

A POESIA QUE CONTA HISTÓRIAS

Sonia Inez Gonçalves FERNANDEZ¹

■ **RESUMO:** Este texto se propõe a analisar e comparar poemas que se caracterizam pelo modo *romance* de contar a história singular de um personagem real ou ficcional. Partimos de um romance carolíngio, produzido na 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 nos dias de hoje por um cantor uruguaio de nome Mario Carrero. Esses poemas demonstram modos identitários de fazer história, uma vez que a presença desse gênero *romance* nas duas Américas: a portuguesa e a espanhola é um marco da vigência da cultura ibérica medieval em terras americanas. Pode-se dizer que se trata de uma mesma cultura que sobrevive em naturezas (geografia física) diversas. A característica principal dessa criação literária, certamente de origem oral e, conseqüentemente, oralizante é a capacidade de comunicação, através do ritmo, e do conteúdo ético.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** *Romance* medieval. Poesia oral. Gestualidade. Perenidade da fórmula.

É numa 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. Pidal sustenta, ainda, que a música permitiu que, mais tarde, esses versos fossem reunidos 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

¹ UFSM – Universidade Federal de Santa Maria. Centro de Artes e Letras - Departamento de Letras Estrangeiras Modernas. Santa Maria – RS - Brasil. 97105-900 – sofernan@terra.com.br

ser ouvidas das avós são fragmentos daqueles *romances* que, por sua popularidade, foram se 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
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)

Mas, os *romances* são, sobretudo, **poemas** carregados de história e de lenda, cantados pelos jograis, quando o público já havia se familiarizado com os heróis e seus feitos. Ao se deterem nos episódios mais significativos das gestas, estes foram constituindo os *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*, e outros (ALVAR, 1969).

Com o tempo, 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.

O estilo dos *romances* é simples e direto. Sua origem popular (juglaresca), de procedência germânica, é defendida por Menendez Pidal (1951), ainda que haja outras motivações: eclesiástica, 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 frequentes repetições, o refrão, a rima.

O que mais chama a atenção, no entanto, é a transmissão verbal de um acontecimento, um certo jeito de contar fatos que estão muito frescos na memória do público e que depois passarão à tradição, sem perder esse frescor narrativo e mantendo o verso. Os temas preferidos eram 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 uma notável capacidade descritiva (MENÉNDEZ PIDAL, 1951), mas a série de representações estilizadas e um número de marcas convencionais que caracterizam o gênero narrativo são também o seu traço distintivo.

O romance medieval foi um gênero que também serviu de instrumento para compor o quadro histórico da Idade Média e do Renascimento, do mesmo modo que vem ajudando a compor a história dos gestos literários da América Ibérica. Hoje, podemos ter em conta esses *romances* - texto literário - como contraponto da historiografia oficial, justamente para relativizar verdades consagradas por ela, porque são textos que guardam uma rara capacidade imaginativa aliada a uma maneira - um jeito - muito especial de registrar certos fatos arraigados na memória do público culto e do público inculto.

Os romances conservam um fundo de verdade, eficaz em qualquer época e são fonte de possibilidades, aptas a realizar-se em circunstâncias específicas. Contudo, nestes 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, 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.

Vamos ler, então, um *romance* do ciclo carolíngio e vamos guardar essas impressões para, mais tarde, compararmos com um poema modernista; um poema

popular, coligido em Pernambuco e um poema popular conhecido, atualmente, na fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguay.

*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 granes / 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.²*

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, por sua vez, emolduram o relato dentro do marco da poesia medieval que se popularizará e se tradicionalizará, justamente pela combinação de elementos narrativos e melódicos.

² Cf. GARCÍA LÓPEZ, 1962, p.118.

Assim a **estilização** como em: “*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 dia 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*”, todos esses elementos contribuem para uma narração enérgica, rápida e enxuta, ao mesmo tempo que expressa um ritmo favorável ao canto. Além disto, o relato 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 e ou crônica pode ser observado em todos os poemas dessa tradição.

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 *Livros de Linhagens* (literatura portuguesa), épica e história, *Las Leyendas* (literatura espanhola). Lembremos os títulos dos primeiros textos da historiografia ibérica: *Crônica da Conquista do Algarve*, *Crônica Geral de Espanha*. E 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 citados *Livros de Linhagens* é o melhor exemplo. Mas não vamos entrar nessa seara, porque nosso propósito é justamente mostrar em “Moda da cadeia de Porto Alegre”, de Mário de Andrade, outro exemplo desse jeito de fazer história e preservar a memória.

