

“Conta-me a tua tristeza”: mulheres e violência no romanceiro português

Maria Alice Ribeiro Gabriel* 

Nos últimos anos, as literaturas erudita e popular tornaram-se objeto de análise comum a diversas áreas das Ciências Sociais. Conexões prolíficas entre Filosofia, História e Literatura, teorizadas no conjunto da obra de autores como Alun Munslow, Hayden White, Paul Cohen, Paul Ricoeur e Richard Kearney, inspiraram novos trabalhos no campo dos Estudos Literários, favorecidos pelo aprimoramento de tecnologias digitais propícias à criação e consulta de amplas bases de dados documentais, avanço que depurou o registro e a pesquisa do romanceiro ibérico.

Apesar das inovações que disponibilizaram arquivos e ferramentas ao pesquisador, o aporte sócio-histórico do romanceiro ibérico ainda é negligenciado no meio acadêmico, sobretudo quanto às áreas referentes à expansão marítima do império português, cultural e geograficamente diversificadas. Tal aporte não alude apenas ao conhecimento do passado.

Nesse sentido, a teoria de Paul Cohen (2014) sobre a questão da sobrevivência de algumas narrativas em prosa e verso aplicar-se-ia ao estudo do romanceiro ibérico: antigas ou modernas, factuais ou ficcionais, religiosas ou seculares, locais ou estrangeiras, certas narrativas podem refletir seu contexto de origem e aqueles em que absorveram influências de outras condições históricas e manifestações culturais. Assim, como afirmaram Joaquin Díaz, José Delfin Val e Luis Díaz Viana (1978), ao longo do tempo, o romanceiro nutriu-se não só de canções de gesta, mas de temas históricos, novelescos, religiosos, líricos e picarescos.

O romanceiro ibérico está repleto de narrativas, motivos e imagens que ofereceriam interessante contribuição ao estudo da História da violência, relativo à condição feminina como vítima e agente de ações que ferem o princípio da dignidade humana. Logo, a fim de analisar tais representações de violência, este artigo centra-se em romances publicados em 1886 por José Leite de Vasconcellos no *Romanceiro Portuguez*. No intuito de discutir, sob enfoque comparativo e interdisciplinar, episódios de abuso emocional e físico, com base em coletâneas e estudos dos séculos XIX, XX e XXI, a primeira parte deste artigo concerne a teorias sobre a natureza do romance; a seguinte, a situações exemplares referidas em romances tradicionais. O referencial teórico adotado apreende considerações de Leite de Vasconcellos (1886); Luís da Câmara Cascudo (1944; 1984; 1986; 2005); Manuel da Costa Fontes (1994; 2004); Casey Dué (2006); John Haines (2010); Ruth Finnegan (2017); e Malyn Newitt (2023), dentre outros.

* Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo, Brasil. Pesquisadora vinculada ao grupo “Variações do Insólito: do mito clássico à modernidade” - Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, Paraíba, Brasil / Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Brasília, Distrito Federal, Brasil. E-mail: rgabriel1935@gmail.com

A memória do romanceiro

Muitos coletores de romances acumularam as funções de organizadores de coletâneas e de teóricos do assunto. Para Ruth Finnegan (2017, p. 7), quando se recordam as gerações de coletores estudiosos de baladas ou romances: antropólogos, filólogos, folcloristas, historiadores e escritores, torna-se evidente a existência de grande interesse e informação referente ao tema. O estudo de romanceiros tradicionais não foi sistematizado como disciplina formal, mas atraiu a atenção de pesquisadores de áreas e países diversos. O tópico foi associado à ideia de tradição, a movimentos nacionalistas, a teorias sociológicas e literárias sobre a natureza da poesia oral.

Finnegan (2017, p. 9) referiu uma questão peculiar à origem do romance, problema que divide estudiosos do gênero em duas correntes: a primeira define o romance como vestígio, sobrevivência e fragmento da poesia épica, de longos poemas narrativos em verso com ênfase no heroico, reunindo solilóquios, diálogos e mesmo passagens essencialmente líricas; a segunda corrente define o romance como mosaico, forma híbrida composta de várias expressões da prosa e da poesia: contos populares, episódios hagiográficos, lendas, passagens bíblicas e salmos.

Finnegan (2017, p. 10) referiu ainda a extensão da balada como poema narrativo menor que o épico, centrado mais em um único episódio que em uma série de feitos heroicos. Outro ponto discutido pela autora concerne às raízes medievais da balada, que das matrizes europeias estenderam-se às variações disseminadas na Península Ibérica e nas colônias do Novo Mundo.

Do território o romance absorveu elementos etnográficos, históricos, míticos, sociais e religiosos, evocativos de particularidades regionais. Os romances colhidos na tradição oral dos povos das ilhas da Madeira e de Porto Santo pelo historiador e literato português Álvaro Rodrigues de Azevedo (1880) são peças poéticas que indicam aspectos culturais, geográficos, históricos e políticos, denotativos dos meios como a poesia narrativa medieval subsistiu nesse arquipélago:

Ao feudalismo sucedeu o monarquismo; ao viver aventuroso dos reis e dos nobres senhores na guerra, a residência folgada de uns e outros na corte e paços reais; aos costumes rudes e brutal sensualidade medievais, os afetados requieiros da urbana libertinagem cortesã; e, analogamente, na esfera da literatura, à poesia narrativa dos romances daqueles férreos tempos sucedeu a poesia discursiva das canções provençalescas, arguta, erótica ou crítica, de cultismo palaciano: aquela, suplantada por esta, e modificada na linguagem pelos progressos dos idiomas modernos, refugiou-se, das eminências castelãs, nas camadas da população inferior, e aí até agora, mais ou menos inovada, mais ou menos viciada, tem estanciado, como poesia tradicional. (AZEVEDO, 1880, p. viii).

O estudo do romanceiro ibérico deve reconhecer na história cultural e literária enfoques e critérios usados por movimentos ideológicos e literários dos séculos XIX, XX e XXI ao definir poesia popular, poesia tradicional e a “origem” dos romances. Nesse sentido, Manuel da Costa Fontes (1994; 2004) notou que, embora fossem populares em Portugal na Idade Média e na Renascença, o início da pesquisa do gênero no país tem por marco o caderno manuscrito (1824) de Almeida Garrett, ao lado de *Adozinda* (1828) e dos três tomos do *Romanceiro e Cancioneiro Geral* (1843-1851); secundados

por obras como: *Cancioneiro Popular* (1867), *Cancioneiro e Romanceiro Geral Português* (1867), *Cantos Populares do Arquipélago Açoriano* (1869), *Floresta de Vários Romances* (1869), *Cancioneiro Português da Vaticana* (1878) e *Romanceiro Geral Português* (1906), de Teófilo Braga; *Romanceiro do Algarve* (1870), de Estácio da Veiga; e *Romanceiro do Archipelago da Madeira* (1880), de Álvaro Rodrigues de Azevedo. No século XX, a recolha de romances em língua portuguesa gerou novas coletâneas, como: *Estudos sobre o romanceiro peninsular* (1934), de Carolina Michaelis de Vasconcelos; *Romanceiro Português* (1958), de Leite de Vasconcellos; *Romanceiro Tradicional Português* (1984), de João David Pinto-Correia; *Romanceiro Popular Português* (1987), de Maria Aliete Galhoz e os trabalhos de Samuel Armistead, Israel J. Katz, Candace Slater e Costa Fontes.

