio de um elemento natural. O motivo da fonte fecundante é enunciado por Dona Branca quando primeiro indagada por seu pai e por ela reiterado duas vezes, quando confrontada pelos médicos e parteiras. A mulher agarra-se ao elemento da natureza para mentir mesmo diante das evidências científicas de sua gravidez. Infelizmente para a dama, isso apenas reforça a ligação desta às práticas de engano e mentira, e a sanção lhe é desfavorável.

Assim, a dimensão estritamente humana, por ser o lugar da verdade, é também a única à qual recorrem aqueles que têm seu poder legitimado: os pais das mulheres. À dimensão natural recorrem os personagens que têm pouco poder (os amantes), ou não o têm legitimamente (as mulheres). Mas que mulher é essa ligada ao engano e que, em dois dos três romances, é punida com a morte?

### **3.2. O poder subalterno**

Duby (1996) notou a posição ao mesmo tempo subalterna e transgressora que as mulheres tinham no século XII. Nos três romances aqui expostos, parece que sete séculos depois, quando os romances aqui analisados foram coletados, as protagonistas femininas seguem ocupando a mesma posição.

Ausenda é subalterna na medida em que está à mercê dos julgamentos dos outros, notadamente de seu pai. Vale lembrar que a procriação é um dos instrumentos de manutenção do *status quo* do antigo regime e, posteriormente, da família burguesa. Assim sendo, Ausenda é transgressora na medida em que, pelo ato de procriar fora do casamento, rompe com o papel social a ela designado. Cabe a seu pai, guardião da ordem, restaurar a harmonia familiar por meio do sacramento do matrimônio, instituição social que autoriza a procriação, e inclui o responsável pela fecundação, Valdevinos, na sanção dada à dama.

No romance de Bragança, Inglita transgride as normas assim como

### Building the way

Ausenda, mas tem sanção menos favorável. O rei, diferentemente do poema anterior, acha por bem punir apenas a mulher e a mata na rua, a facadas.

No poema brasileiro, dada a ausência da figura do amante, não surpreende que a mulher seja o único alvo da sanção do pai. O pai de Dona Branca demonstra-se resoluto a corrigir a transgressão em um ritual público, por ele preparado e comandado. Na verdade, a punição pública das damas não é exclusividade do texto brasileiro.

Nos três romances em questão, embora as faltas (ato sexual transgressor e ocultação da criança) tenham sido cometidos na esfera doméstica, a sanção tem de ser pública (cerimônia do matrimônio ou as cerimônias de execução). É preciso que a Eva (para usar um termo de George Duby, 1996) esteja vigiada pela sociedade.

Mas por que ecoar Duby (1996) e utilizar o termo *Eva* neste texto? Porque as personagens femininas, Ausenda, Inglita e Dona Branca, comeram do fruto proibido (a água clara, a erva má, o jarro d'água) e trouxeram desgraça a si mesmas e a suas famílias. Duas das personagens femininas, Ausenda e Inglita, ao dirigir-se aos seus amantes, propõem planos para enganar seus respectivos pais. Ao fazer isso, estas mulheres demonstram tenacidade e malícia e se mostram prontas a pensar em estratégias que defendam seus próprios interesses. A posição ambígua da mulher é também notável nas duas versões portuguesas. Dito de outro modo, é possível traçar analogias entre os atos das damas e o pecado original bíblico cometido pela mulher pecadora arquetípica, Eva. Duby (1996) afirma que tal caracterização negativa da mulher, como uma pecadora ardilosa, era um motivo bastante frequente na Idade Média e apresentava um paralelo entre o mito fundador da feminilidade perigosa – Eva – e personagens específicas, literárias ou não.

A partir de outro ponto de vista, utilizando a sociolinguística como instrumento para análise literária, Mirrer (1986) nos lembra que a *avaliação* é o momento em que se suspende a narração e se manipula o ouvinte, direcionando-o a um ou outro juízo. Pois é justamente quando há a *complicação da ação*, imediatamente antes da *avaliação*<sup>5</sup>, que as mulheres lusitanas dirigem-se a seus amantes, sem que estes lhes dirijam a palavra. Como interpretar os

---

<sup>5</sup>Utiliza-se, aqui, a terminologia sugerida por Mirrer (1986).

### Building the way

silêncio dos homens mais jovens?

Por um lado, o silêncio de Valdevinos e Dom Pedro reforça a posição subalterna da mulher na medida em que a consititui como um não-interlocutor. Por outro lado, o silêncio masculino não impede a ação, o que deixa transparecer o perigoso poder feminino: a capacidade de explorar as vulnerabilidades masculinas e fazer com que os homens, ao obedecer às mulheres, pequem junto com elas – como havia feito Eva. Tendo em mente o papel da dicotomia natural/humano e o posicionamento narrativo reservado às mulheres, como pensar as semelhanças e diferenças no plano do significado nos textos selecionados para este artigo?

### **3.3. Continuidade e ruptura: até onde resiste um romance?**

Di Stefano (1972) nos lembra que, por vezes, a estrutura dos romances muda tanto que deixa de ser a mesma. Além disso, Catalán (1979) já havia dito que a permanência dos papéis actanciais é o que faz com que diversos poemas possam ser considerados variações de um mesmo romance, ainda que todos os demais elementos (estrutura verbal, intriga e fábula) mudem. Cabe, então, investigar quais são as diferenças e semelhanças notadas nos textos de nosso corpus, para além das já mencionadas nos parágrafos anteriores.

