

## ALÉM DOS TRÓPICOS: TRAIÇÃO E VIOLÊNCIA NO ROMANCEIRO POPULAR

### BEYOND THE TROPICS: BETRAYAL AND VIOLENCE ON POPULAR ROMANCEIRO

Hermano de França RODRIGUES<sup>1</sup>

**Resumo:** O corpo feminino nem sempre gozou da autonomia que se desenha, na hodiernidade, pelas sociedades modernas. Em épocas longínquas, fora submetido a um incisivo e atroz processo de subordinação e apagamento, pautado em discursos maniqueístas, responsáveis por caracterizá-lo, historicamente, como receptáculo do mal. Durante a profusão religiosa da Idade Média, contornada por estigmas e ideologias patriarcais, a mulher sucumbiu-se ante o desejo e o olhar do homem. Pelas mãos do amante, do cônjuge e, mesmo, do progenitor, seu corpo sofreu um esfacelamento físico e moral. O mundo gótico, com seus paradigmas advindos do cristianismo, subtraiu do feminino o prazer sexual, as escolhas e, em certos momentos, cerceou-lhe a liberdade. Essa imagem se infiltrou de tal forma no texto popular que as vicissitudes do tempo e do espaço mostraram-se impotentes e, logo, não foram capazes de apagá-la. O romanceiro tradicional, assim, constitui um templo, ao mesmo tempo clássico e mediéxico, onde a mulher revive e desnuda as faces do passado. Quando adúlteras, mentirosas, pecadoras, são sancionadas violentamente por seu senhor (ou senhores). Reside, nessa configuração cultural, nossa proposta de análise. Tencionamos, com base nos constructos epistemológicos da Semiótica das Culturas, debruçar-nos sobre a peça popular *Brançalinda*, com o propósito de extrair e examinar os valores axiológicos, a partir dos quais se pode explicar o vívido confronto entre o homem e a mulher.

**Palavras-Chave:** Cultura; Infidelidade; Romance popular.

**Abstract:** The female body has not always been autonomous as it is nowadays in modern societies. In distant times, it had faced an incisive and cruel process of subordination and erasure, based in Manichaeism discourse, responsible for characterizing it, historically, as a receptacle of evil. During the profusion of religious of the Middle Age, surrounded by stigmas and patriarchal ideologies, the woman succumbed to the desire and man's point of view. By the hands of her lover, spouse, and even the progenitor, her body suffered a physical and moral disintegration. The gothic world, with its paradigms coming from Christianity, subtracted from the feminine the sexual pleasure, choices, and at times undercut her freedom. This image has seeped into the popular text so that the vicissitudes of time and space proved powerless and therefore were not able to delete it. The traditional romanceiro thus constitutes a temple, classical and at the same time medieval, where the woman relives and reveals the faces of the past. When adulterers, liars, sinners are punished violently by his master (or

---

<sup>1</sup> UFPB. [hermanorg@gmail.com](mailto:hermanorg@gmail.com)

masters). Our purpose of analysis is set around this cultural configuration. Based on epistemological constructs of Semiotics of Cultures, we intended to study the popular play *Brançalinda*, in order to extract and examine the axiological values, from which one can explain the vivid confrontation between man and woman.

**Key words:** Culture; Infidelity; Popular novel.

O artefato romanesco *Brançalinda* narra a trajetória de uma mulher cujo comportamento, moralmente reprovável, conspurca os preceitos ordenadores de um universo social construído sob a ótica masculina. A personagem, também denominada *Claralinda*, é uma jovem casada, de beleza abissal, que ignora, sem melindres, os preceitos matrimoniais de fidelidade. Ardilosamente, aproveita a ausência do marido para ceder às investidas de um cavalheiro que, embevecido por sua formosura, almeja possuí-la sexualmente. Sem nenhum pudonor, a ignominiosa esposa arquiteta, juntamente com o seu apreciador, o ato de adultério. É ela, inclusive, que fornece as diretrizes para a realização do ritual de perfídia. Surpreendentemente, a participação do amante é desvanecida na sedução que a astúcia feminina institui. Somos induzidos a enxergar o homem como uma pobre vítima que não conseguiu esquivar-se dos encantos atrativos de uma arrebatadora mulher. Observemos o seguinte excerto:

*\_Clarinda, linda Clara, tu és linda como o sol  
Eu quero ficar contigo nas pontas do teu lençol  
\_Nas pontas de meu lençol, hoje sim, amanhã não;  
Meu marido não está em casa, foi p'ra feira d'Ascensão.*

