

## O SENTIDO E OS ROMANCES ORAIS TRADICIONAIS

### SENSE AND ORAL TRADICIONAL PAN-HISPANIC BALLADS

Ana Maria Paiva MORÃO

Centro de Tradições Populares Portuguesas Prof. Manuel Viegas Guerreiro

Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

anapmorao@gmail.com

**RESUMO.** Os romances orais tradicionais manifestam-se em múltiplas versões realizadas e transmitidas oralmente em espaços diversos e num grande alongamento temporal, assim sofrendo um processo dinâmico de transformação. A sua forma de representação elíptica, caracterizada por raras descrições, forte predominância do diálogo e uso frequente de expressões formulísticas e motivos, pode confundir-se com uma escassez de recursos narrativos e induzir uma interpretação superficial do sentido. No entanto, os romances são dotados de universos de significação altamente estruturados e complexos, mas, para que o seu sentido se revele plenamente, haverá que identificar e analisar os processos de significação próprios do romancista. Dos mecanismos formais destacam-se o uso de expressões formulísticas e de motivos. O acesso ao conhecimento do seu programa narrativo completo é executado pela segmentação do “texto” em sequências, tanto as que são discursivamente atualizadas como as implícitas ou implicadas, partindo do conhecimento de um conjunto de normas e valores, tendo em conta que os romances reproduzem comportamentos humanos em sociedade. Para além de identificar as linhas de sentido de um romance, há a considerar que a atividade criadora e transformadora dos produtores, exercida tanto na estrutura verbal como na estrutura temática, produz efeitos no sentido.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romances tradicionais. Sentido. Explícito. Implícito. Variação.

**ABSTRACT.** Oral traditional pan-hispanic ballads (romances) are composed by multiple versions orally transmitted along different spaces and time, which made them suffer a dynamic process of transformation. Their elliptic form characterized by rare descriptions, a strong dominance of dialogues and frequent use of formulaic expressions and motives may be mistaken for a lack of narrative resources and lead to a superficial interpretation of meaning. However, romances are endowed with complex and highly structured contents. Nevertheless, in order their sense may be fully revealed, it is necessary that meaning procedures are identified and analysed. Some of them are formulaic expressions and the use of motives. The access to their complete narrative program is made by dividing the text into sequences, both the ones present in discourse and those which are implicit according to a normative and values set, having in mind that romances reproduce social human behaviour. Besides the identification of a romance sense lines, it is necessary to consider too the creative and transformation

activity of human agents upon verbal and thematic structure, with repercussions on sense.

KEY WORDS: Traditional ballads. Meaning. Explicit. Implicit. Variation.

.... compreender uma narrativa não é apenas seguir o esvaziar da história, é, também, reconhecer nela ‘planos’, projectar os encadeamentos horizontais do ‘fio’ narrativo sobre um eixo implicitamente vertical (BARTHES, 1987).

Os romances orais tradicionais, que fazem parte das práticas linguístico-literárias designadas por Literatura Oral Tradicional, têm como características de base a fixação pela memória e a transmissão oral. Constituindo o resultado hispânico do desdobramento dos poemas épicos em pequenos cantos épico-líricos, por ação dos jograis, e tendo sofrido um processo de fragmentação e tradicionalização (PIDAL, 1968, I, pp. 151-172), os romances demarcam-se da fixidez dos textos escritos da literatura institucional, pois não se manifestam num texto único, mas em múltiplas versões, em *performances* singulares de emissores únicos. Estas, realizadas e transmitidas oralmente em espaços diversos e num grande alongamento temporal, sofrem um processo dinâmico de transformação.

Estas circunstâncias vieram a imprimir-lhes uma forma de representação elíptica, caracterizada por raras descrições e forte predominância do diálogo, escassez de didascálias de tempo, espaço ou identificação de personagens e uso frequente de expressões formulísticas e motivos. Usualmente, a intriga começa e acaba de forma abrupta e apresenta saltos narrativos, por vezes sem ligação aparente entre as sequências, não sendo, porém rara, na tradição oral moderna, a extensão da intriga ou a adição de finais moralizantes. Assim, quem não estiver familiarizado com o modo particular de significar do romanceiro pode sentir certa falta de lógica na estrutura geral da narração e limitar a interpretação do sentido unicamente ao que é explícito.

A verdade é que, nos romances, encontram-se universos de significação densos e altamente estruturados, mas, para que estes se revelem, há não só que identificar os mecanismos formais de que se serve a *langue* do romanceiro para produzir uma *parole*, como o ouvinte/leitor deverá recorrer à sua “competência enciclopédica” (ECO, 1993) para reconhecer os elementos contextuais e extratextuais que conferem sentido ao romance.

A economia narrativa própria dos métodos orais de composição poética gera expressões adaptáveis a diferentes temas e contextos (ONG, 1998, pp. 25-40), que podem parecer meros lugares-comuns. O romanceiro utiliza as chamadas "expressões formulísticas nas suas múltiplas funções de mnemônica, de distanciamento do transmissor em relação à composição, de identificação do enunciado enquanto gênero de estratégia narrativa de significado informativo literal, mas elas são, também, expressões lexicalizadas de um conteúdo e valem pela sua significação mais profunda, tornando-se meios de ampliação do sentido. No exemplo à frente<sup>11</sup>, a expressão formulística “à pressa não devagar” remete para a pressa de Moriana em ir buscar o vinho implicar a dúvida questão de o envenenamento ser premeditado ou de ser efeito de um impulso de momento, como parece ser o caso nesta versão: “Levanta-se Boliana à pressa não devagar” (FERRÉ, 1982, pp. 181-182).

Outra característica do pensamento da cultura oral é a redundância, que assegura a atenção e compreensão do ouvinte (ONG, 1998, pp. 50-52), pelo que o estilo poético tradicional socorre-se de recursos formais como a repetição (sintática, semântica, fônica, textual) e a enumeração (exaustiva, distributiva, representativa ou em variação de séries), que cumprem a função de tornar mais explícita uma ação ou uma ideia e intensificam a tensão dramática. O romanceiro é pródigo em iterações, especialmente no exórdio e no encerramento, mas igualmente no meio da narrativa:

- “Juliana, Juliana, [que deitaste no teu vinho]” (VASCONCELLOS, 1960, p. 106)

A iteração verbal faz com que a mesma ideia, conceito, ordem ou pedido sejam emotivamente reforçados e se tornem denotativos de determinadas ações, sendo também um meio de melhor induzir o interlocutor a realizar qualquer ação ou a persuadi-lo de algo:

“- Toma, toma, Leonardo, este copo de licor” (DIAS, 1922, pp. 114-115)

---

<sup>11</sup> Utilizamos, para exemplificação, versos de várias versões do conhecido romance *Veneno de Moriana*, identificado no IGR com o nr. 0172 e como N1 em RPI e conhecido no Brasil como “Juliana e D. Jorge”. O incidente básico narrado neste romance é que Moriana oferece um copo de vinho a um cavaleiro que dela se acerca (após confirmar que ele vai casar com outra). O cavaleiro, ao bebê-lo, deixa de ver claro e Moriana informa-o (ou não) que foi envenenado. Apresentamos, no final do artigo, duas versões da tradição portuguesa, em dois tipos de organização estrutural.

Uma vez que cada romance constitui um “texto” único, dotado de um sentido invariante, o acesso ao conhecimento do seu programa narrativo é facilitado pela segmentação prévia desse “texto” em *sequências*, unidades que expressam a representação global de determinada situação que, ao cumprir-se, se liga à subsequente por disjunções significativas de espaço, tempo ou atores, fazendo evoluir o desenrolar da intriga, embora se saiba que os fatos discursivamente narrados nem sempre correspondam à ordem lógica e cronológica da estrutura profunda. As sequências podem abranger mais do que um dístico e ser constituídas por:

- Uma situação descritivo-narrativa.
- Um diálogo, curto ou alongado, entre personagens.
- Um monólogo de uma delas.
- Um conceito ou afirmação valorativo-moralizante.

As “sequências descritivo-narrativas” podem ser enunciadas por um narrador extradiegético ou intradiegético e apresentam-se como uma espécie de prólogo ou introdução às falas das personagens, funcionando como “embreadores de ficcionalidade”, em contraste com o modo dialogado. Este, embora também obviamente ficcional, institui-se como “efeito do real”, ao tornar simultâneo o tempo da enunciação com o tempo da ação, dando assim ao ouvinte/leitor a impressão de estar assistindo ao desenrolar dos eventos, tal como numa performance teatral. A diferença entre esta e os romances é que, nestes, uma única voz emite, com eficácia, informações cênicas de espaço, lugar e tempo, bem como fornece didascálias referentes a qualquer situação ou incidente não passível de ser visto/ouvido. Assim, como se um só ator desempenhasse todos os papéis, um único sujeito de enunciação reproduz as estruturas dialógicas que se dão entre os sujeitos enunciadores das “falas” e que são as personagens dos romances; a mesma voz institui-se como narrador, tanto extra como intradiegético, encarregando-se das funções narrativas/descritivas, algumas a funcionarem como indicações cênicas:

“Lá vai subindo D. Jorge no seu cavalo montado,

Lá estava a D. Julieta no seu sofá encostada.” (FERRÉ, 1987, p. 48)

Quando a forma é predominantemente dialogada, o ouvinte-leitor será obrigado a certo exercício de localização situacional, que se efetuará através de indicações presentes nas “falas” das personagens, que são, com frequência, enunciados com dupla função, a de comunicação interna, relativamente a elas próprias, e externa, dirigida ao

ouvinte/leitor e substituindo-se a um narrador onisciente; as identificações de espaço, tempo e ator serão executadas com a presença de deíticos, marcadores espaciais e temporais como “aqui” e “agora”, pelo uso de expressões formulísticas ou através de expressões anaforizantes nas “falas” das personagens, que integram didascálias, pois, enquanto instâncias da enunciação, elas contam o que se está a passar, o que passou anteriormente, o que vão fazer ou as atitudes tomadas por outras personagens:

“Trago a minha vista turva, já não vejo bem o caminho.” (GARCIA, 1965, pp. 196-197)

“Enquanto eu ponho a mesa, um copo vou deitar” (VASCONCELLOS, 1960, 106-107)

“- O que tens, ó Juliana, qu'estás tão triste, a chorar?” (FONTES, 1979, pp. 121-122)

Contudo, de modo a garantir uma linha de organização lógica e coerente, não basta enumerar as sequências discursivamente actualizadas e a que chamaremos “explícitas”, sendo preciso identificar situações implícitas ou implicadas e proceder à identificação de indícios deixados a nível do discurso, os quais permitem a recuperação de outros elementos, através da encatalisação (GREIMAS, COURTÉS, s.d.). Assim, ao ouvir ou ler um romance, proceder-se-á à pressuposição de antecedentes e à antevisão de implicações, de modo a que uma narrativa mais vasta se possa completar e o sentido pleno do romance se revele.

A facilidade na procura do sentido do romance é, em boa medida, maior ou menor consoante o posicionamento das sequências na estrutura da narrativa (inicial, intermédio ou final). Geralmente, há uma maior necessidade de proceder à encatalisação nas sequências iniciais, pois a intriga começa muitas vezes *in media res*, entra bruscamente no assunto ou inicia-se com um diálogo, o que faz com que contenham escassa ou nenhuma informação explícita das circunstâncias que antecedem o que se vai contar. A ação desenvolver-se-á nas sequências intermédias, nas quais que se encontra o máximo de tensão narrativa, prenunciando um desfecho que é implicado pelas próprias circunstâncias. Seria, pois, expectável que fossem mais elucidativas que as primeiras, mas acontece que não deixam de apresentar saltos narrativos, o que implica que estes terão de ser preenchidos por pressupostos lógicos de ligação. As sequências finais dos romances são a implicação das anteriores, resultando da ação desenvolvida nestas e tendem a encerrar o episódio narrado com um desfecho que representa a consequência “lógica” dos atos das personagens, na medida em que uma “lógica de ações” implica, necessária ou eventualmente, a realização de outras ações que lhe estão ligadas. Trata-se

de uma relação de causa/consequência que se estabelece entre a situação posta (ou pressuposta) inicialmente e a final.

Apreender o sentido dos romances é também compreender que estes, enquanto poemas narrativos, contam histórias ou episódios em intrigas mais ou menos elaboradas e são protagonizados por personagens cujos comportamentos, ainda que sob uma perspectiva ficcional, são uma mimese do comportamento humano em sociedade, distinguindo-se, portanto, do grande conjunto das baladas europeias pelo seu “realismo” e quase ausência do “maravilhoso”. Logicamente, as personagens tecem entre si toda uma rede de relações pessoais e sociais, alianças, influências e confrontos. Na sua condição de práticas significantes, encontram-se, pois, nos romances, os sistemas de valores das comunidades transmissoras, inseridas no espaço cultural ocidental imbuído de uma ideologia judaico-cristã e caracterizado este por uma acentuada hierarquização social e de gênero, modelo que, no entanto, não se constrói explicitamente na narrativa, antes lhe estando implícito. Os valores revelar-se-ão, sobretudo pela análise dos atos cometidos pelas personagens, que agem de acordo com determinado padrão, quer o façam de forma positiva quer negativa. Porque se trata de textos produzidos e transmitidos oralmente num grande alargamento temporal e geográfico em uma multiplicidade das versões, a atribuição de determinadas ideologias a contextos concretos poderá ser dificilmente perspectivada, visto que as comunidades transmissoras sofrem mutações na forma de viver e pensar a realidade e elas mesmas são heterogêneas. Assim, há uma notável complexidade na apreciação dos comportamentos das personagens, frequentemente executada na forma implícita, modalidade em que se pode revelar, com toda a impunidade, a adesão ou rejeição às regras impostas pelo poder hegemônico.

Os desfechos, por exemplo, são geralmente os esperados dentro de um certo envolvimento sociocultural. Todavia, certos comportamentos que implicariam uma sanção em sociedade nem sempre a sofrem na intriga (caso de *Veneno de Moriana*, cuja protagonista, que mata um homem, não sofre castigo), o que leva a que um dos paradoxos mais evidentes nos romances seja a maneira como certos valores parecem sobrepor-se a outros. Por outro lado, segundo Catalán, “es bien sabido, en efecto, que los desenlaces de los romances están más sujetos al cambio que el resto de la narración”

(CATALÁN, 1997, p. 178), devido às atitudes culturais que condicionam a reacção dos receptores-emissores à história contada, chegando estes a subverter a fábula tradicional.

O fato é que, na multiplicidade das versões de um qualquer romance, torna-se perceptível a existência de uma narrativa própria, que, nessa acepção, é invariante, mas também de um considerável número de desvios, quer a nível do discurso, quer a nível da estrutura narrativa, vindo alguns deles a constituir variantes daquele texto. Sabe-se que a propriedade de “abertura” e o dinamismo das estruturas tradicionais permitem o fenómeno da variação, através da atividade criadora e transformadora dos seus produtransmissores, tanto na estrutura verbal como na estrutura temática, produzindo um extenso leque de variações; as versões-ocorrência, que são afetadas por toda uma complexidade de fatores, “optam” por vezes por selecionar, eliminar, expandir ou reajustar determinados episódios, embora reelaborações mais profundas viessem a subverter o romance de tal forma que este se tornaria irreconhecível.

Sobre a questão da variação dos romances, Bráulio do Nascimento diz que um romance pode apresentar versões com uma estrutura verbal diversificada mantendo a mesma estrutura temática ou haver uma modificação desta por “abandono ou anexação de trechos” (NASCIMENTO, 1974), até por contaminação de outro romance. Noutro estudo, declara que a análise da poesia tradicional deverá focalizar as invariantes, uma vez que “as variantes operam laboriosamente para a permanência da invariante no espaço e no tempo” (NASCIMENTO, 1994). Este estudioso reconhecerá a “supremacia da invariante, da fábula, em relação à variante” e diz ainda que “[A] estrutura fabular, através das suas sequências, transmite um significado. Em torno desse significado é que deve ser estudada a variância, que venha a modificar a mensagem” (NASCIMENTO, 2004, pp. 341-357). Os catorze processos de variação que o autor encontra, a partir da análise de quatro versões brasileiras de *Veneno de Moriana (Juliana e D. Jorge)* são “a participação psicológica, a anástrofe, a supressão, a justaposição, a analogia, o eufemismo, a generalização, a sinonímia, a repetição, a substituição, a contaminação, a atualização e a adaptação”. Alguns destes processos, afetam a estrutura verbal, enquanto outros, como a supressão e a contaminação, alteram a estrutura temática, enquanto a sinonímia procura preservá-la; já o eufemismo e a generalização implicam a intrusão de fatores de ordem psicológica, social e pessoal (NASCIMENTO, 1974, pp. 125-166).

Maria de Fátima Silva e Andrea Ciacchi irão reduzir este número a dez e debruçar-se-ão sobre o equilíbrio entre estruturas superficiais e estruturas textuais profundas, caracterizando os processos de variação como paradigmáticos ou sintagmáticos, conforme se exercem sobre o “aspecto verbal” ou sobre o “tecido temático” (SILVA, CIACCHI, 1987, pp. 231-245). Quanto a Suzanne Petersen, conclui que as secções básicas que distingue (“*comienzos, escenas principales y secundarias, enlaces y finales*”) manifestam “evidentes tendências evolutivas de caráter estrutural” (PETERSEN, 1972, pp. 167-179), enquanto Jesús Antonio Cid fará notar que os romances estão continuamente a ser sujeitos a transformações, no que chama uma “adaptação ao meio”, e que as alterações radicais afetarão tanto a mensagem como a organização do próprio relato, sublinhando que a variação tem fortes restrições, entre as quais o caráter conservador da tradição oral (CID, 1979).

As causas que levam à produção de determinadas variações, além do próprio processo de tradicionalização, têm origem em fatores que aliam condicionantes coletivas e individuais, estes do foro psicológico ou resultantes da criação poética, tendo em conta que os agentes o fazem em diversos graus e maneiras. Segundo Diáz Roig, aquele para quem o que importa é aquilo que diz, procurará manter a coerência do texto (ROIG, 1997, pp. 49-50). Aqueloutro, para quem o essencial é o aspecto fônico, não se importará de deformar as palavras se não compreender cabalmente o seu significado, produzindo então corruptelas de certos termos. A coerência de sentido poderá manter-se mesmo havendo esquecimento genuíno da forma versificada e ser esta substituída por uma prosificação, ou surgirem variantes com outros sentidos, embora as inovações só se fixem e retransmitam se houver aceitação pela comunidade. Pode acontecer também que o tipo de comunidade em que o romance é transmitido exerça os seus efeitos no sentido. É assim que as variações acusam uma adaptação cultural, mais do que sofrerem uma verdadeira transformação, como acontece, por exemplo, no caso de uma versão brasileira de *Veneno de Moriana*, na qual o “primo Jorge” chega de bicicleta junto de “Juliana”. Trata-se de uma variação a nível cultural que moderniza/urbaniza o clássico cavalo do romance, mas não afeta o sentido deste, visto que a posse de uma bicicleta, num determinado meio sociocultural, equivaleria à daquele animal, fazendo-se corresponder o estatuto social dos proprietários de ambos os meios de transporte.

É certo que o transmissor pode ter falhas de memória que ocasionam elipses de sequências ou hemistíquios, aparecendo versões fragmentadas, mas isso pode ser fruto de fenômenos de outra natureza, como é o caso de certos tabus, que geram eufemismos cuja elaboração Braulio do Nascimento divide em ocorrências por elipse parcial ou total, por substituição sinonímica ou inventiva e por criação poética (NASCIMENTO, 1972). Os eufemismos são também uma forma de implícito e têm grande representação no romanceiro, sendo os temas de natureza sexual dos mais afetados, encontrando-se expressões como “dormir com”, “deitar com”, “como mulher e marido” ou “vencer uma batalha”. O que pode deduzir-se de alguns casos de variação é o desejo de moralizar determinadas situações narradas nos romances, cantados em ocasiões e circunstâncias como nos serões familiares, durante o desempenho dos trabalhos agrícolas ou até em bailes. Não se torna difícil acreditar que a presença de jovens e crianças nesses eventos fosse propícia a certas alterações de caráter eufemístico.

Estas “intervenções” dos produtores-transmissores do romanceiro exercem-se em nível da enunciação e do enunciado. No primeiro caso, o informante, sobretudo quando não canta, mas recita, pode fornecer indicações simples, do tipo “ele disse:” ou outras mais complexas, algumas parecendo uma forma de tornar explícitas ao coletor as circunstâncias da situação que vai narrando ou o modo como a compreende, talvez por julgar que este não esteja de posse do conhecimento de todos os pormenores da história contada, como no seguinte caso: “E depois ela foi buscá-lo, mas foi veneno. Ele morreu.” (PURCELL, 1968, pp. 133-134). Certos apartes dos informantes tanto podem ser uma forma de fazer valer a veracidade dos atos narrados, de sublinhar o dramatismo de certos episódios como, ainda, de expressar atitudes mais pessoais de empatia ou de rejeição às personagens e suas atuações. Entre as categorias pragmáticas do discurso, Elena Wolf cita a valorização como caso especial da qualificação, abarcando substantivos, adjetivos e verbos. Diz a autora que a qualificação tem como base os valores semânticos “bom/mau” e “grande/pequeno” e que o sema apreciativo “bom” ou “mau” dependerá do padrão apreciativo da comunidade, fazendo igualmente notar que só com base na situação ou no contexto se poderá, por vezes, ajuizar do sentido de apreciação ou desaprovação das palavras (WOLF, 1982 pp. 28-43). O fato é que, na enunciação, surgem comentários à atuação das personagens, como é o caso numa versão de *Veneno de Moriana*, em que se comenta assim a atitude do cavaleiro faltoso ao

compromisso de casamento: “E dá-le assim uma taponas nas ventas!” (FONTES, 1987, pp. 393-394).

Ao nível do enunciado, as “intervenções” manifestam-se de diversas maneiras, sobre a semântica e/ou sobre a estrutura narrativa e a sua análise apresenta algumas complexidades. Em relação à semântica, basta consultar os índices de primeiros versos de qualquer romance, para nos darmos conta da amplitude e variabilidade dos modos de expressão. O mesmo se passa com a estrutura narrativa, uma vez que cada versão é uma ocorrência única, que pode conter todas as sequências do romance ou sofrer elipses, substituições, acrescentos, prosificações, prolongamentos, contaminações, remates moralistas, ou modificações à cadeia lógico-temporal dos sucessos do texto “base” do romance que, de algum modo, afetam esta e/ou o sentido do romance (ou de segmentos da intriga). As versões nem sempre começam com a primeira sequência nem finalizam com a sequência canônica do desfecho da intriga, nem, tão pouco, estão as intermédias isentas de modificações da estrutura narrativa ou no sentido. Além disso, é frequente haver a junção de uma extensão variável de versos, que alongam a narrativa sem afetar a intriga, como é o caso das lamentações, em *Veneno de Moriana*, apenas sendo um meio de despertar piedade. Já os casos em que Moriana há-de ir presa, são expansões da intriga porque se tratam de uma continuidade narrativa, que parece ter certa lógica - a própria personagem o faz: “Agora tu vais prà campa, eu prà cadeia vou presa” (FERREIRA, 1999, pp. 177-178).

Outros acrescentos adquirem mais marcadamente a função de comentar a intriga. Considerando que, na generalidade, esta é contada com certa neutralidade, estes prolongamentos representam um espaço que se transforma num ato de embreagem do sujeito da enunciação, que pode assim revelar um ponto de vista de associação (pró ou contra) ao ato narrado ou exprimir uma moralização, na qual está implícito um conjunto de códigos coletivos, mesmo que os coloque na boca de personagens.

Quando as versões de determinado romance sofrem contaminações de outros, seja em posição inicial, intermédia ou final, a estrutura narrativa do romance importador é afetada, mas nem sempre o sentido. Há casos em que a semelhança dos incidentes ou temas pode levar à integração de versos e hemistíquios de um romance em outro romance, constituindo um “formulismo situacional”, que não é senão um meio de expandir a intriga; outras contaminações levam a narrativa (e o sentido) por outros

caminhos, podendo ou não chegar ao mesmo desfecho do romance importador. Ambas as situações tornam o fenômeno da contaminação um uso criativo de elementos narrativos romancísticos, resultando do recurso a um fundo comum, mas não aleatório, à semelhança do que acontece com a utilização dos motivos.

Nas narrativas tradicionais, os motivos são plurissignificantes, portadores de um sentido implícito e, mesmo, simbólico, desempenhando funções denotativas. No romanceiro, um dos processos de grande operacionalidade na produção de sentido é o uso dos motivos, que encaramos numa dupla perspectiva: a de unidades narrativas de dimensão discursiva geralmente curta, com o significado literal daquilo que dizem ou contam, tal como para as funções proppianas e correspondendo ao “explícito”. Harriet Goldberg adaptou ao romanceiro o *Motif-Index* de Thompson elaborado para os contos tradicionais, num acreditado índice, *Motif-Index of Folk Narratives in the Pan-Hispanic Romancero* que, por sua vez, foi modificado e aumentado para a sua implementação na Web, numa das bases de dados do *Proyecto del Romancero pan-hispánico*<sup>12</sup>.

Na outra perspectiva, os motivos assumem-se como unidades significantes culturais, com poder indicial múltiplo e variável e caráter simbólico, correspondendo ao “implícito”, pois escapam ao ónus da simples narratividade, devendo ser entendidos como portadores de um caráter de superação do seu sentido literal. Simples ou complexos, os motivos funcionam como processos de significação, radicando num imaginário coletivo que abrange diferentes contextos, embora, numa primeira instância, o sentido lhes seja atribuído pelo grupo social que os usa. Por outro lado, e apesar da abrangência de usos e funções, as interpretações do seu sentido não serão aleatórias, tal como não deverá, a todos eles e por princípio, ser atribuída uma excessiva carga simbólica.

Ainda assim, sendo dotados de uma capacidade plurissignificante, os motivos, que podem ser tópicos (“o vinho”, “o jardim”, “o cavalo”, etc.) ou expressar-se em frases, como “um homem a cavalo aproxima-se de uma mulher”, adaptam-se também ao contexto em que ocorrem, tendo a capacidade de se moverem entre narrativas. Diz Clement Legaré que “en tant qu’unité mobile, disponible et réglable, le motif peut

---

<sup>12</sup> Trata-se do *Index of Folk Motifs in the Pan-Hispanic Ballad* (ou *Harriet Goldberg's Motif-Index of Folk Narratives in the Pan-Hispanic Romancero*), que pode ser consultado no arquivo on-line do *Proyecto del Romancero pan-hispánico* (*Pan-hispanic Ballad Project*), coordenado por Suzanne H. Petersen.

s'engager dans des parcours narratifs différents au gré de l'imaginaire collectif" (LEGARÉ, 1980). O cavalo, por exemplo, tanto pode servir para revelar o estatuto social de quem o monta como, na sua dimensão simbólica, anunciar um acontecimento trágico, como em *Veneno de Moriana*; o "jardim", que em outros romances pode ser o *locus amœnus* dos amantes é, em certas versões daquele romance, local maléfico porque nele se colhe o veneno. Concomitantemente, o fenómeno da variação permite que um mesmo sentido possa ser expresso por motivos tópicos diferentes, pois em *Veneno de Moriana*, o vinho envenenado pode ser servido num "copo" ou num "cálice".

Em suma, a forma de expressão elíptica e condensada dos romances orais tradicionais não impede que sejam reconstituídos programas narrativos completos e complexos. Eles dispõem de mecanismos de significação, em elementos explícitos e implícitos, através dos quais é possível identificar diversas linhas de sentido, que são sustentadas por um conjunto de valores sociais, culturais e religioso, surgindo, nas versões, apreciações avaliativas, eufóricas ou disfóricas, às personagens e aos atos praticados, conformes ou não com o sentido do romance.

*Veneno de Moriana:*

TIPO A: Versão de Seixas, c. de Vinhais, d. de Bragança. Recitado por Augusta dos Santos, de 66 anos de idade. 14 de Agosto de 1980. (FONTES, 1987, pp. 380-381)

1. - Tu que tens, a Juliana? Passas a vida a chorar.
2. Eu lo digo, minha mãe, D. Jorge vai-se casar.
3. - Bem to disse, ó minha filha, não te quiseras fintar;
4. o D. Jorge tinha promessa das donzelas enganar.
5. Lá baixo vem no D. Jorge montado no seu cavalo.
6. Vira estar a Juliana fazendo no seu bordado.
7. - Boa tarde, ó Juliana, boa tarde te venho dare.
8. - Eu já tive por notícia que tu t'ias casar.
9. - É verdade, ó Juliana, eu te venho convidar;
10. no dia do casamento se me vais a acompanhar?
11. - Espera aí, ó Jorge, espera aí um bocadinho,
12. enquanto eu vou ao sobrado buscar um copo de vinho,
13. - Que fizeste, ó Juliana, que fizestes ao teu vinho?
14. 'Inda agora o bebi, já não enxergo o caminho.
15. - Tinhas promessa, D. Jorge, das donzelas enganar;
16. tu comigo não casaste, com outra não vais casar.
17. - S'a minha mãe o soubesse, qu'estava sem no filho!
18. - Também s'a minha o soubesse, que não casavas comigo!

19. - Venha papel, venha tinta, venha também um escrivão;
20. quero deixar por notícia o pago qu'as mulheres dão.

TIPO B: Versão de Vilar Seco, c. de Vimioso, d. de Bragança. Recitado por Domingas do Nascimento Martins, de 77 anos de idade. 2 de Agosto de 1980. (FONTES, 1987, pp. 386-387).