Sobre os romances em território brasileiro reparam-se: o manuscrito de 1853 intitulado *Romanceiro Tradicional do Brasil*, com oito romances compilados por Inácio Raposo; a série de artigos “A poesia popular brasileira” (1873), de Celso de Magalhães; *Cantos Populares do Brasil* (1883), de Sílvio Romero; *Folclore Pernambucano* (1908), de Francisco A. Pereira da Costa; *Poranduba Catarinense* (1944), de Lucas Alexandre Boiteux; *Presença do Romanceiro: Versões Maranhenses* (1967), de António Lopes; *Romanceiro Folclórico do Brasil* (1971), de Rossini Tavares de Lima; *Romanceiro tradicional* (1974), de Braulio do Nascimento; *Romanceiro Ibérico na Bahia* (1996), de Doralice Fernandes Xavier Alcoforado e María del Rosario Suárez Albán; *Estudos sobre o romanceiro tradicional* (2004), de Braulio do Nascimento e os estudos de Sandra Boto (2020) e de Bruno de Carvalho Belmonte (2020; 2021)¹ sobre o romanceiro ibérico no Brasil.

Vale assinalar a criação da plataforma digital *Romanceiro.pt*: o Arquivo do Romanceiro Tradicional em Língua Portuguesa, ampla base de dados documentais estendida à tradição oral brasileira. Desenvolvido em conjunto pela Universidade do Algarve, Fundação Manuel Viegas Guerreiro (Loulé) e Fundação Calouste Gulbenkian, o acervo fornece o registro digitalizado de documentos e fontes impressas, além do registro sonoro de composições do romanceiro ibérico.

Quanto à permanência desse romanceiro no Brasil, Belmonte (2020, p. 16) afirmou que: “[...] vivendo da transmissão oral e da mnemónica, o romanceiro tradicional passaria, ao longo destes séculos, por adequações e transformações, quer seja na forma quer seja na designação”. Nesta, ao se designar por romance expressões dissonantes do conceito de romance tradicional ibérico; naquela, por alterações de discurso, fábula, intriga métrica e rima. Contudo, há versões mais fiéis às variantes portuguesas, segundo trabalhos de fixação iniciados no século XIX. Em *Literatura Oral no Brasil* (1978), Luís da Câmara Cascudo escreveria sobre o termo romance:

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

¹ Bruno C. Belmonte (2020; 2021) apresenta uma relação mais completa e abrangente da produção bibliográfica sobre o romanceiro tradicional ibérico no Brasil do século XIX até o momento.

Braulio do Nascimento (1974, p. 4; 2004, p. 280) assinalou no processo de transmissão temporal e espacial de romances mecanismos de fragmentação de formas, de conjugação e de repetição de motivos, citando como exemplar o romance *Condes Claros*. A ocorrência de tais operações verifica-se em muitos romances que migraram da Península Ibérica para o Brasil.

Professor de literatura luso-brasileira na Universidade de Yale, Kenneth David Jackson (1990, p. 95) expôs que vários versos cantados na província ocidental dos *burghers* de Bataloa (grupo étnico do Seri Lanca) em ritmos musicais designados “baila”, principal arte folclórica desta comunidade, derivam de romances e de canções portuguesas da tradição oral, encontrados em cancionários e romances do século XVI. Complementares à observação de Nascimento, as reflexões de Jackson apontam a influência da expansão colonial portuguesa, da poesia e dos ritos católicos na composição de canções e de romances difundidos em outros continentes. Leite de Vasconcellos e Câmara Cascudo definem e historicam o gênero sob perspectiva diacrônica:

Parece que as mais antigas alusões a romances populares portugueses remontam aos fins do século XV ou princípios do século XVI. Garcia de Rezende diz no prólogo do seu *Cancioneiro* (edição de Lisboa de 1516): “– Muitos imperadores, reis e pessoas de memória, pelos *rimances* e trovas sabemos suas histórias”. Mas isto não quer dizer que os romances começaram a usar-se no século XV. (VASCONCELLOS, 1886, p. 3).

Romance não significava senão tradução para o idioma local. O gênero literário do século XVIII-XX não tinha essa interpretação nos séculos XIV e XV. No final do *Calila e Dimna* lê-se: “Aqui se acaba el libro de Calila e Dimna, et fue sacado del arábigo em latin e rromañado por mandado del infant don Alfon, fijo del muy noble rrei don Fernando, en la era de mil e dozientos e noventa e nueve años” 1299 corresponde a 1261. *Rromançado* e traduzido, do latim (versão do árabe) para o castelhano. No século XVI ainda se mantinha o sinônimo. Nicolas de Piamonte, abrindo sua tradução de *Carlos Magno*, em 1525, explicava: “... yo Nicolas de Piamonte, proponho de trasladar la dicha escriptura de lenguaje francês *en romance castellano*, sin discrepar, ni anadir, ni quitar cosa alguna de la escriptura francesa”. É a lição de Laveye “Ce nom, *Roman*, signifie traduction, version em langue romane, de même que les ecolliers disent le *Français* de Ciceron ou de Virgile.” “Etude sur la Formation des Epopées Nationales, 70, in *La Saga des Nibelungen dans les Eddas et dan le Nord Scandinave*, Paris, 1866. (CASCUDO, 1984, p. 208).

Refira-se junto a tais exemplos o comentário de Diego Catalán Menéndez Pidal (2001, p. 8, grifo do autor) sobre haver no Arquivo Menéndez Pidal/Goyri muitos textos referentes ao “gênero Romancero” sem origem na tradição oral, e sim nas obras de autores que escreveram romances ajustados à estética de uma era ou escola literária “cultura”. O Arquivo não busca reunir toda composição poética escrita em metro de romance, mas aquelas cuja temática ou difusão têm alguma relação com as pertencentes ao núcleo constituído pelo “Romancero tradicional”.

No século XX, a definição de romance permaneceu ligada à história literária nacional, mas igualmente à história das práticas cotidianas, dos costumes e das tradições populares. Em *Flor Nueva de Romances Viejos* (1928), Ramón Menéndez Pidal (1973, p. 9-10) definiu os romances como: “poemas

epicolíricos breves”, nas cortes de Aragão, Castela e dos Reis Católicos, “[...] cantados ao som de un instrumento, sea en danzas corales, sea en reniones tenidas para recreo simplemente o para el trabajo en común² [...] Los romances más viejos que conocemos datan por lo común del siglo XV: a todo más, alguno remonta al siglo XIV”. Em Aragão, forneceram modelo à poesia trovadoresca; em Castela, pelo viés de poesia política, serviram de veículo de propaganda às guerras de Granada; como poesia histórica, foram citados em relatos de cronistas e historiadores. Na aceção de poesia popular e tradicional, Leite de Vasconcellos afirmou que:

Os romances populares portugueses são análogos aos de outras nações; e portanto, estudada a origem de uns, está até certo ponto estudada a dos outros. A respeito do Romanceiro de Espanha dizem os sábios coletores da *Primavera y flor de romances* (Wolf e Hofmann): “Por de contado se puede, si no probar com documentos, si, al menos, afirmar com la certidumbre que dan las leyes universales de analogia, que el origen de los romances debió coincidir con aquella época, en que, despues de haberse desarrollado ya bastantemente su nacionalidad, cultura y lengua, los castellanos se sentian con un impulso irresistible de manifestar poeticamente su ser íntimo, su caracter nacional, y com los médios de hacerlo; y antes que la poesia artística commenzára a diferenciarse de la popular: con la época que média desde el siglo X al XII.” (Ed. de Berlin, 1856 – pag. IX-X). (VASCONCELLOS, 1886, p. 3).

