



SEÇÃO: LIBERA

Reflexões sobre o romance tradicional *Dona Infanta*

Reflections on the traditional ballad Dona Infanta

Antonio Marcos dos Santos Trindade

orcid.org/0000-0002-8562-6891
antonio.marcostrindade@gmail.com

Recebido em: 28/01/2022.

Aprovado em: 16/05/2022.

Publicado em: 08/09/2022.

Resumo: Este artigo parte de uma comparação entre Macabéa, a protagonista de *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, D. Caçula, intérprete-narradora de Maruim, SE, e Carolina Maria de Jesus, autora do livro *Quarto de Despejo*, para estabelecer uma discussão sobre o lugar da cultura do romance tradicional *D. Infanta* dentro dos estudos literários nacionais. Com exceção da Paraíba e da Bahia, os romances, gênero baladístico de origem ibérica, têm sido pouco estudados no Brasil. Isso ocorre por causa da subalternidade social de suas intérpretes-narradoras e, igualmente, pelo fato de os estudos literários brasileiros contemporâneos voltarem sua atenção apenas para as chamadas "altas literaturas", a literatura das classes letradas. Para abordar a questão, valho-me da contribuição de teóricos pós-coloniais e da subalternidade, além de autores como Martin Heidegger, Emil Staiger, Octavio Paz, Friedrich Schiller, Percy Bysshe Shelley, entre outros.

Palavras-chave: Romance tradicional. Cultura popular. Cultura letrada.

Abstract: This article starts from a comparison between Macabéa, *Hora da Estrela's* protagonist, by Clarice Lispector, D. Caçula, interpreter-narrator from Maruim, SE, and Carolina Maria de Jesus, *Quarto de Despejo's* author, to establish a discussion about the place of the culture of the ballad *D. Infanta*, within national literary studies. With exception of Paraíba and Bahia, the traditional romances, a balladistic genre of Iberian origin, have been little studied in Brazil, and this is due to the social subordination of their interpreters-narrators and also due to the fact that contemporary Brazilian literary studies turn their attention only to the so called "high literatures", the literature of the literate classes. To discuss the issue, I use the contribution of post-colonial theorists and of the subalternity, in addition to authors such as Martin Heidegger, Emil Staiger, Octavio Paz, Friedrich Schiller, Percy Bysshe Shelley, among others.

Keywords: Traditional ballad. Popular culture. Literate culture.

"A literatura oral é como se não existisse."

(Luís da Câmara Cascudo)

E os romances tradicionais? Quem os estuda?

Gostaria de começar este artigo, sobre o lugar do romance tradicional *D. Infanta* nos estudos literários nacionais, com uma comparação entre Macabéa, Dona Caçula e Carolina Maria de Jesus, três mulheres: uma ficcional e duas reais. Começemos, então, por apresentá-las: quem são, afinal, Macabéa, D. Caçula e Carolina?

Macabéa é a protagonista do romance *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, publicado em 1977, ano em que morre a autora. Proveniente



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Federal de Sergipe (UFS), São Cristóvão, SE, Brasil.

do sertão de Alagoas, Macabéa é, segundo as palavras do escritor José Castello na orelha do livro (na edição da Editora Rocco de 1998), "[...], uma mulher miserável, que mal tem consciência de existir". D. Caçula (Albertina Vasconcelos Santos) é uma intérprete de romances tradicionais e contadora de estórias, natural de Maruim, SE, cujos cantos foram recolhidos pelo folclorista Jackson da Silva Lima e publicados em sua obra, também de 1977, *O Folclore em Sergipe*. Carolina é a hoje famosa escritora ex-favelada Carolina Maria de Jesus, que saiu da miséria após conseguir publicar em 1960, com a ajuda do jornalista Audálio Dantas, seu diário *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (2001). Três mulheres: uma de papel, duas de carne e osso.

Apesar das interferências constantes da autora Clarice Lispector, a qual, valendo-se de sua máscara, o narrador-personagem Rodrigo S. M., faz este dizer, enquanto vai criando sua personagem, que "Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, [...]" (LISPECTOR, 1998, p. 15), Macabéa, no entanto, sai do sertão e vai para o Rio de Janeiro, onde, de explosão em explosão, epifania em epifania, encontra seu destino: toma consciência de si e encontra a morte (a hora da estrela). D. Caçula canta romances tradicionais que falam de infantas e princesas em um mundo violento e patriarcal, para o ávido folclorista em demanda da cultura popular; enquanto este, por sua vez, prepara o seu romanceiro, no qual consta o canto de D. Caçula, no afã de salvaguardar esses poemas medievais do olvido, considerando-os um tesouro literário a ser preservado, para as gerações futuras. Carolina insiste em acreditar que seu diário, escrito em pedaços de papel que catava para sobreviver na favela do Canindé em São Paulo, diário escrito sem nenhuma preocupação com "erros" de português, vá um dia tirá-la daquela realidade insuportável em que ela se via presa com seus três filhos à época: uma menina de dois anos, e dois meninos, um de seis e um de nove

anos, "Vou escrever um livro referente a favela." (JESUS, 2001, p. 17).

O que afinal aproxima Macabéa, D. Caçula e Carolina? A resposta é, além da condição duplamente subalterna em que vivem, a de subalternidade² social e sexual, o que as aproxima é o desejo de encontrar lugar no mundo da linguagem, no mundo da representação. Macabéa, procurando aprender palavras como "élgebra", "eletrônico", "cultura", "conde" e "aristocracia", através do rádio emprestado por uma colega de quarto, busca pistas que a levem a "ser ela mesma", a encontrar seu destino. Mesmo que inconscientemente, ela busca conhecer-se pela linguagem, responder à trágica pergunta "quem sou eu?" e vomitar sua "Estrela de mil pontas", no mundo hostil — "[...] sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável." (LISPECTOR, 1998, p. 29) — a que pertence o narrador Rodrigo S. M., o qual, sendo culto, espirituoso e rico, é tão diferente dela. D. Caçula cantando, encantada, seu mundo romançal, não objetiva menos, pois cantar os romances para a recolha de um folclorista importante é saber que seu canto tem valor, guarda experiências, é recordação de um mundo antigo, mas culturalmente presente. Quanto a Carolina, transfigurando sua realidade miserável em seus textos fragmentados e escritos sem preocupação com a norma culta gramatical, o que ela busca é encontrar, pela linguagem, uma razão para sua vida, uma forma de resistência contra toda falta de expectativa, "Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol." (JESUS, 2001, p. 52).

