Juliana e Dom Jorge: tradição e transformação

Juliana and Don Jorge: tradition and transformation

Maria Alice Ribeiro Gabriel
Universidade Federal da Paraíba

Resumo: Segundo Américo Paredes e Samuel Gordon Armistead (2005), na tradição oral e escrita, canções folclóricas e poemas narrativos são continuamente recriados, reformulados e reinterpretados por cantores e narradores tradicionais no modo como são passados de uma geração a outra, através de um processo criativo dinâmico. O objetivo deste artigo é expor e comentar algumas versões do romance hispânico *Veneno de Moriana* coletadas por Celso de Magalhães, Leite de Vasconcelos, Silvio Romero, Manuel da Costa Fontes e Pedro Nava. Apoiando-se nas considerações de Luís da Câmara Cascudo, Braulio do Nascimento, Peter Burke e outros, a análise propõe que a transmissão de romances ou baladas poderia combinar princípios orientadores da tradição oral e repertórios culturais particulares.
Palavras-chave: História cultural. Literatura. Romance. Pedro Nava.

Abstract: According to Américo Paredes and Samuel Gordon Armistead (2005), folk songs and narrative poems in both the oral and written tradition are continually recreated, reshaped, and reinterpreted by traditional singers and storytellers as it is passed on from one generation to another, in a dynamic process of creativity. The goal of this paper is to expose and comment some versions of the Hispanic romance *Veneno de Moriana* (*Moriana's Poison*) collected by Celso de Magalhães, Leite de Vasconcelos, Silvio Romero, Manuel da Costa Fontes and Pedro Nava. Based upon the considerations drawn by Luís da Câmara Cascudo, Braulio do Nascimento, Peter Burke and others, the analysis proposes that the transmision of romances or ballads could combines guiding principles of oral tradition and cultural repertories of particular societies.
Keywords: Cultural history. Literature. Romance. Pedro Nava.

Introdução

O romance é uma das principais tradições da península Ibérica. Seu estudo apreende a historiografia literária, a história medieval e moderna, a literatura comparada e outros domínios das ciências humanas. Este artigo objetiva empreender uma reflexão sobre o romance *Juliana e Dom Jorge*, desvinculando-se de uma perspectiva unicamente nacional, expondo apenas algumas versões desse romance e comentando, sob uma perspectiva histórica e literária, as relações dinâmicas entre as variantes encontradas nas mostrasrepresentativas.

No *Proyeto sobre el Romancero Pan-Hispánico* da Universidade de Washington, vasta base de dados bibliográficos, sonoros e textuais sobre romances documentados desde o século XV, registram-se mais de cem ocorrências para *El Veneno de Moriana*, versão ibérica de *Juliana e Dom Jorge*, coletadas por pesquisadores de diversas nacionalidades, como Diego Catalán Menéndez-Pidal, Eduardo Martínez Torner, Francisco Manuel Alves, Israel Katz, Javier Olmos, Joaquim Manuel Rebelo, José Aloísio Brandão Vilela, Jose B. Gonzalez, José Leite de Vasconcelos, Josefina Díaz-Faes y Martínez Sela, Joseph H. Silverman, Juan e Ramón-Menéndez Pidal, J. Antonio Cid, Manuel da Costa Fontes, Manuel Manrique de Lara, Mariano de la Campa, Matías Martínez Burgos, Narciso Alonso Cortés, Oro Anahory Librowicz, Paul Benichou, Samuel G. Armistead, Yacob Abraham Yon e Ysef Benoliel.

Após dedicar seis anos consecutivos à classificação do arquivo de romances hispano-judaicos coletados por Menéndez Pidal, Armistead (1977, p. 205) considerou-o a maior coleção de escritos poéticos tradicionais da Espanha sefaradi. O resultado desse empenho, *El Romancerojudeo-español en El Archivo Menéndez Pidal*(1976), inclui ampla relação de coletores, informantes, narrativa sumarizada, origem geográfica, repertório, tradições regionais e transcrição musical de romances, baladas e canções europeias e hispânicas.

Incluindo os registros de *Veneno de Moriana*, a coleção possui 2150 textos de romances hispano-judaicos e poemas narrativos, além de 217 canções. Os romances e canções narrativas representam 298 tipos de textos arquivados, de 1896 a 1957, por José Benoliel, Manuel Manrique de Lara, Saul Mezan, Diego Catalán, Michael Molho, Moshe Attias e outros, destacando-se a contribuição de Manrique de Lara, entre 1911 e 1916, com 1972 textos hispano-judaicos de tradição mediterrânea e marroquina, e 354 transcrições musicais. A riqueza desse acervo ofere-

ce importante fonte para a análise comparativa das versões de textos poéticos orais.

Citando *Creación Poética en el Romancero Tradicional* (1968), de Paul Bénichou, Bráulio do Nascimento explicou o valor de se analisar as variantes introduzidas no texto fonte. Ponderáveis elementos de criação, elas indicam processos culturais de assimilação, o que vale, no Brasil, para romances de origem hispano-lusitana, com idêntica capacidade de fixação dos que seguiram para o Oriente, mais tarde coletados com variantes regionais na Europa Oriental e "onde quer que tenha aportado a cultura hispânica levada pelos sefarditas":

> O trabalho da tradição merece ser estudado como processo criador, e a melhor forma de fazê-lo é considerar um romance na totalidade de suas versões conhecidas, antigas e modernas, sem vacilar em deter-se, às vezes, em pormenores e motivos acessórios, de cuja vida tradicional muito podemos aprender a respeito da gênese dos textos poéticos orais (BENICHOU, 1968 apud NASCIMENTO, 1973, p. 5).

Menéndez Pidal situou a versão mais antiga de *Veneno de Moriana* na Espanha da primeira metade do século XVI (NASCIMENTO 1973, p. 5). Nas versões lusitanas, Manuel da Costa Fontes (2000, p. 270) notou que o herói envenenado diz: " – Venha papel, venha tinta, / venha também um escrivão;/ quero deixar por notícia / o pago qu'as mulheres dão". Em *O Conde Alarcos*, romance coletado no Algarve, a mulher do conde pede antes de morrer: "Dá-me além aquele tinteiro/ mais aquela escrevaninha;/ quero escrever a meus pais/ a sorte desta sua filha" (GALHOZ, 1987-8 apud FONTES, 2000, p. 270). Há pedido similar em versões brasileiras: "Dá-me lá papel e tinta, / toda a minha escrivania;/ quero escrever a meu pai/ a morte que eu morreria" (GALVÃO, 1993, p. 53 apud FONTES, 2000, p. 270). *Conde Olário*, versão coletada por Câmara Cascudo, "[...] é de Macaíba, Rio Grande do Norte, dada pela senhora Ana Leopoldina Viana Freire, que a ouviu criança e com ela adormeceu aos filhos. "

Existe uma versão d' *A Bela Infanta*, denominada *Conde Alberto*, em Sergipe e *Dona Isabel*, no interior de Pernambuco, com o mesmo pedido: " – Dai-me papel e tinta, / da melhor escrivaninha/ quero escrever a

meu pai/ a morte de sua filha" (CASCUDO, 1984, p. 213). A repetição de um motivo verifica-se em romances com temas similares ou não. Nas versões supracitadas, omotivo do testamento/carta memorial, se é possível denominá-lo assim, a ser realizado na presença de testemunhas e "também um escrivão" revelariaa função de *exempla* moral, consubstanciada no apelo catártico da vítima, implícito nas variantes que definem o último pedido de quem agoniza: "deixar por notícia", "escrever a meus pais" e "escrever a meu pai" "o pago qu'as mulheres dão", "a sorte/morte de sua filha" ou "a morte que eu morreria".

Os motivos do envenenamento pelo amante e do "falso testamento", como o definiu Peter Burke (2009, p. 189), podem ser encontrados na balada anglo-escocesa *Lord Randal*. A variação surge quando perguntam ao herói agonizante o que deixará para sua mãe, irmã e irmão– elemento que conduz a história ao clímax inesperado, assente não em um apelo por comiseração ou justiça, mas na revelação de seu "verdadeiro amor": a mulher que o envenenou.