Quanto à forma adquirida pelo romance no âmbito da poesia popular, Menéndez Pidal (1973, p. 11) observou que antigos poemas épicos em castelhano e cantares de gesta de séculos anteriores, devido à sua extensão, fracionaram-se na memória coletiva em segmentos, fontes de novas composições. Geralmente o fragmento épico não permanece intacto. Separado do centro de gravitação, tende a olvidar versos antecedentes e subsequentes da ação total do poema. Para Menéndez Pidal (1973, p. 11), alguns romances velhos, de modo análogo, são fragmentos de poemas conservados na memória popular. Processo similar ocorre igualmente na hagiografia.

Especialista em hagiografia e literatura medieval, com ênfase na influência mourisca nas literaturas hispânica e portuguesa, John K. Walsh (1982) considerou o processo de expandir o acervo de lendas sobre um santo análogo ao processo de criação da narrativa épica, em que, ao final, os únicos elementos preservados com certa exatidão são alguns detalhes topográficos dos cenários dos episódios fantásticos. Nesse sentido, a lenda de São Ginés de la Jara (Ginés el Franco, Genesius Sciarensis ou Genesius de la Sciara), patrono de um monastério próximo a Cartagena, exemplifica uma das mais fantasiosas elaborações a partir de um conto hagiográfico.

A lenda de São Ginés não só explora uma gama de motivos hagiográficos tradicionais como também rogativas hiperbólicas do romance épico ao narrar a vida e os milagres do santo. Nessa instância, é válido associar as observações de Walsh (1982) e de Leite de Vasconcellos:

² Cumpre referir uma das vias de integração do romance ao cotidiano popular, segundo Câmara Cascudo (1984, p. 208-209): “Todos os romances populares no Brasil vieram de Portugal [...] Todos os romances vieram na memória portuguesa e ficaram vivos no Brasil. Creio que rapidamente passaram a acalantos, ninando os filhos, e não mais sendo cantados ou entoados em cantilena aos ouvidos de pessoas maiores, como em Portugal”.

Alguns romances têm origem portuguesa. Está neste caso, por exemplo, o de *Santa Iria* (vide neste livrinho o n.º XXXVIII) que tem sido publicado várias vezes, e que também aparece em galego, como Milá Fontenals mostrou em *Romania*, v. VII, p. 51); Santa Iria é a padroeira de Santarém, e desse vocábulo, na forma *Santa Irene*, provém o nome da cidade. (VASCONCELLOS, 1886, p. 3-4).

Teófilo Braga (2010, p. 107-110) relacionou “a razão poética das lendas de São Tiago [e do Tributo das Donzelas] em Espanha” à “difusão do Cristianismo [e do culto moçárabe] na península hispânica”, ao “sentimento da nacionalidade” e a disputas entre teólogos e cronistas, processo que reflete o histórico e o maravilhoso no território, nas culturas erudita e popular:

Do facto histórico era fácil tomar outra vez o carácter maravilhoso do milagre, em que S. Tiago ajuda a libertar a Espanha do tributo das cem donzelas [...]. O processo da propagação da lenda do tributo das donzelas veio atuar na imaginação popular da Galiza e de Portugal, não só nos cantares transmitidos oralmente, como nas etimologias de nomes de terras que se prestavam a explicações romanescas. (BRAGA, 2010, p. 108-110).

Sobre a participação das mulheres “nos cantares transmitidos oralmente”, o memorável estudo de John Haines (2010), professor de filosofia e musicologia histórica na Universidade de Toronto, alude às raízes histórico-literárias do lamento, situando-o entre os gêneros musicais mais importantes da Idade Média. Haines (2010, p. 34) cita o comentário de Pascásio Radberto (1879) ao “Livro das Lamentações”, em que o teólogo carolíngio definiu o lamento como canção: lamentos estão misturados a canções e canções a lágrimas (“Laments are mixed with songs and songs with tears”), assim, os lamentos do profeta Jeremias são chamados *carmina* (canções).

Na Idade Média, os lamentos de mulheres na encenação de episódios bíblicos, explanou Haines (2010, p. 36), produziam no público feminino identificação com as mulheres da História Sagrada. Existem registros de fragmentos de lamentos vernaculares anteriores ao século XI que sobreviveram não em forma de preces e de recitações, mas integrados a canções e romances.

Posto que o lamento é uma canção real, conforme definiu Pascásio Radberto, o lamento vernacular inclui-se em uma vasta categoria de canções executadas especialmente por mulheres. Muitos versos dessas canções, provindas de dramas litúrgicos, subsistiram em canções de ninar, reiterou Haines (2010, p. 37-42), lembrando ainda o lamento cantado em funerais por mulheres, as *lamentatrix* ou *cantatrix* que pranteavam os mortos na sociedade medieval, prática comum, apesar de condenada por eclesiásticos e autores medievais. Tais lamentos foram igualmente cantados em romances. Uma variação do costume pode ser divisada no estudo de Costa Fontes (2004, p. 54), no excerto de um épico perdido prosificado no século XIII na *Crónica de Viente Reyes*: “Ellos en esto estando, entro la ynfante dõna Vrraca com todas sus dueñas por el palácio, metiendo bozes e fazendo el mayou llanto del mundo, llamando e diziendo: ‘Padre señor! Que fiz yo porque ansi finco desenredada?’” Versos correspondentes ao excerto constam em um dos três romances originados da crônica sobre a herança e a morte do rei D. Fernando I, em 1065.

Segundo Câmara Cascudo (1984, p. 209, grifo do autor), já no século XVII, o moralista: “Dom Francisco Manuel de Melo não aconselhava que as mulheres soubessem romances. ‘Estas que sempre querem ler comédias, e que sabem romances delas de cor, e os dizem às vezes entoados, não gabo’, escrevia na *Carta de Guia de Casados*”. Contudo, até fins do século XIX:

No Brasil os romances continuaram cantados. Celso de Magalhães, ainda em maio de 1873, publicando os estudos sobre a poesia popular no *O Trabalho*, no Recife, informava: – ‘Declaramos que temos unicamente coligido por escrito os romances do *Bernal Francês*, *Nau Catarineta* e *D. Barão*, e que os outros, que houvermos de comparar, foram ouvidos, é verdade, mas não podemos tê-los por escrito, por causa da grande dificuldade que encontramos nas pessoas que os sabiam, as quais *somente podiam repeti-los cantando*, e, quando paravam não lhes era possível continuar sem recomeçar’. (CASCUDO, 1984, p. 209, grifo do autor).

Restrita a áreas mínimas, devido ao despovoamento do campo e à pressão dos meios de comunicação, a transmissão oral cada vez se debilita mais, ponderaram Díaz, Val e Viana (1978, p. 9). No Brasil, notou Candace Slater (1982, p. 6), não é usual o homem cantar romances em espaços públicos. A *performance* do romance é amplamente reservada às mulheres, em casa, nos serões em família e labores diários. As coletâneas atestam a preponderância de informantes femininas, quase sempre mulheres mais velhas, que vivem longe dos grandes centros urbanos.

“Para sangrar a menina na veia do coração”

Associar a *performance* e transmissão oral do romance à mulher remete a características peculiares aos espaços doméstico e social reservados a crianças, mulheres e idosos na Europa. Algumas dessas características refletem costumes herdados do mundo ibérico que chegaram ao Brasil durante a colonização. É possível divisar certas correspondências entre esses costumes, o romanceiro tradicional ibérico e o contexto em que Sarah F. Williams (2015), especialista na história da música na Idade Moderna, situou a *performance* da balada em língua inglesa. Nesse contexto, comum ao romance ibérico, a balada vincula representações da mulher a temas como bruxaria³, crimes domésticos, prevaricação, sobrenatural, vingança e transgressão social, temas presentes nos contos exemplares medievais sobre a conduta da mulher e da criança. Contudo, não só à literatura de *exemplum* alude o romance, conforme observado por Câmara Cascudo:

Alguns romances tomaram novas formas no Brasil. Uns foram adaptados para as rondas infantis e outros se transformaram em pequeninos autos ou folganças, avós dos *shows* nos *night clubs* modernos. Sílvio Romero informa sobre o auto popular do Cego: “– O brinquedo ou auto popular do Cego é menos característico. É todo de implantação portuguesa. É a

³ Em *O Chapim d’El-Rei*, registrado por Almeida Garrett (1875, p. 151-152): “Vai-se ao quarto da condessa:/ – ‘Morrerá, matá-la-ei’/ Viu-a dormir tão serena./ – Jesus! Não sei que farei!’/ Corre a casa ao derredor:/ – Deus me tenha em sua lei,/ Que ou esta mulher é bruxa,/ Ou eu c’o chapim sonhei!”.

história de um conde que se finge cego para raptar uma moçoila. Esta vai ensinar-lhe o caminho e encontra-se com os companheiros do conde; é raptada e diz com melancolia:

Valha-me Deus
E Santa Maria,
Que eu nunca vi cego
De cavalaria...

A versão fixada no Brasil é a minhota, com a menina Aninhas que vai guiar o cego. (CASCUDO, 1984, p. 210).

O lamento como expressão de personagens femininas pode corresponder à presença de fragmentos e fórmulas da poesia épica no romance medieval. Ao referir a estrutura tradicional do lamento grego, Casey Dué (2006, p. 47) expôs que o modo como a mulher cativa lamenta na tragédia grega determina a forma do discurso, segundo o intuito de narrar dramas pessoais pela própria voz, obter a simpatia de outros personagens e da audiência. Da mesma maneira, o conteúdo do lamento pelos mortos, incluindo metáforas, imagerias e temas tradicionais, ajusta-se às canções de mulheres cativas. Muitos lamentos na tradição grega são canções de amor ou sobre a perda do amor. Nestas, assim como em muitos solilóquios, imageria erótica e reflexões sobre o casamento encerram expressões de pesar e preocupações usuais das mulheres gregas.

Amor, casamento, luto e morte aparecem associados em tragédias protagonizadas por mulheres, notadamente por serem temas comuns a canções femininas tradicionais. Para Casey Dué (2006, p. 48), as personagens de mulheres cativas incluem-se num dos paradigmas: jovens solteiras que perderam os pais ou jovens casadas que perderam os maridos. No primeiro grupo, representado por figuras como Polixena e Cassandra⁴, em idade núbil ou prestes a casar, as mulheres relatam situações da infância ou lamentam pelo casamento que poderiam ter tido. No segundo grupo estão as mulheres e as noivas cruelmente separadas dos maridos e pretendentes. Todas usam a linguagem do lamento para relatar o passado, infortúnios e mágoas. Ao primeiro grupo remete o lamento de *Minha mãe mandou-me à fonte*, colhido por Leite de Vasconcellos:

Minha mãe mandou-me á fonte,
Á fonte da Salgueirinha;
Mandou-me lavar o cantaro
Com a flor do rosmaninho,
Eu lavei-o com areia
E quebrei-lhe um bocadinho.
– Anda cá, perra traidora:
Onde tinhas o sentido?
Não no tinhas tu na roca,

⁴ Cassandra e Polixena eram filhas de Príamo e Hécuba, reis de Tróia. Segundo William Smith (2022, p. 621, 693), todas as versões da poesia grega antiga ressaltam a trágica participação das jovens na Guerra de Tróia: Cassandra, raptada por Ájax; Polixena, morta por Neoptólemo, filho de Aquiles, a quem a moça fora prometida em casamento.

Nem tão pouco no sarilho,
Tinha-lo n'aquelle magano
Que anda de amores contigo.
– Ó minha mãe, não me bata
Com varas de marmeleiro,
Que eu estou muito doente,
Mande-me chamar o barbeiro.
– O barbeiro já alli vem,
Com a lanceta na mão,
Para sangrar a menina
Na veia do coração.
– Malo hajas tu, barbeiro,
E mais a tua navalha!
Foste sangrar a menina
Na veia mais delicada. (VASCONCELLOS, 1886, p. 16-17).

Em nota sobre tal versão, colhida em 1883, em Matela, aldeia da província de Trás-os-Montes, Leite de Vasconcellos (1886, p. 16) fez um comentário que sugere o contexto local de circulação do romance: “A civilização está tão adiantada em Trás-os-Montes, que n'estes versos barbeiro é sinônimo de médico! Parece que vivemos no século XIII”. O comentário recorda a “teoria das zonas laterais”, referentes às áreas mais conservadoras e mais ricas na preservação dos romances, em oposição às áreas centrais, em que a tradição oral tende a se extinguir. Nesse sentido, observou Costa Fontes (1994, p. 226): “[...] as regiões mais conservadoras encontram-se em Portugal: a isolada província nordestina de Trás-os-Montes, cuja tradição oral é, de longe, a mais rica do país, seguida pelos ainda mais isolados arquipélagos da Madeira e dos Açores”.

Motivos de *Minha mãe mandou-me à fonte* constam nas versões do conto popular “O figuinho da figueira”, segundo o registro de Teófilo Braga (2010, p. 97): “Nos contos populares portugueses, nº XLI, vem uma versão de Coimbra sob o título ‘A Menina e o Figo’. Acha-se nos *Contos Populares do Brasil* nº XVI, com o título ‘A Madrasta’. Celso de Magalhães coligiu-o na tradição oral do Maranhão”. Nos contos e no romance, o motivo da figura materna abusiva conjuga-se ao da tarefa difícil (teste de proeza)⁵, visto nos *Contos Populares do Brasil* (1885), em “Maria Borracheira”, conforme Sílvio Romero (1897, p. 45): “Tudo o que havia de mais aborrecido e trabalhoso no tracto da casa, era a orphã que fazia [...] Uma vez para judiá-la a madrasta lhe deu uma tarefa muito grande [...]”. Câmara Cascudo (1984, p. 324) associou as versões brasileira e portuguesa de “A Madrasta” ao conto da “natureza denunciante”: “A mulher era muito má para as meninas; mandava-as como escravas fazer todo serviço e dava-lhes muito [...] uma vez o pai das meninas fez uma viagem e a mulher mandou-as enterrar vivas”.

⁵ O motivo da tarefa imposta (H910) na literatura popular é amplo na classificação de Stith Thompson (1956, p. 368), usada no estudo do romance por Armistead e Silverman (1971, p. 121). Na categoria da crueldade antinatural (S) estão os motivos: (S51) sogra má que planeja a morte da nora, (S161) mutilação e (S180) tortura; na categoria das punições: (Q256) punição por amores clandestinos, (Q411) morte como punição e Q433 punição por aprisionamento. Mãe e madrasta substituem a figura da sogra má nos contos e no romance, em que o motivo Q256 é sugerido: “aquele magano/ Que anda de amores contigo”.

