

O ROMANCE IBÉRICO E UMA ESTÓRIA DE GUIMARÃES ROSA

THE IBERIAN BALLAD AND A STORY BY GUIMARÃES ROSA

Maria Alice Ribeiro Gabriel*
rgabriel1935@gmail.com

O escritor brasileiro João Guimarães Rosa (1908-1967) conciliou as culturas erudita e popular, recriando vários gêneros literários, de provérbios a contos populares, fábulas, formas da poesia oral, canções e poemas narrativos. Considerando que muitos estudiosos reconhecem na obra de Guimarães Rosa referências a romances de cavalaria e ao romanceiro ibérico, este artigo objetiva analisar motivos e temas das baladas tradicionais *Conde Flores*, *A volta do navegante* e *O regresso do marido* presentes em “A volta do marido pródigo”, conto de *Sagarana* (1946).

Palavras-chave: João Guimarães Rosa. Literatura brasileira. Romanceiro ibérico.

The Brazilian writer João Guimarães Rosa (1908-1967) combined erudite and popular culture, recreating varied literary genres, from proverbs to popular tales, fables, forms of oral poetry, songs and narrative poems. Considering that many scholars recognized in Guimarães Rosa’s work references to romances of chivalry and to Iberian balladry, this article aims to analyze motifs and themes of the traditional ballads *Conde Flores*, *A volta do navegante* e *O regresso do marido* also present in “A volta do marido pródigo”, tale of *Sagarana* (1946).

Keywords: João Guimarães Rosa. Luso-brazilian literature. Iberian balladry.

•

1. Introdução

A obra de Guimarães Rosa oferece valiosos registros ao estudo da cultura popular, pelo acervo de recolha própria e, nos termos de Pedro Nava (1974, p. 306), pelas “analogias e transposições poéticas” concebidas a partir de formas em prosa e verso da literatura oral: aboios, adivinhas, anedotas, canções, contos populares, coplas, fábulas e provérbios que emergem de relações intertextuais, de recriações estruturais e semânticas. Sob o título de “Ressalvas”, o próprio escritor esclareceu em nota aos contos de *Sagarana* (1946) que:

* Laboratório de Estudos Judaicos (LEJ) da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Brasil. ORCID: 0000-0003-0256-1306.

As cantigas e os provérbios entre aspas foram ouvidos mesmo em Minas Gerais; a canção “De madrugada, quando a lua etc.” (*Minha Gente*) deve ser paraibana; o coro que serve de epígrafe à *Conversa de Bois* é uma variante deste, que figura no interessante livro “O Gororoba”, de Lauro Palhano. (Rosa, 1982, p. xviii, grifo do autor).

Fonte de conexões entre as literaturas oral e erudita, o romance tradicional absorveu traços da novela de cavalaria que chegaram às colônias do Novo Mundo amalgamados ao cancionero e ao romanceiro ibérico, inclusive de tradição sefardita. A influência desse acervo na ficção de Guimarães Rosa foi apontado por Manoel Cavalcanti Proença (1973), Ariano Suassuna (1967), Leonardo Arroyo (1984), Elizabeth Hazin (1991), Peter Burke (1997), Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos (1997), Walnice Nogueira Galvão (1997) e Joyce Rodrigues Ferraz Infante (2017), com ênfase no topos da “donzela guerreira” em *Grande sertão: veredas* (1956) e nos versos de “Uma estória de amor”, conto de *Corpo de baile* (1956). Tais apropriações de *Donzela Guerreira* ou *A Donzela que vai à guerra* levam à hipótese de outras referências aos romances ibéricos na obra de Guimarães Rosa.

Segundo Paloma Díaz-Mas (2010, p. 480), diversas abordagens críticas no estudo de romances têm enfatizado o comparativismo literário entre versões do mesmo romance; entre romances com linguagens e tradições geográficas diferentes; entre romances que contam a mesma história; e entre romances que dialogam com outros gêneros literários.

De teor descritivo e comparativo, com base em coletâneas e pesquisas no campo do romanceiro ibérico, este estudo busca delimitar aspectos dos romances tradicionais *Conde Flores*, *A volta do navegante* e *O regresso do marido* presentes em “A volta do marido pródigo”, o segundo dos nove contos de *Sagarana*. O objetivo é identificar os principais motivos e temas que aproximam o conto de Guimarães Rosa de tais romances.

2. Guimarães Rosa e o Romanceiro

Em maio de 1952, durante 14 dias, Guimarães Rosa participou de uma caravana para conduzir uma boiada entre os municípios de Cordisburgo e Araçai. “Sobre a escova e a dúvida”, o último dos quatro prefácios de *Tutaméia: Terceiras Estórias* (1967), revela cenas poéticas e fatos prosaicos da viagem. Pessoas conhecidas no percurso tornaram-se personagens literárias, como os “vaqueiros dos Gerais” Manuel Nardi (Manuelzão) e João Henriques da Silva Ribeiro (Zito)¹, cujo “diário” de viagem, “caderno em que alistava escolhidos nomes de vacas” e “versejava” quadras teria sido guardado pelo escritor:

[Zito] Só não recitava trovas. Aquiles, Bindoia, o próprio Manoelzão, outros, faziam isso, nômades da monotonia. Iam, enquanto não lidavam ou aboiavam, citando alto cada avistada coisa, pormenor — ave e voo, nuvem, morro, riacho, poeira, vespa, pedregulho, pau de flor, ou nada — toadamente. Tudo enumeravam com vagar, comentavam, como o quirguiz, o tropeiro, o barqueiro sãofrancisco; preenchiam, repetido em redondilha. De raro, quadra aceitável formava-se, aprendiam-na os companheiros, achava fortuna; todas consoante módulo convencional, que nem o dos cancioneros e segréis². Logrei eu mesmo

¹ Ao reconstituir essa viagem a partir do testemunho e da poesia de João Ribeiro, *O rumo do Rosa na rota de Zito* (2022), de Tanael Cotrim, ilumina o aporte das fontes orais no processo criativo de Guimarães Rosa.

² “Na Península, os jograis, músicos e poetas que andavam de corte em corte alugando os seus serviços, tinham o nome de *segréis*, (...) *segrel* ou homem de *segre*, secular, mundano. Não se limitando a repetir os *sons* e *versos* alheios, alçando-se à criação poética e musical” (Pimpão, 1959, pp. 66–67, grifo do autor).

uma ou duas, já ora viradas talvez folclore (...) Depois é que de lavar e arrumar trenhama, o que seja, acendia lamparina. Os outros jogavam truque ou pauteavam; ele também. Mas, estendido de braços num couro vacum, rabiscava com toco de lápis num Caderno Escolar (...) tenho-o comigo. (Rosa, 1976, pp. 162–163).

Compare-se o excerto transcrito de *Tutaméia* ao depoimento de Zito, em 2001, a João Correia Filho, sobre o convívio com Guimarães Rosa durante a jornada pelo sertão:

Eu cantava verso, tudo direitinho. Poesia é pra ser poeta, poeta não. Deus dá o dom pra pessoa, aquele dom ninguém pode tomar. (...) Conversei durante o tempo todo. Falava tudo quanto era bobagem. Inventava as coisas muito bem pra conversar com ele. Às vezes não tinha mais assunto. Falava de mulher, de moça bonita. Falei muita bobagem pro Rosa e ele escrevia tudo. Eu lia muito livro, sabia tudo de cor, mas não sei mais nada. Sabia tudo quanto é bestagem. Tudo, ele escreveu tudo. A sucupira ele anotou, era uma baita de uma árvore. Tinha a flor roxa e a flor amarelada; ele anotou qual a diferença que tem. A diferença da madeira. Tudo tá escrito na caderneta dele. (...) [O caderno de versos] Era feito durante a viagem, de noite. O que passava no dia, eu escrevia de noite. (...) Verso, ele gostava muito de verso. Mas não aprendia nada... Eu sabia tudo de cor. Ele anotava tudo. (Filho, 2001).