Assim, todas as três se irmanam, em sua relação com a linguagem e com a cultura letrada. Elas representam "lugares". Macabéa, o lugar do subalterno, representado pela pena de uma intelectual burguesa, Clarice Lispector, através de seu personagem, o narrador Rodrigo S. M., em conflito com sua consciência social, "[...] preciso falar da nordestina senão sufoco." (LISPECTOR, 1998, p. 17). D. Caçula, o lugar da cultura popular, e de sua literatura oral, nos estudos de literatura

² Dupla subalternidade problematizada e discutida pela teórica pós-colonial indiana Gayatri Chakravorty Spivak, em seu livro *Pode o subalterno falar?* (2010, p. 106).

brasileira contemporânea. Carolina, o lugar de quem acredita no poder salvífico — ou mesmo “mágico” — da literatura, independentemente de essa se fazer dentro dos padrões formais normativos ou fora deles.

Ao partir da comparação entre essas três representantes do povo brasileiro, meu objetivo, todavia, não é fazer uma comparação entre *A Hora da Estrela*, *Quarto de Despejo* e *O Folclore em Sergipe*. Contudo, para discutir o lugar do romance tradicional *D. Infanta*, dentro dos estudos de literatura brasileira contemporâneos, convém ter em mira essa comparação, pois ela nos ajuda a entender as questões político-culturais implicadas, na definição do lugar do romance tradicional nos estudos literários.

Gênero complexo, situado entre a cultura letrada da autora de Macabéa, Clarice Lispector (e de seu narrador, Rodrigo S. M.), e a cultura, de expressão popular, de Carolina Maria de Jesus, o romance tradicional, em sua riqueza poética, tem sido deixado de lado, pelos estudos de literatura brasileira contemporânea,³ considerado de interesse puramente folclórico, sem grande importância nem valor para os estudos literários. Antes de procurarmos mostrar o contrário disso, ou seja, que esse gênero é dotado de grande valor literário, ouçamos (leiamos), primeiramente, D. Caçula cantando *Capitão de Armada*, o nome que ela deu para sua versão do romance da *D. Infanta* (*Bela Infanta*).

A *D. Infanta* de D. Caçula e a descoberta do povo pela cultura erudita

Capitão de Armada

Diz que era um dia que era um senhor...viagou... casado...tinha três filhas. Ele viajou e deixou a mulher e as filhas. Nunca mais apareceu. Passou muitos anos, muitos anos, que ela es-

queceu da feição dele. Quando 'tava com muitos anos, as filhas 'tavam moças, ele apareceu:

— O que é que a senhora dá

02 A quem trazer ele aqui?

— Eu dou as telhas do meu sobrado, ô tão linda,

04 Que é de ouro e marfim.

— Eu não quero as tuas telhas,

06 Que elas não são para mim,

Sou um capitão de armada, ô tão linda,

08 Não existe por aqui.

— Coitada de mim viúva,

10 Coitada de mim, coitada,

Com três filhas moças que eu tenho, ô tão linda,

12 Sem nenhuma ser casada.

— O que é que a senhora dá

14 A quem trazer ele aqui?

— Eu dou uma das minhas filhas, ô tão linda,

16 Para contigo casar.

— Eu não quero as tuas filhas,

18 Que elas não são para mim,

Sou capitão de armada, ô tão linda,

20 Não existe por aqui...

Mas a história é bonita, e é grande, e é muita coisa, mas não lembro o resto...⁴.

Depois de uma didascália⁵ introdutória em prosa, explicando que o marido ausente, “[...] um senhor...viagou...casado...tinha três filhas.” (LIMA, 1977, p. 42), volta depois de muitos anos, D. Caçula canta sua versão propriamente dita do romance *Dona Infanta*. Infelizmente, contudo, essa versão de D. Caçula nos oferece apenas 20 versos, nos quais aparecem os tão marcantes diálogos entre a esposa ansiosa por reencontrar o marido e este. Na versão de D. Caçula, porém, o esposo não revela sua identidade real à esposa. Em vez disso, ele se apresenta como um capitão de armada que pode encontrar para ela, se não o marido, pelo menos seus despojos.

³ No Brasil, afora o PPLP (Programa de Pesquisa em Literatura Popular), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) (Disponível em: <http://pplp-ufpb.blogspot.com>. Acesso em: 25 jun. 2022) e o LITCULT (Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura), da Universidade Federal da Bahia (UFBA) (Disponível em: <http://www.pgglitcult.letras.ufba.br/en/node/71>. Acesso em: 25 jun. 2022), os romances tradicionais têm sido pouco estudados.

⁴ Romance coletado em Aracaju, em 12-01-1971 (LIMA, 1977, p. 42-43).

⁵ Didascálias eram, na Grécia antiga, as instruções dadas pelos poetas dramáticos aos atores, para a representação cênica. No contexto de D. Caçula, considerando esta, enquanto poeta, na acepção de intérprete que dá a esse termo Paul Zumthor (2010, p. 234), as didascálias servem para contextualizar a história, introduzir os personagens, apresentar o espaço, o tempo e a ação nuclear, da qual decorrerão as outras.

Começamos, então, abordando brevemente a melopeia,⁶ isto é: o aspecto musical do poema, através dos elementos formais. A versão de D. Caçula é constituída ao todo por cinco quadras, formadas por 20 versos heptassílabos, as redondilhas maiores. Entre esses, destacam-se os versos 3, 7, 11, 15 e 19, os quais, embora sejam redondilhas maiores, estão marcados pelo estribilho trissílabo "ô tão linda", que aparece nas cinco estrofes, "— Eu dou as telhas do meu sobrado, ô tão linda," (1977, v. 3, p. 42); "Sou um capitão de armada, ô tão linda," (1977, v. 7, p. 43); "Com três filhas moças que eu tenho, ô tão linda," (1977, v. 11, p. 43); "Eu dou uma das minhas filhas, ô tão linda," (1977, v. 15, p. 43) e "Sou capitão de armada, ô tão linda," (1977, v. 19, p. 43). Esse tipo de trissílabo, conforme Hênio Tavares (1991, p. 190), é uma quebra do verso de redondilha menor, o verso popular de cinco sílabas.

Duas rimas estruturam o poema. Uma em -á-a, versos 1, 12, 13 e 16, "— O que é que a senhora dá" (1977, v. 1 e 13, p. 42-43); "Sem nenhuma ser casada," (1977, v. 12, p. 43); e "Para contigo casar" (1977, v. 16, p. 43). Outra em - í, versos 2, 4, 6, 8, 14, 18 e 20, "A quem trouxe ele aqui?" (1977, v. 2, p. 42); "Que é de ouro e marfim," (1977, v. 4, p. 42); "Que elas não são para mim," (1977, v. 6, p. 43); "Não existe por aqui," (1977, v. 8, p. 43); "A quem trouxe ele aqui?", (1977, v. 14, p. 43); "Que elas não são para mim," (1977, v. 18, p. 43); e "Não existe por aqui...," (1977, v. 20, p. 43). As rimas se apresentam misturadas, isto é, não seguem uma esquematização regular. Predominam as rimas pobres, ou seja, entre palavras de mesma classe gramatical, ou entre as mesmas palavras, como, por exemplo, aqui-aqui, dá-dá: "A quem trouxe ele aqui?", (1977, v. 2, p. 42), "Não existe por aqui", (1977, v. 8, p. 43), "— O que é que a senhora dá", (1977, v. 1, p. 42), "— O que é que a senhora dá", (1977, v. 13, p. 43). Como se vê, entre as rimas, há as consoantes ou puras, isto é, com identificação

sonora total, como em aqui-aqui, dá-dá; e rimas toantes, com correspondência sonora apenas entre as sílabas tônicas, como ocorre nos versos 2 e 4, que apresentam uma rima rica, ou seja, entre palavras pertencentes a classes gramaticais diferentes, como aqui-marfim, "A quem trouxe ele aqui / Que é de ouro e marfim" (1977, p. 42); o que também ocorre nos versos 12 e 16, entre as palavras casada-casar, "Sem nenhuma ser casada / Para contigo casar" (1977, p. 43).

Além da musicalidade inerente às redondilhas maiores, outra característica formal da versão de D. Caçula é a espontaneidade na elocução. Exemplo disso, em *Capitão de Armada*, é a aférese do verbo "estava", ocorrendo na didascália em prosa "tava com muitos anos, as filhas 'tavam moças, [...]" (LIMA, 1977, p. 42). A estruturação do poema cantado por D. Caçula, em didascálias em prosa e em versos de musicalidade medieval e popular, a tornam, como se vê, um exemplar perfeito do hibridismo de gênero, característico do romance tradicional. Pois do romance tradicional pode ser dito o mesmo que Christina Ramalho diz sobre o gênero épico, a saber: que ele "[...] é híbrido em si desde sua origem." (RAMALHO, 2007, p. 214). Assim é também o romance tradicional, nascido no meio erudito, mas sobrevivendo no meio popular, entre a oralidade e a escritura, o verso e a prosa. Falarei mais sobre isso adiante.

Uma vez apresentado o aspecto formal do poema, passemos agora ao estudo de sua narrativa. A diegese presente nos 20 versos de *Capitão de Armada*, contudo, oferece-nos apenas o fragmento de uma história, a qual, estruturalmente, é a mesma contada por Homero sobre Odisseu e Penélope. Como se sabe, no fim dessa história, o marido revela sua identidade real e tudo termina bem. Entretanto, nessa versão de D. Caçula, o final feliz não é lembrado. E o esquecimento da intérprete passa, então, a fazer parte de sua performance⁷: "Mas a história é bonita, e é grande,

⁶ "Melopeia" é um conceito usado por Ezra Pound (2002) para referir-se ao estudo do aspecto musical do poema, através da análise dos elementos constitutivos de sua forma, quais sejam: metro, rima, estrofação.

⁷ Para Paul Zumthor, "performance" é um conceito fundamental. Ela compreende a transmissão e a recepção do texto, podendo incluir também a produção, em caso de haver improviso. Além do mais, na performance encontram-se locução, autoria e tradição: "Na performance se redefinem os dois eixos da comunicação social: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição." (ZUMTHOR, 2010, p. 31).

e é muita coisa, mas não lembro o resto..." (LIMA, 1977, p. 43).

Mesmo sem D. Caçula lembrar-se do resto, pelos 20 versos cantados já podemos perceber como se configuram os lugares reservados para os gêneros feminino e masculino em *Capitão de Armada*. Ao marido, pertence o espaço *público*, a possibilidade de viajar, ir à guerra, às cruzadas, às feiras. À esposa e às filhas, pertence o espaço *privado*, espaço de espera e de imobilidade. As mulheres devem permanecer em casa. A mãe cuidando do patrimônio e das filhas e estas, como mostram os versos 12 e 16 "Sem nenhuma ser casada" e "Para contigo casar" (LIMA, 1977, p. 43), preparando-se para casamento.

Se usarmos a terminologia de Vladímir Propp, apresentada em seu *Morfologia do conto maravilhoso* (2010), perceberemos as "funções", isto é, os sintagmas narrativos que estruturam, em etapas, a diegese, vale dizer, o universo espaço-temporal no qual se desenrola a estória de *Capitão de Armada*. Analisando a versão de D. Caçula a partir das sete primeiras funções ensinadas por Propp, o poema revela seu sentido. O formalista russo estuda, em seu livro, ao todo 31 funções; mas deixemos as demais 24 de lado, por estarem mais visíveis na estrutura do conto maravilhoso.

Detenhamo-nos apenas nas seguintes funções: "afastamento", "proibição", "transgressão", "interrogação", "obtenção de informações" "prova" e "dano". A partir da percepção dessas funções, enquanto etapas narrativas, operando na versão *Capitão de Armada*, a interpretação da história muda. Saímos um pouco da perspectiva masculina, pois que a interpretação do romance, geralmente centrada no tema da fidelidade, está pensando a partir da perspectiva do personagem marido, sem levar em conta o drama das personagens femininas.

Todavia, se mudarmos o enfoque e pensarmos a partir da perspectiva das personagens femininas, esposa e filhas, embora o motivo "fidelidade" permaneça, ganham visibilidade as angústias existenciais, os "danos" pelos quais passam as personagens femininas. Entre esses danos, destacam-se: isolamento, solidão; vulnerabilidade

ante perigos como guerras, saques, sequestro, constantes no contexto diegético do poema; além da tentação e do assédio de pretendentes, igualmente comum nesse contexto.