Reside, já na denominação que recebe, a idealização que torna a personagem principal um ser sedutor. Seu nome é construído mediante a união de elementos adjetivais, *branca (clara) e linda*, que passam a caracterizá-la fisicamente. É um ente majestoso que, metaforicamente, detém a claridade (ou brancura) suntuosa do astro solar. Esse estereótipo ecoa de uma formação discursiva, presente no imaginário do século XVIII, que tangenciou os ideais da escola romântica. Foi em plena efervescência do Romantismo português que muitos escritores e poetas, como Almeida Garrett, por exemplo, se voltaram à coleta e produção de textos populares. Em muitos deles, introjetaram tortuosamente os princípios estéticos que circulavam na época. Entre eles, a divinização da mulher, descrita sempre em sua beleza esplendorosa e acentuada

brancura. Esse último atributo está ligado a um ponto de vista étnico. Tanto no texto em questão, como no simulacro cultural que dele emana, a cor é um traço fustigador da individualidade social do homem. As mulheres brancas eram aquelas que se mostravam dignas de encômios por representarem o padrão europeu, além de figurarem nas camadas mais “consideradas” da sociedade.

Seria conveniente, aqui, um questionamento acerca da conduta feminina. Não estaria a mulher, num patamar superior, visto que ludibria um ente, legitimado pelas leis naturais, como seu dono? No universo semiótico e semiológico da narrativa, irrompe-se um arquétipo feminino que vaticina a esse sexo a necessidade de adaptar-se a determinados paradigmas, ideologicamente desenhados, peremptórios para sua aceitação e participação numa esfera institucional que nega as diferenças incluídas entre os gêneros. Ao assumir o *status* angariado pelo vínculo conjugal, a mulher reserva para si comportamentos éticos que devem ser mantidos e reverenciados em favor, não de seu bem-estar e satisfação, mas em prol da dignidade masculina. Caso venha a violar um modelo de comportamento instituído como indispensável e identificador da boa índole, o olhar que o corpo social lhe encaminhará será contornado por repulsa e reprovação. No romance, a conduta desrespeitosa de *Claralinda* põe em declínio a sua virtuosidade. Ela burla todos os preceitos religiosos que prescrevem a fidelidade da esposa para com o marido. Desonra-o insidiosamente enquanto este se encontra apartado do lar, em virtude do exercício de atividades laborais, atreladas à caça ou ao comércio, a depender da versão examinada. Numa ótica argumentativa, a imagem de um homem trabalhador constitui um forte argumento em prol da desaprovação da mulher. Acentua a natureza perversa daquela que, impregnada de ingratidão, despreza as virtudes de um cônjuge dedicado à provisão da família. Na balança social, a transgressão às leis da honestidade e do pudor desequilibra as relações entre homem e mulher. O brio daquele sobrepuja a falta de caráter desta. Observemos a diagramação:



A crueldade da protagonista é tamanha que, em alguns textos, o plano elaborado por ela para a efetivação de seus desejos carnis aparece circunscrito num terreno de imprecisão ao consorte distante. Na intenção de que a relação extraconjugal se efetive sem empecilhos, chega a praguejar a morte do companheiro, desejando que raios iníquos caiam sobre ele, partindo-lhe a língua, e que uma faca perfure o seu coração. Tal atitude, além de corroborar a vileza da infiel mulher, deixa latente o temor que alimenta em ser descoberta em sua transgressão. Isso porque a traição, nesse âmbito, não denota uma autonomia ou sublevação do *eu feminino*, mas simplesmente traduz uma subserviência a um parâmetro social que determina o pensar e o agir do indivíduo conforme o papel desempenhado. O medo ergue-se, assim, como o estágio de consciência do erro, ou melhor, demarca o reconhecimento de que uma sanção se fará necessária, se o desvio vier à tona. Atentemos para os fragmentos seguintes:

*\_Uma noite não é nada para eu estar contigo,  
 Se não fosse pelo medo que eu tenho de meu marido  
 O meu marido foi p'r'à caça p'r'à caça de Aragão  
 Más raios lhe parta a língua, um cutelo o coração*

Numa leitura menos tímida, poderíamos dizer que, inconscientemente, a mulher anseia atingir, no homem, aquilo que denota, nela, índices da *deficiência*, da *falta*. A língua remete ao domínio da expressão, do discernimento, da fala crível e descomedida. O coração, por sua vez, contém-se na simbologia do acolhimento e da união. Na condição de traidora, *Brançalinda* perde os signos da decência e suas palavras, conseqüentemente, infundem o desasseio moral, sinalizando para si mesma o seu erro. Esse conflito interno, talvez explique o desejo de que forças danosas da

natureza extraíam a língua do marido, cujas palavras ainda se mantêm sóbrias e abstinências de engodos. Os sentimentos do parceiro conservam os afetos que resguardam a relação conjugal. Seu coração permanece intacto, firme e incorruptível. Essa imagem de excelência social humana, possivelmente, se institui como reflexo especular por meio do qual a esposa desleal se vê em sua essência adversa. O coração feminino, nesse caso, revela-se condescendente à desavença matrimonial.