Nascimento (1973, p. 5) assinalou versões de *Juliana e Dom Jorge*- em Alagoas, Bahia, Ceará, Espírito Santo, Goiás, Maranhão, Mato Grosso, Minas Gerais, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Santa Catarina, Sergipe e São Paulo. No presente artigo constam versões de Celso de Magalhães, Leite de Vasconcelos, Sílvio Romero, Manuel da Costa Fontes e Pedro Nava, antecedidas de breve comentário sobre a relação do romance com textos em prosa e verso, segundo obras de Luís da Câmara Cascudo, Candace Slater, Judith Seeger, Bráulio do Nascimento, Hugh Shields, Howard Schwartz, Donald McGrady e Peter Burke.

Alguns apontamentos sobre o romance

O romance é um gênero medieval bastante permeável. "Alguns romances tomaram novas formas no Brasil. Uns foram adaptados para as rondas infantis e outros se transformaram em pequeninos autos ou folganças", destacou Câmara Cascudo (1984, p. 210). Para apreender essas "novas formas", cabe ao pesquisador buscar os elementos culturais que integram possíveis adaptações dos romances, considerando motivos, temas, variantes e contexto de produção.

Nesse sentido, Candace Slater (1982, p. 6) distinguiu balada e cordel, afirmando que este não seria transcrição de baladas consagradas. Similaridades consideráveis entre narrativas orais e "folhetos" de mesmo tema revelariam conexões perdidas entre as duas formas. Mas es-

tas tradições permaneceriam atualmente separadas. Se existem temas comuns a baladas e folhetos, como o incesto, eles estão culturalmente difundidos de modo geral. Histórias de cordel não incidem diretamente sobre romances ibéricos como *La Condessa* ou *Juliana e Dom Jorge*.

Essa divisão deve-se, em parte, ao fato dos homens usualmente não cantarem baladas em público. A interpretação das baladas, menos comum que a dos contadores de histórias, associadas aos folhetos, reserva-se às mulheres, ocorrendo a maior parte das performances no ambiente doméstico ou familiar. Coletâneas de baladas consagradas revelam a preponderância de informantes femininas, quase sempre mais velhas, residentes no campo e que podem cantar peças de folhetos tanto quanto de baladas anônimas. Já o autor de cordel raramente inclui a balada em seu repertório, mesmo ao citar temas tradicionais (SLATER, 1982, p. 6).

Judith Seeger (1987, p. 574) relatou a dificuldade de inquirir sobre a palavra "romance" ao coletar baladas. O termo não possui valor elucidativo absoluto no Brasil, denotando, simultaneamente, a canção narrativa, o poema narrativo escrito para a literatura de cordel e a novela. *Incipts* (primeiras linhas de uma canção, poema ou texto) e sinopses da trama eram pouco efetivas a princípio, embora posteriormente evocassem recordações de *O Cego* e *Juliana e Dom Jorge*. Quando a pesquisa por baladas se mostrou infrutífera, Seeger voltou-se para os contadores de histórias locais (Conceição da Barra, no Espírito Santo), a fim de encontrar no contexto da oralidade informações para discutir a extinta tradição das baladas.

As sessões envolviam maior número de mulheres, de várias idades e, sem que se pedisse aos narradores, as baladas foram surgindo em performances espontâneas. Desse modo Seeger (1987, p. 574-5) recolheu *Conde Claros en hábito de frailee Conde Claros y La infanta*, versões de *El conde Claros de Montalbán*, balada do século XV. O estudo de Seeger destacou as representações dramáticasde baladas com diálogos, principalmente interpretadas por crianças, envolvendo ainda a voz de um narrador, como *O Cego* e *Juliana e Dom Jorge*. Para Nascimento (1973, p. 5), esta última foi mais disseminada entre as cantigas de roda infantis, apresentada na forma teatral, com as seguintes personagens: Juliana, sua mãe, Dom Jorge e, por vezes, coro.

Segundo Câmara Cascudo (1984, p. 209) todos os romances que "ficaram vivos no Brasil" emanaram da memória portuguesa: "Creio

que rapidamente passaram a acalantos, ninando os filhos, e não mais sendo cantados ou entoados em cantilena aos ouvidos de pessoas maiores como em Portugal. [...] No Brasil os romances continuaram cantados. " A menos que a balada seja cantada como canção de ninar ou acompanhamento de um trabalho, situações nas quais a ausência de audiência crítica dispensa o prelúdio esclarecedor, outros falantes podem ser identificados em seus versos na forma dramática (SEEGER, 1987, p. 583).

Em "Popular Modes of Narration and the Popular Ballad", Hugh Shields (1991, p. 47) sugeriu a possibilidade de versos com função de pontuar a história em prosa. Ao analisar a literatura oral irlandesa, o autor constatou itens em prosa e verso com inúmeras similaridades, ou seja, alguns narradores citavam baladas britânicas ou fragmentos de baladas postos em relação com contos folclóricos gaélicos, usualmente contados em inglês, e outros pareciam extrapolar a história ou o comentário da balada. Inevitavelmente, essa espécie de recordação originou um entendimento imperfeito do estatuto tradicional da combinação verso-prosa.

Ademais, sua existência textual criaria a impressão enganosa de que, uma vez efetuada a combinação, ela permaneceria estática e seus componentes seriam indissociáveis. Ainda que o termo *chantefable* pareça desfazer tal impressão, ele encobriria o complexo *modus vivendi* da canção e do complemento da canção, elemento gaélico nativo e traço aculturativo vital às baladas britânicas na Irlanda. Porém, se é vã a busca por um termo que esclareça tal combinação, a noção de uma base na composição da canção é explícita. A natureza contingente do elemento narrativo e sua complexa expressão mostram que, embora incerto e inexplícito, ele é capaz de refletir uma realidade inequívoca. Citando velha canção irlandesa, recolhida por George Petrie em *Ancient Music in Ireland* (1855), Shields (1991, p. 49) ressalta que canções de ninar eventualmente comportam mensagens nem sempre apropriadas ao universo infantil.

Com versos moderadamente explícitos sobre certo tema, a canção deixa em aberto importante feito narrativo. Os versos elípticos recordam a forma da balada ea ultrapassam, ao exigir interpretação mais refinada de ouvintes familiarizadosaos contos populares. Também podem informar sobre certo contexto social: no conto citado por Shields (1991, p. 49), a moça é raptada pelas fadas para cuidar de uma criança, o que explicaria frequentes desaparições de mães em fase de aleitamento.

A música intrínseca é canção de ninar e pedido dissimulado de socorro. A canção representaria, sem excluir o domínio formal de sua função primária, uma mensagem a ouvintes adultos, uma evocação de eventos dramáticos (SHIELDS, 1991, p. 49).

Howard Schwartz (1983, p. 15) sublinhou o formato incomum da balada na preservação de material folclórico, incluindo o conto de fadas. Baladas eram especialmente populares em comunidades sefaradis na Grécia, Marrocos e Turquia. Canções folclóricas em iídiche preservam material similar. Em muitos casos, as baladas hispano-judaicas contêm as únicas versões existentes dos contos nos quais elas se baseavam. O conto de fadas em forma de balada usualmente tem sido condensado para incluir apenas os episódios primários do conto. Mas desde que os contos de fadas são, de algum modo, previsíveis, não é difícil imaginar os detalhes sugeridos pela narrativa da balada. Exemplo de conto de fadas oriundo de tal fonte é *The Nightingale and the Dove* (*O Rouxinol e a Pomba*), proveniente de uma balada hispano-judaica originária da Salônica. Um dos motivos dessa balada/conto de fadas é a bela voz musical de um homem jovem, que o torna capaz de cortejar a princesa apesar de todos os obstáculos.