Zito faleceu em 2001, aos 65 anos. Mas em 1952, à época da viagem, já compunha versos e “podia bem dar opinião, de escrevedor”. Guimarães Rosa (1976, p. 160) retratou o moço que acumulava na tropa as funções de cozinheiro, vaqueiro e guia como: “(...) o maior guieiro — e dado em poeta. Não a aviar desafios, festejos, mas para por enquanto quieto esconder seus versos”, com a ressalva: “Só não recitava trovas”, pormenor a que se coaduna o seguinte excerto de Álvaro Júlio da Costa Pimpão sobre a poesia medieval:

(...) faziam da sua arte um complemento da galantaria devida às damas (se se tratava de composições de amor), ou de um instrumento da sua dicacidade (se se tratava de composições satíricas) sem mirarem a outro prémio que não fosse o da própria satisfação estética: eram os *trovadores*, no sentido estrito da palavra (...) (Pimpão, 1959, p. 66, grifo do autor).

Entre os documentos de Guimarães Rosa que denotam a pesquisa da poesia popular, consta uma carta ao pai, Florduardo Rosa, datada de 6 de novembro de 1945, sobre uma viagem, “em começo de dezembro” do mesmo ano, do Rio de Janeiro a Belo Horizonte, Paraopeba e Cordisburgo, com a intenção de recolher material para composições futuras:

O Sr. irá gostar, e muito, estou seguro, pois nele verá muita coisa do interior, muitas cantigas, como epígrafes (ex.: “Ao meu macho rosado, carregado de algodão, etc.”, “Negra danada, siô, é Maria, etc.”, “Tira a barca da barreira, etc.”, “Eu quero ver a moreninha tabarôa, etc.”, muita coisa, enfim, que lhe dará boas recordações. (...) preciso de aproveitar a oportunidade para penetrar de novo naquele interior nosso conhecido, retomando contato com a terra e a gente, reavivando lembranças, reabastecendo-me de elementos, enfim, para outros livros, que tenho em preparo. Creio que será uma excursão interessante e proveitosa, que irei fazer de cadernos abertos e lápis em punho, para anotar tudo que possa valer, como fornecimento de cor local, pitoresco e exatidão documental, que são coisas muito importantes na literatura moderna. (Rosa *apud* Rosa, 1983, pp. 159–160, grifo do autor).

Pesquisando documentos relativos à composição de *Grande sertão: veredas*, itens do Arquivo João Guimarães Rosa, pertencente ao Instituto de Estudos Brasileiro (IEB), da Universidade de São Paulo, Elizabeth Hazin (1991, pp. 71–72) identificou em um dos cadernos de notas do escritor a cópia manuscrita de um excerto de *Guerra dos Mascates*, romance de José de Alencar, contendo duas quadras da “cantiga” da “Donzela Guerreira”, registro indicativa de suas fontes eruditas sobre nosso romancista e cancionista popular.

Segundo Giovana Scareli (2021, p. 13), a pesquisa dos cadernos de Guimarães Rosa revela “[...] um escritor meticuloso com as suas anotações, primoroso em suas escritas, de uma incrível capacidade de invenção a partir das anotações que fazia em suas viagens e em imersões pelo sertão mineiro (...)”. Sobre o Arquivo João Guimarães Rosa, Sandra Gardini Teixeira Vasconcelos (1997, p. 80) ressaltou ainda os “incontáveis estudos de vocabulário e expressões” do “estudioso da cultura, tanto erudita quanto popular”, saberes e memórias de um mundo rural e tradicional e de um mundo moderno e urbano. Contudo: “O que salta aos olhos, nas pastas e cadernos, é seu interesse especial pela cultura sertaneja e, dentro dela, o gosto indisfarçado por bois e vaqueiros, manifestado nos registros e anotações de suas andanças por Minas Gerais em 1945 e 1952”. Desse mundo ruralizado, acrescenta a autora, provém histórias e romances do chamado “Ciclo do Boi”: “(...) *Boi Surubim, Rabicho da Geralda, Vaca do Burel, Boi Espaço*, por exemplo – cujo motivo central gira em torno de um mesmo núcleo temático, em que pese o acréscimo de novos episódios”. Referente a tal particularidade da narrativa roseana, em comentário estendido ao conto “A volta do marido pródigo”, Manoel Cavalcanti Proença (1973, p. 166) referiu que: “(...) os próprios contos e novelas de Guimarães Rosa, entremeados de episódios, são épicos em grande número”. No plano composicional de *Grande sertão: veredas*, que valoriza a poesia de origem popular, o crítico identificou uma parte:

(...) coletiva, subjacente, influenciada pela literatura popular que faz do cangaceiro Riobaldo um símile do herói medievo, retirado de romance de Cavalaria e aculturado nos sertões do Brasil Central (...) Joca Ramiro é “um imperador em três alturas”, um chefe valente e Par-de-França, Riobaldo lê o *Senclér das Ilhas* e se compara a Guy Bourgoigne. De Diadorim, digamos logo que é também figura de “romance-velho”, *A Filha de D. Martinho* – “tens olhos de mulher:/ eu olharei para o chão:/ tens peito de mulher:/ mandarei fazer peitinho que me aperte o coração”. Por isso “o capitão dos soldados/ um grande amor lhe tomou”. O romance-velho em uma de suas variantes é do conhecimento do autor que lhe transcreve uma quadra em *Corpo de Baile: Os olhos de Dom Varão / é de mulher, de homem não*.³ (Proença, 1973, pp. 162–175, grifo do autor).

“Encantação de Guimarães Rosa”, ensaio de Ariano Suassuna publicado em 1967, pela revista recifense *Estudos Universitários*, número 4 da edição de outubro/ dezembro, traz ponderações originais sobre a influência do Romancista ibérico no Brasil e na ficção roseana. Em unísono com Manoel Proença (1973, p. 210), Ariano Suassuna vislumbrou na prosa de Guimarães Rosa aspectos estilísticos alusivos à estética do Barroco brasileiro,

³ Teófilo Braga (1867, p. 8) coligiu romances de *D. Martinho de Avisado*. Neste, da Beira-Baixa: “Os olhos de Dom Martinho, / Mi madre, matar-me-hão, / O corpo tiene de hombre, / Os olhos de mulher são”.

“à mesma linhagem de Antônio Vieira, Mathias Aires e Euclides da Cunha”. Tal reflexão diacrônica acentua, no espaço⁴, a dissonância entre o tempo cronológico e o tempo real:

(...) creio, por exemplo, que o século XVIII do Sertão nordestino é muito aproximado, em espírito e maneiras, dos séculos XII e XIII da Europa, dos séculos XV e XVI da Península Ibérica. É por isso que as capelas do Barroco sertanejo são sóbrias, austeras, belas em sua pobreza, ásperas no seu castanho quente, nos seus verdes e negros, nos seus vermelhos, nas suas formas pesadas e achatadas, nas suas grossas paredes de fortaleza. É por isso que o nosso Romanceiro popular do Nordeste acolheu as histórias de Carlos Magno e de seus Doze Pares de França, as de Roberto do Diabo ou de Dona Genevra, a da Imperatriz Porcina e a da Donzela Teodora. É por isso que esse mesmo Romanceiro tem versos que lembram Góngora na sua qualidade de precursor do surrealismo, ao mesmo tempo que narra ásperas histórias que lembram as novelas de cavalaria ou os romances épicos do Romanceiro ibérico. (Suassuna, 2017, p. 110).

Peter Burke (1997, pp. 186-190) atribuiu a persistência de temas e motivos dos livros de cavalaria na cultura popular no Brasil, sobretudo na Bahia, Ceará, Minas Gerais e Pernambuco, a uma soma de fatores interrelacionados, tais como: fidelidade às tradições culturais da colonização; somada a esse fator, a representação dos valores de uma cultura por meio de seus heróis, mitos e narrativas; e o alcance sociopolítico dessas histórias em conflitos civis (como as guerras de Canudos e do Contestado), em regiões fora do alcance do braço da lei, onde as façanhas individuais narradas e coletivas da epopeia e do romance encontrariam recepção propícia. Nesse sentido, como definiu Luís da Câmara Cascudo:

O romance tradicional era uma ação. Foi o modelo para a poesia heroica com que se cantou a valentia inútil dos cangaceiros, afoiteza dos ciclos do gado, derrubadas, ferras, batalhas anônimas (...) O modelo era fácil e sugestivo. Dividiu-se nas quadras e pelos fins do século XVIII nas sextilhas de sete sílabas, o metro secular para os *rimances* e canções de gesta. Creio ter sido o romance o primeiro verso cantado pelo português no Brasil. E esses versos vieram aos nossos dias, numa persistência que denuncia a vitalidade da *espécie* popular no espírito coletivo (Cascudo, 1984, p. 227, grifo do autor).