O amante não adentra no universo de conspiração, instaurado pela esposa infiel, imbuído de coragem e destemor. Ele também receia pelo desvelamento do adultério, certamente, devido ao fato de sua participação, no crime contra a honra de um *bom homem*, exigir uma punição tão severa quanto aquela dirigida à fêmea traidora, ou seja, a morte. Ao declarar à *Claralinda* a veleidade de tê-la durante uma noite serena e tranquila, sem a iminência de um flagrante, o cauteloso rapaz já antevê os riscos que um relacionamento com uma mulher maritalmente comprometida pode trazer. A expressão qualificativa *sem temor*, associada ao vocábulo *noite*, encerra uma informação pressuposta que sustenta nossas inferências. Essa estrutura conduz-nos à constatação de que o amante já tinha conhecimento de que a mulher, objeto de sua cobiça, fruía de ocasiões favoráveis à quebra da fidelidade conjugal. Supunha, certamente, que esses momentos se prestavam a encontros furtivos, sem sustos e sobressaltos. É por conhecer tais indicações que o astuto comparsa expõe a sua cúmplice a ânsia de tê-la, sexualmente, numa ocasião em que a escuridão lhes fosse generosa e não, denunciante. A intimidade como a interpela, denominando-a de *meu amor* sem ser repreendido, alude a uma traição que já se processava através de gestos, olhares e complacências. Observemos os seguintes versos:

*—Brançalinda, Brançalinda      Brançalinda, meu amor;  
quem me dera estar contigo      uma noite sem temor!*

Chegada a noite do tão esperado encontro, a falsa esposa abriga o amásio sob os tão desejados lençóis. As horas passam e, à meia-noite, a tranquilidade dos algozes é interrompida pela presença imponente do marido que, inesperadamente, bate à porta. Um dado que nos chama atenção, aqui, é a referência cronológica *meia-noite*. É sabido que as forças sobrenaturais caminham junto às camadas populares desde a Antiguidade. Tornaram-se mais sólidas e mais fantásticas na Idade Média quando o maniqueísmo

cristão passou a influenciá-las diretamente. Os eventos naturais, biológicos, culturais, econômicos foram obrigados a ocupar dois polos: o do bem e o do mal. Quanto mais abstruso o elemento, mais superstições o envolviam. Uma delas, por exemplo, recai sobre o caráter místico de determinadas horas ou frações do dia. O folclore reserva para as doze horas as insígnias da revelação, da intervenção divina, do aparecimento das entidades sobre-humanas. Provavelmente, a incorporação desse elemento temporal esteja relacionada à aparição imprevista do marido. É como se forças sobre-humanas se colocassem como coadjuvantes na tentativa de levá-lo a descobrir o ato desonroso:

*Onze horas, meia-noite      marido à porta bateu;  
Bateu uma, bateu duas,      Claralinda não falou*

As insistentes investidas do esposo contra a porta despertam, inicialmente, o silêncio dos que se encontram, em conduta libidinosa, dentro do recinto. Essa ausência de ruídos é duplamente significativa: para os que transgridem a moralidade, sinaliza a aflição, o desespero para elaborar evasivas, o prenúncio da descoberta; para o fiel marido pode ser um sinal de que algum mal acomete a estimada esposa ou um indício de uma possível traição. Institui-se, a partir de então, um jogo em que fatos e mentiras se digladiam. Observe o trecho que se segue:

*\_Claralinda está doente,      ou tem lá outros amores;  
ando à procura das chaves      para abrir os corredores*

O primeiro subterfúgio da mulher desleal é tentar justificar a delonga em atender aquele a quem deve, numa postura transigente, explicações de seus atos. A escapatória utilizada é a declaração de que perdera as chaves e, portanto, necessitava de tempo para procurá-las. O astucioso esposo refuta a desculpa artilosa da indigna companheira, colocando em relevo o valor atribuído por ela ao simples objeto. Apregoa, com severidade, que as chaves, se feitas de ouro ou prata, são provenientes do dinheiro que ele detém e, por isso, o esforço descomedido em encontrá-las não tem fundamento.

Essa fala coloca em cena um instrumento dominatório de natureza estritamente masculina. Como a narrativa incorpora traços identitários de uma sociedade patriarcal, o homem se ergue como o detentor dos bens, o provedor da esposa, o fundador da instituição familiar. A mulher, reclusa ao lar e, por isso, impossibilitada de exercer

atividades laborais fora do ambiente doméstico, deixa-se submeter à proeminência econômica do homem, passando a concebê-la, socialmente, como fator de sobrevivência e dignidade. O intento do implacável marido é anular, por intermédio da constatação de sua posição abastada, a argumento inconsistente de seu cônjuge. Recuperemos os versos seguintes:

*Pois se elas eram de prata,      meu dinheiro me custou;  
Se elas eram de ouro              meu dinheiro as pagou*

