

Da história ao conto. Fronteiras do real e do imaginário no texto medieval

Nuno Júdice
Universidade Nova de Lisboa
Data de aceitação do artigo: 16-10-2008

Resumo

Entre os géneros de ficção medieval, o conto baseado em factos históricos apresenta diversos focos de interesse, sendo a transmissão e os traços que dela ficam inscritos no próprio texto o aspecto aqui focado, como marcas de uma situação enunciativa que, na transferência para o plano da escrita, se mantém.

Palavras chave: Idade Média, conto, transmissão oral e escrita, contexto enunciativo/performativo.

Abstract

Among the kinds of medieval fiction, the short story based on historical facts presents several points of interest. The transmission and traces of these historical facts keep inscribed in the text itself and this is the aspect studied here, as mark of an enunciative situation that in the transfer to the writing plan, remain.

Keywords: Middle Ages, short story, written and oral transmission, the enunciative / performative context.

Para Roland Barthes, no seu artigo fundador da análise estrutural das narrativas, a narrativa constitui uma “grande frase”, partindo do princípio de que existe um único conto que se vai desenrolando a partir da mesma matriz frásica, apenas se distinguindo na forma como as acções se interligam e os heróis intervêm na sua concretização. O que muda, de uma época para outra, ou de uma geração para outra, não é o fundo do que é narrado, mas o modo, a forma, o estilo que dá corpo a essa narrativa. O mesmo se pode aplicar a uma mesma época, em que um conto poderá ser tratado de formas diferentes, de acordo com o emissor e o receptor, ou o modo de produção do texto. Assim, na Idade Média, o texto escrito terá um destinatário – letrado, da corte ou do clero – enquanto o texto oral pretenderá atingir um universo mais amplo, em que a alfabetização

não existe. Mas também pode acontecer que haja uma uniformização desse público, em função de um interesse por géneros literários que pertencem ao espaço nacional (através da língua comum) e ao imaginário colectivo (através de temas ou heróis que se impuseram pelo seu valor de arquétipo).

Encontramos então formas que poderíamos ter a tentação de ligar a uma comunicação mais elementar, menos culta, que seriam as que se aproximam do estilo formulaico-oral, em que se inscreve quase toda a literatura em verso (os poemas épicos, como a lírica). No entanto não devemos ceder a uma tentação de facilitar esta leitura folclórica, dado que a escrita destes poemas obedece também a regras e preceitos que só um escritor consciente desse facto poderá dominar, podendo dar-se o caso de que esse escritor seja apenas o último compilador das versões existentes, dispersas, a que ele irá dar unidade e coerência final, mesmo que o seu nome não perdure, com excepções relevantes como a de Chrétien de Troyes, o autor que dá uma unidade própria e um sentido narrativo a lendas pré-existentes (o conto do Graal). Assim, a autoria “anónima”, muitas vezes, é uma ilusão – perdeu-se o nome do autor, mas isso está longe de constituir um sinal de autoria “colectiva”, como sucede no Romanceiro ou no conto popular. Claro que a passagem do poema do oral ao escrito vai constituir uma revolução na construção finalizada quer das personagens quer da intriga, mas não devemos também esquecer que, na sua origem, esses textos não eram necessariamente destinados a um primeiro uso literário. O que é certo, em todo o caso, é que muitas destas redacções finais em verso não podem ser obra de um só fôlego, como nota, a propósito do *Poema de Mio Cid*, Fernando Gómez Redondo:

Por su parte, 1207 es la fecha que figura en el explicit del Cantar de mio Cid, copiado como se sabe a comienzos del siglo XIV, siendo posiblemente obra de un taller historiográfico; un poema épico que surge del proceso de afirmación cortesana y nobiliaria de que se quiere rodear Alfonso VIII; 3733 versos no se pueden escribir súbitamente en castellano, surgir de forma inesperada; el Cantar es el mejor testimonio de la existencia de una poesía vernácula, compuesta para ser transmitida oralmente, nunca para que de ella quedara testimonio por escrito. (1998: 78-79)

Assim, não é na forma mas também no conteúdo que existe uma clara distinção entre os géneros em que a ficção medieval se desenvolve. O que é próprio do poema, porém, na sua vertente mais

primitiva, é a existência de uma construção paratáxica, em que a ligação copulativa contribui para a autonomização em sequências próprias do todo narrativo. Assim, iremos assistir à criação de novas obras no seguimento da transmissão desses textos – até ao esgotamento das personagens ou das acções que eles protagonizam. É o caso, a partir do *Poema de Mio Cid*, da autonomização no Romanceiro de episódios como o lamento de Dona Jimena, ou a cobrança de impostos aos mouros por parte do Cid. O mesmo acontecerá na sequência do Conto do Graal na autonomização de histórias ligadas a heróis da lenda primitiva de Artur, como é o caso dos poemas autónomos de Lancelote, Merlin ou Perceval.

