

MANUEL G. SIMÕES

OS “ROMANCES” NA POESIA DO NEO-REALISMO PORTUGUÊS

O Romanceiro tradicional português, muito embora se tenha transcurado a tarefa de fixar por escrito, durante os séculos XV a XVIII, garantindo a sua conservação, os romances que todavia se foram transmitindo oralmente, não deixou de transparecer na literatura que se foi produzindo ao longo do tempo. Isto significa que a memória poética colectiva contribuiu para preservar os chamados “romances velhos”, muitas vezes através de um trabalho de recriação da matéria tradicional, o que pressupõe uma relação dialéctica entre tradição e modernidade. E se é certo que na maior parte dos casos de romances contemporâneos só encontramos ecos ou fragmentos da lição transmitida por via oral, a verdade é que esses elementos, mesmo residuais, na medida em que apresentam mitemas constantes, são suficientes para individuar um arquétipo ou modelo que a versão moderna actualiza e, não raro, ressemantiza.

A Carolina Michaëlis de Vasconcelos ficamos a dever o paciente trabalho de verificar a intertextualidade entre os romances tradicionais e os textos em forma romancística dos vários autores da literatura portuguesa até aos primórdios do século XX¹. E dessa observação pode deduzir-se que os processos mais frequentes, válidos até para os casos sucessivos, consistem na alusão ou citação; na reescrita; no texto poético original que, porém, adopta o modelo do romance tradicional; e na reelaboração, a partir de um conteúdo romancístico, de um enunciado que se situa já noutra género².

Na primeira metade do século XX há dois autores, conotados com a corrente nacionalista, que enveredaram por formas poéticas de pendor saudosista e que entroncavam prevalentemente na tradição literária com ecos, explíci-

¹ VASCONCELOS, CAROLINA MICHAELIS DE, *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular. Romances Velhos em Portugal* (in *Cultura Española*, 1907-1909); 2ª. ed., Coimbra, 1934; 3ª. ed., Porto, 1980.

² Cf. PINTO CORREIA, J. DAVID, *Romanceiro Tradicional Português*, apresentação crítica, organização, notas e sugestões para análise literária de-, Lisboa, Ed. Comunicação, 1984, pp. 73-74.

tos ou implícitos, de poesia romancística: Afonso Lopes Vieira (1878-1947) e António Correia de Oliveira (1879-1960), cuja “operação meta-semiótica poderia também ser exemplificada com as versões ditas ‘melhoradas’ por alguns autores (as publicadas por Teófilo Braga ou A. Rodrigues de Azevedo)”³.

Foi, porém, com a afirmação do movimento neo-realista português, cujas primeiras manifestações datam talvez de 1937 mas que se impôs abertamente com a coleção “Novo Cancioneiro” em 1941 –ano em que se publicaram seis dos dez livros da coleção–, que os romances reapareceram com grande vitalidade na literatura portuguesa. O título é, só por si, indicador distintivo da intenção de recuperar certos aspectos da tradição, agora noutra contexto, e com um programa que pretendia inserir-se numa dinâmica nova, isto é, que tentava intervir, pela força do tecido poético, na construção de outro tecido social. Daí a solidariedade com o mundo popular e com os dramas do pós-guerra, dando primazia aos da guerra civil de Espanha, sobretudo por via da morte trágica de Federico García Lorca.

Ora o verbo do genial poeta, como se sabe, cedo se “apropria” das formas do cancionero espanhol. E se *Mariana Pineda* (1925) exhibe o subtítulo de “romance popular en tres estampas”, a forma romancística representa uma paixão tão profunda a ponto de desaguar nessa obra excepcional composta por dezoito romances: *Romancero Gitano* (1924-1927)⁴. É uma colectânea que estabelece uma relação intertextual com os poemas de *Planície* (1941) de Manuel da Fonseca (1911-1993), designadamente com a composição “Maltês”, onde o orgulho do sujeito enunciador encontra ecos de grande similitude com o “gitano” lorquiano: “E eu, o desconhecido,/ o vagabundo rasgado,/ entrei o largo da vila /entre dez guardas armados;/ mais temido e mais amado/ que o deus a que todos rezam”⁵.

Recorde-se que *Planície* inaugura precisamente em 1941 o “Novo Cancioneiro”, de que atrás se falou. E no mesmo ano publica Joaquim Namorado (1914-1986) o livro de poemas *Aviso à Navegação*, o qual insere um capítulo intitulado precisamente “Romance de Federico”, onde se alude à morte do poeta, recuperando, porém, ecos explícitos de “Romance de la pena negra” do *Romancero Gitano*, como testemunha o segmento textual:

- No acampamento cigano
uma virgem desmaiou:

³ *Ibidem; Ibi* p. 74.