Se lembrarmos de Molly Bloom, a personagem esposa do romance de James Joyce, *Ulisses* (1922), o qual dialoga tanto com a *Odisseia*, de Homero, quanto com o *D. Infanta* e com sua versão *Capitão de Armada*, pelo tema "retorno do marido", diferentemente da personagem esposa de *Capitão de Armada* e de Penélope, porém, a esposa do agente publicitário Leopold Bloom, embora não vivendo "confinada em casa como essas duas — pois que ela trabalha como atriz de cabaré e vive em um outro contexto diegético, a saber: a modernidade —, revela, porém, habitando e perturbando seu espírito, todo um mundo complexo de pensamentos, sentimentos e sensações que se chocam, gerando uma confusão mental em que passado, presente e futuro comparecem simultaneamente.

Para que se percebam os conflitos, os danos, a partir da perspectiva da personagem feminina, vale a pena citar um desses pensamentos, extraído do jorro linguístico em que se constitui o monólogo interior de Molly Bloom: "[...] a gente nunca está bem quando a gente está com pai ou tia ou casamento esperando sempre esperando pra trazeeeeer a ele praaa mim esperando [...]" (JOYCE, 1983, p. 821). Como se vê, apesar das diferenças de contexto, entre a cantora moderna e a *D. Infanta* medieval, o lamento delas, no fundo, é o mesmo. Ele aparece, nos versos 9 e 10 da versão de D. Caçula, da seguinte forma: "— Coitada de mim, viúva, / Coitada de mim, coitada," (LIMA, 1977, p. 43).

Embora a tradição exegetica, sem levar muito em consideração os danos das personagens femininas, costume apontar o tema da fidelidade da esposa ao marido ausente como o tema central no romance da *Dona Infanta*, assim como ocorre igualmente com a *Odisseia*, creio que o mais correto seja dizer que o tema central, tanto em uma quanto em outra narrativa, é a "família patriarcal". Essa, representada medievalmente, no romance da *Dona Infanta* e na versão de D.

Caçula, e modernamente em *Ulisses*, a versão de Joyce.

Segundo essa leitura, a *Odisseia*, *Dona Infanta* e *Capitão de Armada* representam o patriarcado em seu apogeu, ao passo que *Ulisses* representa a crise do patriarcado. Porém, não é possível perceber isso, conhecendo-se apenas a versão de D. Caçula, *Capitão de Armada*. Isso por nela não aparecerem os versos finais em que ocorre a revelação da identidade do marido e o final feliz do reencontro amoroso. Há, portanto, a necessidade de recorrer a outras versões, para recuperar o sentido global da narrativa.

Foram dificuldades como essa — a necessidade de recompor, de seu estado fragmentário, esses poemas medievais por inteiro e localizar sua origem espacial e temporal — que levaram poetas e escritores, como Almeida Garrett e Teófilo Braga em Portugal e Celso de Magalhães e Silvio Romero no Brasil, a saírem em busca de seus vestígios junto ao povo. O exemplo havia sido dado, porém, desde 1760, por James MacPherson, quando esse autor desencadeia um surto de interesses pela poesia de tradição oral, com a publicação de seus *Poemas de Ossian*.⁸

Após a publicação de MacPherson, outros autores começaram a publicar suas recolhas. Conforme Helena Barbas (1994, p. 13), entre eles destacam-se Thomas Percy, com suas *Reliques of Ancient Poetry*; Walter Scott, com seu *Minstrelsy of the Scottish Border*; John Gibbon Lokhart, com suas *Ancient Spanish Ballads*. A partir daí, o interesse pela cultura popular, entre os intelectuais, se espalhou como uma febre, contagiando os principais nomes da *intelligentsia* europeia: os irmãos Grimm, Goethe, Coleridge, Lessing, Herder, entre outros.

Segundo Peter Burke (2010, p. 33), essa febre pela cultura popular foi uma verdadeira “descoberta do povo”. E isso teria acontecido, segundo o autor, por razões estéticas, intelectuais e políticas. As razões intelectuais estavam relacionadas, nos movimentos românticos do século XIX, ao compromisso com o nativismo e o primitivismo cultu-

ral, que depois se convertem nos nacionalismos. As razões estéticas se fundamentavam na reação à arte artificial, neoclássica, universal e iluminista, a qual é rejeitada em nome de tradições locais e primitivas. Finalmente, as razões políticas têm que ver com os problemas políticos em jogo: as guerras, as invasões, o perigo da dominação estrangeira dos impérios e os nacionalismos.

Sem querer aprofundar a discussão sobre essas questões neste momento, voltemos para Portugal, local de origem do romance da *D. Infanta*. Em “Algumas notas sobre a Bela Infanta Luso-brasileira”, ao estudar as três versões fragmentárias da “Bela Infanta”, recolhidas por Jackson da Silva Lima, e ao cotejá-las com as versões de Silvio Romero e Almeida Garret, o professor português Pere Ferré (1997, p. 45-57), comenta o percurso que faz um romance como esse, da Idade Média até o século XX, e o inevitável processo de fragmentação por ele sofrido em seu deslocamento temporal e espacial.

Fenomenologia da performance de D. Caçula em *Capitão de Armada*

Ferré (1997, p. 48) mostra com erudição que duas das versões de Jackson da Silva Lima — a segunda e a terceira, com rima em -é, uma rima, segundo o autor, “extremamente rara nos textos de língua portuguesa: [...]” —, apresentando tais versões o motivo soldado que vai para a guerra, são provenientes de França. A outra versão (a primeira, *Capitão de Armada*, de D. Caçula, a qual estamos analisando), com rima em -í e com o motivo soldado regressa da guerra, é proveniente de Portugal.

