

**O PERCURSO TEMÁTICO – FIGURATIVO DO  
ROMANCE ORAL *O CONDE ALARCOS*  
LE PARCOURS THÉMATIQUE ET FIGURATIF DU  
ROMAN ORAL *LE COMTE ALARCOS***

*Maria de Fátima Barbosa de Mesquita BATISTA*  
Universidade Federal da Paraíba - UFPB/PPGL/CNPq  
mariadefatimambatista@gmail.com

**RESUMO:** O Conde Alarcos é um romance oral que vem sendo difundido na Ibéria desde o final do século XV. Retrata o conflito subjetivo de um conde cujo rei, para casá-lo com a princesa, obriga-o a matar a própria esposa. Foram analisados, de acordo com o percurso gerativo da significação na proposta greimaseana, quarenta e nove versões levantadas no Nordeste do Brasil. Devido as circunstâncias desta publicação, apresentamos aqui, apenas, os procedimentos semânticos da discursivização.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romanceiro – Semiótica – Tematização - Figurativização

**RESUMÉ:** Conde Alarcos est un roman oral qui vient en étant diffusée dans l'Ibérique depuis la fin du siècle XV. Il fait le portrait du conflit subjectif d'un comte dont le roi, pour le marier avec la princesse, l'oblige à tuer sa femme elle même. Ils ont été analysés, conformément au parcours génératif de la signification proposé par les études greimasien, quarante et neuf versions soulevées au nord-est du Brésil. Dû les circonstances de cette publication, nous présentons ici, seulement, les procédures sémantiques de la discursivization.

## Introdução

O Conde Alarcos é um romance oral novelesco muito antigo, provavelmente surgido antes dos épicos nacionais na Península Ibérica e que tem uma origem escrita conhecida: *El conde Alarcos y la infante Solisa* (PIDAL, 1973), texto jogralesco muito extenso (com quatrocentos e vinte e oito octossílabos) e muito antigo, provavelmente da primeira metade do século XV.

A autoria e a data do folheto original aparecem contraditórios entre os estudiosos. Menéndez Pidal (1973) considera que o Conde Alarcos jogralesco já era bastante divulgado em 1454. Não menciona autoria, apenas aproxima os primeiros versos (*retraída esta la infanta bien así como solía*) do hemistiquio inicial (*Retraída estaba la reina la muy casta Dona Maria*) do *Romance por la señora reina de Aragon*, provavelmente escrito por Carvajal em 1442 (ou 43).

Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1980) afirma que o nome do poeta popular espanhol Pedro de Riano aparece indicado nos folhetins do século XVI. Isto não prova, em absoluto, ter sido ele o escritor do folheto, pois era comum, nos primórdios, chamar-se autor a quem publicava ou traduzia textos. Provavelmente em 1537, o cego madeirense Balthasar Dias, homem simples do povo, reformulou, em português, o original castelhano. Tanto o texto português, como o original castelhano, difundiram-se largamente por via oral nas províncias peninsulares e em outras partes aonde foram portugueses e espanhóis.

Até aqui mencionamos o original escrito do romance. Os estudiosos, no entanto, costumam apontar uma fonte histórica que teria motivado os jograis a escreverem o folheto. Há discordância de pontos de vista. Mais próximas de nós, entretanto, está a opinião de Augustin Duran (1851) para quem o romance remonta ao reinado de Dom Fernando (1367-1383) quando a rainha Dona Leonor Teles

instigou Dom João de Castela a assassinar a esposa, Dona Maria, para casá-lo com a filha Beatriz. A tragédia palaciana tornou-se do agrado do povo, ressurgindo em numerosíssimas variantes do romance oral que, em vista disso, apresenta grande diversificação de títulos. O Conde Alarcos é o título mais comum na Espanha e, em Portugal, Garrett (1971; 29) registrou como o *Conde Iano*. No Brasil, aparecem *Conde Alberto* e *Conde Hilário*, *Conde Carlos*, etc.

As variantes se distribuem em quatro grupos temáticos, tendo em vista a presença ou não de certos traços de conteúdo. As versões catalãs e castelhanas são mais trágicas: a Condessa é assassinada pelo marido a mandado do rei, enquanto que nas piemontesa e galaico portuguesas, não ocorre a morte da Condessa. É esta, provavelmente, a origem do romance estudado nesse trabalho, de que examinamos quarenta e nove versões levantadas no Nordeste do Brasil e codificadas com as iniciais do título CA, seguido de um numeral ordinal.

### **Procedimentos temático-figurativos:**

A discursivização corresponde ao nível mais superficial do percurso gerativo da significação. A narrativa chega até a voz, sendo organizada e assumida por um Sujeito enunciador que, tendo em vista o universo de discurso abordado e o Sujeito enunciatário em questão, escolhe o(s) tema(s) as figuras, os atores, o tempo e o espaço nela envolvidos, ou com ela relacionados e os apresenta a um Sujeito enunciatário que a escuta e interpreta. Como o nível narrativo, o discursivo apresenta dois subníveis: um sintático e outro semântico. A sintaxe discursiva estabelece as relações entre os Sujeitos discursivos (enunciador e enunciatário) entre si e com os atores, tempo espaço da enunciação e do enunciado. Os procedimentos semânticos que competem à análise das estruturas discursivas são a figurativização e a tematização. A primeira consiste em transformar em figuras de superfície as figuras do plano do

conteúdo, utilizando-se a nomenclatura proposta por Hjelmslev. A segunda procura extrair do discurso os valores abstratos ali encontrados e organizados em percursos. Neste trabalho, vamos destacar o percurso temático – figurativo do romance oral *O Conde Alarcos*.

O exame comparativo das quarenta e nove versões permitiu detectar vinte e sete sequências temáticas que foram distribuídas em dois grupos de versões codificadas em Va e Vb. As versões do grupo Va permitem antever um relacionamento do conde com a princesa anterior a seu casamento com a condessa, enquanto que, nas do grupo Vb, este relacionamento não é destacado. O quadro a seguir apresenta as sequências temáticas, bem como as relações intersubjetivas e espaço temporais de enunciado e enunciação nelas contidas.

Sequência Temática	Enunciado			Enuniação				Versões
	Atores envolvidos	Lugar	Tempo	Eor	Éário	Lugar	Tempo	
Princesa de amor do conde à princesa/relação/monumento entre ambos (V <sub>1</sub> )	Conde e princesa	Naquele pedestal roseira junto à fonte de água fria/Na fonte da Hungria	No passado/Na Juventude/contem	—	—	—	—	V <sub>1</sub>
Abandono pelo conde da amante/namorada/princesa e casamento com a condessa (V <sub>2</sub> ) Revolta da princesa por estar solteira passando da idade de casar (V <sub>3</sub> ) e ou por ter sido abandonada pelo conde (V <sub>4</sub> )	Conde, princesa, condessa  Princesa	Naquele lugar (Hungria/Alemanha/Serraria/Castela/Aragão)  Numa casa grande entre portas e janelas, no fundo dentro da camarinhã, na sua camarinhã em abadessa, na corte, no corredor acima, por um corredor que tinha	No passado/Na Juventude/contem  Agora/no momento da fala	—	—	aqui	agora	V <sub>2</sub>  V <sub>3</sub> e V <sub>4</sub>
Despertar do rei com o desespero da filha ou aparecimento da filha diante do rei	Rei e princesa	Na rede, na corte, no lugar do rei	Ao romper do dia quando o sol bate na vitraça e enquanto o rei dormia, no passado	Narrador	Narratório	aqui	agora	V <sub>5</sub> e V <sub>6</sub>
Preocupação do rei e desejo de ajudá-la	Rei, princesa	Na camarinhã da princesa	Hoje/momento da fala/neste dia	Rei	Princesa	Na camarinhã da princesa	Hoje/momento da fala/neste dia	V <sub>7</sub>
Precura do conde/berta do noivo	Princesa, rei	Janela/palácio/corte/naquele corte	Momento da fala	Rei	Princesa	Janela/palácio/corte/naquele corte	Momento da fala	V <sub>7</sub> e V <sub>8</sub>
Escolha de um conde/casado	Princesa, rei	Na corte no meu reino todo/no reino de alegria/aqui	Hoje	Rei/princesa	princesa/rei	Na corte no meu reino todo/no reino de alegria/aqui	Hoje	V <sub>7</sub> e V <sub>8</sub>

