

## *Algumas notas sobre a dramaticidade do Romanceiro Tradicional Português*

Pere Ferré

Há alguns anos já, a caminho do Aeroporto de Lisboa, disse-me Luciana Stegagno Picchio: «O que me interessa, especialmente, no Romanceiro é a sua dramaticidade.» Retive esta afirmação e pouco depois, sob a orientação de Diego Catalán, alterei a minha tese de doutoramento, que, uma vez finalizada, se passou a chamar *Estratégias Dramatizadoras do Romanceiro Tradicional Português*. Aqui fica o agradecimento público, aqui fica consignada a minha homenagem à sábia amiga cujas palavras são sempre uma lição.

\*  
\*      \*

Salta à vista de qualquer leitor de um romanceiro da tradição oral moderna o elevado número de versos em discurso directo, acontecendo mesmo, em muitos casos, a omissão, total ou quase, dos versos narrativos, que, à partida, pareceriam dever desempenhar um papel destacado na balada hispânica, normalmente catalogada como poesia narrativa.

Tomemos como exemplo o romance «Rodrigo vinga a su padre», que, na versão quinhentista de Timoneda<sup>1</sup>, era constituído por trinta e quatro versos. Num texto por mim recolhido na ilha da Madeira, os versos correspondentes àquela versão não passam de dez-

---

<sup>1</sup> Cito pela edição do *Cancionero llamado Flor de Enamorados* preparada por António Rodríguez-Moñino e Daniel Devoto e publicada pela Editorial Castalia, em Valência, 1954, pp. 57-58.

seis<sup>2</sup>. No romance artificioso só treze versos correspondem a discurso directo, enquanto que a versão portuguesa não tem um único verso narrativo.

Vejamos o que se passou.

Entre os versos 11 e 21a. da versão publicada em 1562, na *Flor de Enamorados*, encontramos a sequência em que Diego Laynez submete os seus filhos a uma prova, a fim de seleccionar o mais valente, ou seja, aquele que deverá consumir a vingança. Essa prova é-nos contada por um narrador:

Estas palabras diziendo  
al mayor hauia tomado,  
queriendo hablarle en secreto  
metiote en vn apartado,  
tomole el dedo en la boca  
fuertemente le apretado:  
con el gran dolor que siente  
vn terrible grito ha echado.  
El padre lo echara fuera  
que nada le huuo hablado:  
a los dos metiera juntos  
que de los tres han quedado,  
la misma prueua les hizo,  
el mismo grito hauian dado:  
al Cid metiera el postrero  
que era el menor y bastardo,  
tomole el dedo en la boca  
muy rezio se lo apretado,  
con el gran dolor que siente  
vn bofeton le a amagado.

Eis a sequência equivalente na tradição moderna portuguesa:

- Vem cá, meu filho mais velho, mete-m' o dedo na boca.
- Ai Jesus, o pai pisou-me! .....

<sup>2</sup> Pere Ferré com a colaboração de Vanda Anastácio, José Joaquim Dias Marques e Ana Maria Martins, *Romanças Tradicionais*, Funchal, Edição da Câmara Municipal do Funchal, 1982, versão número 5, pp. 30-32.

- Vem cá, meu filho do meio, mete-m' o dedo na boca.  
 — Ai Jesus, o pai pisou-me! .....
- Vem cá, meu filho mais moço, mete-m' o dedo na boca.  
 — S'eu não conhecesse que eras meu pai [...] avoava-t'os dentes fora da boca e os olhos fora da cara.  
 — Na corte d'el-rei Fernandes um bofetão me era dado, tu bem podias, Rodrigues, dele me seres vingado.

A versão madeirense, de forma sumária mas não menos significativa, traduzirá dramaticamente a narração do romance quinhentista: trata-se de um diálogo em que as personagens são definidas pela relação de parentesco, visto que um pai, através do discurso directo, convoca sucessivamente os seus filhos (— *Vem cá*), filhos esses que são identificados respectivamente pelos vocativos que, por sua vez, lhes marcam, por assim dizer, a entrada em cena (*meu filho mais velho; meu filho do meio; meu filho mais moço*). A acção, ou seja, a *prova*, será visualizada tanto pela voz do pai como pela reacção dos filhos, sempre em discurso directo (*mete-me o dedo na boca. — Ai Jesus, o pai pisou-me!*). Por outras palavras, o que, na lição de Timoneda, era enunciado pelo narrador (*fuertemente le ha apretado*), é agora transferido para o discurso da personagem (*o pai pisou-me*), que igualmente nos comunica, pela interjeição (*Ai Jesus*), a reacção de dor equivalente à indicação do narrador do texto quinhentista (*grito terrible ha echado*).