Baladas como essa são repositórios de contos folclóricos cuja origem se perdeu. A narrativa essencial é preservada, entretanto, de maneira bastante condensada. Sem a balada "fonte", tais contos permaneceriam totalmente desconhecidos. No estilo de outras baladas, o conto *The Nightingale and the Dove* é um misto de romance e tragédia. A transformação dos amantes no final da história é similar a muitas versões de *The Magicianand His Pupil* (*O Mágico e sua discípula*), conto bem popular no folclore iídiche (SCHWARTZ, 1983, p. 300).

O *Romance del Prisionero* é o texto poético correlativo a *The Nightingale and the Dove*. Conciso, carente de ação e de anedota explícita, não obstante sua aparente simplicidade, os versos revelam uma série de motivos novelescos encadeados, definidos e reconstituídos no estudo de Donald McGrady (1989) a partir da versão recolhida por Menéndez Pidal:

> Que por mayo era, por mayo,
> cuando hace la calor,
> cuando los trigos encañan
> y estánlos campos em flor,

cuanto canta la calandria
y responde el ruiseñor,
cuando los enamorados
van a servir al amor;
sino yo, triste, cuitado,
que vivo en esta prisón;
que ni sé cuando és de dia,
ni cuando las noches son,
sino por uma avecilla,
que me cantaba al arbor.
Matómela un balestero:
!déle Dios mal galardón! (PIDAL, 1955, p. 213-214 apud McGRADY, 1989, p. 274)

"Lo primero que nos cautiva", observou McGrady (1989, p. 274), é esse *que*, estabelecendo um nexo com o passado, "como continuando un cuento ya empezado"; a elipse submerge-nos no relato já iniciado e que logo será truncado, quer dizer, um fragmento da ação é narrado do meio de uma história – e deve ser completado, no princípio e no final, cobrindo o silêncio com os motivos que devem ser inseridos, segundo a lógica do gênero. Tal reflexão sobre os versos permanece assente à ideia de Shields (1991, p. 49) relativa à confiança da mensagem poética no repertório de contos de fadas ou folclóricos de seu leitor/ouvinte.

A balada, romance ou xácara ocupa-se da memória coletiva e individual. Conforme Celso de Magalhães (1973, p. 9): "[...] em geral, os romances são cantados na parte dramática e, nas transições, o cantor pára, explica em prosa o que falta, comentando muitas vezes por sua conta, introduzindo anacronismos e tudo quanto o meio em que vive lhe desperta". Assim, o conteúdo é enriquecido pelo narrador na tentativa de repor trechos que se perderam no tempo.

No estudo folclórico dos romances, Magalhães analisou a soma de variantes brasileiras ao romanceiro português, observando "[...] um processo de adaptação, de integração na alma popular, de identificação com os sentimentos comuns" (NASCIMENTO, 1973, p. 5). O recenseamento de romances localmente conhecidos revelou cerca de dezessete itens, como: *Bernal Francês, Dom Barão*, *Donzela Guerreira*, *Gerinaldo* e *Nau Catarineta*, "[...] mas lamentavelmente só chegou a incluir o texto inte-

gral de um nos artigos publicados – *Juliana e Dom Jorge*, mas as indicações sobre os demais são de grande significado, pois revelam a preferência popular por determinados cantos. ” (NASCIMENTO, 1973, p. 5). O estudo de Magalhães traz versões correlatas ao velho romanceiro português e às novelas de cavalaria:

> No trabalho comparativo que fizemos com os romances populares portugueses e os nossos havidos por herança reconhecemos um princípio: em todos eles, apesar das corrupções, cortes, confusões de uns com outros, existe sempre o mesmo fundo maravilhoso ou cavalheiresco, conforme o estilo a que pertençam (MAGALHÃES, 1873 apud NASCIMENTO, 1973, p. 5).

Juntamente com Magalhães, Antônio Lopes (1967, p. 4), em *Presença do Romanceiro*, confirma a aliança entre balada e conto popular: “Como declara Celso, os romances que ouviu eram, em geral, cantados em parte e em parte narrados em prosa. ” A prosificação de antigas baladas iniciou-se na Europa e, segundo Francisco Adolfo Coelho (apud VASCONCELOS, 1958, p. 5 e LOPES, 1967, p. 4), em Trás-os-Montes e no Minho, como nas outras províncias, romances populares foram convertidosem contos em prosa pela tradição local. Por meio desse processo natural de assimilação e atualização, alguns romances modificaram-se e sobreviveram por gerações, preservando motivos essenciais. No Brasil, *Juliana e Dom Jorge* “É o romance mais divulgado e do qual conhecemos uma centena de versões” (NASCIMENTO, 1973, p. 5).

Burke (2009, p. 189) voltou-se à questão deViktor Shklovsky sobre “as leis de formação do enredo” que regem a combinação de motivos da balada e do conto folclórico. Permanece indeterminado se a mente do contador de histórias combina os motivos por regras ou associação de ideias. Nesse sentido, Câmara Cascudo observou sobre o intérprete ou narrador da tradição:

> Só conta uma história quem está disposto a viver-lhe a vibração incontida, transmitindo-a ao ouvinte ou ao auditório. Não há um cânon para os processos de entoação, silabação, divisão de períodos, fases do enredo. Sente-se que a tradição impregnou a evocação que se processará segura e nobre, como se repetisse a

> dicção misteriosa de outras contadeiras desaparecidas. Repete-se a estória na sua ordem psicológica, sem alterar-se fisionomias, invertendo situações. Há um respeito ao modelo invisível, mas presente na memória da evocadora (CASCUDO, 1984, 232-3).

Para Linda Dégh (1989, p. 166), a atuação do contador de histórias é significativa para a cultura oral, pois, além de reter vários *märchen* na memória, preserva seu repertório individual por longo tempo. É crença comum entre os contadores que a grande virtude do narrador está na fidelidade ao texto preservado na memória. Eles referem-se a amigos e parentes já falecidos de quem receberam os contos *verbatim*, mantidos como relíquias sacras.

Ao mesmo tempo, a excelência da memória não garante a qualidade da história, sendo apenas uma das virtudes do contador. Importa considerar os fatores que lhe afetam o desempenho. Lapsos de memória são compensados pela criatividade e variações criadas assim não parecem falsificações deliberadas para alguns. A "bá" de Pedro Nava substituía personagens dos contos de fadas por personalidades de Juiz de Fora, modelo retomado pelo escritor em *Baú de Ossos* (1972) para descrever episódios da infância envolvendo familiares.

A compensação de falhas mnemônicas pode vir de fontes orais ou escritas: na tradição sefardita, *Veneno de Moriana* revela fragmentos contaminados por outros romances e a única versão galega conhecida segue a de Trás-os-Montes em todos os pormenores. No tocante à difusão em nossas terras, de acordo com Nascimento (1973, p. 5) apenas três romances aproximam-se de *Juliana e Dom Jorge*: *Nau Catarineta*, *O Cego* e *Dona Silvana*.

Juliana, por Celso de Magalhães

Em *Literatura Oral no Brasil* (1949), Câmara Cascudo (1984, p. 208-9) inicia seu estudo sobre "Os romances e sua sobrevivência" afirmando: "Todos os romances (345) populares no Brasil vieram de Portugal. Foi um gênero que resistiu até princípios do século XX. " Na atual inovação e continuidade desses estudos, destaca-se a tarefa de reconhecimento do primeiro compilador de nossas fontes originais: Celso de Magalhães, "Maranhense, 24 anos, aluno da Faculdade de Direito do Recife e colega de Sílvio Romero". Entre 15 de abril a 29 de setembro de 1873, Magalhães publicou no quinzenário recifense *O Trabalho* uma série de artigos intitulada *A Poesia Popular Brasileira*, divulgando parte de suas pesquisas realizadas no Ma-

ranhão, Bahia e Pernambuco. O material compreendia costumes, danças, festas, lendas, poesia popular e o romanceiro tradicional. A expressão *literatura oral* apareceria 18 anos mais tarde, em 1881, criada por Paul Sébillot em *La Literature Orale de La Haute-Bretagne*, englobando os mesmos fatos folclóricos (NASCIMENTO, 1973, p. 5). Em maio de 1873, Magalhães admitiu uma dificuldade de diversos compiladores, o levantamento de dados tendo por única fonte o testemunho falível do registro da memória:

> Declaramos que temos unicamente coligido por escrito os romances do *Bernal Francês*, *Nau Catarineta* e *D. Barão*, e que outros, que houvemos de comparar, foram ouvidos, é verdade, mas não podemos tê-los por escrito, por causa da grande dificuldade que encontramos nas pessoas que os sabiam, as quais *somente podiam repeti-los cantando*, e, quando paravam não lhe era possível continuar sem recomeçar (MAGALHÃES, 1873 apud CASCUDO, 1984, p. 209, grifo do autor).