<b>Sequência Temática</b>	<b>Enunciado</b>				<b>Enunciação</b>				<b>Versões</b>
	<b>Atores envolvidos</b>	<b>Lugar</b>	<b>Tempo</b>	<b>Eor</b>	<b>Éairo</b>	<b>Lugar</b>	<b>Tempo</b>	<b>Versões</b>	
Revelação feita pela princesa ao rei do relacionamento com o conde na juventude	Princesa e rei	Aqui	Hoje/no momento da fala	Princesa	Rei	Aqui	Hoje no momento da fala	V <sub>a</sub>	
Pedido da princesa ou decisão do rei de matar a condessa	Princesa e rei	Aqui	Hoje/no momento da fala	Princesa/rei	Rei/princesa	Aqui	Hoje no momento da fala	V <sub>a</sub> e V <sub>b</sub>	
Convite feito pelo rei ao conde para jantar/vir ao palácio (através de mensageiro ou por carta)	Rei e mensageiro	Casa do conde/condes/guerra/capitaneado/lugar	Agora/em hora de mais o dia/logo já	Rei/mensageiro/narrador	Conde	Palácio/conde/lugar do rei	Agora/em hora de mais o dia/logo já	V <sub>a</sub> e V <sub>b</sub>	
Atendimento do conde ao chamado do rei	Conde e rei	Palácio real/aqui a vossos pés	Agora/nesse instante/de tarde	Conde	Rei	Palácio real/aqui/a vossos pés	Agora/nesse instante/de tarde	V <sub>a</sub> e V <sub>b</sub>	
Cobrança do rei ao conde para fazê-lo cumprir as leis de cavalaria	Rei e conde	Palácio real/aqui a vossos pés	Agora/nesse instante/de tarde	Rei	Conde	Palácio real/aqui/a vossos pés	Agora/nesse instante/de tarde	V <sub>a</sub>	
Súplica do conde à piedade do rei	Conde e rei	Palácio real/aqui a vossos pés	Agora/nesse instante/de tarde	Conde	rei	Palácio real/aqui/a vossos pés	Agora/nesse instante/de tarde	V <sub>a</sub> e V <sub>b</sub>	
Ordem dada pelo rei ao conde para matar a princesa e trazer a cabeça dela	Rei, conde, condessa	Na bacia na bacia de ouro/na bacia brisa/na adorada bacia/na dourada bacia/na formosa bacia/na mimosa bacia	No meio do instante uma das a ve- matras/amanhã por essa hora/nessa hora de meio dia	Rei	conde	Palácio real/aqui	Agora/nesse instante/de tarde	V <sub>a</sub> e V <sub>b</sub>	
Súplica/reclamação do conde	Conde e rei	Palácio real	No momento da fala	Conde	Rei	Palácio real	No momento da fala	V <sub>a</sub>	

Sequência Temática	Enunciado			Enunciação				Versões
	Atores envolvidos	Lugar	Tempo	Eor	Êário	Lugar	Tempo	
Retorno do conde à casa	Conde	Estrada/caminho de casa à/condéria	Passado	Narrador	Narratário	aqui	agora	V <sub>4</sub> e V <sub>6</sub>
Pranto do conde examinando/sentado/detido	Conde e condessa	Estrada/casa/cama, mesa, banheiro, sala, corredor)/naquele lugar	Doante a casa quando foi dormir/passado próximo à noite	Narrador	Narratário	aqui	agora	V <sub>4</sub> e V <sub>6</sub>
Ao lida preocupação da condessa	Condessa e conde	Na casa do conde/condéria	No momento da fala	Condessa	Conde	Na casa do conde/condéria	No momento da fala	V <sub>4</sub> e V <sub>6</sub>
Desabafo do conde	Conde e condessa	Na casa do conde/condéria na maldição malvada na dourada bacia	No momento da fala em hora de meio dia entre uma/duas avé-marias	Conde	Condessa	Na casa do conde/condéria	No momento da fala	V <sub>4</sub> e V <sub>6</sub>
Súplica da condessa para retornar à casa/paterna ou a outro lugar	Condessa, país e bebê	Casa paterna/Castela/monestim/então/cantos nobres/sua moradia/terras longe	Futuro próximo	Condessa	Conde	Casa do conde	Agora	V <sub>4</sub> e V <sub>6</sub>
Despedida da condessa (tocar violão, escrever carta, amamentar)	Condessa, criada, país e bebê	Em sua casa/na escriturinha/aqui no quarto	As oito horas do dia na última agonina/na despedida	Condessa	Criada, país e bebê	Em sua casa/na escriturinha/aqui no quarto/na casa dos pais/Castela	As oito horas do dia na última agonina/na despedida	V <sub>4</sub> e V <sub>6</sub>
Melancolia/amargura da condessa ao amamentar o filho	Mãe (Condessa), bebê, criada	Aqui cá/no quarto	Hoje	Condessa	Bebê e criada	Aqui cá/no quarto	Hoje	V <sub>4</sub> e V <sub>6</sub>
Previsão feita pela condessa sobre o futuro dela/o filho do conde	Condessa, conde e bebê	Na sepultura/na tumba/no palácio real	Futuro próximo/amanhã/hóje antes do sol se por	Condessa	Bebê e criada	Na casa dela/no quarto/aqui	Hoje	V <sub>4</sub> e V <sub>6</sub>



O conflito básico que permeia a narrativa é determinado pela estrutura bem X mal, o que permite distribuir os atores em duas categorias: bons e maus.