Henry Thomas (2003, p. 9) assinalou que os *cantares de gesta* se desenvolveram na Península Ibérica de modo diverso das *chansons de geste*. Simples e severas, livres da influência do fantástico e do maravilhoso, as canções de gesta adquiriram reputação de veracidade, reaparecendo, mais tarde, incorporadas a compilações históricas eruditas⁵ ou a romances curtos da tradição oral, ainda que fragmentadas. Esses modos de transmissão serviram de veículo para temas da poesia épica e para as variadas formas que esta assumiu em prosa e verso após o século XV. Nesse contexto, arguiu Costa Pimpão (1959, p. 66): “A cultura poética encontrava-se naturalmente, e de longa data, ligada à cultura musical.

⁴ Sobre a influência do romanceiro ibérico no Nordeste do Brasil, Candace Slater (1982, pp. 3-6) assinalou a preponderância de informantes do sexo feminino na recolha de romances. Centrada na zona rural e no ambiente doméstico, a *performance* de romances é usualmente efetuada por mulheres mais velhas.

⁵ Segundo James Fitzmaurice-Kelly (1968, pp. 69-70), a *Crónica* ou *Estoria de Hespanna* (1260-1268) e a *General e grand Estoria* (1270) são marcadas pela apreciação do testemunho, da cronologia e de um patriotismo que levou seus compiladores a incluírem nessas obras trechos inteiros de *cantares de gesta*.

Posto que os versos do nosso Cancioneiros não sejam acompanhados de música, não pode haver dúvida sobre o facto, de que resta prova evidente nas cantigas de Martim Codax”.

Na linha que conecta, por processos de conservação e de transformação, poesia épica, canções de gesta, Ciclo Carolíngio, cancionero e romanceiro popular, é possível afirmar que Manoel Proença (1958) e Ariano Suassuna situaram *Grande Sertão: Veredas*:

Na linhagem ibérica e épica das novelas de cavalaria, descendente da *Demanda do Santo Graal* ou da *Donzela que vai à guerra*, (...) *Grande sertão: veredas* é uma obra épica, uma cantiga de gesta em prosa, uma novela brasileira de cavalaria (...) e o processo do *Grande sertão: veredas*, a meu ver muito mais aproximado da oralidade das grandes narrativas épicas e populares (...) Já mostrei suas aproximações mais longínquas com a epopeia mediterrânea e mais diretas com as grandes gestas em prosa da nossa tradição ibérica. (Suassuna, 2017, pp. 113–117).

Peter Burke (1997, p. 143) inclui *Grande sertão: veredas* entre as obras modernas que exploram a literatura cavaleiresca e podem ser consideradas uma transformação dos livros de cavalaria no Novo Mundo. A amizade entre Riobaldo e Diadorim é tão estreita quanto a de Rolando e Oliveiros, paladinos do Ciclo Carolíngio. Diadorim é comparável a Bradamante, donzela guerreira do poema épico de Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*.

Para Peter Burke, as obras de Guimarães Rosa e Ludovico Ariosto desenvolveram relações similares com a cultura popular. Diplomata, polígrafo e poliglota, Guimarães Rosa conhecia a fundo a literatura europeia, era um estudioso assíduo do folclore popular que aparece em suas próprias histórias, coexistindo e interagindo com temas da cultura erudita europeia. João Cabral de Melo Neto referiu a combinação entre erudito e popular em entrevista ao suplemento *Vida Literária e Artística*, do *Diário de Lisboa*, em 1966:

Mas, em se tratando de uma obra que pretende contar o povo e se contar para o povo, eu devia utilizar a forma mais adequada, que é o metro popular do “romanceiro”, sempre vivo. É a nossa sorte: nós, artistas de tradição ibérica, podemos recorrer a essa mistura de popular e de erudito, que vem das fontes. (...) Esta tradição que tem sempre extraordinária vitalidade. (Neto, 1966, como citado em Meyer, 2001, p. 110).

Antes de aproximar “A volta do marido pródigo” de romances de tradição ibérica, observando elementos em comum, é oportuno citar as principais linhas de pesquisa sobre os processos de conservação e renovação do cancionero e romanceiro popular ibérico. Como recordou Gilda Salem Szklo (2001, pp. 394–395), a escola tradicionalista centrou-se nos laços genéticos entre a poesia medieval e “sua manifestação contemporânea, mais particularmente, os romances”, divisando “a sobrevivência dos temas épicos na canção narrativa popular”, enfoque de Ramón Menéndez Pidal, Samuel Gordon Armistead e Joseph H. Silverman. A escola voltada ao aspecto de renovação do romance, representada por Paul Bénichou e José Manuel Pedrosa, parte do princípio de que a poesia oral vive através de suas variantes, “dentro de uma flutuação constante e não de um texto fixo”. A seção seguinte refere algumas menções à literatura oral em “A volta do marido pródigo”.

3. “Só conta uma estória quem está disposto a viver-lhe a vibração incontida”

Teórico no campo da musicologia, Mario de Andrade referiu os processos de conservação e renovação de tradições populares nas crônicas de *O turista aprendiz*, publicadas no *Diário Nacional* de São Paulo, durante uma de suas viagens de pesquisa ao Nordeste do Brasil, entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929. Para o escritor e folclorista, existem:

(...) tradições móveis e tradições imóveis. Aquelas são úteis, têm importância enorme, a gente as deve conservar talqualmente são porque elas se transformam pelo simples fato da mobilidade que têm. Assim por exemplo a cantiga, a poesia, a dança populares. As tradições imóveis não evoluem por si mesmas. (...) Destas a gente só pode aproveitar o espírito, a psicologia e não a forma objetiva. (Andrade, 1977, p. 254).

Alusões à presença da literatura oral no cotidiano de pessoas anônimas podem ser documentadas por registros como este anúncio do periódico liberal recifense *O Diário Novo*, que data de um sábado, 4 de março de 1843, e abre a seção “Escravos fugidos”:

Fugiu da cidade do Recife da casa de seu senhor, no dia 11 de Fevereiro do corrente ano, um escravo cabra preto, de nome Benedito, baixo, cabelos anelados, idade que representa 35 anos, corpo regular, tem o dedo polegar de uma das mãos torrado pela primeira junta, tem falta de muitos dentes na frente, é muito regrista e cantador, e é filho do Sertão do Ceará do lugar denominado Bomjardim: os apreendedores dirijam-se à cidade do Recife à casa de Manoel Florêncio Alves de Moraes, aonde serão generosamente pagos de todo seu trabalho. (Escravos fugidos, 1843, p. 4).⁶

O único dado subjetivo nessa descrição é o traço de ser “muito regrista e cantador”. Câmara Cascudo (1984, p. 233) fez uma observação sobre as pessoas de quem recolheu canções e narrativas que talvez apurasse o retrato de Benedito, “filho do Sertão do Ceará”:

Se no sertão, sabidamente de homens e mulheres sóbrios de gestos, a mímica é mais restrita, não deixa a estória de possuir todos os elementos expressivos de representação ideal (...) A narrativa é viva, entusiástica, apaixonada. Não ouvi uma estória desinteressante nos anos em que vivi no sertão. Só conta uma estória quem está disposto a viver-lhe a vibração incontida, transmitindo-a ao ouvinte ou ao auditório. Não há cânon para os processos de entoação, silabação, divisão de períodos, fases do enredo. Sente-se que a tradição impregnou a evocação que se processará segura e nobre como se repetisse a dicção misteriosa de outras contadeiras desaparecidas. (Cascudo, 1984, p. 232).