O décimo artigo de Magalhães enfatizava a personalização do romanceiro tradicional português dos colonizadores e emigrantes com "traços característicos da psicologia de nossa gente" em terras brasileiras. "Alguns desses romances, pela sua temática, lograram aclimatação maior, se espalharam e enraizaram mais profundamente entre nós, do que em suas regiões de origem na península Ibérica" (NASCIMENTO, 1973, p. 5). Quando o autor fez suas pesquisas, a política liberal portuguesa expandia-se, endossada pela educação pública, cujo programa nacionalista perfazia uma estratégia de legitimação governamental. É possível que, seguindo a tendência dos eruditos europeus, Magalhães observasse com atenção a influência do elemento nativo. Publicações científicas e literárias da época buscavam delinear a identidade nacional.

Duas importantes coletâneas, divergentes na abordagem da literatura oral, circulavam à época em que Magalhães pesquisava o romanceiro tradicional: o *Romanceiro e Cancioneiro Geral* (1843), de Almeida Garrett e o *Romanceiro Geral Português* (1867), de Teófilo Braga. Enquanto Garrett retocava os cantos populares, "praticando uma espécie de parceria com a tradição", Braga transcrevia os romances, "[...] tal como os recolhia da boca do povo, sem retoques nem elaboração factícia. [...] Celso fez a opção correta: adotou o critério de rigorosa fidelidade ao texto popular" na transcrição de cantigas, romances e xácaras da tradi-

ção oral (NASCIMENTO, 1973, p. 5) Ele confrontou as coletâneas ao material português incorporado à nossa cultura, sem se limitar à enumeração e coleta dos cantos, fixando o estudo analítico das versões através do cotejo das variantes encontradas (NASCIMENTO, 1973, p. 5).

Nascimento (1977, p. 191) define a noção de variante enquanto parte de um sistema coerente de estruturas compatíveis, submetidas a uma ordem definida, integrando conjunto mais vasto. Assim, em *Juliana e Dom Jorge*, a variante resultaria de processos simples, como a substituição do semantema cálice por copo, ou vice-versa. No romance, tais substituições, consideradas irregularidades ou flutuações, são regidas por processos complexos que assimilam elementos de natureza social, cultural e afetiva, em versões coletadas em diferentes localidades.

De *Juliana e Dom Jorge,* "[...] até 1883 não fora encontrado o menor vestígio na tradição continental lusitana, segundo assinalou Teófilo Braga" (NASCIMENTO, 1973, p. 5). O *Romanceiro* de Braga traz uma "Versão da Ilha de São Miguel – Ponta Delgada" e uma "Versão do Campo de Víboras – Trás os Montes de *O Caso de Juliana e Jorge*" (BRAGA, 1982, p. 89-90), a que dedicara um estudo em *História da Poesia popular portuguesa* (1867).

Em 1826, Garrettt publicou "Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa", opúsculo escrito como introdução à *Parnaso Lusitano*. No mesmo ano, Ferdinad Denis publicou *Résumé de L'histoire littéraire Du Portugal, Suivi Du Résumé De L'histoire Littéraire Du Brésil*, obra mais sistemática e ostensiva que a de Garrettt, segundo Fernando Cabo Asseguinolaza, e que distinguiu, pela primeira vez, a literatura brasileira como expressão nacional própria, independente da literatura portuguesa. Adotando as normas da *República Mundial das Letras* (1999) descrita por Pascale Casanova, Denis atuou como mediador cultural, ávido por oferecer aos europeus novas perspectivas através de literaturas interessantes, embora desconhecidas. Antes de Denis, em 1809, o poeta inglês Robert Southey, figura-chave nos estudos hispânicos e portugueses, publicara breve panorama da literatura portuguesa para os leitores ingleses do *Quaterly Review*, insistindo nas oportunidades comerciais e políticas oferecidas pela península Ibérica à Grã-Bretanha (ASSEGUINOLAZA, 2010, p. 2).

Para os homens de ciências e letras do século XIX, discutir arqueologia, costumes, filologia, história, literatura, música ou população reavivava a língua e a literatura nacionais, e, por conseguinte, o inerente colonialismo cultural e o diálogo geopolítico entre as nações. Nesse pe-

ríodo, a história literária coincide com a história da cultura acadêmica e material europeia:

> Em Portugal, entre o século XIX e início do século XX, os mitos, costumes e contos da tradição oral foram abordados por diferentes linhas de análise investigativa e assimilados pela tradição literária. O Romantismo promoveu o enaltecimento do passado e do patrimônio cultural nacional, impulsionando os estudos de ordem antropológica, arqueológica, etnológica, filológica e historiográfica, notavelmente pelo Neogarrettismo (GABRIEL; SANTOS, 2015, p. 60).

Quando folcloristas românticos, a exemplo de Magalhães, reuniam versões de romances distinguindo os matizes provenientes de outras terras daqueles adquiridos em seu próprio país, o folclore era considerado acervo capaz de abrigar o "espírito" da nação, ideia que atendia a políticas nacionais e educativas. Nesse sentido, deve-se ao estudo pioneiro de Magalhães, como Nascimento (1973, p. 5) reconheceu sobre o romance *Juliana e D. Jorge*, a "[...] primeira versão brasileira de poesia a ser publicada no Brasil [...] é também o mais divulgado entre nós e teve aqui melhor fortuna do que em terras portuguesas. " Coletada em Pernambuco, por Magalhães, a versão *Juliana* seria republicada por Antônio Lopes, Pereira da Costa e Sílvio Romero:

> — Deus vos salve, Juliana,
> No teu estrado assentada.
> Deus vos salve, rei Dom Joca,
> No teu cavalo montado.
> Rei Dom Joca, me contaram
> Que tu estavas pra casar?
>
> —Quem to disse, Juliana,
> Fez bem em te desenganar.
>
> Rei Dom Joca, se casais
> Tornai ao bem querer,
> Poderás enviuvar
> E tornar ao meu poder.

—Eu ainda que enviuve
E que torne enviuvar,
Acho mais fácil morrer
Do que contigo casar.

Espera aí, meu Dom Joca,
Deixa subir meu sobrado,
Vou ver um copo de vinho
Que pra ti tenho guardado.

—Juliana, eu te peço
Que não faças falsidade.
Vejais que somos parentes,
Prima minha da minha alma.
Que me deste, Juliana,
Neste copinho de vinho,
Que estou com a rédea na mão,
Não conheço o meu caminho?
A minha mãe bem cuidava
Que tinha seu filho vivo.

A minha também cuidava
Que tu casavas comigo.
—Ó meu pai, senhora mãe,
Me bote sua benção,
Abrace bem apertado
O meu maninho João.
Meu pai, senhora mãe,
Me bote a sua benção;
Lembranças à Dona Maria,
Também à Dona Celerencia.

A minha alma entrego a Deus,
O corpo à terra fria,
A fazenda e o dinheiro
Entregue a Dona Maria.

— Cale a boca, meu Dom Joca,
Ponde o coração em Deus,
Que este copo de veneno
Quem te há de vingar sou eu.

—Já acabou-se, já acabou-se,
Ó flor de Alexandria!
Com quem casará agora
Aquela moça Maria?
Já acabou-se, já acabou-se,
Já acabou-se, já deu fim.
Nossa Senhora da Guia
Queira se lembrar de mim (MAGALHÂES, 1973, p. 11).

Magalhães coletou 17 romances, registrados em três estados. Em 1886, treze anos após *Juliana*, Leite de Vasconcelos divulgaria uma versão coletada próximo à fronteira espanhola, em Vimioso (Trás-os-Montes) (NASCIMENTO, 1973, p. 5). Os romances trasmontanos colhidos por Leite de Vasconcelos foram reunidos no *Romanceiro Português* (1958).

Duas versões coletadas por Leite de Vasconcelos

Maria Aliete Galhoz (1995) inicia seu estudo sobre os contos de trabalho de Trás-os-Montes observando que o vínculo entre a memória romancística do distrito de Bragança e as canções da colheita do centeio obedece: "No caso dos romances, muito vincadamente a faina de segadas, e dentro da utilização na segada um roteiro temporal fixo e um leque de textos quase 'obrigatórios'" (GALHOZ, 1995, p. 233, grifo da autora). *Dona Ausênia*, anotada por Leite de Vasconcelos em 1883, é de Campo de Víboras, Vimioso, distrito de Bragança, Trás-os-Montes. A versão exclui o anúncio das bodas feito pelo cavaleiro à amante abandonada em *Veneno de Moriana*, e o episódio da sedução possivelmente aconteceu "há sete anos"[1]:

1 Oferecer vinho ao visitante era sinal de hospitalidade e de relações sociais e políticas, bem como partilhar sua ração de pão e vinho na longa jornada de trabalho no campo é atitude solidária ou indicativa de intimidade. Costa Fontes coligiu versões de *Veneno de Moriana* em *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes* (1987), citando o "vinho de sete anos". Considerada a influência cristã e criptojudaica em Portugal, e posto que Juliana e Dom Jorge aparecem como primos em muitas versões, "sete anos" recordaria o tempo que Jacó trabalhou para se casar com sua prima Raquel, seguidos de mais outros sete anos após a união com Lia: " – Tenho pão de há sete i-anos, vinho doutros sete/ para vos dare cavaleiro, que é p'r'à vossa fome matare. " (FONTES, 1987, p. 368).

– Apeia-te, ó cavaleiro, vamos daí merendar.
– Tu que tens, ó Dona Ausênia, guardado para me dar?
– Tenho vinho d' há sete anos guardado para lhe dar.
– Eu nu' sei, ó Dona Ausênia, se será muito guardar.
– Dona Ausênia, Dona Ausênia, que botaste a este vinho?
– Eu botei-lhe resalgar e pós de lagarto moído.
– Ó meus filhos sem ter pai, minha mulher sem marido!
Triste de ti, Dona Ausênia, c' o teu crédito perdido!
– Apeia-te, ó cavaleiro, vamos daí merendar (VASCONCELOS, 1958, p. 107-8).

Anterior a 1902, a versão de Serapicos, coletada por Leite de Vasconcelos no distrito de Bragança, Trás-os-Montes, é um pouco mais extensa e sugestiva que a de Vimioso:

– Apeia-t' ó cavaleiro, qu' havemos d'ir merendar.
– Tu que tens, ó Dona Angénia, guardadinho p' ra me dar?
– Tenho vinho d' há sete anos guardadinho p' ra te dar.
– Parece-me, ó Dona Angénia, para mim muito guardar.
Dá cá um copo dele que o havemos de provar.
Lá no meio da bebida começou-s' a agoniar:
– Que me deste, Dona Angénia, que me fez tanto mal?
– Dei-te sangre duma cobra involto com resalgar.
– Coitadinhos dos meus filhos, quem nos há-de-criar?
Coitada da minha mãe, quem nahá-de sustentar?
– Morre, morre, ó cavaleiro, acaba de suspirar!
Já que m' inganaste a mim, a outra num hás-d' inganar;
Já que casaste com ela, tu nu' na hás-de-lograr (VASCONCELOS, 1958, p. 107).

Em *Oral Tradition as History* (1985), Jan Vansina discute a questão do significado e do significado "aparente" no estudo das tradições de sociedades orais. Segundo Vansina (1985, p. 85-6), o problema com os termos, em qualquer texto, é sua poderosa ressonância na mente do intérprete e na de sua audiência. Cada menção evoca parte do campo semântico em que se inscreve e lhe empresta coloração particular, a

exemplo do termo português "saudade" ou do alemão *heimat* ("lar"). Não há tradução literal para tais termos, precisamente, devido a seu significado emocional oculto. Apreendê-lo requer o conhecimento verdadeiro daquela cultura ou sociedade, como um todo, para encontrar, ou ainda, sentir, qual o significado pretendido em cada caso. E alguns termos podem ser arcaicos ou ligados a um ofício antigo.

Xácara de Dom Jorge, por Sílvio Romero

Cantos Populares do Brasil (1883), de Sílvio Romero, confirma o pensamento de Leite de Vasconcelos ao assinalar que a evolução da poesia popular está relacionada a costumes e ofícios em comunidades onde se desenvolveram "alguns dos nossos romances e xácaras mais originais". O cancioneiro de Romero traz *Juliana*, versão pernambucana de Magalhães e a versão cearense *Xácara de Dom Jorge*. O historiador Lucas Alexandre Boiteux também "[...] publicou na *Revista do Instituto Histórico Brasileiro*, Vol. 184, julho-setembro, Rio de Janeiro, 1944 [...] *Dom-Jorge-e--Juliana* (versão da *Xácara de Dom Jorge* que Sílvio Romero colheu no Ceará)" (CASCUDO, 1984, p. 210). O romance inicia-se comentando fatos do passado, distinguindo-se, nesse ponto, dos compilados por Magalhães e Leite de Vasconcelos:

Dom Jorge se namorava
Duma mocinha mui bela;
Mas se apanhando servido
Ousou logo de ausentar-se
Em procura doutra moça
Para com ela casar.
J uliana que disto soube,
Começou logo a chorar,
A mãe lhe perguntou:

—De que choras, minha filha?
"E' Dom Jorge, minha mãe,
Que com outra vai casar.
—Bem te disse, Juliana,
Que em homens não te fiasses;
Não era dos primeiros,
Que as mulheres enganasse.

—”Deus te salve, Juliana,
No teu sobrado assentada!
“Deus te salve, rei Dom Jorge,
No teu cavalo montado.
Ouvi dizer, rei Dom Jorge,
Que estavas para casar?
—”É verdade, Juliana,
Te vinha desenganar.

“Esperai, rei Dom Jorge,
Deixa eu subir o sobrado;
Deixa buscar um copinho
Que tenho pra ti guardado.

—”Eu lhe peço, Juliana,
Que não haja falsidade;
Olhe que somos parentes,
Prima minha da minha alma.

“Eu lhe juro por minha mãe,
Pelo Deus que nos criou,
Que rei Dom Jorge não logra
Esse novo seu amor.

—”Que me deitas, Juliana,
Neste teu copo de vinho?
Estou com as rédeas nas mãos,
Não enxergo meu rucinho?
Ai, que é do meu paizinho,
Por ele pergunto eu?
Eu morro, é de veneno
Que Juliana me deu.

—Morra, morra o meu filhinho,
Morra contrito com Deus,
Que a morte que te fizeram
Ela quem vinga sou eu.

—"Valha-me Deus do céu,
Que estou com uma grande dor;
A maior pena que levo
É não ver meu novo amor. (ROMERO, 1954, p. 38-9).