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 casarão
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...
(ANDRADE, 1987, p.198-200).

Não é difícil, identificar aqui as características já apontadas no *romance* Doña Alda. Elas estão presentes no poema de Mário de Andrade com a mesma função; assim, **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**: “uma friagem de horror”; **o comentário paralelo**: “Também não tem na cidade correição de segurança”; **a linguagem popular**: “adonde”, “assuntar”; **a simplicidade da expressão** “gatunar” e as assonâncias em: o/a/e/a/e/o e o sufixo inha/inho, diminutivo ou não: “manhãzinha”, “definha”, “caminho”, “devagarinho” em oposição ao sufixo ão: “paixão”, “correição”, “assombração”, sem falar no efeito produzido pela **rima** toante de “Rita” com “acredita” e na também enxuta, rápida e energética 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* medieval. 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.” se caracteriza por sua importância social, o que de certa maneira aumenta o drama de ambas. 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 Dona Alda, trata 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 e o código de ética a que estão sujeitas as impede de avaliar sua verdadeira

situação e acabam por torná-las vítimas de sua própria vontade/desejo/carência/poder. Além disso, os gestos “*los gritos daban tan grandes*” e “corre pela espinha dela/ uma friagem de horror” das duas personagens são semelhantes e podem ser comparados no sentido da atitude feminina possível em cada contexto: premiar a interpretação do sonho favorável, no caso do *romance* medieval e mandar construir a cadeia, no caso do poema modernista. Uma premia o auxiliar conveniente, a outra manda executar o objeto conveniente, mas ambas sofrem o resultado de suas atitudes ou atos, porque não controlam o desconhecido, o inesperado.

É justamente desse tipo de material que Mário de Andrade compõe outros poemas como “Côco do Major”, “Moda da cama de Gonçalo Pires”, “Rondó prá você”. Verso e música se mostram coesos e inseparáveis em “Toada do pai-domato”. “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.*” (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 se o conteúdo ético não mudou, a postura feminina, por sua vez, assumiu novas coreografias. O drama das duas personagens, no entanto, converge para a tradição, no sentido de que é esse passado, persistente, estável, organizado que permite ao poeta orientar o futuro.

Esta celebração do passado participa de uma verdadeira estratégia de reorganização dos dados da história, através dos elementos narrativos do texto. 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 ideia muito precisa das características de cada momento. Cada poema é uma representação particular que, apesar de se proclamar verídica ou ficcional, sempre serão construções sensíveis, portanto poesia, posto que resultam de uma organização singular, específica de atributos particulares.

Se, a poesia medieval se destacava pelo aspecto teatral (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, aproveita-se 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 1ª. 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 Américas, a comunicação oral é muito mais praticada e apreciada que a escrita, mas corre sempre o risco de perder-se, frente às rápidas modificações a que estão sujeitas essas populações. Inclusive a rejeição à literatura oral, que vigorou durante algumas décadas no século XX, não foi 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 de 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 enviuar / e tornar ao meu poder. /
- Eu ainda que enviúve / e que torne a enviuar, /
- 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 anteriores podem ser assinaladas nesse *romance*, mas a novidade aqui é a vocalização da voz feminina. Se, nos dois primeiros, temos ideia do acontecimento e de suas consequências somente através dos gestos, das atitudes, quer de vontade (Dona Rita), quer de passividade (Doña Alda), neste poema, 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 Dona Alda “*a mayoral*”. Esta está tão protegida, que a decodificação do sonho feita por suas damas, garante-lhe 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 (dona Alda e Dona Rita), a sua maneira, dá para o leitor de hoje uma medida da possibilidade de voz/silêncio e do sentido de seus movimentos, através da voz do poeta, enquanto no caso da poesia popular (Juliana e Santa Marta), essa voz nos chega diretamente, pelos diálogos ou pelo cantador como veremos.

A historicidade da voz (ZUMTHOR, 1989) que marca este e outros poemas, atestada pela antropologia estrutural de Claude Lévi-Straus 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.” (FRIEDERICH, 1991, p.125), é plausível que caiba aos traços arcaicos do poema modernista de Mário, por exemplo, 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 “eduque”, até tornar-se capaz de apreciar novas formas de poesia. Neste 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 das mulheres aqui apresentadas. 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 dos 20 – por exemplo, necessita guardar, proteger seus valores, seus sons e a poesia

do *Clã* 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.

[O] exame dos textos medievais recriados ou popularizados mostra, portanto, 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. (NASCIMENTO apud MAGALHÃES, 1973, p.21).

De modo que, 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 ou recitados nas festas e folguedos populares da atualidade e até reproduzidos pelos meios massivos.

Estilizados pela linguagem e organizados nos moldes da narrativa, os *romances* e as modas explicitam com objetividade um fato que vem do mundo exterior ao do poeta. Esses relatos se apresentam com a autonomia de um objeto que, apesar da transparência e do pragmatismo da linguagem se organizam de forma particular a ponto de tornar vivo um presente, muitas vezes feito de matéria grosseira, como o caso do poema Juliana. Para se ter uma ideia da fecundidade desse gênero, que vem sendo cultivado ao longo dos séculos, na Península Ibérica e, em seguida, na América Espanhola e Portuguesa, foi que selecionamos, dentre os personagens excepcionais, **as mulheres:** *Doña Alda*, (lembrar que Doña Alda é uma espécie de Penélope, cujo Ulisses não retorna), Dona Rita, Juliana (lembrar que Juliana é uma Inês Pereira, a da *Farsa* de Gil Vicente), por terem sido motivo de preocupação dos medievalistas do século XX, como Georges Duby e Jacques Le Goff, a explorar o imaginário medieval e **os lugares:** Porto Alegre, Santa Marta, como a Burgos de *El Cid* e a Zamora de inúmeros *romances* populares espanhóis.

Este gênero poético que anda par e passo com a crônica, nos leva a tomar do *Dicionário Temático do Ocidente Medieval* a seguinte afirmação: “numerosas obras históricas eram dessas obras vivas, às quais, cada geração, cada leitor acrescentava sua pedra” (LE GOFF; SCHMITT, 2006, p.531). Esta poderia também ser uma definição tanto do *romance* como do conto tradicional: quem conta um conto aumenta um ponto. O próprio Le Goff (apud RÉGNIER-BOHLER, 2002, p.55) fala 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”. Por outro lado, esses procedimentos tornados tradicionais, que incorporam as ações e as

vozes femininas, vão aos poucos impondo um discurso e um gesto crítico que faltava nos *romances* medievais. Esse gesto crítico vive na memória e na imaginação dos destinatários deste tipo de poesia, graças à proliferação de elementos particulares no seu interior. Ela passa com o tempo e, em consequência de infinitas repetições, a uma forma mais rígida do que a dos poemas anteriores. É o que observaremos no poema “Santa Marta”, do cantador uruguaio Mario Carrero (1952-), que transcrevemos 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.
(CARRERO, 2001).

Esta persistência no tempo e este trânsito entre o popular e o erudito, no entanto, faz do *romance* ibérico um gênero que desemboca em outros gêneros: história, crônicas, no *Romancero* do século XV, no teatro e, mais tarde na literatura espanhola do século XIX e XX, além de impor-se de forma definitiva na literatura hispano-americana e brasileira, erudita e popular, conforme pudemos verificar. Os poemas reunidos nos cancioneiros ibéricos, como exemplo de que “literatura é novidade que permanece novidade” (POUND, 1970, p.33), porque se atualizam em outras produções, demonstram como é possível alcançar aspectos particulares da história, na medida em que os poetas localizam geograficamente os lugares e os acontecimentos, como neste poema “Santa Marta”, em que descrevem com surpreendente exatidão: lugares, costumes, e pessoas, como “Juliana”, “Dona Rita” e “Doña Alda”; 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”. Mas acima de tudo, mostram o vigor de obra de criação com base na rima e no ritmo e em um conteúdo ético cheio de potencialidades, porque trata de personagens e lugares plenos de vida, de acontecimentos, de desejos e opiniões.

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 dirigiam, 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.

Ainda que 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, 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. Desta forma,

“[...] a história é um relato simples e verdadeiro, visando transmitir à posteridade a memória do que passou [...]” (GUENÉE, 2002, p.526) ou do que se está passando, como faz Mario Carrero na canção “Santa Marta”. Os sábios de hoje são muitas vezes os cantores populares. 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 escrever/compor.