Lalino Salãthiel, protagonista de “A volta do marido pródigo”, tem algo de “regrista e cantador”, como sugere Guimarães Rosa (1982, pp. 71–80): “Lalino passou a declamar”; ou ainda: “(...) tirando para que os outros o acompanhem, desafinadíssimo, um coco: “Eu vou ralando o coco,/ ralando até aqui.../ Eu vou ralando o coco,/ morena,/ o coco do ouricuri!...”. De influência indígena tupi, no litoral, e africana, no sertão, explicou Câmara Cascudo (1972, p. 292, grifo do autor), o coco é uma estrofe-refrão, “(...) cantado em coro o refrão que responde aos versos do *tirador de coco* ou *coqueiro*, quadras, emboladas, sextilhas e décimas”. Guimarães Rosa (1982, pp. 91–93) utiliza o

⁶ À exceção dos romances da coleção de Manuel da Costa Fontes (1987), os textos de publicação anterior a 1990 citados neste artigo foram transcritos segundo o atual Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

personagem para citar fragmentos do cancionero popular: “Foi Lalino quem cantou: ‘Eu estou triste como sapo na lagoa...’ Não, a cantiga é outra, com toada rida: ‘Eu estou triste, como o sapo na água suja...’”; e ditos proverbiais: “Terra com sede, criação com fome”; “Só o que não volta é dinheiro queimado, seu Oscar!”. O conto descreve Lalino Salãthiel relacionando-o a duas narrativas populares: “a estória daquela rã catacega” e “a estória do sapo e do cágado”.

A presença da literatura oral na obra de Guimarães Rosa surge como miscelânea, unindo composições tradicionais em prosa e verso relacionadas a figuras populares, como boiadeiros, caçadores, capangas, ciganos, “fugidos criminosos”, guias de cegos, jagunços, loucos, meretrizes, órfãos, padres e vilões. Tal miscelânea possui temas e personagens similares aos do romancelero ibérico. O malfeitor retratado por Guimarães Rosa (1976, p. 49) em “Estória nº 3”, que “[...] cruel como brasa mandada, matador de homens, violador de mulheres, incontido e impune como o rol dos flagelos [...] mandava no arraial inteiro”, pode ser comparado àquele descrito nesta versão do romance *Cruel vento, cruel vento*:

– Cruel vento, cruel vento,
Ah! Roubador maior!
Derrubaste três cidades,
Todas três em Portugal!
Desonraste três donzelas,
Todas de sangue real;
Mataste um padre de missa
Revestido no altar;
O cálice tinha na mão
E a hóstia pra consagrar.

– Se derrubei três cidades,
Tenho com que as eu pagar;
Se desonrei três donzelas,
Tenho ouro pra as casar;
Matei um padre de missa,
Deus mo há de perdoar.

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

Leite de Vasconcelos recolheu essa versão de *Floresvento* em Campo de Vímoras, em agosto de 1883. Menéndez Pidal (1945, p. 56) definiu o romance, oriundo “sin duda del episodio inicial del poema *Floovent*”, como “la más preciosa joya arqueológica del romancelero português”, observações ampliadas por Manuel da Costa Fontes (1985; 2004) em dois trabalhos sobre a origem e disseminação do romance. No poema épico, *Floovent*, filho de Clóvis, rei da França, raspa a barba de Senechaul, duque de Borgonha, quando o ancião está adormecido, insulto grave à honra masculina na época. Na versão italiana, *Fioravento* destrói igrejas, castelos e cidades, desonra donzelas, mata padres e crianças.

Costa Fontes (1994, p. 227–228) cita o “carolíngio *Floresvento*” entre os romances extremamente raros presentes nas tradições hispânica, sefardita, portuguesa e brasileira, nesta última, documentado por meio de uma contaminação com *Veneno de Moriana*.

O romance persiste na tradição oral de Açores e Trás-os-Montes. A contaminação de uma versão sefardita de *El conde Arnaldos* registra a presença de *Floresvento* na Espanha. *Romances Tradicionais do Distrito de Bragança* (2019), coleção de J. J. Dias Marques, inclui *Floresvento* na seção “Romances tradicionais de assuntos profanos”, na subseção “Romances carolíngios”, que encerra também *Conde Flores*. Deste último vale citar os versos da versão de Rio de Onor (concelho de Bragança), colhida em agosto de 1980 e agosto de 1981, recitada por D. Arcângela do Nascimento Ximeno, de 80 anos:

- Se os sete anos não vir
e se os oito anos não vir terminas de te casar.
À saída da lameira e a entrar o ramalhal,
Encontrei uma boiada, mudadinha do sinal.
Eu chamei pelo boieiro, respondeu-me o azagal.
- De quem é esta boiada, mudadinha do sinal?
- Era do conde Flores, Deus o deixe cá tornar.
- Agora é do conde Ninhos, Deus não la deixe gozar.
- Deus guarde estas senhoras e a minha mãe mais qu’a todas.
- Se tu eres o meu filho, alguma senha m’hás de dar (Marques, 2019, p. 107).

Conde Flores é bastante popular em Portugal, Espanha e comunidades sefarditas. O poema reúne temas e motivos folclóricos da tradição ibérica. Cumpre citar aqui o tema da “boda estorbada”, nos termos de Álvaro Galmés de Fuentes e Diego Catalán (1953, p. 66, citado em González, 1983, p. 328): “[...] la boda interrumpida por el cónyuge olvidado que llega oportunamente para evitar los nuevos esponsales”, o tema do reconhecimento entre pessoas separadas por longo período e o tema da separação e reencontro de esposos.

Costa Fontes, Samuel Armistead e Israel Katz (1997, p. 133) referem que, tal como sucede na maioria das versões portuguesas, certas variantes de *Conde Flores* prolongam-se em *A volta do navegante*, na forma de textos complementares. Segundo Diego Catalán (2007), nos séculos XIX e XX foram coletadas versões orais de *A volta do navegante* nos Açores, Brasil, Galiza, Ilhas Canárias, Portugal, Espanha e comunidades sefarditas na Bósnia, indicando que, desde o século XV, o romance teria sido levado para a América e ilhas do Atlântico por meio de sucessivos exílios e migrações de povos peninsulares.

Conde Flores e *A volta do navegante* narram a história de um homem que partiu para longe e ao retornar da jornada é avisado sobre o envolvimento da mulher com outro. Díaz-Mas (2010, p. 483) afirma que, na versão em catalão colhida em Maiorca por Diego Catalán (1969), o marido faz serenatas para informar a mulher de seu regresso, de modo análogo, em “A volta do marido pródigo”, Lalino Salãthiel decide “sair por esse mundo, zanzando”. Ao retornar para o arraial, encontra a mulher, Maria Rita, vivendo com outro e decide reconquistá-la. Similar ao romance, o conto associa música e corte amorosa:

- Já sei! Foi aquele bandido do Laio, que mandou o senhor aqui para me falar; não foi, seu Oscar? (...) – Pois não foi não, sá Ritinha... Aquele seu marido é um ingrato! A senhora não deve nem pensar nele mais, porque ele não soube dar valor ao que tem... Não guardou estima à prenda de ouro dele! É um vagabundo, que vive fazendo serenata p’ra tudo quanto é groteira e capioa por aí... (...) Mal o outro se sumira, e Lalino Salãthiel gesticulava e modulava: – Eu não disse, seu Major?! No pronto, agora, o senhor está vendo que deu certo... Pois foi p’ra isso que eu levei o Nico na Boa Vista, ensinando o rapaz a cantar

serenata e botar flor, e ajeitando o namoro com a Gininha. Estive até em perigo de seu Benigno mandar darem um tiro em mim, porque ele não queria que o filho andasse em minha má companhia... Ah, com o amor ninguém pode! (Rosa, 1982, pp. 106–109).