Ainda nesta versão, um outro aspecto me parece digno de nota. O combate entre o Cid e o Conde, sequência do romance que sucede à prova em que finalmente o pai encontrou o filho que o há-de vingar, esse combate, dizia, não será narrado, valendo-se o texto português de um recurso muito típico do teatro, isto é, construindo através do diálogo cenas não dramatizadas:

- Aqui tem, meu pai, as mãos com que foi bofateado, e aqui tem, meu pai, a língua com que foi injuriado, e o coração nem o trouxe, comi-lho vivo aos bocados.

O efeito obtido é duplo e de uma flagrante economia: por um lado, o romance utiliza uma estratégia típica do teatro não represen-

tado (se bem que patente, desde sempre, no próprio teatro clássico): perante a impossibilidade de se visualizar um combate, o auditor aperceber-se-á do seu resultado no momento em que se ouvir a voz de um dos combatentes, logicamente sobrevivente e vencedor. Por outro lado, esta versão evita a redundância existente noutros textos menos dramatizados, nos quais, de forma pouco feliz, versos narrativos serão textualmente repetidos no diálogo, tal como ocorre noutra versão do mesmo romance, recolhida pela mesma altura em Vila Baleira:

Caminhou dali Rodrigues, par'ó lugar destinado  
 e quando Rodrigues chegou já o conde já lá estava.  
 Logo l'atirou uma lança, coiro e cabelo levava,  
 Rodrigues como inteligente logo seu corpo livrara;  
 logo le jogou a sua .....

logo sê corpo feriu e a anca do sê cavalo;  
 Rodrigues acima dele foi com'um leão bravo.  
 Logo le tirou a língua qu'o pai foi injuriado,  
 logo le tirou as mãos qu'o pai foi bofeteado,  
 e o coração le tirou e comeu-le viv'ó bocado.  
 — Aqui tem, mê pai, a língua de quem foi injuriado,  
 e aqui tem, mê pai, a mão de quem foi bofeteado,  
 o coração não le trouxe comi-lhe vivo um bocado<sup>3</sup>.

Conseguiu a primeira das versões uma perfeita harmonia e equilíbrio, ao mesmo tempo que dramatiza por completo a acção.

Poderíamos ir ainda mais longe e verificar que a perda de versos narrativos não conduz, como se poderia supor, ao empobrecimento do texto, uma vez que os mesmos serão incorporados no discurso directo. A voz identifica o vencedor, pelo que, se é o Cid a falar, obviamente o Conde foi derrotado. Os despojos cruentos alcançados pelo jovem denunciam não só o destino fatal do Conde Lozano como a própria violência do combate e a fúria vingadora do herói.

Que quererá dizer este fenómeno? Tratar-se-á de uma tendência pontual relativa apenas a alguns romances, a um espaço geográfico restrito, a um momento da vida tradicional?

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 28.

Já há quase vinte anos Diego Catalán e Suzanne Petersen se tinham apercebido desta tendência dramatizadora do romanceiro tradicional moderno ao estudar 355 versões de 20 romances diferentes. Como resultado desse estudo, iniciado em 1969, apresentará a investigadora norte-americana, dois anos depois, numa comunicação, números elucidativos: as versões modernas alcançavam 67% de versos em discurso directo contra 50% no romanceiro tradicional velho e 30% nos romances velhos eruditos<sup>4</sup>. Esta perspectiva diacrónica era ainda reforçada por um segundo confronto: tendo sido comparadas as percentagens de discurso directo entre cinco romances não tradicionais do século XVI e os seus congéneres derivados, preservados pela memória colectiva dos séculos XIX e XX, estas vão de 30% nos primeiros a 53% nos segundos. Não ficam por aqui os dados apresentados, fornecendo Petersen também, agora numa perspectiva sincrónica, percentagens das várias áreas geográficas que presentemente conservam o romanceiro no que respeita à incidência do discurso directo. Eis os resultados:

«Portugal	80.3%
Hispano-América	74.6%
España en conjunto	67.4%
Norte de España	69.1%
Sur de España	67.2%
Canarias	67.0%
Cataluña	63.4%
Judíos de Marruecos	55.0%
Judíos de Oriente	48.9%»

Em síntese, duas conclusões poderiam, desde já, ser formuladas: em primeiro lugar, o romanceiro tradicional apresenta uma inequívoca tendência para se estruturar sob a forma de réplicas, tal como o drama; e, em segundo lugar, no romanceiro tradicional esta tendência desenvolveu-se autarquicamente, sendo a tradição portuguesa, de longe, a que mais plenamente assumiu esta estratégia.

<sup>4</sup> Suzanne Petersen, «Cambios estructurales en el Romancero Tradicional», in *El Romancero en la Tradición oral moderna: 1er Coloquio Internacional*, Madrid, Cátedra — Seminario Menéndez Pidal e Rectorado de la Universidad de Madrid, 1972, pp. 167-179, em especial p. 170.

Esta mimese crescente, sobretudo em Portugal, implica forçosamente uma mudança profunda na estrutura do texto romancístico. Segundo Petersen, com esta tendência «los cantores de romances [...] trataron de intensificar el nivel dramático de los relatos tradicionales, con el propósito de infundirles nueva vitalidad»<sup>5</sup>. Por sua vez, Catalán recordou que «el dialogar una escena es una invención dramatizadora que corre pareja con otros procesos innovadores»<sup>6</sup>. Contudo, uma pergunta será lícita: tratar-se-á de uma reestruturação voluntária ou não passará, pura e simplesmente, de uma perda de versos por erosão da memória colectiva?

Creio que, pelo exemplo apresentado, se verificou que distingo claramente as versões fragmentárias dos textos essencializados, isto é, romances em que a diminuição do número de versos, principalmente narrativos, é um lento processo no qual a redução da história ao essencial não é mais do que uma estratégia de criação de uma tensão dramática.

Já vimos que a omissão de versos narrativos em nada perturba o significado do texto, visto que as informações fornecidas por essas cadeias discursivas são reintegradas nas falas das personagens. Numa palavra, os diálogos podem incorporar tudo o que, na narração, corresponde àquilo a que, no teatro, chamamos *didascália*. Pensemos no que acontece no teatro não destinado à representação, que explora de forma particular este recurso: nas réplicas inscrevem-se todas as indicações cénicas, isto é, o paratexto (entendendo por paratexto, de acordo com Thomasseau, «ce texte imprimé [...] qui enveloppe le texte dialogué d'une pièce de théâtre»<sup>7</sup>). Ora o paratexto e o texto estão, como sabemos, em íntima relação. A diminuição do paratexto criará a necessidade de transformar esta linguagem exterior em discurso a pronunciar pelas personagens.

Através deste processo, o visualizável ou audível no espectáculo transformar-se-á em palavra.

<sup>5</sup> Idem, *ibidem*, p. 169.

<sup>6</sup> Diego Catalán, «Hacia una poética del Romancero Oral Tradicional», in *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, I, Salamanca, Asociación Internacional de Hispanistas, Consejo General de Castilla y León e Universidad de Salamanca, 1982, p. 289.

<sup>7</sup> Jean-Marie Thomasseau, «Pour une analyse du para-texte théâtral. Quelques éléments du para-texte hugolien», *Littérature*, n.º 53, Fevereiro de 1984, p. 80.

Escreveu María Rosa Lida de Malkiel:

*La Celestina* no fue escrita para representarse en un teatro, por la sencilla razón de que no había entonces teatros en Europa. Fue escrita para recitarse, según se infiere del Prólogo [...]. El hecho negativo de no estar destinada a materializarse en las tablas, más la lectura del drama antiguo (leído sin trabas arqueológicas) y la lectura y conocimiento del drama medieval explican la libertad de su escenificación imaginaria, libertad que conduce a una asombrosa verosimilitud. Los autores han dado las indicaciones necesarias para visualizar la escena y los cambios de escena, los personajes, sus movimientos y ademanes; han hecho mucho más verosímiles los monólogos; han diversificado el diálogo<sup>8</sup>.

e, mais adiante,

Y, precisamente porque no estaba destinada a la escena, *La Celestina* cuida celosamente de la ilusión escénica [...]. Los autores de *La Celestina* y muy en particular Fernando de Rojas concentran todo su esfuerzo en crear la ilusión escénica, meta que es causa y efecto de su ideal artístico: el realismo verosímil<sup>9</sup>.