Em seu estudo sobre o romanceiro, Petersen (1972) aponta que a variabilidade dos romances é infinita, sendo que o elemento que mais comumente varia é o desfecho, que é onde estão os *humores sociais*. A autora afirma, ainda, que o romance moderno (pós Dom Quixote) tem aversão à ambiguidade e evita finais truncados, tão comuns nos romances mais antigos (os romances poéticos encenados, como os analisados aqui). No corpus deste artigo, observa-se que há variabilidade do desfecho (sentença de casamento ou de morte) e que este é inequívoco, sem que haja absolutamente qualquer espaço para dupla interpretação (as mulheres casam ou morrem pelas mãos de seus pais). Todavia, não é apenas no desenlace que encontraremos diferenças.

Nos três textos estudados, há três sequências narrativas onipresentes. São elas: a lenda local sobre a gravidez (na qual está envolvido um elemento da natureza, quer seja via o motivo da *fonte fecundante* ou da *má erva*), a suspeita



### Building the way

da gravidez pelo pai e conseqüente confrontação da mulher (coração dos romances, momento no qual o diálogo é mais intenso) e, finalmente, a sanção. Todavia, há também duas seqüências narrativas que aparecem nos poemas lusitanos, mas não no brasileiro: o amante que ajuda a dama e o encontro deste com o pai da grávida. Na verdade, o poema brasileiro não conta com um dos personagens dos textos portugueses e, como é de esperar, não apresenta as seqüências narrativas nas quais tal personagem seria protagonista.

Do ponto de vista dos papéis actanciais, isto significa não que os papéis da mulher ou do pai mudem, mas simplesmente que não há papel para o amante – já que o personagem não existe. Tendo em vista o que já foi dito sobre a dicotomia humano/natural e sobre o lugar da mulher nestes romances, pode-se concluir que seu papel actancial, assim como o do homem mais velho, são estruturalmente os mesmos. A mulher que engravida é, sempre, transgressora e maliciosa. O pai desta mulher é, sempre, aquele que detém poder para esclarecer o que se passa com a filha (e chama os detentores do saber para exercer tal averiguação) e é também juiz e responsável pela manutenção da ordem quebrada pela mulher. É importante deixar claro que, nesta chave de leitura, a maior força do homem mais velho (poemas de Bragança e Pernambuco) ou sua aparente debilidade (poema de Algarve) não interferem em seu papel actancial de destinador/juiz (para utilizar uma nomenclatura de tradição greimasiana)<sup>6</sup>.

Dessa forma, a pergunta sobre o fato de os três textos aqui apresentados serem ou não versões de um mesmo romance pode ser respondida de duas maneiras distintas. É possível pensar que, como há manutenção dos papéis actanciais dos personagens centrais e também recorrência dos mesmos temas, pode-se afirmar que sim, os três poemas são versões de um mesmo romance. De qualquer maneira, a ausência da figura do amante no poema brasileiro implica alterações significativas na estrutura narrativa e isso não pode ser ignorado. Por um lado, como afirmou Catalán (1979), a abertura estrutural da obra é o que permite sua reprodução. Por outro, não devemos nos esquecer, como bem comentou Di Stefano (1972), que a alteração da estrutura narrativa pode ser tão significativa a ponto de deixar o

---

<sup>6</sup>Cf. Barros (2001) e Fiorin (2001).

### Building the way

romance irreconhecível. Nos três textos do corpus, parece que temos uma espécie de situação intermediária: dois dos romances apresentam variação do tipo mais comum (nos termos de Petersen, 1972), ao passo que um deles afasta-se mais dos outros dois, variando na composição dos personagens e na estrutura narrativa – o que poderia significar que se trata de um romance distinto.

Seja como for, é interessante pensar as diferenças e semelhanças entre os poemas não apenas para averiguar se são ou não versões de um mesmo romance, mas antes como evidência da força característica do fenômeno romancero: o poder da voz. Em nosso restrito corpus, vemos que a voz conseguiu atravessar o Atlântico, mantendo-se viva e produtiva no seio de tradições distintas. A voz se manteve viva justamente porque traz em si o elemento inescapável da vida: a mudança constante.

### REFERÊNCIAS

BARROS, D. L. P. *Teoria do discurso. Fundamentos Semióticos*. São Paulo, SP: Humanitas/FFLCH-USP, 2001.

CATALÁN, D. Análisis semiótico de estructuras abiertas: el modelo <romancero>. In: CATALÁN, D. *El romancero hoy: poética*. 2o. Coloquio Internacional. Madrid: Cátedra, 1979.

CATALÁN, D. *Los modos de producción y reproducción del texto literario y la noción de "apertura"*. Madrid: Centro de investigaciones sociológicas, 1978.

DI STEFANO, G. *Tradición antigua y tradición moderna*. Apuntes sobre poética e historia del Romancero. In: CATALÁN, D e ARMISTEAD, S (eds.). *El romancero en la tradición oral moderna - 1o Coloquio*. Madrid: Cátedra, 1972.

DUBY, G. *Mujeres del siglo XII*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1998.

FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2001.

MIRREER, L. *The language of evaluation. A sociolinguistic approach to the story of Pedro el Cruel in Ballad and Chronicle*. Amsterdam/Philadelphia: Johns Benjamins Publishing Company, 1986.

PETERSEN, S. Cambios estructurales en el Romancero tradicional. In: CATALÁN, D. e ARMISTEAD, S. (eds.) *El romancero en la tradición oral moderna - 1o Coloquio*. Madrid: Cátedra, 1972.

PAN-HISPANIC BALLAD PROJECT. s.d.  
<http://depts.washington.edu/hisprom/ballads/bdgpaction.php> (acesso em 12

Building the way  
de outubro de 2013).

ZUMTHOR, P. *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra, 2007.