Porque surgem estes contos? Antes de mais, nascem da necessidade de dar corpo a modelos sociais, como é o caso do sistema feudal, assente no senhorio e na vassalagem. Isto irá determinar o nascimento de crenças, de heróis, de mitos, que vão reflectir na sua construção esse sistema, sendo o herói a encarnação de um arquétipo, e por isso facilmente ele próprio podendo transformar-se em tal, devido ao seu carácter “típico/tópico”, em que o lado pessoal, individual, está sempre subordinado à personificação de um ideal, de uma crença, de um sistema colectivos. Há então sempre uma ligação estreita destas personagens com o grupo social em que nascem, sendo que os “autores” podem, também eles, ser considerados uma voz mais colectiva (ligada ao grupo a cujos valores eles vão dar figura narrativa) do que pessoal (estando todo o lado subjectivo e psicológico quase ausente desta literatura). O valor da pessoa, para Iuri Lotman, é o do grupo a que pertence, e não o dela própria¹, de onde vem que os sacrifícios que o herói faz dos seus desejos e das suas aspirações não afectam a sua estrutura heróica, nem a sua afirmação no quadro de uma viagem ou percurso iniciático, vencendo sucessivas provas que o conduzem à “individuação”: ganhar o nome que ficará como símbolo de determinado comportamento “heróico” ou “sagrado”.

Ao contrário dos romances líricos, que entram mais facilmente no meio culto através da recuperação das versões mais conhecidas em

¹ «L'«onore» e la «gloria» insieme caratterizzano un determinato gruppo di personaggi: non sono proprietà che possano venir riferite a qualunque individuo, indipendentemente dal suo status sociale. Essi costituiscono l'attributo di una determinata categoria e di un determinato contesto sociale, contrapponendosi alla loro assenza in altri gruppi sociali.» (Jurij M. Lotman 1995: 252, cap. «L'opposizione «onore-gloria» nei testi profani del período di Kiev»).

cancioneiros ou no drama pastoril, entre outros, os romances épico-heróicos são os que menos interessam à corte e ao meio culto em geral, como nota Ramon Menéndez Pidal ao dizer que

(...) la moda literaria y cortesana no los favorecía, estimándolos menos recreativos que los novelescos. (1953: 161)

Isto não significa que eles não tivessem uma circulação vasta no meio não erudito, respondendo a um «impulso muito popular e arcaico» que corresponde à ideia romântica de que essa poesia é «fruto peculiar y exclusivo de la edad primera de los pueblos, fruto espontáneo, natural, ajeno al arte del hombre, y anterior al nacimiento de la “poesía de arte”» (Menéndez Pidal 1953: 163-2). Podemos supor, de acordo com esta teoria, uma época em que houve coincidência entre o poema épico ou o cantar de gesta e o *romance* – sendo este uma forma abreviada destinada à transmissão recitada/cantada, de episódios do poema, podendo também haver alguns casos uma recriação poética de narrativas existentes em crónicas. Mas a divulgação toma dois caminhos diversos, ainda de acordo com Menéndez Pidal, em função de géneros distintos:

(...) de una parte, las gestas que requieren para su propagación cantores profesionales (...) de otra parte, los romances que se propagan y renuevan oralmente, con escasa intervención de los profesionales y de la escritura. (Menéndez Pidal 1953: 194)

Outro aspecto que pode explicar a segmentação de um poema é a sua extensão, que torna impossível uma recitação ou canto na sua integralidade, fazendo com que o jogral escolhesse episódios que mais pudessem interessar ao auditório. Isto supõe, como é evidente, que houvesse da parte dele um conhecimento mínimo do contexto em que esse episódio surge, o que explica também que a passagem ao Romanceiro seja posterior ao texto literário, uma vez que este precisa de tempo para se impor e divulgar. É o que se pode deduzir do verso 1085 do *Poema de Mio Cid*, em que surge uma indicação de que o cantar pode ser segmentado:

Aquí s’conpieça la gesta de Mio Cid el de Bivar.

Há portanto um (falso) recomeço que pode ser repetido em relação a outras passagens que passam a funcionar como episódios autónomos – e que, no caso da poesia popular, através da alteração de nomes, topónimos, etc., se desligam da sua fonte épica, restando

apenas o arquétipo que permite a sua inclusão em ciclos (como é o caso do carolíngio). Notar-se-á também que se trata de um imaginário explicável pela contaminação cultural resultante de fenómenos como a religião (as peregrinações que põem em contacto povos muito diferentes), os casamentos reais (que levam para cortes e culturas diferentes um séquito em que esses relatos irão encontrar um meio difusor) ou guerras e conquistas, impondo em povos e línguas ocupados uma cultura invasora. No meio ibérico, este fenómeno é explicável por todos estes factores, a que se acrescenta no caso português o bilinguismo português-castelhano no meio cortesão e letrado, que se prolonga até ao século XVII, o que facilita essa contaminação.