⁴ Escreve Federico García Lorca: “Desde el año mil novecientos diecinueve vine preocupándome del romance. El romance típico había sido una narración. Yo quise fundir el romance narrativo con el lírico (*Obras Completas*, 14ª. ed., Madrid, Aguilar, 1968, p. 1805).

⁵ FONSECA, MANUEL DA, *Poemas Completos*, 2ª. ed. aumentada, Lisboa, Portugália Ed., 1963, p. 91.

romance da “pena negra”
a feiticeira agoirou.
Romance da “pena negra”,
romance da negra sorte,
com uma bala na fronte
e outra no coração
morto para sempre ficou...⁶

E fora do “Novo Cancioneiro”, mas seguindo o cânone da poesia neo-realista, Armindo Rodrigues (1904-1993) publica em 1943 o volume *Romanceiro e Canções de um Menino Perdido*, no qual, entre outros romances, se pode ler “A lua à beira do rio”, com homologias que remetem para o Lorca de “Romance de la luna, luna” (ainda de *Romancero Gitano*), sobretudo pela componente erótica:

[A lua] despiu sete saias
e sete corpinhos
de seda macia
que, airosa, vestia,
| soltou os cabelos
| e deu-se, amorosa,
| à água de prata.

| Com ciúmes do rio,
| deitei-a na areia,
| e fomos um só
| sete vezes nós
| na noite parada.⁷

Voltando, porém, a Manuel da Fonseca, para além doutros poemas de *Planície*, que revelam uma segura contaminação romancística (estrutura narrativa, forma métrica da tradição – redondilha), a composição “Canção de Maltês” do seu livro de estreia *Rosa-dos-Ventos* (1940) remete-nos até para uma tipologia própria dos romances velhos, sobretudo pelos ecos dos motivos tradicionais do viandante (neste caso, o “maltês”), da hospitalidade que lhe é concedida em troca da narração de estórias (“e paguei com a melhor história/ da minha vida sem rumo”), e da jovem filha do hospedeiro, que fantasia fugas à monotonia de uma vida fechada:

⁶ NAMORADO, JOAQUIM, *Aviso à Navegação*, ed. em facsimile, Lisboa, Althum.com/Museu do Neo-Realismo, 2010, p. 58.

⁷ RODRIGUES, ARMINDO, *Obra Poética-II*, Lisboa, Soc. de Expansão Cultural, 1970, pp. 79-80.

Prã filha do lavrador,
tinha muito mais valia
a história que lhe contei
que o trigo do seu celeiro,
pois estava a olhar de gosto
a minha manta rasgada.⁸

Outros poetas do neo-realismo, seguindo uma musicalidade transmitida pela memória poética, com alguma frequência escreveram composições cuja forma métrica (geralmente verso heptassílabo mas também pentassílabo), tonalidade e expansão textual remonta à poesia romancística. Estão neste caso Joaquim Namorado, grande animador do movimento e do “Novo Cancioneiro”, e que ainda em 1966 (*A Poesia Necessária*, Coimbra, Cancioneiro Vértice) inscrevia no volume quatro poemas subordinados ao título “Romance de quatro rios” (“São quatro livros abertos/ de folhas de água correndo;/ neles foi onde aprendi/ o romance que ides ler”), ainda que nem todos apresentem a estrutura de romance; ou Francisco José Tenreiro (1921-1963) que em *Ilha de Nome Santo* (Coimbra, Novo Cancioneiro, 1942) insere o capítulo exordial intitulado “Romanceiro” e que compreende os poemas “Romance de Seu Silva Costa”, “Romance de Sam Mãrinha” e “Romance de Sinhá Carlota”, os quais, se do ponto de vista formal seguem uma estrutura moderna, sem prosódia que os assemelhe aos romances tradicionais, obedecem, no entanto, à intenção de narrar poeticamente as vicissitudes de três personagens paradigmáticas da vida social de S. Tomé, então colónia portuguesa; e também Luís Veiga Leitão (1912-1987) que em *Latitude* (1950, mas cujas composições vão de 1943 até àquela data), inclui “Rimance da Aldeia de Forca”, construído a partir de elementos tradicionais como a lenda, a magia ou a superstição:

Quem secou os pães?
as águas do horto?
o leite das mães?
A alma do morto⁹.

Em todos estes casos nota-se a consciência da herança duma forma poética, até pela sua função narrativa, agora eleita para contar lendas modernas, “tendência que encontrará um equilíbrio estilístico na força épico-lírica que tinha sido a característica principal de muitos exemplos dos ‘romances velhos’ peninsulares”¹⁰.