Magalhães publicou *Juliana* quando "[...] encontrava-se longe da sua casa do Maranhão, em Recife, onde estava a estudar com Sílvio Romero" (FONTES, 2001, p. 116) e, provavelmente compararam suas versões. A versão seguinte é de Guadalupe (ilha de Graciosa), recitada por Rosa Cunha a Costa Fontes e Maria-João Câmara Fontes, no Canadá, antes de 1978. Os versos centrais lembram as versões de Magalhães e Romero, mas a canção tem início e fim no motivo da mãe conselheira e suas reiteradas admoestações à vingativa Juliana:

– O que tens, ó Juliana, qu'estás tão triste, a chorar?
– É verdade, ó minha mãe, que o Dom Jorge vai casar.
– Não te dizia, minha filha? Não quiseste acreditar
Que Jorge tinha olho para mais duma enganar.
– Minha mãe teje descansada, que desta vou me vingar;
Ele não quis casar comigo, com outra não vai gozar.
Lá vem o senhor Dom Jorge montado no seu cavalo.
– Boa tarde, Juliana, como vais e tens passado?
– Parabéns, senhor Dom Jorge, já sei que vai casar.
– É verdade, ó Juliana, eu te venho convidar.
– Espera lá, senhor Dom Jorge, enquanto eu vou ao sobrado,
buscar um copo de vinho que para si tenho guardado.
– O que foi, ó Juliana, que deitaste neste vinho?
Tenho a vista tão escura, já não sigo o meu destino.
Minha mãe pensava agora de seu filho estar vivo.
– Também a minha pensava de tu casares comigo.
– Ó filha, o que foste fazer, que vais para a cadeia penar
o resto da tua vida, tua alma a chorar?
– Não m' importa ir p' à cadeia, não m' importo de chorar,
Só pela garantia ele com outra não casar (FONTES, 1997, p. 188).

O *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes:* distrito de Bragança (1) apresenta a seguinte versão, coletada por Costa Fontes, que a ouviu recitada por Delmira dos Santos, de 46 anos de idade, de Gestosa (Vinhais), em 18 de agosto de 1980. Os quatro últimos versos revelam a principal variação entreessas duas versões coligidas por Costa Fontes. Note-se o motivo do "falso testamento" professado pela vítima e pelo algoz no desfecho da versão citada a seguir:

> – Já lá embaixo vem D. Jorge montado no seu cavalo.
> – Boa tarde, ó Juliana, viva, como tens passado?
> – Já me vieram dizer qu'andavasp'ra te casar.
> – É verdade, Juliana, que te venho convidar.
> – Obrigado, ó D. Jorge, não t'andasses a encomodar,
> Espera aí, ó D. Jorge, espera aí um bocadinho,
> Enquanto eu vou ao sobrado buscar-te um copo de vinho.
> – Que fizeste, ó Juliana, que fizeste a este teu vinho,
> Qu'inda agora o bebi, já não enxergo o caminho?
> Que dirá, ó minha mãe, s'eu a esta hora estou vivo?
> – Também a minha julgava que tu casavas comigo.
> Venha papel, venha tinta, venha também o escrivão;
> Quero deixar escrito o pago que as mulheres dão.
> – Venha papel, venha tinta, venha também o escrivão;
> Quero deixar escrito o pago qu'os homens dão. (FONTES, 1987, p. 376).

Variantes são incorporadas por romances distintos e versões de regiões vizinhas, no mesmo século: *A morte de Dom Beltrão* sobreviveu a partir de uma versão de *Veneno de Moriana*, pois contaminações do gênero são frequentes (FONTES, 2001, p. 116-7). Embora geograficamente distantes, as versões colhidas por Costa Fontes e Pedro Nava assemelham-se.

"A cantiga da Rosa" em *Baú de Ossos*, de Pedro Nava

Em uma passagem de suas memórias, Pedro Nava descreve a diferença entre a imagem da juventude de sua bá, "rosa da infância" e a da Rosa que ele reencontra, adulto, no Rio de Janeiro: "Anos depois ela me descobriu na Rua da Glória e veio me visitar. Estava gorda, mãe de família

e dera para beber" (NAVA, 1974, p. 243). Rosa é lembrada pela "[...] memória prodigiosa que registrava tudo para sempre e de modo indelével" e o repertório de "[...] todas as histórias de Andersen, Perrault e dos irmãos Grimm" (NAVA, 1974, p. 239). Entre a imagem da infância, com seus contos de fadas, folclore, histórias populares e baladas e a da Rua da Glória, do encontro com o médico e memorialista, existe considerável lacuna de tempo. Rosa, de vários modos, representa uma cultura mais antiga, iletrada e de raiz popular.

A versão recolhida por Nava data, provavelmente, da época em que viveu na casa de sua avó materna Maria Luísa da Cunha Jaguaribe, a Inhá Luísa, após o falecimento de seu pai, de 1911 a 1916, ano de sua admissão como interno no Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro. Rosa trazia lugares e pessoas conhecidas de Juiz de Fora para suas histórias e sagas:

> Entretanto, história que deixava longe a da Mimi Canuto era a da perversa Juliana. De que Aquitânia, de que Tarragona, de que terras suevas, góticas, vandálicas e lusitânicas veio descendo sua música? Que trovadores, menestréis, orfeonistas e cantores fizeram atravessar o oceano essa legenda? O fato é que ela chegou a Minas e era cantada pela Rosa, que transformava o castelo peninsular consentâneo à tragédia, num sítio do Paraibuna e o cavaleiro Dom Jorge num peão matuto (NAVA, 1974, p. 243).

A narrativa de base segue a maioria das versões de *Veneno de Moriana*, nas quais Dom Jorge aproxima-se e comunica suas bodas à "ex-donzela a quem se anunciava a sua chegada":

> Ela fingia ignorar e inquiria afirmando. Vinha a resposta do pérfido. Noivara, sim. Noivara de uma ricaça do Rio Novo. Juliana disfarçava. Dom Jorge queria ir-se embora, mas ficava, a pedido da moça, para beber dum vinho que ela lhe guardara. Bebeu, caiu, morreu enquanto ela cantava, desforrada, o último verso da história (NAVA, 1974, p. 243).

"As nossas estórias são sempre vivas", notou Câmara Cascudo (1984, p. 233), descrevendo a entoação do narrador. A voz assume vários timbres, adaptando-se à pluralidade do elenco, fazendo-se "[...] enfática, enérgica, violenta, doce, langue, rouca, personalizando príncipe,

rainha má, princesa romântica, homem bruto, rapaz valente, moça bondosa e tímida, fada cheia de poder. " Tornar uma descrição "inesquecível" depende do que foi conservado pela memória transmitida, mas não é prerrogativa do canto, embora este lhe confira maior liberdade e possibilidades expressivas. Segue a versão ouvida por Nava (1974, p. 243): "Transcrevo a cantiga da Rosa como ela a cantava e dizia. *Verbatim.* Era assim:"

– Juliana, evem Dom Jorge
Amontado em seu cavalo.
– Mas Dom Jorge eu soube ontem,
Que o senhor vai se casar.

– É verdade Juliana,
E eu vim pra te convidar.

– Mas Dom Jorge espera um pouco
Enquanto eu subo estas escadas,
Para buscar o cálice de vinho
Que para ti tenho guardado.

– Juliana que puseste
Neste vinho para me dar?
Já estou com a vista escura,
Não enxergo mais o caminho!
Minha mãe ontem a essas horas
Tinha o seu filho vivo...

– A minha também pensava,
Que o senhor casava comigo! (NAVA, 1974, p. 243).

O romance tradicional, de modelo fácil e sugestivo, era uma ação. No Brasil, serviu de modelo à poesia heroica com que se cantaram valentias inúteis, "[...] afoitezas dos ciclos do gado, derrubadas, ferras, batalhas anônimas dentro das capoeiras", foi dividido em quadras e, após o final do século XVIII, em sextilhas de sete sílabas, "o metro secular

para os *romances* e canções de gesta" (CASCUDO, 1984, p. 227). A forma poética de versos heptassílabos é recordada por Nava, com a interpretação da "bá" eclipsando os versos de "pés quebrados":

> A voz da Rosa alteava-se no final como a de uma *prima dona.* Sincera no papel duplo que representava, sincera a ponto de chorar de Dom Jorge agonizando, gargalhar de Juliana e chorar novamente com todos os meninos que choravam, indiferentes à barbárie das rimas, aos pés quebrados e aos versos ora hepta ora octossilábicos. O talento cênico da negra era fantástico e ela interpretava, genialmente, à mineira, cantiga portuguesa ou coisa erudita tornada canto popular (NAVA, 1974, p. 243, grifo do autor).