1. Apeia-te, ó cavaleiro, que vamos ir merendare.
2. Tu que tens, ó D. Augénia, tu que tens para me dare?
3. Tenho vinho de sete i-anos reservado para te dare
4. Para mim, ó D. Augénia, seria muito guardare.
5. Suba aqui, ó D. Jorge, suba até o meu sobrado,
6. beber um copo de vinho que eu p'ra ti tenho guardado.
7. Não bebo o vinho, Juliana, que me estou a temere.
8. Beba o vinho, D. Jorge, qu'ainda o hás-de engrandecere.
9. Que lhe deitaste a este vinho, qu'eu dei-me em agoniare?
10. Deitei-le cobrinhas vivas, peixinhos d'endar no mar.
11. Vai pensando minha mãe que tinha o seu filho vivo.
12. Tam'ém a minha pensava que tu casavas comigo.

Variante: 7a Beba...

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. **A Aventura Semiológica**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- CATALÁN, Diego, et alii. **El Romancero Pan-Hispánico - Catálogo General Descriptivo**. Madrid: Seminario Menendez Pidal, 1982, 1983, 1984. (Sigla IGR).
- CID, Jesús Antonio. Recolección moderna y teoria de la transmission oral: *El traidor Marquillos*, cuatro siglos de vida latente In Diego Catalán et alii. **El Romancero hoy: Poética**. Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, Editorial Gredos, 1979, pp. 281-359.
- DIAS, Urbano de Mendonça. Canções In **A Vila**, Vol. V. Vila Franca do Campo, 1922, pp. 103-146.
- ECO, Umberto. **A Leitura do Texto Literário, Lector in Fabula**. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- FERRÉ, Pere. **Romances Tradicionais**. Funchal: Edição da Câmara Municipal, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Romanceiro Tradicional do Distrito da Guarda, I**. Santiago do Cacém – Lisboa: Real Sociedade Arqueológica Lusitana – Estar Editora, 1987.

FERREIRA, Joaquim Alves. **Literatura Popular de Trás-os-Montes e Alto Douro, I, Romanceiro**. Vila Real: Ed. do Autor, 1999.

FONTES, Manuel da Costa. **Romanceiro Português do Canadá**. Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1979.

\_\_\_\_\_. **Romanceiro da Província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança). I, Coimbra**: Por Ordem da Universidade, 1987.

\_\_\_\_\_. **O Romanceiro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico**, 2 vols, Madison, 1997. (Sigla: RPI)

GARCIA, Idalina Serrão. **O Falar da Glória do Ribatejo**. Lisboa: Faculdade de Letras, 1965.

GREIMAS A. J., COURTÉS J. **Dicionário de Semiótica**. S. Paulo: Ed. Cultrix, s.d.

LEGARÉ, Clement. **Le statut sémiotique du motif en ethno littérature. Application à Pierre la Fève, version québécoise du conte type AT563**. Montréal: Éditions Quinze, 1980.

NASCIMENTO, Bráulio do. Eufemismo e Criação Poética no Romanceiro Tradicional In **El Romancero en la Tradición Oral Moderna**. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Gredos, 1972, pp. 233-275.

\_\_\_\_\_. **Romanceiro Tradicional**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1974.

\_\_\_\_\_. **Literatura Oral: Limites da Variação**. Rio de Janeiro: Sociedade Editorial de Sergipe, 1994.

\_\_\_\_\_. **Estudos sobre o Romanceiro Tradicional**. Paraíba: Editora Universitária/UFPB, 2004.

ONG, Walter. **Oralidade e Cultura Escrita**. Campinas: Papyrus, 1998.

PETERSEN, Suzanne. Cambios estructurales en el Romancero tradicional In **El Romancero en la Tradición Oral Moderna**. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal y Rectorado de la Universidad de Madrid, 1972, pp. 167-179.

PIDAL, Ramón Menéndez. **Romancero Hispánico (Hispano Português, Americano Y Sefardi) - Teoria e História**. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.

PURCELL, Joanne Burlingame. **Portuguese Traditional Ballads from California**. Los Angeles: University of California, 1968.

ROIG, Mercedes Díaz. **El Romancero Viejo**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

SILVA, Maria de Fátima Pessoa Viana e CIACCHI, Andrea. **Les processus de**

variation dans le Romanceiro de tradition orale: une étude des axes syntagmatique et paradigmatic In *Litterature Orale Traditionelle Populaire*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1987, pp. 231-245.

VASCONCELLOS, José Leite de. *Romanceiro Português, II*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1960.

WOLF, Elena M. As Estruturas Apreciativas e Descritivas na Semântica da Palavra e da Enunciação In *Biblos*, Vol. LVIII (1982), Coimbra: Universidade de Coimbra, pp. 28-43.