Não sem razão vários poemas do *Clã do Jabuti* denominam-se moda, posto a fidelidade aos velhos *romances*. O destaque para a geografia (Porto Alegre), as descrições sensíveis de eventos muito particulares (Santa Marta), ou um episódio folclórico (Juliana) é fundamental para captar a vontade de preservar o caráter de notícia desse gênero que também é hi/estória que faz história. Impressiona essa vitalidade que agradava a todas as classes sociais (*reyes y plebeyos*) e que o estudo de Bakhtin (1987, p.3) 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.” O *romance* é uma dessas **formas poéticas** ágil e 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 cotidianas. Do romance do ciclo carolíngio à canção de “Santa Marta” muitas mudanças culturais houve, sem dúvida, mas, certamente, ainda somos os mesmos nobres e plebeus que desfrutaram desses poemas, justamente por serem passíveis de cantoria; por esse ou pelos motivos demonstrados, o certo é que os *romances* têm um lugar especial na cultura dos povos ibero-americanos, o que tem garantido sua perenidade.

FERNANDEZ, S. I. G. Poetry that Tells (Hi)story. **Itinerários**, Araraquara, n.28, p.121-135, Jan./June 2009.

■ **ABSTRACT:** *This text aims at analysing and comparing poems that are characterized by a “romance” way of telling the singular story of a real or fictional character whose adventures are disastrous or go against his original whims. Our starting point is a Carolingian “romance”, from the Middle Ages, that may be one of the motifs of “Moda da cadeia de Porto Alegre”, from “Clã do Jaboti”, by Mario de Andrade. We then compare it with the popular romance “Juliana”, collected by Magalhães in Pernambuco in the early twentieth century, and with a romance called “Santa Marta”, which is nowadays sung by Uruguayan popular singer Mario Carrero. These poems reveal ways of making*

history of identity, as the presence of the genre “romance” in both Portuguese and Spanish Americas highlights the persistence of medieval Iberian culture on American land. One could say that the same culture has survived in different natures. The main characteristic of this literary production, which certainly comes from the oral tradition and is consequently orally-oriented, is its ability to communicate through rhyme and ethical content.

■ **KEYWORDS:** *Medieval romance. Orality. Dramatic structure. Permanence of a formula.*

REFERÊNCIAS

ALVAR, M. (Ed.) **El romancero**. São Paulo: USP: Instituto de Cultura Hispánica de SP, 1969.

ANDRADE, M. de. Clã do Jabuti. In: _____. **Poesias completas**. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987. p.161-206.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

CARRERO, M. **Canciones de Santa Marta**. Montevideo, 2001. 1 CD. Encarte do CD.

CASCUDO, L. da C. **Vaqueiros e cantadores**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1984. (Coleção Reconquista do Brasil. Nova série; v.81).

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Duas Cidades, 1991.

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

GUENÉE, B. História. Tradução de Lênia Márcia Mongelli. In: LE GOFF, J.; SCHMITT, J.-C. **Dicionário temático do ocidente medieval**. Coordenador da tradução Hilário Franco Jr. Bauru: Edusc, 2002. v.1. p.523-536.

JIMÉNEZ, J. R. **Política poética**. Madrid: Alianza, 1982.

LE GOFF, J.; SCHMITT, J.-C. **Dicionário temático do ocidente medieval**. 2.ed. Coordenador da tradução de Hilário Franco Jr. Bauru: Edusc, 2006.

MAGALHÃES, C. de. **A poesia popular brasileira**. Introdução e notas de Bráulio do Nascimento. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973.

MENÉNDEZ PIDAL, R. **De primitiva lírica y antigua épica**. Madrid: Espasa-Calpe, 1951. (Colección Austral, 1051).

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

POUND, E. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos et al. São Paulo: Cultrix, 1970.

RÉGNIER-BOHLER, D. Amor cortêsão. Tradução de Lênia Márcia Mongelli. In: LE GOFF, J.; SCHMITT, J.-C. **Dicionário temático do ocidente medieval**. Coordenador da tradução Hilário Franco Júnior. Bauru: Edusc, 2002. v.1, p.47-56.

ZUMTHOR, P. **Ensaio de poética medieval**. Paris: Seuil, 1972.

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