Em “Bicho de Palha”, nos *Contos Tradicionais do Brasil*, de Câmara Cascudo (1986, p. 32), a vítima é “[...] uma filha que se punha mocinha e que era linda. A madrasta antipatizou logo com a enteada [...] Na ausência do pai, a madrasta obrigava-a aos serviços mais rudes e pesados, alimentando-a do que havia de pior e em quantidades insignificantes”. O autor afirmou ter colhido o conto “Bicho de Palha” de Dália Freire Cascudo, em Natal, Rio Grande do Norte:

Minha mulher ouviu esse conto, dezenas de vezes, de sua velha ama, Lourença Maria da Conceição. É uma convergência de “Pele de Asno” e de “Maria Borradeira”. De “Pele de Asno” há somente alusão ao amor incestuoso do rei por sua filha, como se lê no “Peau d’Asne” de Charles Perrault, pormenor raríssimo nas histórias populares brasileiras e que apenas encontrei nuns fragmentos referentes a São José, *Vaqueiros e Cantadores* (“Um tema universal: o Pai que queria casar com a filha. A rara versão poética, p. 238”) comentando documentação encontrada no *Cancioneiro do Norte*, de Rodrigues de Carvalho, 2ª edição, p. 53, Paraíba, 1928. (CASCUDO, 1986, p. 34).

“Pai que queria casar com a filha”, poema “que Rodrigues de Carvalho guardou no seu ‘Cancioneiro do Norte’”, foi abordado em *Vaqueiros e cantadores* (1939) por Câmara Cascudo (2005, p. 257), referindo, sob o mesmo motivo: “Pele-de-Porco”, “O Príncipe Daniel Govorila” e “A filha que não queria casar com o pai”, publicados por Alfredo Apell em *Contos Populares Russos: tradições do povo português e brasileiro comparadas com o folclore estrangeiro* (1920).

Na versão de “A filha que não queria casar com o pai”, traduzida por Apell (1920, p. 142-145), a órfã foge “vestida com uma pele de porco”. O casamento real, no fim da história, é antecedido por humilhações e provas. Antes de revelar-se “tão linda como não havia outra igual no mundo” ao príncipe e futuro marido, “ele deu-lhe uma pancada”, em três situações, dizendo: “- Vá para debaixo do forno, sua porca!”. Câmara Cascudo (1984, p. 218) divisou o motivo do desejo incestuoso do pai pela filha em “A moça sem mãos”, “The Maiden without hands”, “La niña sin brazos” ou “La fille aux mains coupées”. De acordo com Théodore Puymaigre (1884), os eventos que levam à mutilação são amiúde muito diferentes e na maioria das versões o conto desenvolve-se agregando outras narrativas. Puymaigre traduziu a versão do livro de Gutierre Dias de Gamez que, no século XV, sob o título de *Victorial*, reconta as aventuras do cavaleiro Dom Pero Nino. O episódio narrado por Gamez pretende expor as causas das longas guerras entre França e Inglaterra. Gamez relata que, após a morte da mulher, o duque de Guienne demonstrou terrível paixão pela filha. Nos termos de Puymaigre, essa “répugnant situation” é o motivo da moça pedir a um servo que lhe decepe as mãos⁶ por terem sido beijadas pelo pai.

Impressa no século XV, “La fille aux mains coupées” é uma das origens literárias do conto, explanou Câmara Cascudo (1944, p. 73) em *Os Melhores Contos Populares de Portugal*, lembrando que Aurelio Espinosa recolheu quatro versões de “La niña sin brazos”, em Zamora, Ávila, Cuenca e Toledo,

⁶ Em *Tito Andrônico* (1584-1590), a personagem Lavinia tem a língua e as mãos decepadas para não delatar quem a violou. Após executar os responsáveis, o general de Roma, Tito Andrônico, pai de Lavinia, decide “[...] dar a morte com a própria mão à filha, por ter sido manchada, desonrada e deflorada” (SHAKESPEARE, 2017, p. 245).

além do romance difundido na Espanha, em Portugal e no Brasil como *Delgadina* ou *Silvana*, e ampliado por Garrett em *Adozinda* (1828). A exemplo de Puymaigre, Câmara Cascudo (1984, p. 217-218, grifo do autor) refere que a história, em prosa ou verso: “É de enredo repugnante. O rei deseja a filha, Delgadinha ou Silvana, e como esta o repele, encerra-a numa torre onde morre de fome e sede⁷ [...] O motivo central será o desejo sexual paterno, repellido da filha, no horror ao incesto. Várias santas tiveram essa ‘prova’ [...]”, verificada nas lendas de Santa Dipne, no século XII e nas de Santa Bárbara, na Toscana. Para Costa Fontes:

A tradição brasileira também partilha com a portuguesa outros romances que, apesar de representados nas tradições hispânicas, são extremamente raros. O carolíngio *Floresvento*, documentado no Brasil por meio de uma contaminação com *Veneno de Moriana*, existe na tradição sefardita por meio de fragmentos contaminados com outro romance, e a única versão galega conhecida segue as de Trás-os-Montes em todos os pormenores. (FONTES, 1994, p. 227-228).

Costa Fontes (2004, p. 62-67) refere que *Floresvento*, balada extremamente rara oriunda do épico francês *Floevent*, do século XII, inclui elementos de *Fioravante*, derivativo em prosa italiano do século XIV, e sobreviveu em duas arcaicas áreas laterais portuguesas: Trás-os-Montes e Açores. No Brasil há uma versão de *Veneno de Moriana* com três ou quatro versos em contaminação com *Floresvento*. Nas versões de Trás-os-Montes, a balada é essencialmente portuguesa. No épico francês, *Floevent*, filho de Clóvis, rei da França, corta a barba do duque Burgundy, agravo à honra masculina à época. Na versão italiana, *Fioravante* destrói igrejas, castelos e cidades, desonra várias donzelas reais, assassina padres e até crianças: “Mataste três inocentes, todos três por batizar”. Tais baladas denotam como a tradição oral moderna alude à condição feminina no passado, conforme nesta versão condensada de *Cruel vento*, *cruel vento*:

– Cruel vento, cruel vento,
Ah! Roubador maior!
Derrubaste três cidades,
Todas tres em Portugal!
Deshonraste tres donsellas,
Todas de sangue real;
Mataste um padre de missa
Revestido no altar;
O cálice tinha na mão
E a hostia p’ra consagrar.

– Se derrubei tres cidades,
Tenho com que as eu pagar;
Se deshonrei tres donzelas,
Tenho ouro p’ra as casar;

⁷ O romance salienta os motivos Q433 aprisionamento e Q501.7.1 comida salgada sem água como punição.

Matei um padre de missa,
Deus m’o há de perdoar.

Cruel vento, cruel vento,
Ah, roubador maior! (VASCONCELLOS, 1886, p. 19).