A canção de Rosa é um romance a evocar o*corrido.* Não se pretende discutir aqui se a forma do *corrido* descende do romance, mas recordar sua origem no século XVIII, que, para muitos autores veio dos romances hispânicos e persistiu em canções das comunidades rurais.

O *corrido* é a forma mais antiga correspondente à balada na tradição popular mexicana. De acordo com Steven Rosales (2006, p. 175), enquanto canção folclórica, o *corrido* operaria como um texto literário narrativo ao contar uma história para o entretenimento da audiência. Cabe recordar o fato de que os *corridos* emergem como documentos sociais e meio de comunicação para recordar um fato marcante, cuja divulgação será um legado entre gerações.

Segundo Rosales (2006, p. 175), os pares temáticos honra e vingança, e amor e morte encontram-se entre os principais assuntos abordados no *corrido*, característica pertinente a todas as versões de *Veneno de Moriana* ou *Juliana e Dom Jorge*. Quanto à estrutura formal do corrido, esta deve sua aproximação com "a cantiga da Rosa" ao esquema flexível das rimas, "[...] a barbárie das rimas, aos pés quebrados e aos versos ora hepta ora octossilábicos".

Conforme Vicente Mendoza (apud GRAVES; COHEN, 1995, p. 291) 21% deles possuíam versos octossílabos em estrofes de quatro versos, rimas cruzadas ou interpoladas; e outros, versos com mais de oito sílabas ou irregulares. As coleções noticiam grande variedade de formas e, para John Holmes McDowell (1981, p. 45-50 apud GRAVES; COHEN, 1995, p. 291), o *corrido* incluir-se-ia na tradição da balada por ser narrativo, reflexivo, proposicional em intento semântico e poético em

técnica. O termo "reflexivo" (*reflexive*) indica as fórmulas de abertura e encerramento que "refletem" (*reflect*) a atenção da audiência na canção e "performance", mais que no conteúdo, conhecido pela audiência; "proposicional" refere-se à natureza editorial do *corrido*, que traz, não notícias à comunidade da balada, familiarizada aos eventos descritos, mas interpretações do significado oculto de um fato. Eventualmente, esta interpretação determina-se pelos que traduzem as palavras entregues em outros tempos.

Considerações finais

O estudo do texto literário naturalmente concentra-se em suas palavras, mas no que se refere ao texto cantado, acompanhado de uma performance, como é o caso dos romances, de certo modo algo se perde com sua extinta melodia. "Infelizmente Sílvio Romero e Pereira da Costa não salvaram as músicas dos romances e das xácaras que recolheram" (CASCUDO, 1984, p. 211). Tampouco o fez Pedro Nava (1974, p. 243) em *Baú de Ossos* ao transcrever apenas os versos da versão de *Veneno de Moriana* ou do romance de *Juliana e Dom Jorge* cantado por sua bá. O registro do memorialista ressaltou o que mais impressionava a "[...] todos os meninos que choravam, indiferentes à barbárie das rimas, aos pés quebrados e aos versos ora hepta ora octossílabos", ou seja, a atuação da intérprete: "A voz da Rosa [...] como a de uma *prima dona.* Sincera no papel duplo que representava [...] O talento cênico da negra era fantástico e ela interpretava, genialmente, à mineira, cantiga portuguesa ou coisa erudita tornada canto popular". Nesse contexto, interpretar "à mineira" é expressão bastante significativa.

É provável que a interpretação de Rosa não só transformasse" [...] o castelo peninsular consentâneo à tragédia, num sítio do Paraibuna e o cavaleiro Dom Jorge num peão matuto", bem como sua noiva em "uma ricaça do Rio Novo", mas imbuísse a cantiga de inflexão, melodia, ritmo musical e gestual mais próximo da cultura regional, familiar à sua audiência.

"Que trovadores, menestréis, orfeonistas e cantores fizeram atravessar o oceano essa legenda?" indagou Nava (1974, p. 243). A semelhança entre as versões coletadas pelo memorialista e por Costa Fontes (1987, p. 376; 1997, p. 188) confirmam a tese de Câmara Cascudo (1984, p. 209) sobre os romances que "ficaram vivos no Brasil" emanarem da memória portuguesa, transmitidos na formade "[...] acalantos, ninan-

do os filhos, e não mais sendo cantados ou entoados em cantilena aos ouvidos de pessoas maiores como em Portugal". Provavelmente era de origem portuguesa a versão que "[...] chegou a Minas e era cantada pela Rosa", bá ou cuidadora do menino Nava e de seus irmãos menores. "No Brasil depressa a velha indígena foi substituída pela velha negra, talvez mais resignada a ver entregue ao seu cuidado a ninhada branca do colonizador. [...] Dos elementos narrados pelas moças e mães brancas, as negras multiplicavam o material sonoro para a audição infantil (Cascudo, 1984, p. 153).

O cantor de um romance é um narrador diferenciado por arregimentar outros talentos à interpretação da história: recursos dramáticos, entonação, ritmo, timbre e a beleza de seu canto? Nas transcrições sonoras das baladas ou romances coletados e gravados por Armistead, que constam de seu arquivo virtual, são frequentes as suas expressões de aprovação e admiração. Câmara Cascudo (1984, p. 232) elogiou os narradores – apesar de serem "homens e mulheres sóbrios de gestos" – de quem recolheu canções e narrativas: "Não ouvi uma estória desinteressante nos anos em que vivi no sertão". No entanto, o autor fez uma triste ressalva:

> Cada ano diminui o número dos que sabem recordar algumas estrofes, cada vez mais interrompidas pelos hiatos da memória. Um *romance* ou *rimance* completo já é uma impossibilidade. Há uns bons setenta anos que as crianças não adormecem ao som da estória que relembra a má tensão da *Bela Infanta* ou o martírio de *Iria a Fidalga* (CASCUDO, 1984, p. 209).

Por maior que seja a fidelidade e respeito do narrador às suas fontes, a tradição vernacular impõe-se cedo ou tarde. Variações em prosa e verso procedem de fatos históricos: o romance do *Conde Alberto, Conde Alves* ou *Conde Yanno*foi relacionado à "[...] morte de dona Leonor de Mendonsa, duquesa de Bragança, por seu marido, o duque Jaime de Bragança, crime por ciúmes" (CASCUDO, 1984, p. 214) e "[...] há um romance contando a morte de Dona Ana de Faria e Souza, morta por seu marido, o alferes André Vieira de Melo, em 1710" (CASCUDO, 1984, p. 227), a *Xácara à funesta morte de Dona Ana de Faria e Souza,* coletada por Pereira da Costa, registrada antes por Francisco Adolfo de Varnhagen.

Há versões da perspectiva da "história vista de baixo" contando, de modo maravilhoso, fatos inexplicáveis ou reais da vida de pessoas anônimas, como a canção irlandesa da moça raptada ou crimes passionais, a exemplo de *Juliana e Dom Jorge*. A "contaminação" é possível, ainda, através do conto de fadas, de textos canônicos da literatura, da legenda, da hagiografia e de romance para romance. Stith Thompson (1977, p. 136) lembrou que "The Singing Bone", história popular na Europa ocidental e oriental, foi cantada e difundida na forma de balada.

Holger Olof Nygard, em "Popular Ballad and Medieval Romances" (1976) chegou a propor que balada e romance, por seu aspecto melódico, fossem gêneros separados. As inúmeras versões de *Veneno de Moriana*que, por sua vez, criaram outras de *Juliana e Dom Jorge*, apresentam formas poéticas análogas às baladas curtas ou formando longos poemas narrativos, variações registradas por Menéndez Pidal, Armistead, Nascimento e Costa Fontes.

A balada *Lord Randal*[2] partilha motivos com *Juliana e Dom Jorge*: mulher matadora, assassinato, envenenamento, vingança, testamento afetivo e lamentações docavaleiroagonizante. Contudo, se em *Lord Randal*o diálogo ocorre entre a mãe e a vítima (o filho apaixonado) em *Juliana e Dom Jorge* a arguição é entre a mãe e o algoz (a filha apaixonada).

Versões desses romances mencionam, igualmente, um motivo habitual nos contos de fadas: os elementos combinados na poção, ou seja, animais peçonhentos e plantas venenosas.

Convém observar estereótipos comuns à sociedade patriarcal mexicana distinguidos por Rosales (2006, p. 175-176), presentes em *Lord Randal* e nas versões de *Veneno de Moriana* citadas neste estudo, a saber: a imagem da matriarca como prudente conselheira familiar que se transforma em mãe chorosa quando confrontada com o destino trágico do filho/filha; o amante, que ébom filho/filha, mas simultaneamentepossui um comportamento sedutor e traiçoeiro; e o estereótipo da parte seduzida e desprezada, objeto trágico e marginalizadodo amor.

No século XIX, William Wilkie Collins explorou em *The Legacy of Cain* (1888) temas essenciais a*Veneno de Moriana*: o crime passional praticado pela parte seduzida, a moça ciumenta que envenena sua paixão para impedir que ela se case e a mulher transgressiva incapaz de

2 A relação semântica entre *LordRandal*e *Veneno de Moriana*foi discutida por Entswistle (1951), Alessandra Bonamore Graves (1986), John S. Miletich (1990), Alan Deyermonnd (1995) e Samuel G. Armistead em prefácio ao *Romanceiro* de Costa Fontes (1997, p. viii).

disciplinar seus desejos. Remo Bodei (2013) recordou que, para Dante, o amor distingue-se da concupiscência ao atrair o espírito à própria origem, como o fogo que se eleva, seguindo a ideia natural do desejo. Entretanto, se o amor representa o sentimento constitutivo da experiência humana, acentua-se na sociedade moderna uma patologia do amor que induz à perda da identidade, à depressão, ao homicídio e ao suicídio, por *un'incompetenza affettiva* do ser – motivo preservado intacto nas versões de *Veneno de Moriana* e*Juliana e Dom Jorge.*

REFERÊNCIAS

ARMISTEAD, Samuel G. Spanish Epic and Hispanic Ballad: The Medieval Origins of the Corrido. *Western Folklore*, Vol. 64, Nº 1/2, p. 93-108, Winter-Spring, 2005. Disponível em: *http://www. jstor. org/ stable/25474723?seq=1#page_scan_tab_contents*. Acesso em: 10/01/2016.

____. The Menéndez Pidal Collection of Judeo-Spanish Romances. *Olifant,* Vol. 4, Nº 3, p. 205-6, March 1977. Disponível em: *http://eres. lndproxy. org/edoc/localolifant/articles/pdfs/Olifant%204/Olifant4threepp205-206Armistead. pdf*. Acesso em: 06/01/2016.

ASSEGUINOLAZA, Fernando Cabo. The European horizon of Peninsular literary historiographical discourses. In: ASSEGUINOLAZA, Fernando Cabo; GONZÁLEZ, AnxoAbuín; DOMINGUEZ, César (Eds.). *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*. Volume 1. Amsterdam: John Benjamin's Publishing Company, 2010, p. 1-53.

BODEI, Remo. Amare, La parola piu "incompresa" nelnostro tempo. 2013. Disponível em: *lnx. liceojacopone. it/liceoj/... /2%20Bodei. doc*. Acesso em: 12/01/2016.

BRAGA, Teófilo. *Romanceiro Geral Português*. Volume 1. Lisboa: Editora Vega, 1982.

BURKE, Peter. *Popular Culture in Early Modern Europe.* Burlington: Ashgate, 2009.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

DÉGH, Linda. *Folktales and Society*: Story-telling in a Hungarian Peasant Community. Translated by Emily M. Schossberger. Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

FONTES, Manuel de Costa. A Morte de D. Beltrão: As Origens Épicas, Garrettt e a Tradição Brasileira. *E. L. O.* , nº. 7-8, p. 95-130, 2001. Disponível em: *https://sapientia. ualg. pt/handle/10400. 1/1455*. Acesso em: 11/01/2016.

____. Folklore and Literature: Studies in the Portuguese, Brazilian, Sephardic and Hispanic Oral Traditions. Albany: State University of New York Press, 2000.

____. *O Romanceiro português e brasileiro*: índice temático e bibliográfico: com uma bibliografia pan-hispânica e resumos de cada romance em inglês. Madison, Wisconsin: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997.

____. *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes*: distrito de Bragança, Volume 1. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1987.

GABRIEL, Maria Alice Ribeiro; SANTOS, Luciane Alves. A inserção dos contos populares na literatura infantil: uma perspectiva histórica. *Caderno Seminal*, Rio de Janeiro/RJ, v. 23, n. 23, p. 58-84, 2015.

GALHOZ, Maria Aliete. Mais Algumas Nótulas em Torno aos Contos de Trabalho de Trásós-Montes. In: ARMISTEAD, Samuel G. ; CASPI, Misrael (Ed.). *Oral Tradition and Hispanic Literature*: Essays in Honor of Samuel G. Armistead. New York: Garland Publishing, 1995, p. 231-56.

GRAVES, Alessandra Bonamore; COHEN, Henry. *Corridos* from Costa Rica. In: ARMISTEAD, Samuel G. ; CASPI, Misrael (Ed.). *Oral Tradition and Hispanic Literature*: Essays in Honor of Samuel G. Armistead. New York: Garland Publishing, 1995, p. 291-322.

MAGALHÃES, Celso da Cunha. *A Poesia Popular Brasileira.* Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Divisão de Publicações e Divulgação, 1973.

McGRADY, Donald. Misterio y Tradición en el Romance Del *Prisionero. Centro Virtual Cervantes,* AIH. Actas X, p. 273-82, 1989.

NAVA, Pedro. *Baú de Ossos*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974.

NASCIMENTO, Bráulio do. Eufemismo e criação poética no Romanceiro tradicional. *Ciência & Trópico*, Recife, 5(2), p. 189-229, jul/dez. 1977. Disponível em: *periodicos. fundaj. gov. br/CIC/article/download/185/96*. Acesso em: 06/01/2016.

____. Literatura Oral: Um século de pesquisas no Brasil. *Jornal do Brasil*, Caderno Literário, Rio de Janeiro, p. 5, 9 de junho de 1973. Disponível em: *docvirt. com/DocReader. net/WebIndex/WIPagina/Tematico/29260*. Acesso em: 06/01/2016.

ROMERO, Sílvio. *Cantos Populares do Brasil. Folclore brasileiro; cantos e contos populares do Brasil.* Rio de Janeiro: Livraria José OlímpioEditora, 1954.

ROSALES, Steven. Corridos. In: RUIZ, Vicki L. ; KORROL, Virginia Sánchez (Ed.). *Latinas in the United States, set*: A HistoricalEncyclopedia. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006, p. 175-176.

SHIELDS, Hugh. Popular Modes of Narration and the Popular Ballad. In: HARRIS, Joseph (Ed.) *The Ballad and Oral Literature*. Cambridge, Massachusetts: Havard University Press, 1991, p. 40-59.

SLATER, Candace. *Stories on a String:* The Brazilian Literatura de Cordel. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1982.

SEEGER, Judith. The Living Ballad in Brasil: Two Performances. *Oral Tradition Journal*, 2/2-3, p. 573-615, May-Oct. 1987. Disponível em: *www. journal. oraltradition. org/articles/... /2ii-iii?articl*. Acessoem: 06/01/2016.

SCHWARTZ, Howard. *Elijah's Violin & Other Jewish Fairy Tales.* New York: Oxford University Press, 1983.

THOMPSON, Stith. *The Folktale*. Berkeley: University of California Press, 1977.

VANSINA, Jan. *Oral Tradition as History*. Oxford: James Currey, 1985.

VASCONCELOS, José Leite de. *Romanceiro Português*. Compilado por José Leite de Vasconcelos. Nota Preliminar de Ramón MenendezPidal. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1958-1960.