Destacará esta erudita a maneira como *A Celestina* trabalha aquilo a que ela chama a *acotación*. Constata Lida de Malkiel que as didascálias nesta peça são incorporadas no próprio texto, fornecendo por este processo ao *auditor* todas as indicações necessárias para visualizar o que o olhar não alcança mas o ouvido configura, isto é, o discurso directo encerrará no seu âmago aquilo que, no teatro espectacular, será dado ao público através da vista.

O que acontece no Romanceiro é precisamente o mesmo fenómeno. Num outro trabalho mais extenso, analisei com detalhe toda uma série de estratégias utilizadas pelo romanceiro, abordando

<sup>8</sup> María Rosa de Malkiel, *Dos Obras maestras españolas: El libro de buen amor y la Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, 1966, p. 80.

<sup>9</sup> Idem, *ibidem*, p. 81.

problemas como o da unidade de tempo e espaço, a função do monólogo e do aparte, a criação do entreacto, etc., que, confrontados com as teorizações propostas para o teatro, nos remetem para uma fascinante problemática onde, em suma, pretendi melhor clarificar aquilo que a crítica dedicada ao romanceiro intuía ao referir-se a uma certa dramaticidade deste género tradicional.

Neste estudo, por uma questão de espaço, desenvolvi sumariamente apenas um aspecto desta problemática, tendo em conta o incremento do discurso directo nas versões romancísticas tradicionais, tentando assim mostrar como o discurso directo pode ser auto-suficiente, prescindindo, por vezes integralmente, de versos narrativos, provocando no auditor a ilusão de estar perante personagens dramáticas, mais do que puramente épicas.

Observemos uma das consequências desta opção. As indicações necessárias para situarmos a acção no tempo, normalmente, na poesia narrativa deveriam sempre figurar em versos narrativos, cabendo igualmente a versos narrativos a revelação do tempo elíptico transcorrido entre acção e acção. Recorde-se, por exemplo, o conhecido verso do romance da adúltera «Blancaniña»:

Era meia-noite em ponto, marido à porta chamou<sup>10</sup>.

ou o não menos famoso

A cabo dos sete anos e aos oito ia a chegar<sup>11</sup>,

presente, entre outros, no «Conde Dirlos».

Poderá este género tradicional introduzir no discurso directo marcas indiciadoras do tempo?

<sup>10</sup> Pere Ferré com a colaboração de José António Falcão, Jorge M. Rodrigues Ferreira, Fátima Freitas Morna e Paula Coelho, José F. S. da Fonseca, Anabela Fontes, Marina Lopes, Rosário Monteiro, Teresa Castro Rodrigues, *Novos Inquéritos: Romanceiro Tradicional do Distrito da Guarda*, I, Santiago do Cacém — Lisboa, Real Sociedade Arqueológica Lusitana — Estar Editora, 1987, versão n.º 29, p. 42.

<sup>11</sup> J. Leite de Vasconcellos, *Romanceiro Português*, I, Coimbra, Por ordem da Universidade, 1958, versão n.º 94, p. 123.

Numa versão por mim recolhida, no distrito de Castelo Branco, e ainda inédita, do romance «Parto em terras longínquas», figuram os seguintes versos:

- Já os galos cantam, ó meu amor, vai-te.
- Onde hei-de ir, triste coração, deixar-te?
- Uma sogra que eu tenho vai-ma lá chamar,  
que as dores são tantas, me estão a finir.
- Conforta-te, ó Rosa, com a Virgem Maria,  
ela não está cá, foi p'r'à romaria.
- Já os galos cantam, ó meu amor, vai-te.
- Onde hei-de ir, triste coração, deixar-te?
- Uma mãe que eu tenho vai-ma lá chamar,  
As dores são tantas, estão-me a finir.