⁸ FONSECA, M. DA, op. cit., p. 45.

⁹ LEITÃO, LUÍS VEIGA, *Ciclo de Pedras*, Lisboa, Portugália Ed., 1964, p. 28.

¹⁰ SIMÕES, MANUEL G., *Os “romances” na obra poética de Armindo Rodrigues* in *Nova Síntese*, 1, 2006, p. 188.

Paradigmático dessa consciência é, sem dúvida, Armindo Rodrigues, já anteriormente citado pelas suas ligações ao romance lorquiano, talvez o autor que, mais de perto, soube recuperar a memória poética da tradição romancística. E embora nenhum dos poemas de *Romanceiro* exiba no título a palavra “romance”, o certo é que não poucas composições evocam essa tradição, como, por exemplo, “As sete estradas”, “Cavalgada”, “Eram sete cavaleiros”, entre outras. E em “As três meninas num laranjal” o título não pode deixar de remeter para um dos romances mais divulgados da literatura tradicional portuguesa, *Nau Catrineta*, que chegou até nós através de diferentes versões, mas apenas com variantes formais. Armindo Rodrigues ressemantiza totalmente o que à partida é um dos poucos romances marítimos de fundo épico, monumento da poesia popular, e que narra a má fortuna da “nau Catrineta” que ameaça naufragar, com o gajeiro (que virá a revelar-se como o demónio tentador) a reivindicar a recompensa pela boa nova: “- Alvissaras, capitão,/ Meu capitão general!/ Já vejo terras de Espanha,/ Areias de Portugal./ Mais enxergo três meninas/ Debaixo de um laranjal:/ Uma sentada a coser,/ Outra na roca a fiar,/ A mais formosa de todas/ Está no meio a chorar”¹¹. É um quadro lírico (*locus amoenus*) a suavizar a tragicidade do romance, quadro que de certo modo o poeta contemporâneo recupera, numa dimensão totalmente lírica e insinuando a componente erótica:

Num laranjal me perdi.
Três meninas encontrei.
Uma tinha íris de mar
e tranças de oiro de lei.
Nos cabelos da segunda,
era sol a noite escura.
Na outra a lua perdia
a timidez e a alvura.¹²

Não é um caso único de reapropriação da memória poética veiculada pela difusão oral. Também António Gedeão (1906-1997), autor que se pode inscrever na chamada segunda fase do neo-realismo - e que já em *Teatro do Mundo* (1958) tinha inserido o belíssimo poema narrativo “Calçada de Carriche”, onde se romaneiam as vicissitudes da operária Luísa (“Saiu de casa/ de madrugada;/ regressa a casa/ é já noite fechada”¹³), numa clara denúncia da vida difícil da protagonista, entre a casa e a oficina -, recupera e ressemantiza um conhecido romance tradicional com o poema “Ai Silvina, ai Silvininha” (*Máquina de*

¹¹ Transcrevo de PINTO CORRÊA, J. DAVID, op. cit., p. 365.

¹² RODRIGUES, A., op. cit., p. 114.

¹³ GEDEÃO, A., *Poesias Completas*, 2ª. ed., Lisboa, Portugália Ed., 1968, p. 115.

Fogo, 1961) que remete curiosamente para o romance épico de fundo peninsular, e talvez europeu, e que circulou com os títulos de *Queixas de D. Urraca*¹⁴, *Sylvaninha*, *D. Sylvana* ou até na versão asturiana com o título de *Delgadina*¹⁵.

No romance velho, para além do tema do incesto (“Um pai que Deus me dera, de amores me cometia”), isto é, do amor desnaturado de um pai por sua filha, antiquíssimo na tradição popular, desenvolve-se ainda, e paralelamente, o tema da filha deserddada, em favor do filho varão: “A D. Pedro deixais tudo, só a mim nada deixais./ - Que mulher é esta aqui que tanto está de enfadada?/ - É vossa filha Silvana que a deixais deserddada”¹⁶.

O poema de António Gedeão apresenta, porém, algumas variantes em relação ao seu homólogo, a começar pela transformação de Silvana em Silvina; também não desenvolve o tema do incesto para se ocupar, em forma dialogada como no presumível “modelo”, do topos do homem velho que se enamora da donzela, com a refutação desta, explícita na sua recusa de cantar para o apaixonado serôdio:

Não me apetece cantar
e muito menos para ti.
Éu sou nova, tu és velho,
já não és homem para mim.¹⁷

Dir-se-ia que os dois romances, excluindo a paronímia assinalada, pouco têm em comum. Todavia há um elemento que os coloca de novo numa relação de intertextualidade: em *Sylvaninha*, o pai deserda a filha mas deixa-lhe simbolicamente um “punhal de ouro” (“aqui tem um punhal de ouro, para seu brio sustentar,/ agora que a tua mãe que te acabe de herdar”) para que procurasse casamento; em “Ai Silvina...”, o Velho procura conquistar o amor da donzela com a promessa de um “escorpião de oiro”:

- Canta, canta, Silvininha,
como se fosse para mim.
Dar-te-ei um escorpião de oiro
com um aguilhão de marfim¹⁸,

¹⁴ Cf. PINTO CORREIA, J. DAVID, op. cit., pp. 110-112; e FERRÉ, PERE, *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna. Versões publicadas entre 1828 e 1960*, I vol., estudo introdutório, organização e fixação de-, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 131-132.

¹⁵ Cf. BRAGA, TEÓFILO, *Romanceiro Geral Português*, III vol., ed. fac-similada, Lisboa, Vega, s/d [1982], pp. 453-465.

¹⁶ Transcrevo de FERRÉ, P., op. cit., p. 132.

¹⁷ GEDEÃO, A., op. cit., p. 165.

¹⁸ *Ibidem*; *Ibi* p. 166.

objecto e amor que a jovem continua a recusar, o que não obstacula a ligação das duas composições por formas de dialogismo textual.

E na chamada terceira fase do neo-realismo, a dos anos 60 (e com epígonos nas décadas seguintes), continuou a verificar-se a proliferação de poemas remetendo para a poesia tradicional romancística. Por vezes não seguem a estrutura canónica dos romances, como sucede com José Carlos de Vasconcelos (1940-) que em *Corpo de Esperança* (Cancioneiro Vértice, 1964) inclui o “Romance dum camponês de Freamunde”, gesta de um camponês e simultaneamente paradigma de outras vidas iguais; ou com Fernando Miguel Bernardes (1929-) que, em verso heptassílabo e com traços distintivos da poesia popular, publica o “Romance de Fio de Água” (in *Poemas Livres-3*, 1968), tematicamente relacionado com um problema de grande impacto no tecido social português da década de 60: a guerra colonial.

Desta geração, porém, o poeta que mais se inspira no sortilégio dos romances tradicionais foi, sem dúvida, Manuel Alegre (1936-). O seu livro de estreia, *Praça da Canção* (Cancioneiro Vértice, 1965) inscreve uma secção intitulada “Romance do tempo inocente”, composta por quatro poemas, dos quais talvez só “Romance da Rua de Baixo”, pese embora a marca autobiográfica, conserva ecos da poesia romancística, mais evidentes, todavia, na quarta secção do mesmo livro, “Trova do vento que passa”. Aqui se incluem algumas trovas e o “Romance de Pedro Soldado”, em verso heptassílabo, onde se narra a gesta de Pedro soldado, espécie de epopeia às avessas de tantos “Pedros” mandados para o desamor da guerra colonial:

Já lá vai Pedro soldado
num barco da nossa armada
e leva o nome bordado
num saco cheio de nada.¹⁹

E o seu livro *Atlântico* (1981) é composto por uma secção cujo título, “Romance de amor e morte do Infante D. Pedro duque de Coimbra”, se reparte por uma sequência de seis poemas que narram a aventura das lendárias e fantásticas viagens do Infante até à sua morte em Alfarrobeira: veja-se sobretudo a “Balada das sete partidas”, inspirada no enigmático *Libro del Infante Don Pedro de Portugal*, atribuído a um incerto Gómez de Santo Estéban. Trata-se de uma construção em que se exalta o herói, recuperando a tradição dos romances épicos e históricos, com a particularidade de o autor se basear nas crónicas medievais e, concretamente, na de Rui de Pina.

Em todos estes casos assistimos à convocação da poesia romancística através da memória poética do veio épico tradicional, aspecto que faz parte

¹⁹ ALFRE, MANUEL, *Obra Poética*, 2ª. ed., Lisboa, Pub. Dom Quixote, 2000, p. 120.

da bagagem de cada poeta. E se o neo-realismo pretende essencialmente influir na consciência do homem contemporâneo, de modo a libertá-la, não será difícil compreender as afinidades e paralelismos culturais que a nova poética estabelece com formas de fundo épico-lírico cuja transmissão se efectuou por via popular.

Os novos romances são, com frequência, avatares de formas (re)conhecidas, embora tematicamente diversificados, como teria que acontecer. Mas, no fundo, não deixam de ser um veículo onde se reconhecem homologias e um colóquio intertextual (ritmo, poesia narrativa, iterações próprias da poesia popular), com a transposição inevitável para a poesia “de arte”.