O interesse pela literatura oral em Portugal, como já se disse, tem no Romantismo um momento privilegiado, devido, entre outros fatores, à atividade coletora de Almeida Garrett. O interesse desse poeta pela recolha da poesia nativa, particularmente pelos romances tradicionais, além do uso que ele faz dessa poesia em sua própria criação poética — por exemplo, no poema *Adozinda*, de 1828, o qual é inspirado

⁸ *Ossian Fragments of Ancient Poetry collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Gaelic or Erse Language* (BARBAS, 1994, p. 13).

no romance tradicional ibérico *A Silvana* — tem um impacto tal, nos poetas de sua geração, que, segundo o professor luso, a partir dele surge uma verdadeira escola, "A escola de Garrett" (FERRÉ, 1998, p. 28-30).⁹

Ainda em Portugal, após os trabalhos de coleta de Garrett, aparecem os de Teófilo Braga e os de Leite de Vasconcelos, ao passo que, no campo teórico dos estudos romancísticos, destaca-se, ainda segundo Ferré (1998, p. 46-51), a atividade exegética da germânica Carolina Michaëlis de Vasconcelos. No Brasil, os estudos folclóricos surgem na segunda metade do século XIX, com José de Alencar, Celso de Magalhães e Silvio Romero, e prosseguem, já no século XX, com Mário de Andrade, João Ribeiro, Amadeu Amaral, Luís da Câmara Cascudo, Ariano Suassuna, José Calasans e, no campo da abordagem sociológica, Florestan Fernandes. Esse interesse pela recolha dos romances tradicionais, tanto na Europa como no Brasil, revela, como se vê, o valor desses poemas populares, que viviam, de acordo com Ferré (1998, p. 22), desde suas origens, "tanto entre a plebe como na corte, [...]".

"Híbrido em si desde sua origem.", segundo a expressão usada por Ramalho (2007, p. 214), para referir-se ao épico, o romance tradicional costuma reunir características dos quatro gêneros literários (épico, lírico, dramático e baladístico). Na versão de D. Caçula, *Capitão de Armada*, vemos isso claramente. Nela, como se viu, há hibridismo entre o verso e a prosa, por um lado; e entre os gêneros lírico, épico, dramático e baladístico, por outro.

Porém, para que se compreendam melhor as especificidades de cada gênero literário desses, convém, então, fazermos algumas considerações sobre os conceitos — lírico, épico e dramático —, a fim de percebermos melhor o quão valioso é esse tipo de poema, o romance tradicional, no qual podem ser detectados, simultaneamente, esses três gêneros.

Emil Staiger (1975, p. 34), ao tratar do gênero lírico, diz que ele se liga estrutural e psicologicamente à música. De acordo com o autor, é um

gênero que está a serviço de uma subjetividade em estado de *recordação*, a qual evoca a singularidade de uma disposição interior (*Stimmung*).

O gênero épico, por sua vez, diferentemente do lírico e aproximando-se mais das artes plásticas do que da música, tem como objetivo principal, conforme Staiger, *apresentar*, o mais minuciosa e objetivamente possível, uma determinada realidade. Essa é a razão por que esse gênero se mostra tão marcado pela simetria, pois essa atende ao desejo do poeta épico de mostrar o mundo contemplado em toda a sua riqueza e variedade: "Apresentação, nesse sentido, é a essência da poesia épica." (STAIGER, 1975, p. 83).

Em alguns momentos o drama se aproxima do gênero lírico, quando esse intensifica a atmosfera patética. Segundo Staiger, todavia, o gênero dramático se diferencia do lírico e do épico por ter como objetivo criar uma *tensão* em torno de um determinado problema, no tom de um *pathos* específico. Assim, o gênero dramático estaria mais próximo da representação teatral do que da música ou das artes plásticas.

Em relação aos romances tradicionais, podemos dizer, então, que o aspecto lírico se sobressai no momento da "performance interpretativa", em que a musicalidade dos versos encaminha a narrativa na singularidade de uma atuação rememorativa, a recordação, consoante Staiger (1975, p. 34). Já o aspecto épico se revela nas narrações de episódios, alguns de motivação histórica, como acontece no romance da *D. Infanta*, segundo a versão de D. Caçula, *Capitão de Armada*, os quais, o mais das vezes, têm que ver com a apresentação das relações entre os personagens masculinos e as personagens femininas, em sua conflitiva interação no universo patriarcal. Ao mesmo tempo, o aspecto dramático comparece na *tensão* que paira sobre o desenrolar da narrativa, a respeito do retorno do marido ausente, o qual mantém o suspense sobre sua identidade, até revelar-se, no momento em que a história se encaminha para o clímax final.

Assim, por ser lírico, épico e dramático, ao

⁹ José Maria da Costa e Silva, Antônio Pereira da Cunha, Antônio Xavier Rodrigues Cordeiro, Luis Ribeiro, S. P. M. Estácio da Veiga e Edward Quillinan eram, segundo Ferré (1998, p. 28-30), os autores que formavam a "Escola de Garrett".

mesmo tempo, e transitar entre a cultura erudita (escrita) e a cultura popular (oral e escrita), o romance tradicional apresenta, como já salientei, uma natureza híbrida. Esse hibridismo, que é de gênero e também de origem social e cultural, é sem dúvida uma das marcas mais fortes desse tipo de poema.

Mas não é só isso. Além de híbrido, o romance tradicional também é originário e materno. Originário, por remeter às origens de formação da cultura ocidental, às línguas românicas vernaculares maternas, de um lado; mas também originário, por outro lado, no sentido pessoal, de remeter à infância, momento no qual costumam ocorrer as audições de romances por aqueles(as) que se tornam seus/suas depositários(as) e transmissores(as). O conceito de romance tradicional como um gênero materno, aqui, se dá, portanto, em dois sentidos: primeiro, no sentido de um gênero que nasce, como dito acima, com as línguas vernaculares, as línguas maternas; segundo, o romance tradicional é um gênero materno pelo fato de sua sobrevivência e de sua transmissão permanecerem, majoritariamente, a cargo das mulheres.

Isso, portanto, nos leva às intérpretes. Pois, se o gênero da poesia que elas cantam é híbrido, originário e materno — e por isso esse gênero poético precisa ser abordado levando-se em conta essas características —, semelhantemente, essas narradoras devem ser abordadas na especificidade de seu lugar de performance. Esse lugar deve ser visto como uma *interface* entre a cultura erudita e a cultura popular. Um entrelugar, conforme ensinam tanto Homi Bhabha (2007), como Silviano Santiago (2000). Ao discutirem o entrelugar em suas obras, esses autores veem esse conceito como uma ferramenta epistemológica, um operador de leitura, capaz de solucionar o problema do engessamento em dicotomias estanques e incomunicáveis, conduzindo-as para um diálogo pós-colonial, no qual a violência epistêmica é questionada.