Diego Catalán (2007) assinalou como o romance evoluiu na tradição catalã, a partir do ponto em que o “navegante”, ao “(...) informarse de la proximidad de la boda de su desposada, va a rondarla” e sua canção permite “que la fábula continúe”, desenvolvida no romance de tema mítico *El conde Niño*, no qual “el nuevo marido, que confunde la canción con el canto de la sirena”, é substituído pelo pai em outras variações. Almeida Garrett (1966, p. 911) teria colhido “este belo romancinho do *Conde Nilo* na província de Trás-os-Montes e nas ilhas dos Açores”, ilustrativo do modelo citado por Diego Catalán:

Conde Nilo, conde Nilo
 Seu cavalo vai banhar;
 Enquanto o cavalo bebe,
 Armou um lindo cantar.
 Com o escuro que fazia
 El-rei não o pode avistar.
 Mal sabe a pobre da infanta
 Se há-de rir, se há-de chorar.
 – “Cala, minha filha, escuta,
 Ouvirás um bel cantar:
 Ou são os anjos no Céu,
 Ou a sereia no mar.”
 – “Não são os anjos no Céu,
 Nem a sereia no mar:
 É o conde Nilo, meu pai,
 Que comigo quer casar.”
 – “Quem fala no conde Nilo,
 Quem se atreve a nomear
 Esse vassalo rebelde
 Que eu mandei desterrar?”
 – “Senhor, a culpa é só minha,
 A mim deveis castigar:
 Não posso viver sem ele.
 Fui eu que o mandei chamar.”
 – “Cala-te, filha traidora,
 Não te queiras desonrar. (Garrett, 1966, pp. 913–914).

Em “A volta do marido pródigo”, por sua autoridade no arraial, por repudiar Lalino Salãthiel e, a princípio, proteger Maria Rita, Major Anacleto recorda a figura de El-rei em *Conde Nilo*. Mas se a repreensão (“Quem se atreve a nomear/ Esse vassalo rebelde / Que eu mandei desterrar?”) é de pai para filha no romance, no conto é de pai para filho:

Além de chefe político de distrito, Major Anacleto era homem de princípios austeros, intolerante e difícil de se deixar engambelar. Foi categórico: – Não me fale mais nisso, seu Oscar. Definitivamente! Aquilo é um grandíssimo cachorro, desbriado, sem moral e sem temor de Deus... [...] Não quero saber de bisca dessa marca... [...] Não quero saber de embondo! Seu Oscar falou manso: – Está direito, pai... Não precisa de ralhar... [...] O Major bramava: – Cachorrão! Bandido! (Rosa, 1982, pp. 95–113).

Note-se que o principal apelo de El-rei ao admoestar a infanta, a questão da honra, tão relevante na sociedade ibérica, surge no conto de Guimarães Rosa (1982, pp. 93–94) implícita nas palavras de “seu Oscar” à Maria Rita: “Deixar assim os outros desonrando a gente?! (...) A sociedade tem sua regra”. O tema do amor ilícito, sem aprovação social, é sugerido no romance pelo canto sedutor da sereia, o “bel cantar”, símbolo de perdição.

O conde Ninho está entre os “Romances de amor fiel” na coleção de Dias Marques (2019, p. 155). Porém a história do enamorado “conde Ninho” ou “conde Aninho” não deve ser confundida com a do protagonista denominado “conde Ninho”, “conde Flore”, “conde Flores”, “conde das Flores”, “D. Pedro”, “D. Carlos” e “conde d’Alverde” nos *incipit* das versões de *O Conde Flores* e *A volta do navegante* colhidas por Costa Fontes (1987, p. 103), por exemplo, nos versos recitados a 12 de agosto de 1980 por D. Belmira da Conceição, de 63 anos de idade, em Rebordelo, freguesia do município de Vinhais: “La se vai o Conde Ninho com os mouros a batalhar;/ sua mulher era linda, não cessava de chorare./ – Cala-te, ó linda infanta, qu’eu ainda hei de voltare”. Tal promessa não existe ou se inverte no conto de Guimarães Rosa (1982, p. 84), posto que Lalino Salãthiel envia, por intermédio de “seu Miranda”, um “recado” de despedida para Maria Rita: “– Olha, fala com a Ritinha que eu não volto mais, mesmo nunca. Vou sair por esse mundo zanzando. [...] Diz a ela que pode fazer o que entender... que eu não volto, nunca mais...”.

A imagem da “linda infanta” que “não cessava de chorare” a partida do amado pode ser comparada ao retrato que Guimarães Rosa (1982, p. 86) faz da personagem após a separação: “Um mês depois, Maria Rita ainda vivia chorando, em casa. Três meses passados, Maria Rita estava morando com o espanhol”. Nesse período, longe do arraial:

As aventuras de Lalino Salãthiel na capital do país foram bonitas, mas só podem ser pensadas e não-contadas, porque no meio houve demasiada imoralidade. (...) O dinheiro se fora. Rareavam os biscates. E ele ficou entibiado e pegou a saudade. (...) – E se eu voltasse p’ra lá? (...) organizou o programa de despedida: uma semaninha inteira de esbórnia e fuzuê. A semana deu os seus dias. (Rosa, 1982, pp. 86–88).

Comparar “A volta do marido pródigo” a esses romances remete a processos de adaptação cultural e de recriação literária. Quando se discute a disseminação territorial da literatura oral ibérica, variações linguísticas devem ser consideradas, arguiu Díaz-Mas (2010, p. 480). Muitos romances têm sua contraparte em outras tradições e idiomas, incluindo variedades linguísticas peninsulares, reflexão ilustrada por este excerto de *Baú de Ossos* (1972), de Pedro Nava, que ouviu, em Juiz de Fora, na voz de sua bá, o romance:

(...) da perversa Juliana. De que Aquitânia, de que Tarragona, de que terras suevas, góticas, vandálicas e lusitânicas veio descendo sua música? Que trovadores, menestrelis, orfeonistas e cantores fizeram atravessar o oceano essa legenda? O fato é que ela chegou a Minas e era cantada pela Rosa, que transformava o castelo peninsular consentâneo à tragédia num sítio do Paraibuna e o cavaleiro Dom Jorge num peão matuto. (Nava, 1974, pp. 242–243).

Considerando que muitas alusões de Guimarães Rosa à cultura popular abrangem processos de citação e recriação textual, a seção seguinte deste estudo busca delimitar os principais temas e motivos de alguns romances ibéricos em “A volta do marido pródigo”.

4. Temas e motivos do romanceiro ibérico em “A volta do marido pródigo”

“A aventura é obrigatória”, uma das máximas que Guimarães Rosa (1976, p. 74) cita em *Tutameia*, aplica-se a Lalino Salãthiel. Embora Guimarães Rosa (1982, p. 71) ressalve: “Lalino nunca foi soldado”, este age muitas vezes com a astúcia do herói mítico Ulisses e daquele de *Conde Flores* “que tão bem sabe falare”. Guimarães Rosa (1982, p. 92) ainda o comparou ao sapo, “[...] da estória do sapo e do cágado, que se esconderam, juntos, dentro da viola do urubu, para poderem ir à festa no céu [...] mas Lalino Salãthiel nem mesmo sabia que era da grei dos sapos”. Nesta versão, que une *Conde Flores* e *A volta do navegante*, recitada por Antônio Albino Machado Andrade, de 67 anos de idade, e recolhida por Costa Fontes em Carção, freguesia de Vimioso, a 1 de agosto de 1980, é possível identificar motivos, temas e símbolos presentes em “A volta do marido pródigo”:

Lá se vai o conde Flores às guerras guerreare.
 – Se eu tiver por lá set’anos, mulher, volta-te a casare.
 Andou sete e outros sete, sem da amada se lembrare;
 depois de catorz’anos, deu a amada em alembrare.
 Foi pedir licença ao rei e o rei não a quis dare;
 foi pedir à rainha, também ela a quis negare.
 – Que deiam que não ma deiam, ao mar me vou lançar.
 Encontrou um boeirinho guardando sua boiada.
 – De quem é essa boiada que na testa traz um leteiro?
 – Do conde Flores, Deus o haja perdoado;
 amanhã é de D. Francisco, Deus o faça bem casado.
 – Guarda, guarda, pastorzinho, que eu te virei a pagare.
 (...) Onde está a minha esposa, cara linda, Guiomare?
 – Tristes novas, meu filho, novas de grande pesare:
 Amanhã tua esposa vai casare.
 – Deixa-me lá ir depressa, que eu lhe quero falare.
 – Não, meu filho, que te podem matare.
 – Não, minha mãe, eu le saberei falare.
 Veja, andei set’anos por terra e outros sete por mare;
 veja lá a senhora mãe se le saberei falare!
 Entrou pela porta adentro, encontrou-os a jantare.
 – Deus te guarde, ó D. Francisco, que te’ proveite o jantare.
 – Deus guarde o cavalheiro que tão bem sabe falare.
 – Deus te guarde, minha esposa, cara linda, Guiomare.
 Levantou-se e logo o foi a abraçare.
 Levanta-se o D. Francisco, com iras, para o matare.
 – Alto, alto, D. Francisco, não fazas tal atentado,
 que os meus amores primeiros nunca os poderei deixare. (Fontes, 1987, pp. 110–111).

Muitos contos de Guimarães Rosa aludem ao simbolismo do número sete na cultura popular, como nestas expressões de *Tutaméia*: “A Cova – sete palmos”, em “Curtamão”; “coberto de sete capas”, em “Desenredo”; “o sapo deu mais sete pulos”, em “Estória nº 3”; “a cada sete batidas um coração discorda”, em “Estorinha”; “Melim-Meloso possuía somente seus sete cavalos”, em “Melim-Meloso”; “o boi erado de sete anos”, em “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”; “Sete-e-setenta vezes milmente”

e “setecentos pedaços”, em “Retrato de cavalo”; “espaço de setenta léguas”, em “Sota e barla”; e “sete velas”, em “Umas formas”. A menção aos sete anos em guerra aparece em *Conde Flores*: “Andou sete e outros sete”, e nos versos de *Donzela Guerreira*, segundo Elizabeth Hazin (1991, pp. 71–72), transcritos por Guimarães Rosa: “Sete anos andei na guerra/ E fiz de filho barão,/ Mas ninguém me conheceu,/ Só se foi meu capitão”.

A expressão “A semana deu os seus dias” remete ao sentido de um ciclo completo em “A volta do marido do marido pródigo”, conforme se verifica no Livro de Gênesis (2: 2): “Ora, havendo Deus completado no dia sétimo a obra que tinha feito, descansou nesse dia de toda a obra que fizera”. Em contraste com a referência bíblica, a natureza do ciclo no conto é profana: “uma semaninha inteira de esbórnica e fuzuê”. Na acepção de um ciclo, o número sete é referido no poema colhido por Costa Fontes (1987, p. 110): “– Se eu tiver por lá set’anos, mulher, volta-te a casare./ Andou sete e outros sete, sem da amada se lembrare;/ depois de catorz’anos, deu a amada em alembrare”; evocando os ciclos da história de Jacó no Livro de Gênesis (29: 26–27): “Respondeu Labão: Não se faz assim em nossa terra, não se dá a menor antes da primogênita. Cumpre a semana desta; então te daremos também a outra, pelo trabalho de outros sete anos que ainda me servirás”.

Outro aspecto comum entre “A volta do marido pródigo” e a versão que une *Conde Flores* e *A volta do navegante* seria a obstinação do herói em partir: “Foi pedir licença ao rei e o rei não a quis dare;/ foi pedir à rainha, também ela a quis negare./ – Que deiam que não ma deiam, ao mar me vou lançare” (Fontes, 1987, p. 110). Quanto a Lalino Salãthiel, permanece inflexível diante das rogativas dos conhecidos para que não deixe o arraial:

Seu Marra fez o que pôde para dissuadi-lo (...)

Com seu Waldemar, foi mais árduo, ele ainda perguntou: – “Mas que é que já vai fazer, seu Lalino? Quer a vagabundagem inteirada?” (...)

– Olha, seu Miranda: eu, com o senhor, de qualquer jeito: à mão, a tiro, ou a pau, o senhor não pode comigo – isto é – não é? ... (...)

– Inda dá tempo de ter juízo, seu Laio! O senhor pode merecer um castigo de Deus...

– Que nada, seu Miranda! Deus está certo comigo, e eu com ele. (Rosa, 1976, pp. 82–85).

A partida do herói, a busca de aventuras em outras terras, o retorno ao lar, seguidos da reconquista de afetos e bens materiais, temas de *Conde Flores* e *A volta do navegante*, estão em “A volta do marido pródigo”, assim como a promessa de restituição que o conde faz ao pastorzinho nos seguintes versos colhidos por Costa Fontes (1987, pp. 110–111): “Encontrou um boeirinho guardando sua boiada./ – De quem é essa boiada que na testa traz um leteiro?/ – Do conde Flores, Deus o haja perdoado;/ amanhã é de D. Francisco, Deus o faça bem casado./ – Guarda, guarda, pastorzinho, que eu te virei a pagare./”. Esta passagem de “A volta do marido pródigo” também compreende o motivo da restituição:

Quando Lalino Salãthiel, atravessando o arraial, chegou em casa do espanhol [...] Já o outro assomava à porta, que, por sinal, fechou meticulosamente atrás de si. E caminhou para o meio da estrada, pálido, torcendo o bigode de pontas centrípetas.

– Com’passou, seu Ramiro? Bem?

– Bem, graças... O senhor a que vem?...Não disse que não voltava nunca mais?... Que pretende fazer aqui?

– Tive de vir, e aproveitei para lhe trazer o seu dinheiro, para lhe pagar... (...) (Agora é Lalino – que não tem um tostão no bolso – quem se soluciona):

– Bem, se o senhor dá a conta por liquidada, eu lhe pego da palavra, porque “sal da seca é que engorda o gado...” (Rosa, 1976, p. 89).

Se conde Flores promete: “– Guarda, guarda, pastorzinho, que eu te virei a pagar”, Lalino Salãthiel, “que não tem um tostão no bolso”, simula nobreza diante de Ramiro: “– Tive de vir, e aproveitei para lhe trazer o seu dinheiro, para lhe pagar...”, e trapaceia, recorrendo ao princípio da honradez: “eu lhe pego da palavra”. Não questiona a união entre seu Miranda e Maria Rita nem confronta o rival: “– Qual, resolvi... Bobagem. Quero ver mais a minha mulher também não...” (Rosa, 1976, p. 89).

Segundo o “Índice de motivos folclóricos no Romanceiro”, disponível no *Projeto do Romanceiro Pan-Hispânico* (Universidade de Washington, s.d.), *A volta do navegante* traz o motivo do viajor que retorna sem permissão. Em “A volta do marido pródigo”, o regresso de Lalino Salãthiel contraria os moradores do arraial: “– O-quê?! Seu Laio!... Tu está de volta?! ... Não é possível! (...) Já se viu?! Então, agora, ainda vai atrapalhar mais as coisas? Decerto vai querer tornar a tomar a mulher que você vendeu, ahn? Não deve de fazer isso. Piorou” (Rosa, 1976, p. 93). O motivo da mulher a quem o marido envia um recado pedindo para esquecê-lo, em *Conde Flores* e *La vuelta del marido*, e o motivo da mulher que se casa novamente se o marido não retorna, em *Conde Flores*, estão no conto de Guimarães Rosa.

Menéndez Pidal (1971, p. 269) incluiu versões de *La partida del esposo* entre os “Romances de tema odiseico”. Em *O regresso do marido*, cantado por D. Maria Isabel Campos, de 58 anos de idade, em Constantim, freguesia de Miranda do Douro, recolhido por Costa Fontes (1987, p. 98) em 1980, a esposa diz ao marido: “siete i-ãnos l’había aguardado, otros siete aguardaré./ Si a los catorze no viene, de monja me meteré”.

Em certas versões de *O regresso do marido* coligidas por Costa Fontes (1987, pp. 115–120), os versos finais assumem teor proverbial, com leves variações: “– O coração das mulheres, bem sabes tu como era:/ É como uã folha de choupo, qualquer vento a leva,/ e é como um copo de vidro, qualquer vento a quebra”; “O sentido das mulheres anda de terra em terra:/ É com’ó copo de vidro, com qualquer toque quebra”; “É que o brio das mulheres anda sempre de serra em serra:/ E c’omo o copo de vidro, com qualquer tope quebra”; “– É porqu’as mulheres são como o olmo, que qualquer vento as leva”. Em “A vela ao diabo”, conto de *Tutameia*, Guimarães Rosa (1976, p. 21) escreveu: “As mulheres, sóis de enganos...”; em “A volta do marido pródigo”, um diálogo refere a inconstância das mulheres: “– Pode tirar o cavalo da chuva, seu Laio! Ela gosta mesmo do espanhol, fiquei tendo a certeza... Vai caçando jeito de campear outra costela, que essa-uma você perdeu! Lalino suspirou...: – É, mulher é isso mesmo, seu Oscar...” (Rosa, 1982, p. 107).

Na tradição peninsular, *O regresso do marido* denomina-se *La ausencia*, *La esposa fiel*, *Las señas del marido* e *La vuelta del esposo*. Segundo Joaquín Díaz, José Deffín Val e Luís Díaz Viana (1978, pp. 229–236), na versão publicada em *Nueve Romances* (1605), de Juan de Ribera, como *La esposa fiel*, “el caballero no viene de la guerra”, como em muitas versões do romance, mas de terras distantes e sua suposta morte “se sitúa en una casa de juego”. A versão que prevalece na América é a do reconhecimento do cavaleiro pela dama. O tema das provas e oferecimentos entre o casal forma o núcleo do relato.

Mercedes Díaz-Roig (2008, pp. 99–100) afirma que, na tradição oral, a maioria das versões peninsulares e americanas de *Las señas del esposo* conecta ao tema do reencontro do casal os temas da espera, da fidelidade e da honestidade feminina. Mas um pequeno grupo de versões modernas do romance sofreu uma modificação social com as mudanças das regras de conduta: a fidelidade eterna ao marido distante ou morto não é mais exigida, a fidelidade ao ausente deve estar apoiada em um tempo de luto antes que a mulher possa casar-se outra vez. Em “A volta do marido pródigo”, conforme citado anteriormente: “Um mês depois, Maria Rita ainda vivia chorando, em casa. Três meses passados, Maria Rita estava morando com o espanhol” (Rosa, 1982, p. 86). Um diálogo entre dois personagens sugere o afeto de Maria Rita por Lalino Salãthiel: “(...) como é que não enxerga que o Ramiro espanhol anda rondando por perto da mulher dele?! – Séria ela é, seu Generoso. Ela gosta dele, muito...” (Rosa, 1982, p. 75), e o tema do amor fiel é reiterado neste excerto:

Eu procedi mal, mas não foi minha culpa, sabe?! Eu gosto é mesmo do Laio, só dele! Não presta, eu sei, mas que é que eu hei de fazer?!... Pode ir contar a ele, aquele ingrato, que não se importa comigo... Fiquei com o espanhol, por um castigo, mas o Laio é que é meu marido, e eu hei de gostar dele, até na horinha d’eu morrer! (Rosa, 1976, pp. 106–107).

As correspondências entre “A volta do marido pródigo”, *Conde Flores*, *A volta do navegante* e *O regresso do marido* surgem mescladas com adágios e canções populares, por um processo criativo similar à estrutura híbrida do romance, que por sua vez absorve múltiplas formas das tradições oral e erudita, fragmentos de épicos, de canções de gesta, de passagens bíblicas, orações e crônicas históricas. Tal versatilidade é igualmente de viés linguístico e reflete heranças culturais diversas que retratam a história do cotidiano,

5. Considerações finais

Este artigo limitou-se a identificar temas e motivos de *Conde Flores*, *A volta do navegante* e *O regresso do marido* partilhados por “A volta do marido pródigo”, ciente, entretanto, da pertinência do acervo de Guimarães Rosa para confirmar a influência de alguma versão dos romances na elaboração do conto. Um registro pessoal, como as quadras da “cantiga” da “Donzela Guerreira” anotadas pelo escritor, seria valioso nesse sentido. Atendo-se ao objetivo de expor semelhanças entre o conto e os romances ibéricos, os tópos assinalados foram: a viagem do marido a outras terras, o recado do marido viajor à mulher, a espera da mulher enlutada, o novo enlace da mulher, o cumprimento do ciclo com o número sete, o retorno à pátria e o reencontro do casal. Sobre os temas “odisseicos” partilhados refiram-se: o herói eloquente, a mulher cobiçada por rivais e a fidelidade afetiva ao marido.

O índice temático de Dias Marques (2019) inclui *Conde Flores* entre os romances carolíngios, o de Costa Fontes (1987) classifica *O Conde Flores* e *A volta do navegante* duplamente: como romances carolíngios e romances da categoria “regresso do marido”. A classificação temática de *Conde Flores*, *O Conde Flores* e *A volta do navegante*, e *O regresso do marido* remete à influência dos romances carolíngios na obra de Guimarães Rosa, atestada por Manoel Proença (1973), Ariano Suassuna (1967), Leonardo Arroyo

(1984), Elizabeth Hazin (1991), Peter Burke (1997), Sandra G. Teixeira Vasconcelos (1997), Walnice Nogueira Galvão (1997) e Joyce Rodrigues Ferraz Infante (2017).

Os motivos que permitem aproximar *Conde Flores*, *O Conde Flores* e *A volta do navegante*, *O regresso do marido* e “A volta do marido pródigo” podem ser encontrados nos índices de motivos folclóricos do *Projeto do Romancero Pan-Hispânico* (s.d) e de Stith Thompson (1955–1958).

O motivo da sinceridade testada pelo afastamento do pretendente (marido) por sete anos (H314.2) e o dos amantes que se separam com a promessa de não casar por sete anos (T61.2), do índice de Thompson (1955–1958), integram *Conde Flores*: “– Se os sete anos não vir/ e se os oito anos não vir terminas de te casar”; *O Conde Flores* e *A volta do navegante*: “– Se eu’tiver por lá set’anos, mulher, volta-te a casare./ Andou sete e outros sete, sem da amada se lembrare; [...] Veja, andei set’anos por terra e outros sete por mare”.

Segundo o índice do *Projeto do Romancero Pan-Hispânico* (Universidade de Washington, s.d.), *O Conde Flores* e *A volta do navegante* apresentam o motivo da esposa que aceita casar-se novamente, o que ocorre após catorze anos de espera, quando o marido retorna (M292.1); e o motivo da “boda estorbada”, da volta do marido (amante) no dia do casamento da mulher (N681).

Nos romances, o soldado ou navegante ausenta-se por sete ou catorza anos. Lalino Salãthiel ausenta-se por “mais de meio ano”, mas a natureza e o propósito de sua viagem são sintetizados por “uma semaninha inteira de esbórnia e fuzuê”. “Na Ritinha, nem não devia de pensar” (Rosa, 1982, p. 87) durante a viagem, assim como o marido que viveu suas aventuras “sem da amada se lembrare”, em *Conde Flores* e *A volta do navegante*.

Ainda sobre o motivo M292.1, da categoria “Barganhas e promessas” (M290) no índice do *Projeto do Romancero Pan-Hispânico* (Universidade de Washington, s.d.), similar às mulheres dos romances, Maria Rita espera um tempo antes de aceitar outra união. O recado de Lalino Salãthiel à mulher, avisando que não pretende voltar, coincide, em *O Conde Flores* e *O regresso do marido*, com o motivo do marido que envia recado à mulher para não esperá-lo (T218).

Conforme o mesmo índice, *A volta do navegante* e *O regresso do marido* encerram o motivo do marinheiro ou soldado que, afastado por longo período, revela seu retorno à mulher por meio de senhas (K1996). Em *Don Luís de Montalbán*, versão de *A volta do navegante* colhida por Catalán (1969 *apud* Díaz-Mas, 2010, p. 483), o marido ausente por sete anos, ao saber que a “enamorada” desposará outro, busca identificar-se usando como senha a música de sua guitarra: “Me’n ‘niré tocant per vila, mem si’m coneixerá”.

Assim como na versão de *A volta do navegante* prolongada em *El conde Niño*, em *O Conde Ninho* e no romance garrettiano *Conde Nilo*, o “bel cantar” da corte amorosa é confundido pelo pai ou marido da “enamorada” com o canto da sereia, motivo oriundo da tradição clássica, referente, no índice de Thompson (1955–1958), ao motivo da sereia que desencaminha as pessoas (B81.3) e ao motivo do fascínio gerado por seu canto (B81.3.2). O índice registra ainda o motivo do amante reconhecido por sua amada ao cantar (H12).

Se tais motivos recordam as serenatas de Lalino Salãthiel no arraial, a visita à casa do rival (para reaver a mulher e o violão) recorda o motivo, no índice de Thompson (1955–1958), do marido que desafia o perigo indo à casa do pretendente ou do pai da

bem-amada que deseja reconquistar (T35.5) em versões de *Conde Flores* (Marques, 2019), *O Conde Flores* e *A volta do navegante* (Fontes, 1987). A presença desses motivos e temas em outros romances, além dos citados neste estudo, amplia a possibilidade de analogias entre “A volta do marido pródigo” e o acervo do romanceiro ibérico. Averiguar tal influência pressupõe considerar a falta de registro de versões e variantes, cantadas e recitadas, cuja transmissão, inerente ao repertório de gerações passadas, cessou no decorrer do tempo.

Agradecimentos: Os apontamentos dos revisores foram essenciais na finalização deste estudo.

Referências

- Andrade, M. (1977). *O turista aprendiz*. Duas Cidades.
- Arroyo, L. (1984). *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas - filiações e sobrevivências tradicionais, algumas vezes eruditas*. Livraria José Olympio Editora.
- Braga, T. (1867). *Romanceiro geral*. Imprensa da Universidade.
- Burke, P. (1997). *Varieties of cultural history*. Cornell University Press.
- Catalán, D. (2007, 8 janeiro). *La vuelta del navegante*. Romancero de la Cuesta del Zarzal. <https://cuestadelzarzal.blogia.com/temas/xxx.-la-vuelta-del-navegante/>
- Cascudo, L. C. (1972). *Dicionário do folclore brasileiro*. Ediouro.
- Cascudo, L. C. (1984). *Literatura oral no Brasil* (3.ª ed.). Itatiaia.
- Correia Filho, J. (2001, 17 fevereiro). Guia de Guimarães Rosa, vaqueiro narra viagem que inspirou Grande Sertão: Veredas. Entrevista concedida a João Correia Filho, *Cult*, 43. <https://revistacult.uol.com.br/home/vaqueiro-guia-guimaraes-rosa-sertao/>
- Díaz, J., Val, J. D., Viana, L. D. (1978). *Catálogo folclórico de la provincia de Valladolid: romances tradicionales* (Vol. 1). Institución Cultural Simancas.
- Díaz-Mas, P. (2010). Comparativism and orality: Critical approaches to the ballads of La boda estorbada. In F. C. Aseguinolanza, A. Gonzales & C. Domínguez. (Eds.), *A comparative history of literatures in the Iberian Peninsula* (Vol. 1, pp. 478–501). John Benjamins Publishing Company.
- Díaz-Roig, M. (2008). *Del romancero hispánico*. El colegio de México.
- Escravos fugidos. (1843, 4 março, p. 4). *O Diário Novo*. Hemeroteca Digital Brasileira. <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=709867&pagfis=717&url=http://memoria.bn.br/docreader#>
- Fitzmaurice-Kelly, J. (1968). *A history of spanish literature*. (5.ª ed.). Russell & Russell.
- Fontes, M. C. (1985). The ballad of Floresvento and its epics antecedents. *Kentucky Romance Quarterly*, 32(3), 309–319, <https://doi.org/10.1080/03648664.1985.9928312>
- Fontes, M. C. (Ed.). (1987). *Romanceiro da provincia de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)* (Vol. 1). Acta Universitatis Conimbricensis.
- Fontes, M. C. (1994). O romanceiro brasileiro: Pequeno catálogo. *Disparidades Revista de Antropologia*, 49(1), 221–249, <https://doi.org/10.3989/rntp.1994.v49.i1.285>
- Fontes, M. C., Armistead, S. G; Katz, I. J. (Eds.). (1997). *O romanceiro português e brasileiro* (Vol. 1). Hispanic Seminar of Medieval Studies.
- Fontes, M. C. (2004). A morte do rei D. Fernando and Floresvento: Two rare portuguese epic ballads. In P. E. Bennett & R. F. Green (Eds.). *The singer and the scribe: European ballad traditions and European ballad* (pp. 51–68). Editions Rodopi.
- Galvão, W. N. (1997). *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. Senac.
- Garrett, A. (1966). *Obras de Almeida Garrett*. Lello & Irmão.

- Gênesis. (1972). *A Bíblia Sagrada: Velho Testamento e Novo Testamento* (J. F. de Almeida, Trad.). Imprensa Bíblica Brasileira.
- González, J. R. F. (1983). El romance doble Gerineldo+ La boda estorbada de Sorbeira (Valle de Ancares. León). *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, (33), 323–352.
- Hazin, E. (1991). *No nada, o infinito: da gênese do Grande sertão: veredas* [Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo, São Paulo].
- Infante, J. R. F. (2017). Revisitando o tema da donzela-guerreira em *Grande Sertão: Veredas*. In A. R. Hernández (Ed.), *João Guimarães Rosa: un exilado del lenguaje común* (pp. 202–233). EdUSAL.
- Marques, J. J. D. (2019). *Romances tradicionais do distrito de Bragança*. IELT - Instituto de Estudos de Literatura e Tradição.
- Meyer, M. (2001). *Caminhos do imaginário no Brasil*. Edusp.
- Nava, P. (1974). *Bau de ossos* (3.^a ed.). José Olympio Editora.
- Pidal, R. M. (1945). *Castilla: la tradición, el idioma*. Espasa-Calpe.
- Pidal, R. M., Goyri, M. & Catalán, D. (Eds.). (1971). *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español, portugués, catalán, sefardí): Romances de tema odiseico*. Gredos.
- Pimpão, A. J. C. (1959). *História da literatura portuguesa: Idade Média* (2.^a ed.). Atlântida.
- Proença, M. C. (1973). *Augusto dos anjos e outros ensaios* (2.^a ed.). Grifo.
- Rosa, J. G. (1956). *Corpo de baile: sete novelas*. José Olympio Editora.
- Rosa, J. G. (1956). *Grande Sertão: veredas*. José Olympio Editora.
- Rosa, J. G. (1976). *Tutaméia* (4.^a ed.). José Olympio Editora.
- Rosa, J. G. (1982). *Sagarana* (26.^a ed.). José Olympio Editora.
- Rosa, V. G. (1983). *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Nova Fronteira.
- Scareli, G. (2021). Os cadernos de anotações de Guimarães Rosa e de Eduardo Coutinho: algumas aproximações com a pesquisa em educação. *Perspectiva*, 39(1), 1–19. <https://doi.org/10.5007/2175-795X.2021.e71304>
- Slater, C. (1982). *Stories on a string*. University of California Press.
- Suassuna, A. (2017). Encantação de Guimarães Rosa. *Estudos Universitários*, 34(1/2), 107–131.
- Szkló, G. S. (2001). A tradição lírica sefardita na literatura de cordel, *Judaica Latinoamericana*, 4, 391–400.
- Thomas, H. (2003). *Spanish and portuguese romances of chivalry*. Routledge.
- Thompson, S. (1955–1958). *Motif-index of folk-literature: A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends* (6 Vols.). Indiana University Press. https://ia600301.us.archive.org/18/items/Thompson2016MotifIndex/Thompson_2016_Motif-Index.pdf
- Universidade de Washington. (s.d.). *Pan-Hispanic Ballad Project. Alphabetical Index of Folklore Motifs in the Romancero*. https://depts.washington.edu/hisprom/optional-new/motif_alfa.php
- Vasconcellos, J. L. (1886). *Romanceiro português*. Davi Corazzi Editor.
- Vasconcelos, S. G. T. (1997). Os mundos de Rosa. *Revista USP*, 36, 78–87.

[recebido em 10 de janeiro de 2024 e aceite para publicação em 24 de setembro de 2024]