Comparando o romanceiro ibérico e o cancionero épico sérvio, Anamarija Marinović (2016) salientou a “[...] questão sobre a intemporalidade destes valores: a honra, a lealdade, a coragem, o amor, a religiosidade, o patriotismo, que atualmente parecem ser categorias muito mais permeáveis e discutíveis do que eram quando este tipo de poemas surgiu”. Representações da honra são constantes no romanceiro popular. Recorde-se, entretanto, que as noções de honra – familiar, feminina, masculina e militar – concebidas por um general da Roma Antiga diferem certamente daquelas formuladas em *Tito Andrônico* por um autor do século XVI. Contudo, toda noção de honra abrange, além de aspectos culturais, históricos e sociais, aspirações e valores atemporais, como referiu Marinović (2016, p. 20), que conectam a personagem de Shakespeare, “a graciosa Lavínia, alto ornamento de Roma”, à do romance que retrata “[...] a posição injusta e subordinada das raparigas e jovens mulheres na Sérvia oprimida pelo poder islâmico”:

Quero a morte imediata, simplesmente, e algo mais, que dizer não me permite a língua da modéstia. Oh! não permitas que eles deem expansão a essa luxúria que é muito pior que a morte. Nalgum fosso me atira, horrível, onde o olhar humano jamais possa enxergar-me. Assim fazendo serás uma assassina caridosa.⁸ (SHAKESPEARE, 2017, p. 184).

Quando chega a vez da *Rapariga do Kosovo*, protótipo da beleza e virtude femininas, ela pensa até no suicídio, preferível à perda da honra com o inimigo. Leiam-se os versos:

Ai, chegou a vez da triste de mim,
Para esta noite com o árabe ir ter
Para esta noite, triste de mim, sua amada ser
E triste de mim, penso e repenso,
Deus querido, que hei-de fazer?
Ou triste de mim para a água atirar-me-ei
Ou eu jovem enforcar-me-ei?
Prefiro, irmão, perder a cabeça,
A beijar o inimigo da minha terra! (KARADZIC, 2006, p. 220 *apud* MARINOVIC, 2016, p. 20).

Em *Olindinha*, a sogra faz as vezes de rainha má: “– Olindinha, ó meu filho,/ Tratemos de a matar”. Leite de Vasconcellos (1886) recolheu esta versão “ao pé de Castro Laboreiro”. Garrett (1983, p. 53) colheu versões do romance em maio de 1843, nas vizinhanças de Lisboa, e depois, na Beira Alta,

⁸ No excerto, Lavínia faz um apelo à Tamora, rainha dos godos, que incita os filhos Demétrio e Quirão a violarem a moça: “Lembraí-vos, filhos, que eu chorei de balde para que vosso irmão salvar pudesse do sacrifício, mas o fero Tito não se deixou mover. Assim, levai-a e com ela fazei o que entenderdes. Quanto pior para ela, mais aplausos de mim receberéis” (SHAKESPEARE, 2017, p. 184).

destacando no prefácio à versão intitulada *Helena*, a maneira como a “odiosa sogra” maltrata em “sua detestável casa, a infeliz mulher” e “[...] excita com ditérios e mentiras a bruteza estúpida de seu filho [...] Cego de cólera e respeito, o bruto a nada atende. É a morte que lhe dá, bem o sabe, mas pouco lhe importa”. Na versão de Leite de Vasconcellos:

Olindinha tem desejos
De ir à casa de seu pae;
– Se não tens outros desejos,
Toma o caminho e vae,
Teu marido foi á caça,
Tres dias há de tardar;
Da caça que elle trouxer
Eu algo te hei-de guardar.

(Olindinha partiu. Veio o marido e perguntou):

– P’ra onde foi Olindinha,
Que me não fez o jantar?
– Olindinha, ó meu filho,
Tratemos de a matar
Porque a mim chamou-me nomes
E a ti filho de meu pae.
– Olindinha não se mata,
Castigo se lhe há-de dar;
E aprompte-me esse cavallo,
Que a quero ir a buscar.

(Foi. – E disse-lhe a mãe d’ella:)

– Paridinha de tres dias,
P’ra onde a queres levar?
– Ou parida, ou por parir,
A cavallo a vou botar.
Anda mais, ó Olindinha,
Anda mais áquele logar;
Alli não faltam gallinhas,
Nem capões p’ra eu te matar.
– Não preciso das tuas gallinhas,
Nem tambem dos teus capões;
Manda-me chamar o padre,
Que me quero confessar.

(Ella deu á luz. Depois morreu e desapareceu. Diz o marido:)

– Ó menino de tres dias,
Se me puderas falar...
Se me puderas dizer
Onde tua mãe foi parar...
– Minha mãe não tenha pena,

Que p'ra o Céu vai caminhando,
E a pêrra da minha avó
P'ra o inferno vai chorando. (VASCONCELLOS, 1886, p. 38-39).

A relação entre mãe e filho em *Olindinha* é similar àquela entre pai e filha em *D. Silvana*, o homem acede aos caprichos da mulher voluntariosa, ambos tornados algozes de uma “infeliz mulher”. Câmara Cascudo (1984, p. 214-215) notou no *incipt* da versão brasileira de *D. Silvana* versos de “[...] *Delgadina*, também conhecido por *Dona Silvana*, confusão já existente nos romances portugueses modernos, registadores do canto no Douro, no Minho e na Beira”. Ao romance *D. Silvana* foram associados eventos trágicos da história monárquica de Portugal.

Câmara Cascudo (1984, p. 214) observou que Menéndez y Pelayo atribuiu a autoria do romance a Pedro de Riaño, poeta popular no século XVI, “[...] julgando que o motivo teria sido a morte de dona Leonor de Mendonsa, duquesa de Bragança, por seu marido, o duque Jaime de Bragança, crime por ciúmes”; já para Agustin Duran o romance é mais antigo, pois estaria “[...] ligado à morte de dona Maria Teles pelo seu marido, o príncipe dom João, suggestionado pela rainha Leonor Teles, irmã da morta, que desejava casá-lo com sua filha, a Infanta Beatriz”. A versão colhida por Leite de Vasconcellos sugere o perfil dominante da filha em relação ao pai:

Indo Dona Silvana
Pelo corredor acima,
Tocando n'uma guitarra
Que grande estrondo fazia,
Acordou seu pae da cama
Do somno em que elle dormia.
– Que tens tu, D. Silvana?
Que tens tu, ó filha minha?
– Tres manas que nós eramos,
São casadas, teem familia;
E eu, por ser a mais formosa,
Para o canto ficaria.
– Só se fôr com Conde Alberto:
É casado, tem familia...
– Mande-o, meu pae, chamar,
Da sua parte e da minha.

Palavras não eram ditas,
Já Conde á porta batia.

– Que quer Vossa Majestade?
Que quer Vossa Senhoria?
– Quero que mates Condessa
Pra casar com minha filha. [...]
– Mata, Conde, mata, Conde;
Senão... eu tiro-te a vida.

E mandarás a cabeça
N' esta doirada bacía. [...]
– Tu que tens, ó Conde Alberto?
Tu que tens, ó vida minha?
Conta-me a tua tristeza
Que eu conto minha alegria.
– Mandou o Rei que te mate
Pra casar com sua filha. [...] (VASCONCELLOS, 1886, p. 39-40).

O historiador Malyn Newitt (2023, p. 165) notou que conventos podiam servir de prisão para mulheres em desacordo com a autoridade masculina e sob pressão social, a exemplo da rainha Leonor Teles, exilada no mosteiro de Santa Clara de Tordesilhas após a morte do rei D. Fernando; ou de abrigo para mulheres expostas à violência que culminou nos assassinatos de Inês de Castro e Maria Teles. Em *D. Silvana*, o fatalismo inerente à alternativa de confinamento, proposta pela condessa ao marido, é comparável ao versos da versão de *Delgadina* registrados por Câmara Cascudo (1984, p. 114): “Sobe, sobe, Delgadinha,/ Pra aquela tórre mais alta/ Hei de dar-te de comer/ Uma sardinha salgada/ Hei de dar-te de beber/ Somente um dedal d’água”:

– Escuta Conde, escuta, Conde,
Que isso remédio teria:
Metterás-me n’um convento,
Serei freira recolhida;
Me darás o pão por onça,
E a agua por medida,
Darás sardinha salgada,
Que me acabes com a vida. [...] (VASCONCELLOS, 1886, p. 40).

Existindo ou não traços históricos em *D. Silvana*, o romance abrange elementos comuns ao relato de Fernão Lopes, como: assassinato, cobiça, honra e (in)fidelidade. Ao redigir para o Conservatório de Lisboa, em 1842, o parecer para o drama *D. Maria Telles*, de João de Andrade Corvo, Alexandre Herculano (2022, p. 100) expôs o alcance do apelo popular desses elementos: “A história da formosa irmã da nossa Lucrecia Borgia – de D. Leonor Telles – é uma d’aquellas biografias que encerram um só facto; mas que por esse facto são perpetuamente celebres”. O casamento secreto entre o Infante João de Castro e dona Maria Teles teria ocorrido após 1372. Em 1379, o Infante reuniu alguns homens de sua confiança, dirigindo-se a Mondego, ao paço de Sub-Ribas, onde houve o crime mais tarde relatado na *Crónica de el-rei D. Fernando* (1450):

[...] chamou o infante todos aqueles que achou consigo [...] e começou de lhes dizer: ‘E hora vos faço saber que a mim é dito que D. Maria, irmã da rainha, não cessa de publicar e dizer que é minha mulher e eu seu marido, e que tem escripturas e fidalgos por testemunhas d’ello, e esta cousa ou é assim ou não; e, posto que assim fosse, cumpria ser guardado em grão segredo, por sua honra e minha. E hora que por parte sua se levantou e descobriu cousa

de que se a mim recrescia grão perigo e cajão, e a ella outro-sim, eu vou aonde ella está, a falar e fazer com ella o que cumpre a minha honra e estado'. [...] N'isto, a alva começava de esclarecer e trigava-se a manhã para vir. Ora assim aveiu, como suas tristes fadas mandaram, que o infante, com os seus á porta [...] e o infante perguntou por D. Maria, a qual jazia em sua câmara cerrada [...] Então deu uma gran tirada pela ponta da colcha e derribou-a em terra [...] E, n'aquelle derribar que o infante fez, lhe deu com o bulhão⁹ que lhe dera seu irmão d'ella, por entre o hombro e os peitos, cerca do coração [...] (LOPES, 1886, p. 152-156).

Fatos significativos para determinada sociedade repercutem na literatura oral e erudita. A memória coletiva elege, adapta e preserva certas histórias, repetindo-as em prosa e verso por gerações. A transmissão oral tende a se extinguir, conforme desaparecem cantores e narradores de antigas tradições. A perda desses rapsodos populares dissipa também certa visão de mundo. O processo composicional do romance é dinâmico no tempo e no espaço. Justamente por refletir o que é aceito, censurado e ressignificado em cada cultura, há sempre risco de anacronismo ao interpretá-lo. O registro científico e literário do romance utiliza operações de arquivo no exame de fontes orais e escritas. Ao perscrutar repertórios da oralidade e bibliografias, o estudioso e o literato priorizam e descartam itens na formação de arquivos; adotam métodos e discursos para transcrever e coligir os itens selecionados. Na aceção de repositórios culturais, os romanceros podem oferecer às Ciências Humanas acervos de representações da violência contra mulheres.

Conclusão

O tema da fascinação com atos cruéis, a função dos estereótipos de massa, a justificação de crimes ideológicos e o poder de sedução do mal testemunhado no século XX, com profundas ramificações no presente, afirmou Raffaele Milani (2022), levou a teoria dos sistemas sociais a investigar as origens históricas da violência e do mal nas ações humanas, considerando o fato da ênfase no que é contemplado suplantar a ênfase nas consequências éticas da contemplação.

Para Oriana Binik (2020, p. 8), ponderar a contemplação do mal implica reconhecer o poder de sedução coletiva exercido pela violência, entendendo-se a sedução como um processo de encantamento e desorientação do eu para com o outro. Paul Ricoeur (1995, p. 250) escreveu que a violência de um ser humano para com outro ser humano é uma das principais causas de sofrimento. Fazer o mal é, de fato, fazer com que outrem sofra, direta ou indiretamente. A estrutura dialógica do mal cometido por alguém tem sua contraparte no mal sofrido pelo outro. É neste ponto de intersecção que o pranto da lamentação é mais intenso. Tal estrutura dialógica reflete-se nas mulheres dos romances *Minha mãe mandou-me à fonte*, *Olindinha* e *D. Silvana*.

Nos modelos de lamentos femininos apontados por Casey Dué (2006, p. 48), a “menina” de *Minha mãe mandou-me à fonte* equivale à personagem, presente em muitos contos de fadas, que relata sofrimentos infligidos pela mãe ou madrasta. Este modelo inclui ainda a personagem que lamenta estar

⁹ O punhal usado no crime foi um presente do irmão de Maria Teles, D. João Afonso Telo, a D. João de Castro.

solteira, equivalente à D. Silvana na versão colhida por Leite de Vasconcellos (1886, p. 39-41): “– Tres manas que nós eramos,/ São casadas, teem família;/ E eu, por ser a mais formosa,/ Para o canto ficaria”. Alguns versos adiante, as palavras da Condessa ao filho remetem ao lamento das mulheres casadas ante a perda do marido e da família: “Mama, mama, meu menino,/ D’este leite de amargura,/ Amanhã por estas horas/ Está tua mãe na sepultura”.

As versões de *Olindinha* e *D. Silvana* colhidas por Leite de Vasconcellos (1886, p. 38-41) cingem ao tema da honra possíveis dilemas da mentalidade ibérica para contestar o quinto mandamento bíblico, a obediência ao soberano e o uxoricídio, respectivamente, nos versos: “– Olindinha não se mata”; “Eu Condessa não a mato,/ Que ella a morte não mer’cia”. Em ambos os romances, o dever social levado ao paroxismo é fonte de violência e de sofrimento. Expresso nos três poemas, o tema da violência coercitiva do corpo, do pensamento e do desejo é sugerido nos versos de *Minha mãe mandou-me à fonte*: “– Anda cá, perra traidora:/ Onde tinhas o sentido?/ Não no tinhas tu na roca,/ Nem tão pouco no sarilho,/ Tinha-lo n’aquelle magano/ Que anda de amores contigo” (VASCONCELLOS, 1886, p. 17). A violência relativa aos perfis femininos do romanceiro ibérico recorda às Ciências Humanas questões desafiadoras e atuais.