As intérpretes, ao narrarem seus poemas, o

fazem por uma disposição interior, o *stimmung*, segundo Staiger (1975, p. 34), como se viu. Essa disposição as leva a viver uma espécie de abandono da realidade contingente, para viver, enquanto cantam, em uma espécie de estado de regresso à infância, momento no qual ouviram pela primeira vez os poemas. Assim, fazendo uma leitura fenomenológica de sua performance, cantando, elas vão tomando consciência de si, enquanto seres históricos, e percebem ser, desse modo, nas palavras de Octavio Paz (2012, p. 15), "[...] algo mais que passagem. Experiência, [...]". Pois os poemas, que elas cantam, fornecem-lhes um acesso afetivo ao seu mundo cultural e à sua formação identitária. Eles operam, ainda segundo Paz (2012, p. 31), como "[...] via de acesso ao tempo puro, imersão nas águas originárias da existência".

Ao fazerem isso, os romances possibilitam, às suas intérpretes-transmissoras, uma oportunidade para uma abertura ao seu ser, o ser das intérpretes. Essas passam, enquanto vivem na imaginação as histórias que cantam, por um processo de desvelamento do seu ser. Assim como Macabéa a qual, no momento em que sai da cartomante, toma consciência de sua existência miserável, se sente uma pessoa "grávida de futuro" e "mudada por palavras" (LISPECTOR, 1998, p. 79), e a partir daí sente o desejo de vomitar sua "Estrela de mil pontas" (LISPECTOR, 1998, p. 85), e Carolina Maria de Jesus, tentando esquecer a realidade também miserável da favela em que vive, busca o consolo existencial sonhando com seus "castelos imaginários" (JESUS, 2001, p. 52), as intérpretes que cantaram para Jackson da Silva Lima encontram seu dizer genuíno, cantando os romances. E esse dizer genuíno, como ensina Heidegger, significa: "[...] dizer de tal maneira que a plenitude do dizer, própria ao dito, é por sua vez inaugural. O que se diz genuinamente é o poema." (HEIDEGGER, 2003, p. 12).

Em sua performance interpretativa dos romances, as intérpretes se transfiguram e, nessa transfiguração, elas se essencializam. Sua existência, seu *Dasein*¹⁰ nas palavras de Heidegger, sofre

¹⁰ O conceito heideggeriano de *Dasein* poderia ser explicado, de forma simplificada, como "presença" (HEIDEGGER, 1995, p. 42-45).

uma abertura ao ser, através de sua recordação dos poemas. Essa recordação as tira do esquecimento do ser e as leva de volta a ele, ao seu universo encantado, que poderia ser visto como "a essência do Dasein", na qual, segundo Heidegger (1995, p. 43): "O homem [acrescentemos: e a mulher] se essencializa [m], de tal sorte que ele [ou ela] é o 'lugar' (Da), isto é, a clareira do Ser".

Além de serem o lugar da cultura popular, intérpretes como D. Caçula são, enquanto são também lugar da enunciação poética, igualmente o lugar da poesia e do poema, "vivos". Ou seja: poesia e poema em ato, manifestação, ou, como diz Octavio Paz (2012, p. 15), "Respiração. [...] Voz do povo, [...]".

O lugar dos romances tradicionais nos estudos literários nacionais

Se, segundo o narrador Rodrigo S. M., Macabéa, apesar de toda a mediocridade que apresenta, conquista uma dignidade, em relação às suas colegas de quarto: a de ser datilógrafa, e Carolina Maria de Jesus se diferencia dos(as) outros(as) favelados(as) pela sua relação com a escrita, por sua vez os romances que essas narradoras transmitem — valendo-se da melodia, bem como também da performance interpretativa e rememorativa —, tiram-nas de seu usual anonimato e subalternidade, conferem-lhes visibilidade e fornecem-lhes um olhar sobre a vida; podendo elas, dessa maneira, reconhecerem-se, em sua constituição histórica, como sujeitos ativos.

Assim, o valor de intérpretes como D. Caçula, as quais se constituem como local da enunciação romancística e da cultura popular, decorre, pois, como explica Walter Benjamin, (1994, p. 197-221), de sua memória épica. Três anos antes, no ensaio "Experiência e pobreza", o filósofo já constatava que vivemos em uma época pobre de experiências, "[...] está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história." (1994, p. 114). O autor fala então dos combatentes, voltando

mudos da guerra, "Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos." (1994, p. 115).

É essa perda coletiva da experiência que dá lugar ao surgimento do romance, segundo Benjamin (1994, p. 197-221). Porém, aqui o filósofo está falando do romance burguês, o gênero literário em prosa, feito para ser lido solitariamente, que se constitui sobretudo a partir do século XIX. Não o confundamos, portanto, com os romances tradicionais hispânicos e luso-brasileiros, de origem medieval; híbridos, quanto ao gênero, e concebidos para serem cantados.

Benjamin (1994, p. 197-221) nos ajuda, com seus ensaios, a perceber que as transformações históricas que engendraram o mundo capitalista-industrial, cada vez mais veloz em sua produção e "reprodutibilidade técnica", também sufocaram definitivamente as formas de relação com a memória comum, infinita e coletiva.¹¹ No entanto, a memória coletiva e suas expressões culturais, que têm suas origens no mundo rural, oral e de tempo natural, e não mecânico, permanecem na cultura popular, apesar de tudo. Pois o "narrar" antecede ao literário, à obra literária burguesa, e está ligado à oralidade e ao mundo pré-capitalista, segundo Benjamin (1994, p. 197-221).

De acordo com o filósofo, o narrador "narra" porque precisa transmitir algo maior que sua própria existência individual às próximas gerações. Um saber que deve merecer ser lembrado e não esquecido. Esse tipo de narrativa oral, todavia, é cada vez mais impraticável, na realidade industrial e altamente tecnológica em que vivemos.

É tomando consciência dessa realidade nova, urbana, industrial e capitalista, espalhando-se da Europa para o resto do mundo, realidade refratária à poesia, que Percy Bysshe Shelley publica, em 1821, seu *Defence of Poetry*. O ensaio é uma resposta ao livro de seu amigo Thomas Love Peacock, *The Four Ages of Poetry*, publicado no *Ollier's Literary Miscellany*, em 1820.

Nesse livro, Peacock argumenta, em tom de provocação, que, devido ao progresso pelo qual passa a civilização, a poesia estaria perdendo

¹¹ Sobre memória coletiva, ver, de Maurice Halbwachs, *A memória coletiva* (2003).

seu poder, bem como seu valor e importância social. Segundo o autor (apud DOBRANSZKY, 1996, p. 52): "Um poeta, em nossa época, é um semi-bárbaro em uma comunidade civilizada.". Por um lado, Peacock está retomando uma crítica à poesia que remete, nas origens, a Platão, no livro X da *República* e no diálogo *Sofista*. Por outro lado, ele busca sua inspiração mais imediata na crítica elisabetana da Inglaterra renascentista, sobretudo em Stephen Gosson, que em seu *Schoole of abuse* (1579) acusa os poetas de "pais da mentira" (apud DOBRANSZKY, 1996, p. 48).

Respondendo ao ensaio provocativo de Peacock, Shelley dirá, na esteira de *Defence of poesy*, de Philip Sidney, publicado por volta de 1583, que a poesia não é uma imitação do real, mas, ao contrário de se caracterizar como um afastamento da verdade, ela expressa uma verdade superior, "A poesia descerra o véu à oculta beleza do mundo, e aos objetos familiares torna-os como se eles o não fossem." (SHELLEY, 1986, p. 47). No contexto desse debate romântico, sobre o lugar da poesia no mundo moderno e "civilizado", no qual Shelley se insere como poeta e ensaísta, a literatura popular, oral, e ainda muito ligada ao campo e ao universo comunitário, ocupa um lugar importante.

Para Schiller, autor fundamental nesse debate sobre o lugar da poesia na modernidade, a poesia tradicional, típica dessas comunidades ainda rurais, ligadas ao tempo meteorológico, em profunda comunhão com a natureza, é vista como "poesia ingênua". O conceito de "ingenuidade" aqui, no entanto, não é usado no sentido valorativo, mas no sentido de uma "identificação" entre a subjetividade humana e a natureza: "Há momentos na nossa vida em que consagramos uma espécie de amor e de comovente respeito à natureza [...], não porque ela faça bem a nossos sentidos, [...], mas simplesmente *porque é natureza*." (SCHILLER, 1991, p. 43, grifo do autor). A partir dessa constatação, Schiller, em diálogo com Goethe e com Schlegel e se inserindo na "Querela entre os Antigos (clássicos) e os Modernos (românticos)" — a qual corria desde o fim do século XVII sobretudo na França e na Alemanha

—, sugerirá que existem dois tipos de poesia, em conformidade com as "formas de sentir" de cada poeta. A poesia "ingênua" e a poesia "sentimental": "O poeta, digo, ou é natureza ou a *buscará*. No primeiro caso, constitui-se o poeta ingênuo; no segundo, o poeta sentimental." (SCHILLER, 1991, p. 60, grifo do autor).

Voltada para essa identificação subjetiva total com a natureza, identificação saudável e não melancólica, como acontece com a poesia sentimental, a poesia ingênua corresponde, assim, à poesia de feição clássica. Isso porque no clássico — o exemplo são os gregos — a relação com a natureza não é de "sentimentalismo", de "afeição" ou de "busca da natureza perdida", mas de "busca de conhecimento". Para exemplificar isso, Schiller recorre a Homero, na Antiguidade, e, entre os modernos, recorre a Shakespeare. É assim que se mostram, por exemplo, diz ele, "[...] Homero entre os antigos e Shakespeare entre os modernos: duas naturezas sumamente distintas e separadas pela imensurável distância entre as épocas, mas de todo iguais nesse traço de caráter." (SCHILLER, 1991, p. 57).

Já a poesia sentimental, por sua vez, nasce de uma ruptura entre a subjetividade humana e a natureza. Ela decorre da perda da natureza, advinda da modernidade, e da tentativa de recuperação dessa natureza perdida através da razão, a qual, enquanto mediadora entre a subjetividade humana e a natureza, a recuperaria como "ideia" ou como "objeto". À medida que a natureza foi, explica o poeta, "[...] pouco a pouco, desaparecendo da vida humana como *experiência* e como *sujeito* (agente e paciente), nós a vemos assomar no mundo poético como *Ideia* e como *objeto*." (SCHILLER, 1991, p. 56, grifos do autor).

Assim, o mundo moderno seria um mundo enfermo, devido à perda da natureza operada pelo processo civilizatório. Para reabilitá-lo, necessário se faz restabelecer o contato com a natureza, e, de acordo com Schiller (1991), é a poesia sentimental, em sua "função curativa", quem fará isso. Todavia, repita-se, a natureza aí é recuperada apenas como ideia: "Entre os poetas da Alemanha nesse gênero, quero mencionar aqui apenas

Haller, Kleist e Klopstock. O caráter de sua poesia é sentimental; comovem-nos mediante ideias, [...]" (1991, p. 72). Como se vê, a poesia desses poetas modernos, sentimentais, difere da poesia dos romances tradicionais justamente pelo fato de que, como gênero ingênuo, o romance tradicional comove mediante a "verdade sensível" de suas cenas híbridas, ao mesmo tempo líricas, épicas e dramáticas. E é exatamente por ser, no sentido definido por Schiller (1991), poesia ingênua, que os romances tradicionais foram tão amados pelos poetas românticos.

Conscientes do valor poético da experiência romancística, experiência cada vez mais impraticável em um mundo urbano, industrial e capitalista, portanto, um tipo de experiência em vias de desaparecimento, os românticos trataram de correr em busca do povo, para aprender com ele essa poesia romance, cuja existência repousa na memória coletiva. O gênero romance, surgido no correr da segunda metade do século XII, na França e depois na Alemanha, representa o surgimento de uma nova forma poética narrativa, caracterizada por recusar a oralidade das tradições antigas, em busca de uma aproximação cada vez maior com a escritura. Segundo Paul Zumthor (1993, p. 266): "[...] o romance recusa a oralidade das tradições antigas, que terminarão, a partir do século XV, marginalizando-se em 'cultura popular'".

É claro que um tal gênero não nasce do nada, *ex nihilo*. Ele está profundamente enraizado nesse momento de mudanças que é a passagem do século XII para o XIII, momento no qual as transformações sociais, econômicas e culturais engendram, em seu bojo, o mundo cavaleiresco. Esse é o momento, segundo Zumthor (1993), em que também se começa a perceber uma lenta emergência dos valores individuais e autorais — a noção de personalidade. Assim, o romance surge como "uma resposta poética adequada à demanda do mundo cavaleiresco; [...]" (1993, p. 268). Porém, mesmo pendendo para o lado da escritura em detrimento da performance oral, o romancista medieval não consegue se desvincular totalmente das marcas da oralidade em

suas obras. Como diz Zumthor (1993, p. 273), ele transita entre a voz e a escritura, entre um fora e um dentro, pois "[...] conserva a lembrança mitificada de uma palavra original, saída de um peito vivo, do sopro de uma garganta singular".

Por todas essas características, o gênero literário romance tradicional seria o único que, no entender do medievalista suíço, poderia se aproximar de nossa concepção moderna do termo "literatura". Pois, se o uso desse termo, literatura, para referir-se a textos medievais, é, segundo o autor, uma verdadeira impropriedade, na medida em que seu uso não deixa ver o caráter performativo da poesia medieval, e o esconde, no romance tradicional ele se justificaria, pelo menos em parte, devido ao fato de o romance marcar, no percurso poético ocidental, o começo de uma revolução literária, "A invenção do romance no século XII marca, no itinerário poético do Ocidente, um começo quase absoluto." (1993, p. 272).

Assim, como se vê, os romances tradicionais não deveriam interessar somente à Antropologia, à Sociologia ou à História, como fonte de pesquisa para os estudos folclóricos, mas sim deveriam interessar também igualmente aos estudiosos de literatura, tão limitados em suas pesquisas ao que tem sido chamado de "alta literatura" (PER-RONE-MOISÉS, 1998), uma vez que os romances são também textos literários, e do mais alto nível. O fato de eles existirem contemporaneamente apenas como expressão da cultura popular não deveria impedir de compreender-se isso. É nesse sentido que Garrett (1904, v. 1, p. 29) reclama o estudo dos romances pelos eruditos de seu tempo, mostrando como o estudo desse gênero pode contribuir para a poesia moderna, pois, segundo ele, esses poemas são "[...] uma grande riqueza que ainda se não tratou de ajuntar e apurar como ella merece e como tanto precisamos".

Considerações finais

Ao iniciar este artigo comparando a personagem Macabéa — considerando-a a representação do subalterno pela pena de uma intelectual e de seu narrador irônico —, a *performance* da intérprete D. Caçula — como a literatura oral

desprestigiada nos centros de estudos literários — e a escritora ex-favelada Carolina Maria de Jesus — como a fé no poder transformador da literatura —, meu objetivo foi mostrar o lugar híbrido ocupado pelo gênero literário romance tradicional, em trânsito permanente entre o erudito e o popular. Expressão cultural que existe desde as origens, como se viu, entre a tradição oral popular, de um lado, e a tradição literária erudita, de outro, o romance tradicional se move entre os cantadores de feira, inspira folhetos de cordel, ganha novas versões, sem perder os elementos básicos constitutivos de sua narrativa, migra com frequência de um lugar para outro, assimila outros poemas nesse percurso, tornando às vezes difícil seu reconhecimento, mas, apesar de tudo isso, insiste em continuar a existir e persiste, resistente ao tempo e até mesmo à modernidade urbano-industrial, altamente tecnológica e mercadológica, dos dias que correm.

O romance tradicional é, por todos esses motivos, um gênero poético "de resistência", no sentido em que Alfredo Bosi (1993, p. 141-192), refletindo heideggerianamente sobre o fenômeno poético na modernidade, defende a tese da resistência da poesia como uma possibilidade histórica. Os romances tradicionais provam a tese de Bosi, pois, vindos da Idade Média europeia, sobrevivem no Nordeste brasileiro, além de em outras regiões do mundo, na memória de mulheres como D. Caçula.

Semelhantemente a Macabéa, que procura, nos segredos das palavras, pistas para encontrar sua "Estrela de mil pontas" e a Carolina Maria de Jesus, que procura publicar seu diário para sair da miséria, intérpretes como D. Caçula cantam seus romances tradicionais, que falam de infantas e casamentos, para resistir à dura realidade de seu universo patriarcal. Embora o seu cantar não altere as condições sociais de sua existência, pelo menos lhes proporciona, mesmo que por apenas alguns instantes, um certo consolo estético por meio do qual elas alcançam, como diz Octavio Paz (2012, p. 29), "[...] um momento em que tudo se ajusta.". Por tudo isso, o lugar do romance tradicional — seu verdadeiro habitat — é, de fato,

na memória dessas mulheres.

Referências

BARBAS, Helena. *Almeida Garrett — o trovador moderno*. Lisboa: Edições Salamandra, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1984.

DOBRAŃSZKY, E. A. Alguns aspectos da tradução de dois ensaios em defesa da poesia. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 5, p. 47-71, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5607>. Acesso em: 12 maio 2022.

FERRÉ, Pere. Algumas notas sobre a Bela Infanta Luso-brasileira. In: JORNADA SERGIPANA DE ESTUDOS MEDIEVAIS, 1., 1997, Aracaju. *Anais [...]*. Aracaju: Secretaria de Estado da Cultura, 1997. p. 45-58.

FERRÉ, Pere. Subsídios para a história do Romanceiro Português. In: JORNADA SERGIPANA DE ESTUDOS MEDIEVAIS, 2., 1998, Aracaju. *Anais [...]*. Aracaju: Secretaria de Estado da Cultura, 1998. p. 21-68.

GARRETT, Almeida. *Obras completas de Almeida Garrett*. Romances da tradição oral. Lisboa: Empreza da História de Portugal Sociedade Editora, 1904. v. 1.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Introdução, tradução e notas de Emmanuel Carneiro Leão. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada. 8. ed. São Paulo: Ática, 2001.

JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

LIMA, Jackson da Silva. *O Folclore em Sergipe*, I: romanceiro. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1977.

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Rotman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2002.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravisch Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SHELLEY, Percy Bysshe. *Defesa da poesia*. Tradução de J. Monteiro-Grillo. Lisboa: Guimarães Editores, 1986.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. *História da epopeia brasileira. Teoria, crítica e percurso*. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2007. v. 1.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria Literária*. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, 1991.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A "literatura" medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Antonio Marcos dos Santos Trindade

Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), São Cristóvão, SE, Brasil. Professor de Educação Básica da Secretaria de Estado da Educação, do Esporte e da Cultura de Sergipe (SEDUC/SE) e Membro Pesquisador do CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos).

Endereço para correspondência

Antonio Marcos dos Santos Trindade

Rodovia Engenheiro Adilson Távora, 4958, Cond. Alameda da Costa

Bloco 40, Apto. 203

Povoado Olhos D'Água, 49140-000

Barra dos Coqueiros, SE, Brasil