No entanto, ao contrário da *Chanson de Roland* que apresenta um confronto mais diferenciado entre cristãos e mouros que envolve o destino do Continente europeu e da religião cristã, o *Poema de Mio Cid* centra-se na necessidade de unir os reinos ibéricos sob a égide de Castela. Assim, o Cid, mesmo exilado pelo rei Alfonso, e vítima da injustiça do Senhor, procede como um bom vassalo, nunca o traíndo, de acordo com o esquema hierárquico que tem o seu cume em Deus, seguindo-se o Rei, e depois o vassalo que deve total obediência ao suserano, sendo que uma traição cometida por um vassalo não o implica apenas a ele, envolvendo igualmente toda a família e os servos, que ficam infamados por esse acto. É por isso que, nos *Livros de linhagens*, quando um nobre sabe que a mulher o trai com um frade, mata-os a ambos e, além deles, todos os que coabitavam com eles no castelo, dado que era impossível que não fossem todos cúmplices da traição para com o senhor.

Estamos numa fase primitiva do conto, em que o dizer é o que importa, e é o rigor desse dizer que faz do texto um objecto “substantivo”, cuja opacidade não deve ser contaminada por qualquer factor de desvio, em que se inclui o lado subjectivo ou afectivo. Não que ele não exista: a própria matéria, muitas vezes dramática, obriga a essa deriva do ouvinte. No entanto, o modo como é feita a *narratio* corresponde a uma exigência de factualidade próxima do que, hoje, se chamaria um “livro de estilo” e isso impede que, ao ler um texto medieval, possamos pensar numa “subjectividade pessoal”, como hoje se aplica em relação a qualquer texto ou autor literário. Importa, por isso, ter em conta outros factores, designadamente o modo transmissivo – e o dizer do conto. Se pensarmos no *Conto do Graal*, as sucessivas indicações de «ci-dit le conte», dando uma voz “humana”

ao texto, personificam o próprio conto, substituindo-o ao autor. E será apenas numa fase tardia da Idade Média, já no seu fim, e sobretudo a partir de Fernão Lopes, que a personalidade do autor vai interferir com esse dizer, sobrepondo-se-lhe, na linha do que já sucede na *Crónica geral de Espanha*, em que o narrador introduz um juízo moral sobre a morte de Inês de Castro:

Seendo el rey mal cõtente de teer seu filho Dona Inês, dizem que per maaõ consselho de Diogo Lopez Pacheco e de Pêro Coelho e d'Alvaro Gonçalvez, a matou nos paaços de Santa Crara de Coymbra. Desta obra crua e feita cõ sanha, foy el rey dinamente repreendido. E o iffante dele muy queixoso.

Será a poesia lírica a contaminar, com a sua subjectividade de raiz pessoal, essa alteração do paradigma narrativo? É muito provável; e se esse aspecto nunca terá deixado de estar presente na criação e transmissão do texto literário, a procura de antecipar as reacções do público é expressa no próprio texto, como vemos nas “Trovas à morte de Dona Inês de Castro” de Garcia de Resende, que termina com uma referência ao receptor feminino, cuja reacção é prevista pelo poeta:

Senhoras, não hajais medo,
 não receeis fazer bem,
 tende o coração mui quedo
 e vossas mercês verão cedo
 quão grandes bens do bem vem.
 Não torvem vosso sentido
 as cousas qu’ haveis ouvido,
 porqu’ é lei de deus d’ Amor
 nem virtude nem primor
 nunca jamais ser perdido.

Também a *Diana* de Jorge de Montemor é um repositório dessas reacções do público, desta vez incorporado na própria narrativa. As atitudes dos ouvintes – pastores e ninfas – dos sucessivos contos da *Diana* são descritas de forma sistemática, sendo as mais constantes, para além da admiração, quando se trata de cantigas, os sobressaltos, os suspiros e as lágrimas que nascem dos infortúnios narrados, quando não é a própria contadora a sublinhar o seu conto com «as lágrimas e os ardentes suspiros».

É isto, sem dúvida, algo que sempre terá acompanhado a transmissão oral. Porém é só neste momento tardio, em que se transfere a dimensão do contar para o plano da escrita, que o narrador

sente a necessidade de inscrever no texto a situação enunciativa, já mais como memória do que como registo de uma actualidade vivida (o que não quer dizer que o conto não prossiga a sua transmissão oral, mas noutras áreas sociais mais desfavorecidas no plano social, ou afastadas dos círculos cultos). O que o texto literário nos dá a ver, então, é esse contexto enunciativo/performativo que remete para o mundo humano, aquele a que a literatura faz apelo, e que é o seu terreno próprio, mesmo que o universo imaginário ou ficcional se afaste de qualquer realidade nossa conhecida.