A repetição da fala da mulher do primeiro verso no sétimo não é uma simples figura de estilo mas uma clara indicação temporal em que, por um lado, se chama a atenção para o romper da aurora e, por outro, pela reiteração se indica que transcorreram 24 horas, e que no dia seguinte a parturiente lança a mesma súplica a seu marido, dado o infrutífero resultado da primeira viagem.

Outras vezes, a didascália incorporada no texto artístico, para além da já assinalada indicação temporal, pode assumir também a responsabilidade de traduzir um som que, no teatro destinado à leitura, seria de impossível representação. No «Bernal Francês», a adúltera, antes de introduzir em sua casa aquele que ela julgava ser o seu amante mas que, como sabemos, era afinal o marido, formulará a seguinte pergunta:

- Quem bate à minha porta nestas horas de dormir?<sup>12</sup>

No segundo hemistíquio indica-se a hora tardia da chegada, enquanto no primeiro o ruído do bater à porta se torna perceptível através do discurso directo.

Mas, com frequência, também a marcação do tempo pode ser formulada, no romanceiro tradicional, mediante uma outra estratégia tipicamente teatral. Refiro-me ao entreacto.

<sup>12</sup> P. Ferré et alii, *Romances Tradicionais...*, versão n.º 176, p. 158.

Na «Donzela Guerreira», depois de a filha ter conseguido convencer o pai a deixá-la vestir-se de homem para preservar o bom nome da linhagem, substituindo o velho progenitor na guerra, nalgumas versões, muito poucas, podem figurar versos como:

Sete anos e um dia na guerra de D. João<sup>13</sup>.

São, contudo, minoritários, como disse, sendo muito mais frequente o passar-se de, por exemplo:

— Ó filha, tu nã vais qu'eles te conhecerão.

Tendes los pezinhos finos e eles te conhecerão.

— Ó papai, dê-me umas botas da pelica do pavão.

directamente para

— Os olhos de D. Martinho, sês olhos me matarão,  
o corpinho será d'homem, os olhos de mulher são<sup>14</sup>.

Qualquer auditor se aperceberá de um salto no tempo e, obviamente, no espaço. Na primeira parte do romance, a que poderíamos chamar «Primeiro acto», dialogavam apenas pai e filha; as réplicas, agora, são entre filho e mãe, o que, associado ao facto de sabermos que as intenções da jovem eram servir o pai na guerra vestida de homem, dará como resultado apercebermo-nos de que agora a «donzela guerreira» se encontra fora da sua casa, na sua nova função militar. Que ocorreu então? Precisamente o mesmo que acontece quando, no teatro, mudamos de acto, em que, com este pequeno artifício, se podem dar saltos abruptos no tempo e no espaço, ou, como diria Scherer, «c'est donc dans les entre-actes qu'il faudra supposer que se perd le temps qui n'est pas représenté sur scène»<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> *Ibidem*, versão n.º 338, p. 275.

<sup>14</sup> *Ibidem*, versão n.º 371, p. 308.

<sup>15</sup> J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, A. G. Nizet Éditeur, 1970, p. 209.

Como conclusões do que observámos, destacaria:

- A dramaticidade encontra-se reflectida no texto romancístico.
- Mediante didascálias incorporadas no texto artístico, poder-nos-emos aperceber dos gestos, movimentos, mímica, caracterização, tempo, espaço, adereços, etc., o que permite criar um ilusão de representação cénica exclusivamente através da palavra.
- Existe uma tendência no Romanceiro para fazer coincidir o tempo da recitação com o tempo da acção, valendo-se este género das mesmas estratégias que o teatro a fim de conseguir essa coincidência. Os sucessos que excedem este tempo são, em muitos casos, contados pela personagem; por sua vez, o romanceiro evita a inclusão de certos sucessos porque pouco relevantes para a acção, podendo afastar-nos da tensão dramática, ou porque são de difícil representação teatral, recorrendo, por exemplo, a processos como os entreactos.

Por fim, recordaria que os aspectos aqui brevemente analisados não pretendem afirmar que em todos os romances ou versões encontremos estas estratégias dramatizadoras, pois, se assim fosse, estaríamos em pleno género dramático. Asseguro, no entanto, que as «falas» ou concretizações desta «língua» que é o romanceiro tendem, especialmente na tradição oral moderna portuguesa, para a dramaticidade.