Referências

- APELL, Alfredo. *Contos populares russos*. Lisboa: Editora Portugal-Brasil, 1920.
- ARMISTEAD, Samuel G.; SILVERMAN, Joseph H. *Judeo-Spanish Ballads from Bosnia*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1971.
- AZEVEDO, Álvaro Rodrigues de. *Romanceiro do Archipelago da Madeira*. Funchal: Typographia da Voz do Povo, 1880.
- BELMONTE, Bruno. O século XIX e os inícios da edição de romances no Brasil: breve estado da questão. *Abenamar: Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, Madrid, v. 4, p. 14-29, 2021, Disponível em: <https://www.fundacionramonmenendezpidal.org/revista/index.php/Abenamar/article/view/42>. Acesso em: 13 maio 2023.
- BELMONTE, Bruno. *Subsídios para o arquivo do romanceiro no Brasil 2020*. Dissertação (Mestrado em História e Patrimônios) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve, Portugal. 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.1/15142>. Acesso em: 3 maio 2023.
- BINIK, Oriana. *The fascination with violence in contemporary society: when crime is sublime*. London: Palgrave Macmillan, 2020.
- BOTO, Sandra Cristina; BELMONTE, Bruno de Carvalho. O Romanceiro Ibérico no Brasil: um património da língua portuguesa em ambiente digital. *Journal of Digital Media & Interaction*, Aveiro, v. 3, n. 7, p. 161-177, 2020. Doi: <https://doi.org/10.34624/jdmi.v3i7.15334>
- BRAGA, Teófilo. *As lendas cristãs*. Braga: Edições Vercial, 2010.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Os melhores contos populares de Portugal*. Rio de Janeiro: Dois Mundos, 1944.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Global Editora, 2005.
- COHEN, Paul. *History and popular memory*. New York: Columbia University Press, 2014.
- DÍAZ, Joaquín; VAL, José Delfín; VIANA, Luis Díaz. *Catálogo folclórico de la provincia de Valladolid: romances tradicionales*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1978. v. 1.
- DUÉ, Casey. *The captive woman's lament in greek tragedy*. Austin: University of Texas Press, 2006.
- FINNEGAN, Ruth. *Oral poetry: its nature, significance and social context*. Eugene, Oregon: Wipf & Stock, 2017.
- FONTES, Manuel da Costa. *A morte do Rei D. Fernando and Floresvento: two rare Portuguese epic ballads*. In: FONTES, Manuel da Costa. *The singer and the scribe: european ballad traditions and european ballad cultures*. New York: Editions Rodopi, 2004. p. 51-68.
- FONTES, Manuel da Costa. O Romanceiro Brasileiro: pequeno catálogo. *Disparidades: Revista de Antropología*, Madrid, v. 49, n. 1, p. 221-249, 1994. Disponível em: <https://dra.revistas.csic.es/index.php/dra/article/view/682>. Acesso em: 13 maio 2023.
- GARRETT, Almeida. *Romanceiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1983. v. 3.
- GARRETT, Almeida. *Romanceiro*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875. v. 1.
- HAINES, John Dickinson. *Medieval song in romance languages*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- HERCULANO, Alexandre. *Opusculos*. Frankfurt: Verlag, 2022. t. 9.
- JACKSON, Kenneth David. *Oral traditions in Indo-Portuguese Creole Verse*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1990.
- LOPES, Fernão. *Chronica de el-rei D. Fernando*. Lisboa: Bibliotheca de Clássicos Portuguezes, 1895. v. 1-3.
- MARINOVIC, Anamarija. “Perro mouro (...) comigo se divertia”: o outro como negativo no romanceiro ibérico e no cancionero épico sérvio. *Diacrítica*, Braga, v. 1, n. 30, p. 11-23, 2016.
- MENÉNDEZ PIDAL, Diego Catalán. *El Archivo del Romancero: patrimonio de la humanidad*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2001. v. 1.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.
- MILANI, Raffaele. *Dawn of a New Feeling: the neocontemplative condition*. Translation: Corrado Federici. Ontario: McGill-Queen's University Press, 2022.
- NASCIMENTO, Braulio. *Estudos sobre o romanceiro tradicional*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2004.

- NASCIMENTO, Braulio. *Romanceiro tradicional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1974.
- NEWITT, Malyn. *Navigations: the portuguese discoveries and the renaissance*. London: Reactions Books Ltd., 2023.
- PUYMAIGRE, Théodore. La fille aux mains coupées. *Revue de L'histoire des Religions*, [s. l.], v. 10, p. 193-209, 1884. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23659166>. Acesso em: 16 jun. 2023.
- RICOEUR, Paul. *Figuring the sacred: religion, narrative and imagination*. Translated by David Pellauer. Minneapolis: Fortress Press, 1995.
- ROMERO, Sílvio. *Contos populares do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Clássica de Alves & Cia, 1897.
- SHAKESPEARE, William. *Tito Andrônico*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2017.
- SLATER, Candace. *Stories on a string: the Brazilian literatura de cordel*. London: University of California Press, 1982.
- SMITH, William. *Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022. v. 1.
- THOMPSON, Stith. *Motif-index of folk-literature*. Copenhagen: Rosenkilde - Bagger, 1956.
- VASCONCELLOS, José Leite de. *Romanceiro Portuguez*. Lisboa: Davi Corazzi Editor, 1886.
- WALSH, John K. French epics legends in spanish hagiography: the *Vida de San Ginés* and the *chanson du Roland*. *Hispanic Review*, Pennsylvania, v. 50, n. 1, p. 1-16, 1982. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/472767>. Acesso em: 13 maio 2023.
- WILLIAMS, Sara F. *Damnable practices: witches, dangerous women and music in seventeenth-century english broadside ballads*. New York: Routledge, 2016.

Recebido em 16 de outubro de 2023.

Aprovado em 2 de novembro de 2023.

Resumo/Abstract

“Conta-me a tua tristeza”: mulheres e violência no romanceiro português

Maria Alice Ribeiro Gabriel

O tema deste estudo é a violência contra mulheres retratada em romances tradicionais portugueses. A estrutura de baladas ou romances inclui fórmulas, motivos e temas derivados das culturas oral e escrita, antiga e moderna. Como tendência geral, romances incorporam fragmentos de épicos, contos de fadas, acalantos, canções e outras expressões narrativas em prosa e verso, além de experiências, linguagens, ideologias e práticas do cotidiano. Considerando romances repositórios de memórias culturais, históricas

e sociais o propósito deste artigo é analisar alusões à violência contra mulheres em certos romances. O objetivo é examinar como essas baladas retratam tópicos como abuso físico e emocional. Esta análise comparativa e interdisciplinar baseia-se em obras de Leite de Vasconcellos (1886); Câmara Cascudo (1984; 1986; 2005); Manuel da Costa Fontes (1994; 2004); Casey Dué (2006); John Haines (2010); Ruth Finnegan (2017); Rafaelle Milani (2022); e Malyn Newitt (2023), dentre outros.

Palavras-chave: romance português, violência, mulheres.

“Tell me about your sorrow”: women and violence in the Portuguese ballads

Maria Alice Ribeiro Gabriel

The theme of this study is the violence against women portrayed in traditional Portuguese ballads. The structure of ballads or *romances* included formulas, motifs and themes derived from oral and written cultures, both ancient and modern. As a general trend, ballads incorporate fragments of epics, fairy tales, lullabies, songs and other narrative expressions in prose and verse, as well as experiences, languages, ideologies, and practices of everyday life. Considering ballads as repositories of cultural, historical, and social memory, the purpose of this article is to analyze allusions to violence against women in some ballads. The objective is to examine how such ballads portrays topics such as physical and emotional abuse. This comparative and interdisciplinary analysis is based on works by Leite de Vasconcellos (1886); Câmara Cascudo (1984; 1986; 2005); Manuel da Costa Fontes (1994; 2004); Casey Dué (2006); Ruth Finnegan (2017); Rafaelle Milani (2022); and Malyn Newitt (2023), among others.

Keywords: Portuguese ballads, violence, women.