Outros vestígios da infidelidade da esposa são duramente contestados pelo desconfiado esposo. De imediato, interroga-a sobre a presença de um cavalo em seus domínios. Como réplica, recebe da oprobriosa mulher uma fala envolta, mais uma vez, em esquivas. Ela, habilmente, afirma que o estranho animal consiste num presente dirigido a ele por seu sogro. Dentro do lar inóspito, depara-se com um casaco, alheio a seu uso, que incita sua curiosidade e suspeita. Prontamente, pede a companheira explicações sobre a vestimenta. O inocente homem é agraciado com a resposta de que aquele indumento, concluído naquele instante, é um regalo produzido por sua gentil e abnegada mulher. Chega, também, a questioná-la sobre um chapéu, enfeitado a galão, que lhe chama visivelmente a atenção. No intuito de deixar latente sua condição de boa esposa, assevera ser, este, mais um mimo engendrado por suas próprias mãos para o saudoso esposo:

*\_De quem é aquele cavalo      que na minha loja guinchou?  
\_É para ti, meu marido,      que meu pai te comprou.  
\_De quem é aquele casaco      qu'está ali dependurado?  
\_É para ti, meu marido      mesmo agora acabado  
\_De quem é aquele chapéu      enfeitado a galão?  
\_É para ti, meu marido,      feito pelas minhas mãos*

Em todas as versões analisadas, os falsos “presentes” conduzidos ao marido traído procedem, inventivamente, dos familiares de sua estimada mulher, geralmente o pai e irmão, por se tratarem de instrumentos circunscritos ao universo masculino e que, logicamente, não poderiam ser produzidos por uma frágil esposa: cavalo, armas, espadas. Além disso, a inserção dos atores familiares se revela congruente ao período sócio-histórico, altamente conservador, que tangencia o romance. Seria execrável que

uma mulher, legitimamente casada, recebesse visitas de outros homens na ausência do marido. Tal conduta poderia macular fortemente a sua honra, levando-a a uma reprovação social. Somente parentes poderiam fazê-lo e, com isso, salvaguardar a reputação requerida pelo *status* feminino. Observemos o trecho abaixo:

*De quem é aquele cavalo branco que na minha estrebaria entrou?  
\_É vosso, meu D. Alberto, que meu pai vo-lo mandou.  
De quem é aquelas armas que no meu gabinete estão?  
\_São vossas, meu D. Alberto, que vos manda meu irmão*

Enquanto os sinais se situaram na ordem do material, do inanimado, a ardilosa esposa conseguiu, com argúcia, se esquivar. Todavia, o marido, falto de confiança, surpreende-se com mais um elemento: uma respiração mais prolongada que advém de seu quarto. Ao indagá-la quem estaria a suspirar em seu leito, a ignominiosa companheira, tomada pelo temor, perde o ânimo e desfalece, esmorecendo-se ao chão. O marido, então, tem a comprovação do adultério. Há versões em que o amante é flagrado e a mulher, diante do ocorrido, confessa seu ato vergonhoso, assumindo toda responsabilidade pela traição e rogando, humildemente, que ela seja punida, com a morte, em vez do desonroso *cavaleiro* com quem manteve relações extra-matrimoniais:

*De quem é aquele suspiro que no meu leito suspirou?  
Claralinda não falou, caiu no chão e desmaiou.*

*\_Quem é aquele cavaleiro que no meu quarto suspirou?  
Diz-me tu, ó Brancalinda, como para aqui entrou  
\_Não mates o cavaleiro, que não tem culpa de nada;  
Antes mate Brancalinda, que traição te tem armada*

Como se percebe, nos fragmentos acima, a mulher não demonstra ter o menor respeito ou apreço para com o marido. Não há preocupação, por parte dela, de tentar justificar seu grave desvio de conduta. Coloca-se, aliás, em defesa da vida do amante e ignora completamente o valor de sua existência. Em termos humanos, tal comportamento pode parecer enobrecedor uma vez que uma vida é dada em prol de outra. Entretanto, no que diz respeito às conformações sociais, o gesto ratifica o caráter pérfido da esposa, visto que trai duplamente o seu cônjuge: desonra-o em sua ausência e, o mais estarrecedor, envergonha-o diante de seus olhos.

A punição dirigida aos algozes varia de texto para texto. Em algumas peças, o bondoso esposo atende a súplica da desonesta mulher e decide não matar o inescrupuloso cavaleiro. Entretanto, prenuncia ao traidor um castigo: será alvo de igual falsidade. Vivendo ao lado de uma adúltera, resta-lhe apenas a surpresa de encontrar, sob os seus lençóis, um ignóbil estrangeiro. Sofrerá, portanto, a mesma ação ignominiosa que praticou. É preciso não deixar de falar que o amante, a depender do texto, ostenta o papel temático de amigo. Não é a esmo que detinha informações sobre o cotidiano do casal. Sabia, inclusive, que a bela *Claralinda* passava noites sem a companhia do marido. Esses subsídios discursivos dão relevo ao deslustre e infâmia dos companheiros que se deixaram levar pelo prazer carnal e suplantaram a lealdade do casamento e a concórdia da amizade. A nobreza de caráter reside naquele que rebaixa a dignidade e eleva os sentimentos, salvaguardando a vida de um ser movido pelo fingimento e abjeção. Vejamos os seguintes versos:

*Eu não mato o cavaleiro, ele que coma o seu pão;  
Nem te mato, Brancalinda, sempre te tive afeição*

*E quem é aquele homem que na minha cama está?  
É vosso amigo seu, qu'aqui o veio visitar.*

Deixá-la a mercê do olhar reprovador da família constitui a sanção mais recorrente. É uma forma de marcá-la negativamente no seio social, de oprimi-la perante os seus e, com isso, torná-la paradigma do que deveria ser impraticável. Em algumas narrativas, o austero marido lança-a ante o ser paterno para que este tome conhecimento da vida licenciosa da filha, cujo comportamento, assaz questionável, avilta a sociedade. Com isso, o enunciador nega a hombridade da figura do pai que se vê, nesse momento, em presença do fracasso de seus valores e princípios. A educação que dirigiu aos descendentes se mostrou, então, ineficiente e debilitada. Notemos os seguintes versos:

*Hei-de-t'ir levar a teu pai, e hei-de-lhe dizer assim:  
Aqui tem a sua filha, que não me quer só a mim.*

Os consanguíneos de uma adúltera também padecem de uma forte estigmatização social. Em determinadas comunidades, prevalece a ideologia da corrupção do sangue, ou seja, se uma mulher envereda pelo caminho da libertinagem e

infidelidade conjugal, toda a genealogia feminina, a qual ela pertence, será considerada “degenerada”, perversa, propensa ao vício e à insídia. Para amainar o repúdio externo, a transgressão deve ser incisivamente rebatida e a infratora deve receber, com severidade, a punição que lhe cabe. Somente assim, o fato servirá como exemplo para todas aquelas que estiverem religiosamente comprometidas com um homem. No romance, acontece algo análogo. O marido almeja exterminar a desleal esposa diante das irmãs dela, a fim de que estas, ao presenciarem o castigo, tenham fazer o mesmo com os seus cônjuges:

*\_Vai chamar as tuas manas, que te despeçam p'ra o fim;  
Que não sejam p'ra'os seus maridos como tu fostes p'ra mim*

A performance dos atores, no enunciado, simula o drama da contrafação conjugal sob uma projeção locucionária em primeira pessoa. Os actantes discursivos se apropriam da expressão narratológica e, na condição aparente de enunciadores, conduzem os acontecimentos numa perspectiva marcadamente subjetiva. O resultado é um espetáculo social que escapa à exterioridade do mundo e adquire, na enunciação, um revestimento ideológico específico. A moral, a ética e a condescendência humanas passam a endossar os conceitos institucionais de uma sociedade regida pelas leis culturais que determinam direitos aos homens e deveres às mulheres. A embreagem, linguisticamente marcada, afugenta os atores para uma zona antrópica identitária onde o engodo feminino impõe-lhes uma aproximação que define a direção discursiva de seus enunciados.

A plateia antropológica assiste, assim, a uma encenação que se desenvolve a partir de seus reclamos e protestos. Não há um distanciamento manifesto entre a instância do dito actancial e as vozes portadoras dos dizeres sociais, projetadas pelos entes enunciantes. Com isso, o adultério, alteração temática da narrativa, transita de sua existência testemunhal para o palco da vivência imediata. O conluio entre a mulher infida e seu comparsa situa-se num patamar enunciativo onde as falas seguem o percurso incongruente dos desejos. As paixões trazem à tona a preleção proibida através da qual o marido (homem vitimado pelos interesses escusos) faz-se presente, embora esteja fisicamente afastado desse círculo confabulatório. O receio, a apreensão e o medo presentificam-no, conceitualmente, nas falas que instauram a trama atroz. Como

contrapeso, assim que envereda pelo caminho da revelação, promove uma ruptura na vicissitude dos acontecimentos, fundando uma enunciação, assenhorada por julgamentos e suposições, que impele vítima e traidores para uma mesma zona de confronto e identificação.

Os pais, o irmão e as irmãs de *Brançalinda* não apresentam um trajeto narrativo explícito e autônomo. Apresentam-se como seres desprovidos de faculdade elocutiva, cuja existência depende da expressão delineada pelos atores-enunciadores que os instituem, discursivamente, como enunciatários. Em termos persuasivos, exercem a função de foro directivo, conduzindo os pontos de vista dos sujeitos enunciantes para uma “jurisdição” instauradora de uma dada verdade. Os familiares masculinos são colocados, estrategicamente, como vozes de apoio. Eles fundamentam uma enunciação, erguida sobre alicerces fraudulentos, que carece, portanto, de argumentos “apropriados” para que o engodo se mantenha. Culturalmente, não obtemperam as insígnias que a eles são atribuídas. O cavalo, as espadas, o capote e o chapéu fundam um campo semântico que gira em torno do *ser homem*. Como meio de torná-las espacialmente válidas, a adúltera encaminha essas “provas” para os únicos indivíduos socialmente aptos a visitá-la na ausência de seu senhor. É uma solução bastante sagaz.

O companheiro traído designa a figura do sogro e das cunhadas como vozes de contestação e anseio de consciência. Ao materializá-las em seu discurso, intenta negar a nobreza de caráter de toda uma linhagem, em cujo receptáculo reside um membro corrompido e infeccioso, capaz de fazer propagar o ato vergonhoso. Concorre para os pais a função de estabelecer os limites comportamentais dos que estão sob os seus cuidados e compete, especificamente, aos filhos mais velhos o exemplo para os mais jovens. No texto, esses encargos sociais são claramente contestados quando a mulher infiel é exposta aos olhos da censura e exprobração de seus familiares. Diante de tal acontecimento, os progenitores consignam o seu malogro enquanto instrutores e as irmãs se veem destituídas de sua compostura e alinhamento moral. Observemos os excertos abaixo:

*\_Meu sogro e minha sogra,      aí têm sua filha,  
Qu’eu não a mandei matar      pelo bem qu’eu le queria.*

*\_Vai chamar as tuas manas,      que te despeçam p’ra’o fim;  
Que não sejam p’ra’os seus maridos      como tu fostes p’ra mim.*

Um texto, em particular, registra uma informação bastante curiosa. A mulher, prestes a ser extirpada pelo crime que cometera, manifesta o seu *status* elevado como forma de aplacar a ira do rigoroso marido. Talvez, para ela, a procedência privilegiada (filha de um *doutor*) configure um instrumento angariador de respeito e clemência. Além disso, para reforçar o clima de comoção, alia a posição social à jovialidade da qual desfruta. Consequentemente, projeta-se como uma mulher socialmente merecedora de indulto e portadora de uma ingenuidade que a impulsiona ao pecado. Argumentativamente, exime-se de qualquer culpabilidade “intencional”. A pouca idade constitui, nesse prisma, o fator determinante para que ceda à tentação do espírito e aos desejos da carne. Constatemos os versos que se seguem:

*—Nós éramos três irmãs, todas filhas dum doutor;  
Eu por ser a mais novinha é que caí neste clamor.*

O romance detém um revestimento espacial nada anódino. Os espaços aprisionam as vozes que confirmam aquilo que as palavras, em sua superficialidade concreta, escondem. A primeira orientação locativa que nos chama a atenção é a *feira de Ascensão*. O evento faz parte das comemorações que integram a *Quinta-feira de Ascensão*, um rito religioso católico, preservado em território português, que celebra a elevação de Jesus Cristo aos Céus, depois de quarenta dias de sua ressurreição. No calendário lusitano, a solenidade ocorre trinta e nove dias após o domingo da Páscoa e tem, como atrativo maior, uma feira onde a população estabelece atividades comerciais dos mais variados tipos. Prolonga-se por vários dias e perdura a noite toda. Esses designativos são de extrema importância para compreendermos os motivos que, na narrativa, levam o cônjuge a afastar-se de seu lar. Provavelmente, dirige-se à festividade para instituir, aí, um fazer laboral, o que justificaria sua longa ausência do corpo familiar e explicaria, sobretudo, o fato de a esposa permanecer restrita ao ambiente doméstico. Na linha histórica que se irrompe no texto, a participação de uma mulher casada em cerimônia pública, sem o acompanhamento do esposo, constituiria uma grave violação do protocolo social.

Por edificar-se, preponderantemente, como referência religiosa, o local atribui ao homem traído uma semântica cultural positiva. Embreado nesse *topos*, passa a

compartilhar dos valores ideológicos que nele circulam. O enunciador constrói, assim, a imagem de um indivíduo laborioso e detentor de devoção e fé. Tais atributos situam-se, naturalmente, como signos de pertença e aceitação. Aqueles que não reverenciam os costumes sagrados conservam-se, portanto, distantes desse espaço. É o caso dos pícaros amantes que, enunciativamente, posicionam-se numa debreagem, tanto em relação ao ambiente físico (a feira), quanto aos ensinamentos sacros que dele emanam.

Em dadas versões, a ancoragem espacial *feira de Ascensão* cede lugar para *campos de Aragão*. Com isso, a peça restaura seu pacto discursivo com a Idade Média. O reino de Aragão foi um dos territórios cristãos erigidos na Península Ibérica, durante a longa batalha pela expulsão dos mouros. Anexado ao Estado de Pamplona em 925, conseguiu sua independência apenas em 1305. Seu último rei, Fernando de Aragão II, mediante himeneu com Isabel de Castela, unificou os reinos numa monarquia centralizadora que deu origem à moderna nação espanhola. O enunciador funda esse *locus* como uma região onde o espírito de caça é revivido. É bom lembrar que príncipes e nobres feudais consideravam a prática de perseguição aos animais selvagens um esporte de diversão e confraternização entre os seus. A depender do animal a ser capturado, os fidalgos-caçadores passavam horas e, mesmo dias, embrenhados nas florestas, buscando aprisionar ou exterminar a presa selecionada. No romance, D. Alberto (em outras compilações, Conde Alberto), homem marcado pela desonra matrimonial, dedica-se a tal ofício. Aliás, arreda-se de sua esposa e de sua casa para executá-lo. O título honorífico que carrega, *Dom ou Conde*, coloca-o entre os membros de uma classe social abastada e, nessa condição, como já fizemos questão de assinalar, usufrui da caça como ocupação ligeira e agradável. Nas versões onde a nomeação não é registrada, possivelmente, o caçador encalce os animais para a provisão da família. É uma leitura que não pode ser descartada, dado o itinerário temporal e espacial do romance.

Seja um ilustre fidalgo ou um simples “plebeu”, o marido de *Branca Linda* extrai dos *campos de Aragão*, locação onde se encontra culturalmente embreado, atributos que o engrandecem em força física e brio. A ação que perpetra acentua seu ânimo, virilidade e coragem, tornando-o um personagem completamente indômito. Não é por acaso que o adultério é tramado sob a luz da apreensão, do receio e do medo, em tal grau que os traidores temem por suas próprias vidas. Em relação a estes, *Aragão* se

ergue como uma referência tópica que separa radicalmente a intrepidez e a covardia, o duelo físico e o combate conspirativo, a probidade e a depravação. Dele debreados, os atores aleivosos consideram-se livres para cometer o ato repulsivo e infame.

A habitação do casal, representada em seus cômodos constituintes, como portas, estrebaria, gabinete, corredores e leito, figura como um metaespaço onde os actantes do enunciado, antes dispostos em dois pólos locativos distintos, passam a partilhar de uma mesma zona de embate e subversão de valores. É nesse ambiente que se dá a falência da lealdade matrimonial. Ironicamente, o espaço instituído pelos parâmetros religiosos como recinto da decência, da educação e da instrução, subleva-se como lugar de corrupção, dolo e fraude. Aquela responsável por preservá-lo, sustê-lo em bases morais sólidas, desencadeia uma ação que o faz desmoronar, em termos éticos. Na verdade, encontramos-nos diante de uma instituição que falha, de forma retumbante, em sua função corretiva, seja em relação à eliminação dos maus costumes, seja no que diz respeito à infusão de conceitos sãos.

É bom observar que, em cada compartimento desse macro espaço, há um vestígio que compõe o ritual espúrio. O amante deixa o cavalo na estrebaria, adentra na casa da mulher desejada, percorre o corredor e, aí, despe-se do casaco. Dirige ao gabinete e espolia-se de seus expedientes bélicos. Ao chegar à alcova, entrega-se ao ato sexual. A exata localização dessas insígnias projeta um percurso já previsto e conveniente àquele que, habitualmente, se ausenta de seu lar. Usando-se de uma lógica cultural, espera-se que o marido, ao introduzir-se em seus domínios, restitua o animal de montaria à cocheira e, de ímpeto, penetre em sua morada. Se ele retorna de um trabalho fatigante ou de uma caça exaurível, o mais provável é que se prive das pesadas vestimentas e deposite suas armas no lugar apropriado. A saudade da esposa o conduzirá, precisamente, ao leito e, lá, saciará suas vontades. Dessa forma, constatamos uma simetria que põe esposo e amante em posições semelhantes. Quiçá seja essa relação que promova e sustente o estado de desconfiança que culmina na comprovação do adultério. Vejamos a ilustração que se segue:



A fixação do tempo, no romance *Brançalinda*, submete-se às forças incoativas da ação dramática. O fluxo dialógico confere uma circunstancialidade contígua que reflete à própria interação do homem com o meio físico, histórico e social. Os atores se contendem num espetáculo, automatizado pelo concurso falsamente espontâneo de suas vozes, onde a objetividade dos atos e dos estados se desfaz no caráter estacionário e confinante do presente. A encenação transita, pois, ancorada no palco do *agora*, condensando os espaços, travestindo os sujeitos e recompondo uma realidade que se sujeita à morte para, assim, ressurgir, majestosamente, em outro ambiente. À semelhança de uma prática antropofágica, o mundo enunciativo alimenta-se do passado ideológico, para dele extrair os conceitos que, numa posterioridade, serão convertidos em acontecimentos coevos. O tempo, da forma como se apresenta na narrativa, permite que os fatos estejam, ilusoriamente, localizados numa zona de identificação passional entre enunciador e enunciatário.

Estruturalmente organizada como uma peça para fins representativos, a narrativa desenvolve-se mediante falas e réplicas que incorrem dos personagens atuantes no enunciado. A teatralidade, sob o estatuto preponderante do presente do indicativo, urde um cosmos no qual a vida se refaz conjuntamente com a linguagem. A enunciação revela, aí, o seu lado mais antropológico. O curso conversacional imprime uma verdade que está em conformidade com a exterioridade do mundo. Em alguns momentos, porém, esse movimento formal de vozes é interrompido por uma entidade enunciante/narratológica que, embreada na cena mas debreada de sua cronologia, promove uma erupção textual marcada por uma visão onipresente e sequenciadora dos

eventos. Estes aparecem materializados em terceira pessoa e comportam ações que se desenvolvem no pretérito perfeito. Essa peculiaridade recupera um traço característico do gênero. O romance popular, em sua funcionalidade social, prestava-se verdadeiramente a rústicas representações teatrais. Nelas, havia um sujeito responsável por demarcar a progressão vocal dos atores e introduzir comentários acerca de determinados episódios a fim de assegurar a compreensão do público. Vejamos alguns versos:

*Onze horas, meia noite,        marido à porta bateu;  
Bateu uma, bateu duas,        Claralinda não falou*

*Claralinda, linda clara,        caiu no chão, desmaiou*

A utilização do pretérito perfeito, além de recompor as circunstâncias fenofísicas da narrativa, ampara uma noção semântica de distanciamento veridictório que afiança a ubiquidade discursiva do enunciador/narrador. Espacialmente conscrito numa instância antrópica de identificação, intervém com uma fala distal que encadeia o acabado e legítimo ao progressivo e parcial. As referências temporais que esboça são aquelas incompatíveis à consciência dos atores. O marido desonrado e a mulher adúltera alimentam-se do inesperado, do improvável e do duvidoso. Qualquer indício de fidedignidade em suas falas afetaria a coerência temática que, isotopicamente, mantém a linha lógica da narrativa. As informações dissonantes ao diálogo actorial constituem coordenadas axiológicas que revelam a posição do enunciatário sobre o evento em discussão. Correspondem a pontos de vista que excedem a mera constatação ou comprovação factual, projetando sobre os enunciados uma orientação argumentativa a favor daquele que se apresenta como vítima de um ato torpe.

Uma estrutura crônica reentrante nas versões examinadas é a oposição entre o hoje e o amanhã. A primeira grandeza sustém a acessão da formosa mulher ao apetite amoroso de seu admirador. Traduz a permissividade, o oportuno, o favorável, isto é, satisfaz as condições requeridas para a ligação azáfama entre os amantes. Ao *dia seguinte* – o amanhã – agregam-se os semas da negação, da recusa, do interditado. Encerra uma significação que comporta a consciência e culpabilidade feminina ante um circunspecto desvio de conduta. Como sabemos, o ato de libertinagem é idealizado pelo

homem desejoso, mas a consumação é aquiescida pela mulher que se compraz com os elogios que recebe.

### **Considerações Finais**

A literatura oral, produto de uma reconstrução coletiva e, por isso, arquetípica, manifesta uma instabilidade, quer estrutural, quer conceitual, desencadeadora de uma identidade linguística, antropológica e, sobretudo, histórica. Os gêneros que a transigem partilham diferenças e similitudes que se desvelam, subitamente, na interação interlocutiva dos sujeitos responsáveis por sua manifestação. A enunciação assume, simbolicamente, a função de áugure cujos devaneios trazem as insígnias que nos elevam ao reconhecimento daquilo que, conscientemente ou não, produzimos.

Em termos conceptuais, a narrativa examinada sustenta uma axiologia puramente tradicional, decorrente dos valores culturais preservados pelos grupos que dela fazem uso. Comporta em seu cerne, os princípios ordenadores de uma sociedade pautada em posições, radicalmente, religiosas, econômicas e morais. A ética é vislumbrada a partir da corrupção da mulher. O ato de adultério assinala a decomposição de sua índole. Ao marido traído, revestido em hombridade e bom caráter, é dado o poder se subjugá-la segundo sua vontade. A lei social prescreve tal soberania.

### **REFERÊNCIAS**

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. **A tradição ibérica no romanceiro paraibano**. João Pessoa: Editora Universitária / UFPB, 2000.

\_\_\_\_\_. **O romanceiro tradicional no Nordeste do Brasil: uma abordagem semiótica**. Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Linguística. São Paulo: USP, 1999.

GREIMAS, A. J. Os Atuantes, os Atores e as Figuras. In: **Semiótica Narrativa e Textual**. São Paulo: Cultrix, 1977.

RODRIGUES, Hermano de França. **Da singularidade do homem à multiplicidade do eu: Enunciação e Subjetividade no texto literário de expressão popular**. Tese de Doutorado - UFPB. João Pessoa, 2010.