A condessa é a figura central no segundo momento da narrativa. A submissão à vontade do marido, o compromisso com a vida doméstica, a educação, o carinho e a ternura, a dedicação maternal e, sobretudo, a religiosidade vão caracterizá-la como figura do bem.

A submissão ao marido aparece impressa no atendimento, com prontidão, a todos os seus pedidos: amornar a água para ele lavar os pés, aprontar-lhe o café, forrar a mesa e a cama, além de deixar-se matar, embora triste, para que ele possa casar-se com a filha do rei, ou resgatar a honra perdida (em V<sub>a</sub>). A submissão e o respeito pelo marido se acham figurativizados também no uso dos tratamentos: Vossa Senhoria, Dom, Vosso/Vossa, meu conde etc.

Exemplo 1:

“— *Condessa, apronte a mesa, carta de fome eu traria*  
— *A mesa já vive pronta para Vossa Senhoria.*”  
(CA3)

Exemplo 2:

“— *Ô mulher, bote o café que eu tomar porém*  
*queria.*  
— *O café já está na mesa como está tôdolos dias.*  
” (CA31)

Exemplo 3:

“*Ele mandou amornar água, que lavar os pés*  
*queria.*  
— *A água já está pronta para Vossa Senhoria.*”  
(CA23)

A qualificação como terna e carinhosa se faz presente no vocativo dirigido ao filho (meu filhinho), no uso de palavras em

diminutivo e na preocupação sentida, quando percebeu a tristeza do conde e demonstrou vontade de ajudá-lo:

“ — *Meu Dom Conde, meu Dom Condemeu rostinho de  
alegria  
Contare a vossa tristeza como quem conta  
alegria.  
Se lhe morreu pai ou mãe, eu sentir  
também queria.*” (CA9)

É também o uso do vocabulário terno e sem impropérios bem como o fato de escrever aos pais para avisar-lhes do que estava para acontecer, mesmo num momento de grande aflição, que vão figurativizá-la como pessoa educada:

“ *Dá-me lá papel e tinta toda a minha  
escrivania  
Quero escrever a meu pai a morte que eu  
morreria.*” (CA29)

A dedicação maternal a leva a amamentar o filho pela última vez e a prepará-lo para perder a mãe:

“ — *Mama, mama, meu filhinho neste leite de  
amargura  
Que hoje tiveste mãe amanhã na sepultura.*” (CA4)

A figurativização da religiosidade se faz não só no emprego do vocativo — meu Deus, como no próprio dever-ser de boa esposa e mãe que ultrapassou o seu próprio interior para imprimir no filho os mesmos valores, além de atrair a ajuda divina:

“ — *Lá tocou o sino da Sé ai meu Deus, quem  
morreria?*” (CA4)

“ — Não permita Deus no céu, nem as chagas de Maria,

*Que minha mãe chegue a morrer por senhora Dona Maria*”. (CA26)

“ — Foi a infante, minha mãe, pelo mal que cometia Descasar um bem casado coisa que Deus não queria.” (CA11)

Durante a conversa da mãe com o filho, chama a atenção o repicar do sino na igreja, que a faz perceber tratar-se de dobrado de finados (e não a chamada para um ofício qualquer na igreja), especificando-se, em muitas versões, o sexo da pessoa morta com a utilização do lexema no feminino.

“ — Já tocou o sino da Sé ai, meu Deus, quem morreria?

*Qual será esta difunta que me faça companhia.*” (CA10)

O fato vem a comprovar que o dobrar do sino nas igrejas apresentava não só uma sonorização diferente, tendo em vista a natureza do evento (finados, missa, catecismo etc) como também, nos casos de anúncio de finados, um código que especificasse o sexo do morto. Teófilo Braga assim se expressa sobre o fato em “ *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições* ”:

Quando morre alguém, toca-se o sinal no sino da freguesia, e ao dobre dos sinos ao sair do enterro chama-se os sinais... Na Beira Alta, toca-se três vezes se é homem, duas quando mulher e repique sendo criancinha. O sino ocupa um lugar importante nestes ritos. (1985: 164-165)

L. Pedroso sobre o assunto afirma:

Em Bastos, há duas freguesias limítrofes: no limite delas está um pau onde pode içar-se uma bandeira. Quando numa das ditas freguesias morre alguém, na outra iça-se uma bandeira preta se o defunto é homem, branca se é mulher, vermelha se é anjinho. (Apud BRAGA, Teófilo. 1985: 165)

Portanto, já era costume a existência de um código qualquer para indicar o sexo do morto, juntamente com o badalar dos sinos.

A morte destinada à condessa vem especificada como de *tirania/covardia/agonia* enquanto que ela preferia uma morte de *fidalgua/soberania*:

— Não me mate, meu marido com morte de tirania  
Me mate com a toalha que é morte de fidalguia. (CA10)

A significação dos dois tipos de morte vem claramente especificada nas versões como sendo degolada com navalha/punhal/ferro frio/cutelo/faca para o primeiro caso e abafada ou esforçada com toalha fina ou travesseiro, para o segundo:

— Não me mate com navalha, nem também com ferro frio,  
Me mate com a tolha mais fina daquela que eu tenho ali. (CA49)  
— Não me mate de punhar que é morte de covardia;  
Me mate com uma toalha que é morte de fidalguia; (CA23)  
— Não me mates com alfanje que é morte de tirania

Matai-me com uma toalha que é  
morte de fidalguia. (CA21)

Fica evidente uma diferenciação classista entre as duas naturezas de assassinatos. Uma ocorrida entre pessoas da classe alta: fidalgos, nobres, soberanos, que é abafada com toalha/travesseiro, provavelmente com o intuito de parecer o mais natural possível, nos silêncios das alcovas, permitindo ao assassino isentar-se da culpa. São daqueles assassinatos cometidos por razões políticas, com vistas a fazer desaparecer um indivíduo indesejável, ou que estivesse prejudicando os acordos entre as nações. Sendo o casamento um ponto chave nas soluções dos conflitos, a morte da esposa vinha mesmo a calhar porque possibilitava ao nobre casar-se novamente com uma fidalga inimiga. Menéndez Pidal, tratando da escolha do assunto feita pelo jogral espanhol, autor de *O Conde Alarcos* diz que:

Le atraen más los conflictos entre el rey y los nobles adversos, las muertes que por razón de Estado cometen Alfonso XI el Justiciero o Pedro el Cruel, pero él (=o jogral) no tratará este conflicto puramente político, como los juglares trataban, sino que lo traslada al terreno del honor familiar....Por satisfacer la honra del rey, Alarcos sacrifica su mujer inocente; y la mata con inexorable dureza, aunque mediando las mas tiernas muestras de amor entre la víctima y el homicida; la mata en secreto, fingiendo una muerte natural; los imperativos del honor...se sobreponen a toda otra ley de justicia.... (1953: 358-360)

A outra natureza de assassinato, o de tirania que foi destinado à condessa parece ser o indicado para pessoas de baixo nível social, talvez cometedoras de uma falta grave, a qual se deveria tornar do

conhecimento de todos, daí a utilização de um instrumento cortante, capaz de provocar sangue e feridas profundas, não deixando dúvidas sobre a morte. Foi exatamente assim que o rei ordenou a morte da condessa, a fim de que pudesse ter certeza do fato para tornar válida a cerimônia do casamento da princesa com o conde.

Aqui se evidencia a sacralização do sacramento do matrimônio, cuja realização era extremamente importante para assegurar o prestígio social da nobreza, mas só poderia ser efetuado entre pessoas nobres, solteiras ou viúvas. Além disso, o matrimônio era mais valorizado que a vida das pessoas: era permitido matar a mulher para que o marido pudesse casar-se com outra.

Tomemos, agora, a princesa que aparece como figura do mal devido ao escândalo que armou na corte, ao desejo por um homem casado, às relações sexuais ilícitas (fora do matrimônio) que teve com o conde na juventude e, principalmente, devido à maquinação pela morte da condessa. Para convencer o pai de que precisava escolher um marido para casar-se uma vez que ainda estava solteira, embora fosse a mais bela das filhas do rei, ela se utiliza de uma série de artimanhas que poderíamos chamar de figuras de convencimento, ou sejam: gritar/soluçar alto; tocar um instrumento musical; reclamar/queixar-se; acordar o pai/balançá-lo na rede e, por fim, propor-se a criar o filho do conde caso a condessa fosse morta. São atitudes que a figurativizam como raivosa, sem educação, vaidosa, cruel e ansiosa:

Princesa deu um grito que a corte estremecia  
— Meu pai casou as outras todas conta de mim  
não faria (CA10)

Acordou Dona Silvana em abadessa a chorar  
Embalou seu pai na rede e lhe foi a perguntar  
(CA1)

— Todas moças do meu tempo todas casadas  
seriam

Eu por ser a mais formosa por que razão  
ficaria? (CA1)

No final, ela se apresenta ainda como ansiosa e egoísta quando corre para a varanda/escada/janela, a fim de ver chegar a cabeça da princesa na bacia. Em nenhum momento, mostrou piedade pelo sofrimento que estava ocasionando à condessa:

A princesa muito vexada para ver a dourada  
bacia  
Deu um tope na escada e desceu na escadaria  
Quebrou o pescoço era o que merecia. (CA19)

O Conde se apresenta como figura do bem e do mal. O bem aparece figurativizado:

- no amor que dedica à esposa a quem considera como seu tesouro mais precioso;  
Vejo sair de minha casa a coisa  
melhor qu'eu tinha. (CA4)
- no desespero que sente diante da iminência de perdê-la;  
As lágrimas eram tanta que de mesa  
abaixo corria. (CA20)  
Ele deitou-se na cama para fazer que  
dormia  
As lágrimas já eram tantas que de  
cama abaixo corria (CA11)  
  
Ele saiu por ali com tristeza em  
demasia  
As lágrimas eram tantas que o  
caminho cobriam (CA28)
- nas tentativas fracassadas de salvá-la junto ao rei;  
— Como matar, senhor, que a morte  
não merecia?

VOL. 16 - ANO 35 - Nº 2 - 2011

Mandarei para Castela onde pai e mãe  
teria. (CA21)

- no momento em que se nega a matá-la, indo de encontro  
à vontade real;

— Eu nem mato a Condessa, nem  
caso com sua filha;  
nem mando a cabeça dela dentro da  
malvada bacia. (CA26)

- no reconhecimento dos dotes dela;

— Minha condessa tão mocinha, que a morte  
não merecia,  
Vou botá-la em cantos nobres aonde é sua  
moradia; (CA24)

- na delicadeza e respeito com que a trata, mesmo nos  
momentos de grande aflição;

— Condessa, s'eu pudesse tudo isso eu lhe faria  
A ordem que trago do rei entre uma Ave-Maria  
Que quer já ver-lhe a cabeça nesta dourada  
bacia. (CA11)

— Não morreu alguém na corte, nem você  
sentir queria.  
É levar esta mimosa cabeça nesta malvada  
bacia. (CA23)

O conde como figura do mal se evidencia na submissão à vontade do rei que desejava a morte da condessa, na impotência para salvá-la e, principalmente, no fato de colocar a honra de cavaleiro acima da felicidade conjugal (em Va), acatando a decisão do rei:

— Pronto estou rei, meu senhor pronto a Vossa  
Senhoria (CA28)

— Aqui estou em vossos pés com tão grande  
bizarria... (CA34)

— Ai Condessa, se eu pudesse tudo isso eu  
faria



## Conclusão

Os traços reiterados no decorrer da narrativa permitiram considerar as seguintes leituras temáticas:

O casamento é o fim último da mulher

Uma mulher solteira, passando da idade de casar, é mal vista pela sociedade

O relacionamento conjugal de um homem com uma mulher só é lícito através do sacramento do matrimônio

O matrimônio só deve ocorrer entre pessoas solteiras ou viúvas

A mulher solteira fica desonrada se tiver um relacionamento conjugal antes do matrimônio

O rapaz que seduz uma donzela deve casar-se com ela mesmo que seja para sua infelicidade ou que, para isso, deva matar a própria esposa

A união matrimonial provém de Deus e aqueles a quem Deus uniu, por meio dela, o homem não deve separar

Deus castiga com a morte aquele que tentar separar os bem-casados, inclusive os poderosos

A submissão à vontade do marido, a ternura, o compromisso com a vida doméstica e a dedicação maternal e filial definem a mulher como boa

A busca da satisfação pessoal, as relações conjugais pré-matrimoniais e o desejo por um homem casado definem a mulher como má

O homem valoriza a honra de cavaleiro em detrimento da felicidade conjugal

O assassinato é justificável desde que seja para salvar a honra

A honra é o bem mais alto do homem neste mundo.

Observa-se que a maioria das figuras que recobrem o percurso temático remete à ideologia difundida pelo catolicismo no seio do povo. São valores apreendidos nas formações eclesiais e muitos deles repressores da figura feminina, como, por exemplo, a mulher solteira que fica desonrada se tiver um relacionamento antes do matrimônio, enquanto que o homem está isento disto e a inexistência de outras atribuições para a mulher a não ser o serviço à família, sobretudo ao marido. Estes fatos vão qualificá-la como boa perante a sociedade que age em nome de Deus.

## **BIBLIOGRAFIA:**

BATISTA, Maria de Fátima B. de M. **A Tradição Ibérica no Romanceiro Paraibano**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2000.

\_\_\_\_\_. **A propósito da citação popular em Fogo Morto de José Lins do Rego**. João Pessoa: Semana José Lins do Rego, 1994

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Editora Ática, 1990

BRAGA, Teófilo. **O povo português nos seus costumes, crenças e tradições**. v. 2. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

\_\_\_\_\_. **Romanceiro Geral Português**. Vol I. Lisboa: Vega Ltda: 1982.

\_\_\_\_\_. **História da Literatura Portuguesa - Renascença**. 2<sup>o</sup> Vol. Açores: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.

BRIZ, Francesch Pelay **Cansons de la terra**. *Cants populars catalans*. Volum Ters. Barcelona: Llibreteria d'Alvar Verdaguer, 1871. Págs. 34-39.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil** 3<sup>a</sup> ed. Belo Horizonte: Itatiaia: 1984.

\_\_\_\_\_. **Dicionário do Folclore Brasileiro** 2<sup>a</sup> ed. revista e aumentada: Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro: 1962.

- COURTÈS, Joseph. **Introduction à La sémiotique narrative et discursive**. Prefácio de A.J Greimas. Paris: Hachette, 1976
- DURAN, Augustin. **Romancero General, colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII**. Tomos I e II. Madrid: Imprenta de La Publicidad, 1851
- FONTES, Manoel da Costa. **O Romancero Português e Brasileiro: índice temático e bibliográfico**. Madison, 1997.
- FRAZER, J. G. **Le Rameau d'Or**. III, Trad. de J. Toutain: Paris: 1911.
- GARRET, Almeida. **Romancero**. Volumes I,II e III: Porto: Lello e Irmão - Editores : 1971.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Du sens. Essais sémiotique**. Paris:Seuil, 1970
- \_\_\_\_\_ **Du sens II**. Paris:Seuil, 1984
- LIMA, Jackson da Silva. **O Folclore em Sergipe: 1- Romancero** : Rio de Janeiro : Instituto Nacional do Livro: 1977.
- PAIS, Cidmar Teodoro. Les Tensions et les Parcours de Production du Processus Semiotique, in **Acta Semiotica e Lingüística**. Vol 3: 1979: p. 103-123.
- \_\_\_\_\_ **Conditions sémantico – syntaxiques et sémiotiques de la productivité systémique, lexicale et discursive**. Thèse de Doctorat d' État es – Lettres et sciences Humaines. 3 tomes. Directeur de Recherche: Bernard Pottier. Paris: Université de Paris - IV, 1993
- \_\_\_\_\_ PELAYO, Marcelino Menéndez. **Orígenes de la novela**, vol 1. Argentina: Espasa – Calpe, 1946
- PEREIRA DA COSTA, F.A. **Folk-lore Pernambucano; subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco**. Prefácio de Mauro Mota: 1ª Edição autônoma: Recife : Arquivo Público Estadual: 1974.
- PIDAL, Ramón Menéndez. **Los Romances de América**. 7ª ed. Madrid: Editorial Espasa-Calpe S.A.: 1972.
- \_\_\_\_\_. **Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros**. Lisboa: 1957.

\_\_\_\_\_. **Estudios sobre el Romancero**. Madrid : Espasa-Calpe, 1973.

\_\_\_\_\_. **Romancero Hispánico**. Madrid : Espasa-Calpe, 1953.

PINTO CORREIA, João David. **Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa**. Dissertação apresentada à Universidade de Lisboa para a obtenção do grau de Doutor em Letras. Lisboa: 1987.

\_\_\_\_\_. **Romanceiro Tradicional Português** 1ª ed.: Lisboa: Editorial Comunicação: 1984.

ROMERO, Sílvio. **Estudos sobre a poesia popular no Brasil**. 2ª ed.: Petrópolis: Vozes : 1977.

SANTOS, Idelette M. F. dos e BATISTA, Maria de Fátima B. de M. **Cancioneiro da Paraíba**. João Pessoa: Grafset: 1993.

VASCONCELOS, C. Michaëlis de. **Romances Velhos em Portugal**. Porto: Lello e Irmão - Editores: 1980.

VASCONCELOS, José Leite de. **Romanceiro Português**. Universidade de Coimbra: tipografia da Atlantida, 1958.

\_\_\_\_\_. **Tradições Populares de Portugal**. 2 ed. Revista e aumentada. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda: Gráfica Maiadouro, 1986.

#### **ANEXOS: Versões examinadas e citadas no trabalho:**

CA1 – Dona Silvana e a Condessa (V<sub>a</sub>) recitado por Maria Pontes de Jesus (Sinhá), 87 anos, do lar, Lagoa do Carro-PE, coletado por Maria de Fátima B. de M. Batista em 01/02/1987.

CA3 - Conde Carlos (V<sub>b</sub>) cantado por Alaíde Cordeiro Barbosa, 70 anos, do lar, Fazenda Malhada da Panela, Boqueirão-PB. Campina Grande, coletado por Maria de Fátima B. de M. Batista, 31 de dezembro de 1986.

CA4 - Conde Carlos (V<sub>b</sub>) cantado/Narrado por Alaíde Cordeiro Barbosa, 66 anos, do lar, Fazenda Malhada da Panela,

Boqueirão-PB. Campina Grande, coletado por Maria de Fátima B. de M. Batista, 01 de abril de 1983.

CA6 - Conde Carlos (V<sub>b</sub>) cantado por Nancy Trovão Duarte, 53 anos, do lar, Fazenda Lagoa dos Marcos, Aroeiras-PB. Fazenda Emas, Boqueirão-PB, coletado por Maria de Fátima B. de M. Batista, 02 de janeiro de 1987.

CA9 - O Conde e a Condessa (V<sub>b</sub>) narrado/recitado por Celina Barros Portela 85 anos, professora, João Pessoa-PB, João Pessoa, coletado por Maria de Fátima B. de M. Batista, 04 de maio de 1988.

CA10 - Conde Carro (V<sub>b</sub>) cantado por Josefa Sinphorosa Cordeiro, 84 anos, do lar, Fazenda Lagoa dos Marcos, Aroeiras-PB. Fazenda Malhada da Panela, Boqueirão-Pb, coletado por Maria de Fátima B. de M. Batista, 07 de maio de 1983.

CA11 - Conde Carlos (V<sub>b</sub>) cantado por Maria José Cordeiro, 82 anos, do lar, Fazenda Malhada da Panela, Boqueirão-PB. Fazenda Malhada da Panela, Boqueirão-PB, coletado por Maria de Fátima B. de M. Batista, 07 de maio de 1983.

CA19 - Conde Carlos (V<sub>b</sub>) escrito por Maria Cordeiro de Brito (Lia), 70 anos, professora, Fazenda Malhada da Panela, Boqueirão-PB. Boqueirão, 05 de fevereiro de 1987.

CA20 - Conde Carlos (V<sub>b</sub>) cantado por Arlinda Cordeiro de Andrade 69 anos, do lar, Vila de Caturité, Boqueirão-PB. Sítio Pau d'Arco, Macaparana-PE, coletado por Maria de Fátima B. de M. Batista, 22 de janeiro de 1987.

CA21 - A Bela Infanta (V<sub>a</sub>) versão de Goiana. COSTA, F. A Pereira da. *Folk-lore Pernambucano*, 1974: 360

CA23 - A Condessa malvada (V<sub>b</sub>) versão de Alagoas. VILELA, José Aloísio. *Romanceiro Alagoano*, 1983: 51-52.

CA26 - Xácara da Condessa Malvada (V<sub>a</sub>) versão de Joaquina Mendes, Alagoas. VILELA, José Aloísio. *Romanceiro Alagoano*, 1983: 54-55.

CA28 - A bela infanta (Conde Alberto) (V<sub>b</sub>) versão de Maria José Bezerra, Pedro Velho, 9 de abril de 1947. GALVÃO, Hélio. *Romanceiro pesquisa e estudo*, 1993: 51-53.

CA29 - A bela infanta (Conde Alberto) (V<sub>b</sub>) versão de José Mamede Pernambuquinho, 4 de abril de 1947. GALVÃO, Hélio. *Romanceiro pesquisa e estudo*, 1993: 53.

CA34 – Silvana (V<sub>a</sub>) versão de D. Maria José — Pedra Branca. Aracaju, 29/05/1972. LIMA, Jackson da Silva. *O Folclore em Sergipe*, 1977: 126-129.

CA49 - Conde Alberto (Conde de Aragão) (V) Cantado por D. Maria de Aleixo, Alcaçus, Município de Nísia Floresta, Rio Grande do Norte. Coletado no dia 25/08/85. GURGEL, Deífilo. *Romanceiro de Alcaçus*, 1993: 51-52.