Noutro plano se encontra a lenda. Se o relato épico ou histórico encontra um plano mais vasto, ligado a uma comunidade ou a uma entidade nacional, para além de aspectos particulares ou heróis específicos – daí partindo ao encontro de uma dimensão universal através do seu imaginário, inscrito em modelos ou esquemas que ultrapassam o contexto inicial – a lenda vive uma situação mais localizada, e que se dirige em primeiro lugar aos membros da própria comunidade em que nasceu. Isto não significa que, à partida, não possa haver uma influência ou inspiração mais vastas – como sabemos, em literatura, tudo se relaciona com tudo, na medida em que há sempre um modelo inconsciente ou um arquétipo que vão determinar certos desenvolvimentos, ou aspectos simbólicos, de uma narrativa.

No entanto, a lenda inscreve-se num registo próprio de algo que está ligado a costumes ou comportamentos que distinguem certos grupos, regiões, povoados, etc. – e em casos mais restritos, procuram explicar o ínfimo, que vai da toponímia a particularidades geográficas, etc. Ou seja, a lenda não é separável do seu contexto. Por outro lado, o que também importa salientar é que encontramos na lenda uma “vontade de contar” que é própria do homem, uma vez que o relato lendário é o momento primitivo da explicação do mundo, talvez anterior ao mito, uma vez que o mito tem algo de universal e cósmico na sua formulação, ligada à associação de fenómenos naturais ou humanos a uma ficção fabulosa, de carácter divino, que se destina a uma compreensão universal desses fenómenos.

A lenda, pelo contrário, apela a uma experiência particular, que muitas vezes não é partilhável por quem não dispõe de uma informação sobre o que lhe deu origem. Neste sentido, o risco que se corre é o de a lenda ficar associada a gestos ou episódios locais, que impedem a sua disseminação fora do círculo reduzido em que foi produzida e em que (sobre)vive. Paradoxalmente, porém, é este lado

restrito da lenda que lhe confere uma função vital, para além do aspecto literário que nunca lhe poderá ser retirado: trata-se da sua necessidade para manter a diferença do universo social em que ela é contada e reproduzida, relativamente a um espaço mais amplo – cultural ou histórico – que tende a absorver e diluir as diferenças locais ou regionais. É por isso um valor determinante do próprio ser comunitário que lhe está associado, cabendo à própria sociedade a capacidade de saber encontrar uma difusão que vá para além desse aspecto local, fazendo cair os muros que cercam e fecham, na sociedade actual, tudo aquilo que não vem do universo da mediação globalizada².

E é perante este conjunto de inscrições literárias do facto histórico, com as suas diferenças que decorrem quer do contexto em que são criadas quer dos modos específicos da sua transmissão, oral ou escrita, popular ou erudita, que podemos encontrar uma relação estreita entre o olhar sobre a História e a construção da *estorea*, implicando em todos os casos a necessidade de encontrar um suporte ficcional – conferindo estatura psicológica aos heróis e coerência estrutural aos factos narrados – que mantenha com autonomia o que é contado. Mesmo nos casos em que essas *estoreas* têm um carácter mínimo, como no caso das narrativas dos *Livros de linhagens*, dispõem de um potencial dramático que remete para um imaginário que preenche os seus espaços elípticos, e poderá ser amplamente desenvolvido, como se pode ver no Romantismo português que, tomando o exemplo de Alexandre Herculano³ nas *Lendas e narrativas* (reunidas em volume em 1851), aí irá buscar inspiração para outros voos.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes (1966): Roland Barthes, “Introduction à l’analyse structurale des récits”, *Communications* 8, Seuil.
- Cintra (1983): Luís Filipe Lindley Cintra (ed.), *Crónica Geral de Espanha*, 4 vols., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

² O que vem na linha da frase muito citada de Miguel Torga de que «o universal é o local sem os muros».

³ Alexandre Herculano (1810-1877) foi historiador, poeta e romancista que baseou a sua temática romanesca na investigação sobre a história portuguesa e ibérica.

- Dias (1990): Aida Fernandes Dias (ed.), *Cancioneiro geral de Garcia de Resende*, 5 vols., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Gómez (1998): Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*, vol. I, Madrid, Cátedra, Madrid.
- Lotman & Uspenskij (1995): Jurij M. Lotman e Boris A. Uspenskij, *Tipologia della Cultura*, Milão, Bompiani.
- Menéndez Pidal (1953): Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, Tomo I, Madrid, Espasa-Calpe.
- Smith (2003): Colin Smith (ed.), *Poema de Mio Cid*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas.