

A INTERVOCALIDADE SIMULADA EM *LA TIERRA DE ALVARGONZÁLEZ*, DE ANTONIO MACHADO¹

BORSATO, Fabiane Renata²

RESUMO: Este trabalho analisa *La tierra de Alvargonzález* (*cuento-leyenda*) e o poema-*romance* homônimo, ambos publicados na obra *Campos de Castilla* (1907-1917), de Antonio Machado. No *cuento-leyenda*, o conjunto de verbos de dizer e ouvir confirma a presença de dois narradores e de um interlocutor atento à narrativa em processo, apto a exercer a intervocalidade no reconto da lenda, sob a forma do *romance* *La tierra de Alvargonzález*. Tendo por fundamento tal hipótese, serão analisadas as relações que os textos estabelecem entre si e com algumas lendas tradicionais, descrevendo permanências e variações linguísticas, bem como o aparato discursivo dos narradores dos textos.

PALAVRAS-CHAVE: Antonio Machado; *Campos de Castilla*; *La tierra de Alvargonzález*; intervocalidade.

INTERVOCALIDAD SIMULADA EN *LA TIERRA DE ALVARGONZÁLEZ*, DE ANTONIO MACHADO

RESUMEN: Este escrito se propone analizar *La tierra de Alvargonzález* (*cuento-leyenda*) y el *romance* homónimo, ambos publicados en la obra *Campos de Castilla* de Antonio Machado (1907-1917). En el *cuento-leyenda*, el conjunto de verbos de decir y oír confirma la presencia de dos narradores y un interlocutor atento a la narración en curso, capaz de ejercer intervocalidad en la narración de la leyenda, en la forma del *romance* *La tierra de Alvargonzález*. Partiendo de esta hipótesis, se analizarán las

¹ O presente texto está vinculado ao pós-doutorado realizado no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal Rural de Pernambuco, no período de 05/08/2024 a 31/01/2025, sob a supervisão do Prof. Fábio Mário da Silva.

² Doutora em Estudos literários; professora do curso de Letras e do PPG em Estudos Literários da UNESP, campus de Araraquara; pesquisadora colaboradora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras do Porto; membro do Grupo de Trabalho Teorias do Texto poético, da ANPOLL e do GPDC-LoA, Grupo de Pesquisas em Dramaturgia, Cinema, Literatura e outras Artes. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9293-676X>
e-mail: fabiane.borsato@unesp.br

relaciones de los textos entre sí y con algunas leyendas tradicionales, describiendo las continuidades y variaciones lingüísticas, así como el aparato discursivo de los narradores.

PALABRAS CLAVE: Antonio Machado; *Campos de Castilla*; *La tierra de Alvargonzález*; intervocalidad.

Antonio Machado e os campos de Castilha

“No abaeté tem uma lagoa escura/ arrodeada de areia branca” (Dorival Caymmi)
À Cláudia Neiva de Matos que motivou a epígrafe.

Parte da fortuna crítica do poeta, prosador e dramaturgo espanhol Antonio Machado (1875-1939) apresenta divergências quanto à classificação de sua obra como simbolista-modernista ou filiada à *Generación del 98*. A discordância crítica está fundamentada no polêmico tema *Modernismo y 98*, em que um grupo de críticos opõe a *Generación del 98* ao Modernismo espanhol, como é exemplo o livro *Modernismo frente a noventa y ocho*, em que Díaz Plaja contrapõe os movimentos. Para Gullón, a ineficiência desses estudos está na impossibilidade de comparar fenômenos díspares quanto à concepção, pois o Modernismo foi um movimento literário e o *noventayochismo*, uma reação política e social de escritores, artistas e pensadores:

(...) el modernismo es una época, en las letras españolas e hispanoamericanas, muy compleja y rica; el noventayochismo, una reacción política y social de escritores, artistas y pensadores españoles frente al Desastre. Es desacertado enfrentar fenómenos heterogéneos, y debemos aceptar, en todo caso, el segundo como uno de los elementos del primero. El modernismo da tono a la época; no es un dogmatismo, no una ortodoxia, no un cuerpo de doctrina, ni una escuela. Sus límites son amplios, fluidos, y dentro de ellos caben personalidades muy varias. (El modernismo es, sobre todo, una actitud.) (GULLÓN, 1971, p. 18-19)³.

³ “(...) O Modernismo é um período muito complexo e rico na literatura espanhola e hispano-americana; o noventayochismo (referência à geração de 1898 na Espanha) foi uma reação política e social de escritores, artistas e pensadores espanhóis ao Desastre (referência à Guerra hispano-americana travada contra os Estados Unidos para a preservação das últimas colônias espanholas). É um erro comparar fenômenos heterogêneos, e devemos aceitar o noventayochismo como um elemento do Modernismo que dá o tom para o período, mas não é dogmático, ortodoxo, nem uma doutrina ou escola. Seus limites são amplos, fluidos e dentro deles existem muitas personalidades diferentes. (O Modernismo é, acima de tudo, uma atitude.)” (GULLÓN, 1971, p. 18-19). Todas as traduções deste artigo foram realizadas pela autora, e de forma literal, incluindo os trechos de poemas de Antonio Machado.

Se a inovação modernista afeta a linguagem e as formas métricas, propondo ruptura normativa e consideração de elementos da cultura popular; neste espaço de recriação estética, há a inevitabilidade do contato com a realidade social espanhola. Os membros da *Generación del 98* dedicam-se a mudar o que Pedro Salinas define como “maquinaria mental española” (Apud MAINER, 1980, p.54)⁴, instaurando uma expressiva preocupação com as questões nacionais e a criação de um novo tipo de educação capaz de transformar a maneira de pensar do povo espanhol.

O poeta Antonio Machado esteve atento às demandas de seu tempo e sua obra evidencia consciência sobre as potencialidades da linguagem poética e preocupação com o povo e a terra de Espanha. O conjunto de sua produção literária compreende sonetos, poemas polimétricos, estrofes de caráter popular, *soleares*⁵ de influência flamenca, provérbios, estrofes de um único verso e um longo *cuento-leyenda*. No universo da prosa, criou Juan de Mairena e Abel Martin, heterônimos com teorias filosóficas próprias, produtores de diálogos, poemas, aforismos e reflexões sobre a arte de ensinar e de fazer poesia. Comprometido com o povo espanhol no momento de instauração da República, Machado escreveu artigos em jornais e discursos republicanos. Sua pessoa e obra são marcadas pelas circunstâncias do Modernismo, da República, da Guerra Civil espanhola e da Guerra Mundial, fatos que influenciaram a orientação ideológico-política do homem e a opção estética do poeta.

Em *Soledades, Galerias y Otros Poemas* (1902-1919), primeira obra poética do autor, o poema de abertura, “El viajero”⁶ descreve a história de vida e as consequências da passagem temporal sobre o viajante mencionado no título. O poema é enunciado em primeira pessoa, pelo irmão do viajante. A questão temporal é o grande dilema entrevisto pela voz lírica, como se o irmão-viajante estivesse em busca de um *lá* situado em um país distante, em uma época em que a juventude imprimia o desejo da aventura. No *aqui, agora*, o viajante envelhecido e ensimesmado apresenta a morbidez de “un alma casi toda ausente.” (MACHADO, 1997, p.87)⁷. Ao eu poético cabem os questionamentos sobre as viagens do irmão e suas consequências: “¿Lamentará la juventud perdida?” (MACHADO, 1997, p.87)⁸. O rosto inerte do viajante

⁴ “mecanismo mental espanhol” (Apud MAINER, 1980, p.54)

⁵ *Soleá* é forma bastante empregada entre os artistas do século XX, mas seu uso primitivo é essencialmente popular, estando presente principalmente em composições flamencas. Trata-se de um terceto composto de versos octossílabos e rima assonante entre o primeiro e o terceiro versos. O caráter folclórico da *soleá* favorece o gosto do escritor modernista por esse tipo de estrofe.

⁶ “O viajante”.

⁷ “Uma alma quase toda ausente” (MACHADO, 1997, p.87).

⁸ “¿Lamentará la juventud perdida?” (MACHADO, 1997, p.87)

ilumina-se em dado momento e o eu poético, observador atento, interroga-se: “¿Floridos desengaños/ dorados por la tarde que declina?/ ¿Ansias de vida nueva en nuevos años?” (MACHADO, 1997, p.87)⁹. Somente o relógio, expressão do tempo físico, medido pelo *tictac* mecânico, atreve-se a romper o silêncio. O tempo imperdoável segue seu curso e ao silêncio exterior corresponde uma profusão de sentimentos, impressões, interrogações e amarguras internas.

A menção ao poema “El viajero” deve-se ao fato de que a figura do viajante calado na exterioridade e inquieto na interioridade reincide em poemas de Antonio Machado. São sujeitos que outrora empreenderam suas buscas e na velhice se fixaram na casa familiar. Em “Proverbios y cantares” (XXIX), seção de poemas da segunda obra de Antonio Machado, intitulada *Campos de Castilla* (1907-1917), há a reapresentação do tema e do dilema do caminhante-viajante que deixa rastros jamais apreendidos, devido ao caráter processual e irrepetível do caminhar: “Al andar se hace caminho/ y al volver la vista atrás/ se ve la senda que nunca/ se ha de volver a pisar.” (MACHADO, 1997, p.239-240)¹⁰. À maneira do *caminante*, o eu poético de “El viajero” flagra o irmão-viajante em momento de relaxamento e desistência da caminhada, quando a sanção não apresenta conotação positiva, caracterizada como uma ilusão consumada. Percebe-se que se na obra *Soledades, Galerías y otros poemas*,

(...) el paisaje aparece frecuentemente como un marco, como un escenario en que se representan y se mezclan las sombras inalcanzables del yo íntimo, y que sugiere una atmósfera sentimental propicia a la meditación; paisaje simbólico cargado de alusiones; paisaje lindante con el sueño; paisaje cuyos reflejos se quiebran y se diluyen al fondo de galerías insondables, paisaje simbolista. (SESÉ, 1980, p.219-220)¹¹,

em *Campos de Castilla*, a paisagem deixa de ser cenário refletor da alma do eu poético para receber olhar preciso e detalhista de quem apreende os matizes inerentes à natureza, e não aqueles que lhe são pessoais:

⁹ “¿Floridos desencantos/ dourados pela tarde que cai?/ ¿Desejo de vida nova em novos anos?” (MACHADO, 1997, p.87)

¹⁰ “Faz-se caminho ao andar/ e ao olhar para trás/ vê-se a senda que nunca/ voltará a pisar.” (MACHADO, 1997, p.239-240).

¹¹ “(...) a paisagem frequentemente aparece como uma moldura ou um cenário em que estão representadas e misturadas as sombras inalcançáveis do eu íntimo, sugestivas de uma atmosfera sentimental propícia à meditação; paisagem simbólica e carregada de alusões; paisagem próxima do sonho; paisagem cujos reflexos se quebram e se diluem no fundo das galerias insondáveis bles, paisagem simbolista.” (SESÉ, 1980, p.219-220).

Campos de Castilla, por el contrario, muestra paisajes muy reales y vivos. Algunos poemas del primer libro anuncian ya esta inspiración más objetiva: a veces, se arma en él un escenario con gracia y precisión (III, XXV); se traza un bosquejo (X), se esboza un fondo de cuadro, o incluso todo un paisaje (*Orillas del Duero*, IX). El arte del poeta paisajista está ya, virtualmente, en su primer libro; pues la evolución de Antonio Machado no se hace con rupturas brutales, sino con movimientos continuos que, lentamente y nunca de manera definitiva, se adelantan uno a otro. *Campos de Castilla* manifiesta, sin embargo, una técnica más acabada; la paleta del pintor es más rica y matizada, su dibujo es más firme; su visión, más amplia, y su mirada, sobre todo, se vuelve más deliberadamente hacia las cosas externas. (SESÉ, 1980, p.219-220)¹².

No período em que *Campos de Castilla* foi composta, a Espanha estava sob o reinado de Alfonso XIII e havia um movimento de Restauração e fusão de partidos dinásticos conservadores e liberais. O ambiente paradoxal estendia-se da liberdade de associação religiosa; do sufrágio universal e da independência do poder judicial à Semana Trágica em Barcelona (1909), à insurreição política e social que, com a intervenção do Exército, resultou em mais de mil prisões e 17 condenados à morte, cinco dos quais foram executados. Esses conflitos promoveram a decomposição do regime político, greves revolucionárias e o nacionalismo catalão. Com a aprovação do rei, em 1923, foi instaurada a ditadura, não sem a oposição de frentes intelectuais, estudantis, políticas, sindicais e militares. Em 1931, vencida a ditadura, ocorreram eleições municipais que deram vitória a socialistas e republicanos, sendo proclamada a Segunda República.

Neste contexto, Antonio Machado lançou *Campos de Castilla*, obra que contém 42 poemas, dentre eles "Proverbios y cantares", o poema em prosa *La tierra de Alvargonzález* (*Cuento-leyenda*) e o romance homônimo.

A primeira edição de *Campos de Castilla* apresentava apenas 15 poemas. À semelhança de *Soledades, galerías y otros poemas*, passou por revisões e acréscimos. Do conjunto da obra, pode-se dizer que alguns poemas apresentam carregadas doses de melancolia («Recuerdos», «Caminos»); outros são mais descriptivos («Las encinas», «En abril las aguas

¹² “*Campos de Castilla*, por outro lado, mostra paisagens muito reais e vívidas. Alguns poemas do primeiro livro já anunciam essa inspiração mais objetiva: às vezes, constrói-se uma cena com graça e precisão (III, XXV); desenha-se um esboço (X), delineia-se um fundo para uma pintura, ou mesmo uma paisagem inteira (*Orillas del Duero*, IX). A arte do poeta paisagista já está, virtualmente, em seu primeiro livro; pois a evolução de Antonio Machado não se dá com rupturas abruptas, mas com movimentos contínuos que, lenta e nunca definitivamente, se superam. *Campos de Castilla*, no entanto, manifesta uma técnica mais acabada; a paleta do pintor é mais rica e matizada, seu desenho é mais firme; sua visão é mais ampla e seu olhar, sobretudo, volta-se mais deliberadamente para as coisas externas.” (SESÉ, 1980, p. 219-220).

mil», «Amanecer de Otoño», «La mujer manchega», «El tren», «Noche de verano», «Pascua de Resurrección», «Campos de Soria», «Recuerdos», «Al maestro Azorín, por su libro Castilla», «Noviembre 1913»). A paisagem ora parece projeção de seus habitantes («Por tierras de España»); ora é apresentada historicamente («A orillas del Duero», «Fantasía iconográfica», «El mañana efímero», «Una España joven», «España en paz»). Há poemas em que o eu poético enfatiza as suas preocupações existenciais e metafísicas («A José María Palacio», «Meditaciones rurales», «A un olmo seco», «Paráboles»); em outros há a preocupação de ordem sociopolítica («Poema de un día», «Un criminal», «Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de don Guido») ou religiosa («El dios ibero»). A temática amorosa, especialmente da perda da amada, está presente em vários poemas do livro («Caminos», «CXIX», «CXX», «CXXI», «CXXII», «CXXIII», «CXXIV»). A tradição popular é tema de «Proverbios y cantares», do *cuento-leyenda* e do *romance* *La Tierra de Alvargonzález*. Neles, Machado afirma seu compromiso com a representação do povo e com a origem mítica, bíblica e a natureza primordial das terras e do camponês castelhanos, revitalizando formas e temas populares como o provérbio e o *romance*, com ênfase na Castilha paradoxal, capaz de despertar amor pela paisagem terrestre e crítica ao elemento nocivo - o homem, envolto em cobiça e inveja. A crítica aos vícios humanos não se restringe aos poemas citados, mas está presente em alguns poemas esparsos, como o *XCIX – Por tierras de España*:

(...)

Abunda el hombre malo del campo y de la aldea,
 capaz de insanos vicios y crímenes bestiales,
 que bajo el pardo sayo esconde un alma fea,
 esclava de los siete pecados capitales,

Los ojos siempre turbios de envidia o de tristeza,
 guarda su presa y llora la que el vecino alcanza;
 ni para su infortunio ni goza su riqueza;
 le hieren y acongojan fortuna y malandanza.

(...)

(MACHADO, 1997, p. 154)¹³

¹³ “(...) Abunda o homem mau do campo e da aldeia,/capaz de insanos vícios e crimes bestiais/ que debaixo de suas vestes marrons esconde uma alma feia,/ escrava dos sete pecados capitais,// Os olhos sempre turvos de inveja ou de tristeza,/ guardam a presa e choram aquela que o vizinho apreendeu;/ não se satisfazem com infortúnio ou com riqueza;/ lhes ferem e afiguem a fortuna e a desgraça. (...)" (MACHADO, 1997, p. 154).

Ao “fotografar” as práticas adotadas, nas relações sociais, por sujeitos caracterizados como maus, invejosos e tristes, Antonio Machado parece mapear a essência da natureza humana e sua capacidade de permanência arquetípica: *Y pensé que la misión del poeta era inventar nuevos poemas de lo eterno humano, historias animadas que, siendo suyas, viviesen, no obstante, por sí mismas.* (MACHADO, 1997, p.79)¹⁴. Para isso, dialoga com mitos do Gênesis, com o gênero trágico, o *romancero* espanhol e o conto maravilhoso.

O mito da formação da humanidade e, consequentemente, do surgimento de seus sentimentos primários está associado à violação do paraíso, após o pecado original. No *cuento-leyenda* e no *romance* homônimo *La Tierra de Alvargonzález*, a natureza humana é anunciada por meio do resgate de Jacó e Caim, figuras presentes na essência do povo de Castilha.

Este trabalho pretende analisar as vozes poéticas dos enunciadores do *cuento-leyenda* e do *romance*, em seu movimento de retomada da lenda e de diálogos intra e intertextual. Será estudada a relação de implicação entre os textos e suas vozes, a fim de compreender a forma como o poeta desenvolve a narrativa e perpetua a lenda e seus ensinamentos. “Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram.” (BENJAMIN, 1985, p.199). O *cuento-leyenda* possui o experiente narrador-camponês e o atento ouvinte-viajante que, juntos, criam um espaço propício ao recontar da lenda. O sujeito poético do *romance* retoma a história de Alvargonzález, sua voz apresenta índices de identificação com a do ouvinte-viajante do *cuento-leyenda*, e significativas variações do ato narrativo outrora praticado pelo narrador-camponês. Esses traços o assemelham ao artífice mencionado por Benjamin, responsável pela movência da lenda.

A Gêneze do *cuento-leyenda* e do *romance* *La tierra de Alvargonzález*

La Tierra de Alvargonzález (*Cuento-leyenda*) foi publicada pela primeira vez em 1912, na revista *Mundial* nº 9, de Paris, e seu subtítulo *Cuento-Leyenda* foi proposto pelo próprio Antonio Machado. C. Beceiro (Apud Macrí,1989), na revista *Clavileño*, realizou estudo da referida obra e a classificou como poema prosificado. No entanto, Macrí (1989), estudioso da obra de Antonio Machado, rebateu a tese de Beceiro de que haveria a prioridade do texto poético, afirmando que o relato da lenda assume o primeiro plano, embora Machado não se descuide do apuro poético e da cuidadosa seleção e combinação de palavras. O subtítulo *cuento-*

¹⁴ “Pensei que a missão do poeta fosse inventar novos poemas sobre o eterno humano, historias animadas que, sendo suas, vivessem, apesar disso, por si mesmas.” (MACHADO, 1997, p.79)

leyenda dá a ver a opção machadiana pela prosa e pelo significado da lenda, sendo ele um traço distintivo, uma vez que o *romance* homônimo não possui subtítulo. Embora Macrì não o diga explicitamente, sua leitura do *cuento-leyenda* parece vinculá-lo à condição de prosa poética.

A filiação ao aspecto lógico-narrativo, o introito explicativo do *cuento-leyenda* sobre a viagem rumo à fonte do rio *Duero*, somados à abertura de um nível metadiegético para que a lenda seja contada pelo camponês, são índices de um movimento de continuidade discursiva, em que o relato do campesino poderá ser recriado pelo ouvinte, em momento posterior, conforme princípio da tradição vocal simulado por Antonio Machado na reescrita do *cuento-leyenda*, sob a forma de *romance* estruturado em versos octossílabos e filiado à tradição ibérica do romanceiro.

Sobre os efeitos do emprego da prosa e do verso, Allen W. Phillips, na apresentação do *cuento-leyenda* e do *romance*, defende que:

Lo diferencial de cada versión parece ajustarse a los distintos fines que se proponen un relato en verso y uno en prosa. El cuento tiene marco convencional para instalar al lector en el momento y el lugar de la acción. Si la prosa, al cumplir con sus propósitos más conceptuales, expone los hechos - por fantásticos que sean - dentro de un esquema lógico-narrativo, el verso no está comprometido con una explicación clara y precisa. La eficacia lírica estriba más bien en lo vago, en lo sugerido y en lo misterioso. Aun el romance, verso narrativo por excelencia, realiza otra función poética: la de crear atmósferas. (PHILLIPS, 1955, p.134)¹⁵.

Sabe-se que, em 1910, Machado realizou uma excursão pelas fontes do rio Duero e a viagem coincidiu com a escrita da obra *Campos de Castilla*. Segundo H. F. Grant (Apud Macrì, 1989, p. 25-6), Machado e seus amigos viajaram de carro

de Soria a Cidones, a pie hasta Vinuesa y, pasado el Duero, a la aldea de la Muedra (cubierta hoy por un pantano); a caballo hasta Covaleda; por un paisaje de pinares con la sierra de Urbión al fondo; en Covaleda los sorprende una tormenta y bajan desde la cima hasta la Laguna Negra,

¹⁵ “A diferença de cada versão ajusta-se aos diferentes fins a que os relatos em verso e em prosa se propõem. O conto possui uma estrutura convencional que situa o leitor no tempo e no espaço da ação. Se a prosa, ao cumprir os seus propósitos conceituais, apresenta os fatos - por mais fantásticos que sejam - dentro de uma estrutura lógico-narrativa, o verso não está comprometido com uma explicação clara e precisa. A eficácia lírica reside no vago, na sugestão e no misterioso. Até mesmo o romance, verso narrativo por excelência, realiza outra função poética: a de criar atmosferas.” (PHILLIPS, 1955, p.134).

y después a lo largo del valle del río Revinuesa llegan a Vinuesa, cerrando el círculo. Subió también al Urbión e hizo excursiones a Salas, teatro de la leyenda de los Infantes.

O percurso condiz com a viagem relatada, em primeira pessoa, pelo narrador do *cuento-leyenda* e suprimida do *romance*, este último dedicado exclusivamente ao reconto da lenda de Alvargonzález que, no *cuento-leyenda*, estará concentrada no nível metadiegético, sob a responsabilidade de um narrador-camponês. Segundo Phillips, há mais pormenores narrativos no *cuento-leyenda* que no poema, pois foi [...] Depurada y concentrada la visión esencial del tema en el romance, Antonio Machado se aprovecha de la libertad poética para no demorarse tanto en pormenores si no corresponden a esenciales fines lírico-dramáticos.” (1955, p.132)¹⁶.

A curiosa reiteração da lenda, em um mesmo livro, primeiramente narrada em prosa e depois em verso, anuncia a relação intertextual que pode conduzir à hipótese de um dizer e ouvir que, no âmbito da escrita ficcional, presentifica o espaço da enunciação, elevando o texto impresso “ao estatuto do falante (...) e como uma situação de discurso *in praesentia*.” (ZUMTHOR, 1993, p. 39). Antonio Machado parece simular um índice de oralidade marcado pela transmissão da lenda ao ouvinte que, posteriormente, dará continuidade à tradição, enunciando um *romance* homônimo. Esta prática emula, por meio do texto impresso, a duratividade das narrativas orais, pelo recurso da criação e recriação da lenda em prosa e verso e da imitação das transmissões vocais de narrativas populares.

A hipótese desta análise é a de que nos textos homônimos, Antonio Machado instaura uma situação de intervocalidade (ZUMTHOR, 1993) por meio de variações e permanências da mesma lenda de Alvargonzález. No *cuento-leyenda*, o conjunto de verbos de dizer e ouvir confirma a presença de um narrador e de um interlocutor atento à narrativa em processo, apto a exercer a intervocalidade no reconto da lenda, sob a forma do *romance La tierra de Alvargonzález*. Tendo por fundamento tal hipótese, serão analisadas as relações que o *cuento-leyenda* e o *romance* estabelecem entre si e com algumas lendas tradicionais, descrevendo as permanências e as variações da linguagem, bem como o aparato discursivo dos narradores da prosa poética e do poema. Serão estudadas a forma de evocação da narrativa do camponês e as singularidades da voz do sujeito poético que reconta a lenda arquetípica, mantém o teor dos adágios e pratica variações de pontos-de-vista sobre os fatos.

¹⁶ “Tendo refinado e concentrado a visão essencial do tema no *romance*, Antonio Machado aproveita a liberdade poética para não se deter tanto em detalhes que não correspondem aos fins lírico-dramáticos essenciais.” (1955, p.132).

Lendas populares e literárias no repertório de Antonio Machado

A lenda da família de Alvargonzález versa sobre sobre o parricídio cometido pelos dois filhos mais velhos e a consequente maldição que recai sobre as terras do campesino assassinado. No *cuento-leyenda*, a narrativa é contada por um camponês que afirma tê-la escutado por primeira vez quando ainda era criança, narrada por um pastor. Este camponês retorna de Barcelona, depois de embarcar dois filhos rumo à América, e encontra um viajante, narrador da diegese, desejoso de conhecer a lenda. A presença de marcações temporais históricas situa o crime e seu relato a partir do século XIX, quando começam a ocorrer as viagens para a América, em busca de enriquecimento. A etimologia do termo “indiano” registra o seu emprego a partir de meados do século XIX, e caracteriza o espanhol que imigrava para a América em busca de fortuna. Nos textos de Machado, são referidos como indianos, um passageiro que viajava no mesmo carro em que o narrador e o camponês, e o filho mais jovem de Alvargonzález, Miguel, que fez fortuna na América e voltou à casa, após a morte do pai.

A narrativa carrega consigo a marca da traição dos laços consanguíneos, presente em outras lendas que alguns críticos da obra de Antonio Machado mencionam em seus estudos sobre *La tierra de Alargonzález*, *cuento-leyenda* e *romance*. H. F. Grant (Apud Macrì, 1989, p.25-6), por exemplo, aproxima a lenda de Alvargonzález da *Leyenda de los siete infantes*, que circulava oralmente, na cidade de Salas, quando Machado esteve por lá; Rafael Ferreres (1975, p.34) cita *El Monte de las Ánimas* (1861)¹⁷, que apresenta a traição entre primos e o sofrimento e morte das personagens que mantinham laços consanguíneos. Embora guardem distinções com a lenda de Alvargonzález, há alguns pontos de contato significativos entre elas.

El Monte de las Ánimas (1861), de Bécquer, se passa em uma noite de finados. O narrador é despertado pelo som dos sinos da igreja e recorda a lenda que ouviu contar há pouco tempo em Soria. Preso pela imaginação, não consegue adormecer e decide escrevê-la. Abre-se um nível metadiegético na parte I da Lenda e, assim como o camponês do *cuento-leyenda* de Machado, o jovem Alonso dispõe-se a contar, à prima Beatriz, a história do confronto entre templários e aristocratas, ocorrido no *Monte de las ánimas*: “-No, hermosa prima; tú ignoras cuanto sucede en este país, porque aún no hace un año que has venido a él desde muy lejos.

¹⁷ Trata-se de uma das lendas que Gustavo Adolfo Bécquer publicou em periódico e que, depois de sua morte, integrou o conjunto de lendas da obra *Rimas y Leyendas* (1871).

Refrena tu yegua; yo también pondré la mía al paso, y mientras dure el camino te contaré la historia.” (BÉCQUER, 1979, p.95)¹⁸.

A lenda advém de conflitos de ordem social e econômica, geradores da inimizade entre dois grupos, representados pelos guerreiros templários e a aristocracia de Castilha: “Entre los caballeros de la nueva y poderosa orden y los hidalgos de la ciudad fermentó por algunos años, y estalló al fin, un odio profundo.” (BÉCQUER, 1979, p.96)¹⁹. O confronto entre os grupos promove a matança e, assim como nas terras de Alvargonzález, o *Monte de las ánimas* é abandonado e amaldiçoado, descrito como o local em que “se enterraron juntos amigos y enemigos”. (BÉCQUER, 1979, p.96)²⁰.

Uma leitura intertextual das lendas de Bécquer e Machado aponta para a comum ocorrência de ações e reações sobrenaturais, marcadas pelo sonho e/ou pesadelo noturnos que surgem como profecia, anúncio de justiça, conduzindo a personagem rumo ao destino trágico. Após a partida de Alonso e o assassinato de Alvargonzález, objetos, vozes estranhas e animais prenunciam a maldição iminente:

Primero unas y luego las otras más cercanas, todas las puertas que daban paso a su habitación iban sonando por su orden; éstas con un ruido sordo y suave; aquéllas con un lamento largo y crispador. Después, silencio; un silencio lleno de rumores extraños, el silencio de la media noche, con un murmullo monótono de agua distante; lejanos ladridos de perros, voces confusas, palabras ininteligibles; ecos de pasos que van y vienen, crujir de ropas que se arrastran, suspiros que se ahogan, respiraciones fatigosas que casi no se sienten, estremecimientos involuntarios que anuncian la presencia de algo que no se ve y cuya aproximación se nota, no obstante, en la oscuridad. (BÉCQUER, 1979, p.101-2)²¹

En los sembrados crecieron
 las amapolas sangrientas;

¹⁸ “-Não, formosa prima; ignoras o que sucede neste país porque há menos de um ano aqui chegaste, vinda de muito longe. Reduz o passa da tua égua; eu também frearei a minha, e enquanto dure a caminhada, contarei a história.” (BÉCQUER, 1979, p.95)

¹⁹ “Entre os cavaleiros da nova e poderosa ordem e os nobres da cidade, fermentou, por alguns anos, e finalmente explodiu um ódio profundo.” (BÉCQUER, 1979, p.96).

²⁰ “foram enterrados juntos amigos e inimigos”. (BÉCQUER, 1979, p.96).

²¹ “Primeiro umas e logo as mais próximas, todas as portas que levavam ao seu quarto soavam em sua ordem; estas com um som suave e abafado; aquelas com um lamento longo e tenso. Depois, o silêncio; um silêncio repleto de rumores estranhos, o silêncio da meia-noite, com o murmurio monótono de água distante; latidos distantes de cães, vozes confusas, palavras ininteligíveis; ecos de passos indo e vindo, o farfalhar de roupas arrastando, suspiros abafados, respirações ofegantes quase imperceptíveis, estremecimentos involuntários que anunciam a presença de algo invisível, mas cuja aproximação é, no entanto, sentida na escuridão.” (BÉCQUER, 1979, p. 101-2)

pudrió el tizón las espigas
 de trigales y de avenas;
 hielos tardíos mataron
 en flor la fruta en la huerta,
 y una mala hechicería
 hizo enfermar las ovejas. (MACHADO, 1997, p.194)²²

Outros elementos comuns às duas lendas são a fogueira a ambientar a casa e a presença de personagens más como a prima Beatriz, os filhos mais velhos de Alvargonzález e suas esposas. Beatriz, mesmo após conhecer a lenda do *Monte de las ánimas* e sua relação com o Dia de finados, desafia dissimuladamente o primo Alonso a buscar um lenço outrora perdido no Monte. O deslocamento de Alonso até o Monte provocará a sua morte e apresentará semelhanças com o movimento de Alvargonzález rumo à fonte, perto da qual adormecerá e será surpreendido pelos filhos assassinos:

Mientras el joven hablaba, una sonrisa imperceptible se dibujó en los labios de Beatriz, que cuando hubo concluido exclamó, con un tono indiferente y mientras atizaba el **fuego del hogar**, donde saltaba y crujía la leña arrojando chispas de mil colores:

-¡Oh! Eso de ningún modo. ¡Qué locura! ¡Ir ahora al monte por semejante friolera! ¡Una noche tan oscura, noche de Difuntos, y cuajado el camino de lobos!

Al decir esta última frase, la recargó de un modo tan especial, que Alonso no pudo menos de **comprender toda su amarga ironía**; movido como por un resorte, se puso de pie, se pasó la mano por la frente, como para arrancarse el miedo que estaba en su cabeza, y no en su corazón, y con voz firme exclamó, dirigiéndose a la hermosa, que estaba aún inclinada sobre el hogar entreteniéndose en revolver el fuego:

-¡Adiós Beatriz, adiós! Hasta... pronto. (BÉCQUER, 1979, p.100, grifo meu)²³

²² “Nos campos semeados cresceram/ papoulas sangrentas;/ a praga apodrecia as espigas/ de trigo e aveia;/ geadas tardias mataram/ as frutas em flor no pomar,/ e feitiçarias malignas/ deixaram as ovelhas adoecidas.” (MACHADO, 1997, p. 194)

²³ Enquanto o jovem falava, um sorriso imperceptível se desenhou nos lábios de Beatriz. Quando ele terminou, ela exclamou, em tom indiferente, enquanto mexia o fogo na lareira onde a lenha saltava e crepitava, lançando faíscas de mil cores:

“Ah! De jeito nenhum! Que loucura! Ir para o monte agora e por algo tão insignificante! Uma noite tão escura, a Noite dos Mortos, com o caminho cheio de lobos!”

Ao dizer esta última frase, a pronunciou com uma força tão especial que Alonso não pôde deixar de perceber a sua amarga ironia. Movido como por uma mola, levantou-se, passou a mão pela testa, como se quisesse apagar o medo que estava em sua cabeça, não em seu coração, e com voz firme exclamou, dirigindo-se à formosa prima, que ainda estava inclinada sobre a lareira, entretida a revolver o fogo:

“Adeus, Beatriz, adeus! Até... breve.” (BÉCQUER, 1979, p.100).

El más pequeño hecha sobre el hogar um puñado de estepas, y una **roja llama alumbría la cocina.** (MACHADO, 1997, p.179, grifo meu)²⁴

Assim como Alvargonzález e seus filhos, Beatriz e Alonso morrem. Ela, de horror; ele, no encontro com os cadáveres de templários e nobres que continuam perpetuamente em guerra.

A outra lenda associada à de Alvargonzález é mencionada por Grant e conhecida como *Leyenda de los siete infantes ou Romance de los siete infantes de Lara*. Uma das versões relata a história do casamento de Ruy Velázquez e Doña Lambra. Durante a festa de casamento, ocorre uma competição em que Gonzalo, o filho mais jovem de Gonzalo Gustios, e sobrinho materno de Ruy Velásquez, vence a Álvar Sánchez, primo de Doña Lambra. A consequência é uma discussão seguida da acidental morte de Sánchez, provocada por Gonzalo. Doña Lambra convoca o marido Ruy Velázquez a se vingar e ele arquiteta uma armadilha para Gonzalo Gustios e seus sete filhos, sendo o primeiro aprisionado pelo estatista árabe Almanzor e os últimos mortos numa emboscada. Na prisão, Gonzalo Gustios recebe a cabeça dos sete filhos e Almanzor, diante do sofrimento paterno, decide libertá-lo.

Fato importante para a lenda é que a descendência de Gustios não é completamente eliminada. Durante o período em que esteve aprisionado, gerou um filho com uma mulher moura, sendo ele destinado a vingar a morte dos irmãos. Nas sucessivas versões da lenda, Mudarra, o filho do cristão com a moura, abate Doña Lambra e Ruy Velázquez, restituindo a ordem nobiliária.

Em *La tierra de Alvargonzález*, percebe-se que Machado dialoga com a lenda dos infantes ao apresentar a festa do casamento de Alvargonzález com a Peribáñez, evento que representa a aliança fundamental para o surgimento da progênie. Também problematiza as relações consanguíneas, pois a traição advém dos dois filhos mais velhos de Alvargonzález que matam o pai, e o irmão mais novo, para apoderar-se da riqueza. Assim como Gonçalo Gustioz, Alvargonzález é descrito, no *cuento-leyenda*, como um homem bom, o que dá ao crime um traço de maior violência e transgressão da ordem moral. Ambos apresentam as relações fundamentais de parentesco que, conforme Martin (2012), consistem do casamento para a constituição de progênie e de laços consanguíneos. Entretanto, se Gonzalo Gústioz y doña

²⁴ “O menor lança um punhado de gravetos na lareira, e uma chama vermelha ilumina a cozinha.” (MACHADO, 1997, p.179).

Sancha geram filhos que respeitam e lutam pela consanguinidade; os descendentes de Alvargonzález e Peribáñez não reconhecem estes valores, atuando à maneira de Doña Lambra e Ruy Velázquez que desrespeitam a solidariedade parental (MARTÍN, 2012). O motivo da traição é explícito nas obras de Machado que evocam Caim como representação da ambição, inveja e violência dos filhos mais velhos de Alvargonzález.

Na *Leyenda de los siete infantes*, a nobreza procura dar seguimento à sua linhagem e à herança territorial, valores importantes para a manutenção de seu poder. Também na lenda de Alvargonzález, a tragédia anunciada pelo narrador camponês refere-se ao fim da linhagem e à maldição que recai sobre as terras que já não medram. Consumada a tragédia, o nome Alvargonzález torna-se amaldiçoado e, junto dele, a terra que lhe pertencia. Enquanto a *Leyenda de los siete infantes*, segundo Martín (2012), valoriza a consanguinidade, pois Mudarra vinga o pai e os irmãos, mesmo sendo fruto da relação com uma moura, portanto “de una unión carnal (...) fuera de todo contrato o sacramento, (...) producto de la doble transgresión de la alianza matrimonial de Gonzalo Gústioz con doña Sancha y de la alianza espiritual que une a los fieles de una misma religión y prohíbe las uniones mixtas.” (MARTÍN, 2012, p.6)²⁵; os filhos de Alvargonzález, mesmo advindos do casamento cristão com a Peribáñez, não possuem solidariedade consanguínea.

A ambição é aspecto presente nas duas obras de Antonio Machado, manifesta pelo crime e pelos adágios com que o narrador conclui os parágrafos: “Mucha sangre de Caín tiene la gente labradora” (MACHADO, 1997, p. 176)²⁶; “por ansia de lo que esperaban no gozaban lo que tenian” (MACHADO, 1997, p. 176)²⁷; “(...) porque a los malvados muerde la culpa cuando temen el castigo de Dios o de los hombres; pero si la fortuna ayuda y huye el temor, comen su pan alegremente, como si estuviera bendito.” (MACHADO, 1997, p.181)²⁸; “Mas la codicia tiene garras para coger, pero no tiene manos para labrar.” (MACHADO, 1997, p.181)²⁹. O enredo machadiano não se vincula à nobreza medieval, como na *Leyenda de los siete infantes*, mas à família camponesa em seu momento de cisão, vinculada ao êxito individual e não às alianças e aos laços consanguíneos. A informação sobre a viagem às Índias (América), realizada pelo filho mais jovem de Alvargonzález, e a descrição de que, ao retornar, Miguel carrega

²⁵ “de uma união carnal (...) fora de qualquer contrato ou sacramento, (...) produto da dupla transgressão da aliança matrimonial de Gonzalo Gústioz com Dona Sancha e da aliança espiritual que une os fiéis de uma mesma religião e proíbe as uniões mistas.” (MARTÍN, 2012, p.6).

²⁶ “Muito sangue de Caim possui o lavrador” (MACHADO, 1997, p. 176).

²⁷ “por ânsia do que desejavam, não desfrutavam o que possuíam.” (MACHADO, 1997, p. 176).

²⁸ “(...) porque aos malvados morde a culpa quando temem o castigo de Deus ou dos homens; mas se a fortuna ajuda, o temor desaparece, e comem seu pão alegremente, como se estivesse benzido.” (MACHADO, 1997, p.181).

²⁹ “Mas a cobiça tem garras para apossar-se, mas não tem mãos para lavrar.” (MACHADO, 1997, p.181).

consigo dinheiro suficiente para comprar todas as terras do pai e lhe pende do pescoço, “una gruesa cadena de oro” (MACHADO, 1997, p.182)³⁰, situam o tempo da narrativa no contexto da imigração espanhola para a América, devido à crise econômica, política e militar espanhola. Na última década do século XIX e primeiras do XX, houve a intensificação das viagens camponesas para a América, em busca de melhores condições de vida ou para escapar do alistamento obrigatório no exército.

Em comum com a lenda dos infantes, tem-se que os filhos de Alvargonzález, assim como o casal Ruy Velázquez e Doña Lambra, não possuem uma prole, portanto não podem cumprir a lei da perenidade. A figura do filho mais jovem, em ambas as lendas, é tratada como possibilidade de melhoramento. Mudarra está apto física e moralmente para a vingança e a restauração da ordem; Miguel é o melhor Alvargonzález, segundo palavras do próprio pai: “- Aunque último has nascido, tú eres el primero en mi corazón y el mejor de mi casta; porque tus manos hacen el fuego.” (MACHADO, 1997, p.179)³¹. Conforme Martín (2012), a essência das relações nobiliárias está fundamentada no parentesco, ou seja, na aliança entre famílias, na constituição da progénie e na valorização dos laços consanguíneos. A lenda de Alvargonzález fundamenta-se no ataque aos laços consanguíneos e, para isso, convoca a figura de Caim, filho de Adão e Eva, primeiro assassino da história bíblica. O próprio poeta afirma que seus “[...] romances no emanen de las heroicas gestas, sino del pueblo que las compuso y de la tierra donde se cantaron; mis romances miran a lo elemental humano, al campo de Castilla y al libro primero de Moisés llamado Génesis.” (MACHADO, 1975, p.226)³². Alguns termos da declaração machadiana formam uma enumeração que indicia dois campos semânticos, interligados pela essência humana, representada por Caim e pela família de Alvargonzález: um conjunto de palavras que se referem à comunidade camponesa (povo, terra castelhana) e outro sobre a palavra cantada ou inscrita pela fé religiosa (canto, *romance*, Livro do Gênesis). Machado une as histórias do povo castelhano e bíblica, alinhavadas pelo não reconhecimento do contrato de fidelidade aos laços consanguíneos, assunto bastante presente nas lendas sorianas. O resultado é trágico, assim como o foi para a família nobiliária dos sete infantes.

³⁰ “uma grossa corrente de ouro” (MACHADO, 1997, p.182).

³¹ “- Ainda que o último a nascer, tu és o primeiro no meu coração e o melhor de minha casta; porque tuas mãos fazem o fogo.” (MACHADO, 1997, p.179).

³² “[...] romances não emanam dos poemas épicos, mas do povo que os compôs e da terra em que foram cantados; meus romances buscam a essência humana, o campo de Castilha e o livro primeiro de Moisés, chamado Gênesis.” (MACHADO, 1975, p.226).

La Tierra de Alvargonzález (Cuento-leyenda), de Campos de Castilla.

A poesia que tem por instrumento a voz, apresenta variâncias conceituadas por Zumthor (1993) como “movência dos textos” (p.144), caracterizada por titubeios da tradição manuscrita, reveladores das distintas situações performáticas da obra. A variação permite reconhecer o traço individual de cada ato performático e a singularidade de cada voz. O *cuento-leyenda* e o *romance* *La tierra de Alvargonzález* foram concebidos como textos impressos, mas há neles a simulação de vocalidade advinda do arquétipo da lenda constituído na transmissão oral da história ouvida pelo camponês (narrador do *cuento-leyenda*) da boca de um pastor, posta em linguagem escrita e cantada por cegos. Esta informação sugere que cada reconto da lenda é singularizado pelas variações performáticas ou pelas versões impressas.

O relato do camponês inicia-se misterioso, apontando a maldição que atingiu os campos de Alvargonzález e o ritual dos lobos que cruzam as terras. Esboça-se um contar fabuloso, lendário, marcado pela construção de um espaço mítico, transcendental, próprio da narrativa oral. A transmissão da lenda permite que, apesar da distância espacial e temporal, haja um narrador apto a recontá-la e um ouvinte ávido por conhecê-la e retransmiti-la.

O *cuento-leyenda* abre-se com o anúncio da temporalidade da narrativa. Trata-se da manhã dos primeiros dias de outubro, quando é outono na Espanha. O narrador homodiegético objetiva visitar *la fuente del Duero*, informação lançada ao narratário sem desenvolvimento ou analepse explicativa, motivando-o a desenvolvê-la. Qual a busca do narrador? O que estaria na origem? Essas questões suscitam algumas hipóteses quando do desenvolvimento da leitura. Sabe-se que o narrador está ambientado num *aqui* e pretende chegar a um *lá*, representado pela nascente do rio Duero. No carro que o conduz a seu destino encontram-se três personagens: o condutor e dois passageiros – um indiano que voltava do México e um velho camponês que voltava de Barcelona, depois de enviar dois filhos ao Plata. O narrador acomoda-se entre o emigrante que retorna rico da América e o velho camponês. Walter Benjamin, no ensaio “O narrador”, apresenta dois grupos de narradores: o viajante (marinheiro comerciante) e o homem honesto que não saiu de seu país, conhecedor de sua tradição (camponês sedentário). No *cuento-leyenda*, o narrador homodiegético posiciona-se entre dois narradores experientes, optando, no terceiro parágrafo, pela voz que lhe apraz: ainda que o indiano narre suas aventuras em Veracruz, ao narrador interessa o crime local, realizado em terras castelhanas, contado pelo camponês ao condutor. A justificativa para tal escolha está fundamentada em um resumido tratado dos interesses da população das grandes e pequenas cidades e do campo. Segundo o

narrador, nas grandes cidades, a arte e a pornografia são a prioridade humana; nas pequenas cidades, o interesse está no jogo e na política; e no campo, desloca-se para os trabalhos da terra e os crimes. Após tal classificação, o narrador revela não ser ele um camponês, mas alguém que nutre simpatia pelo relato do homem do campo que conhece o crime ocorrido nas terras de Alvargonzález. Segundo ele, o camponês possui competência discursiva para narrar porque “Siempre que trato con hombres del campo pienso en lo mucho que ellos saben y nosotros ignoramos, y en lo poco que a ellos importa conocer cuanto nosotros sabemos.” (MACHADO, 1997, p. 175)³³.

Há, portanto, um camponês que conhece a lenda de Alvargonzález e um narrador que demonstra interesse por ela, o que consequentemente promove a suspensão temporária da diegese e a inauguração de um nível metadiegético que possui as funções didático-distrativa, tanto porque o relato é contado enquanto a viagem ocorre e as personagens possuem tempo para ouvir histórias, quanto pela presença dos adágios com que o camponês finaliza muitos parágrafos da narrativa. A essas funções, será somada uma terceira, a de conservação da lenda. O relato do camponês oferece consistente conhecimento da lenda ao narrador do nível diegético, o que favorecerá o reconto que, segundo a hipótese deste trabalho, acontecerá no *romance La tierra de Alvargonzález*, por um sujeito poético que apresenta voz similar à do viajante do *cuento-leyenda*.

Antonio Machado estrutura o *cuento-leyenda* em duas partes, delimitadas pela presença de um asterisco entre elas e, semanticamente, pela morte dos genitores. A primeira é mais longa e se inicia com a informação da viagem à fonte do rio *Duero* e termina quando da morte da esposa de Alvargonzález. A segunda tem início na afirmação de que há abundância nas terras de Alvargonzález, pois os filhos que o assassinaram estavam satisfeitos com os resultados advindos da colheita, e finaliza com a morte misteriosa dos ambiciosos herdeiros, afogados na Laguna Negra.

Por outro lado, quando os níveis narrativos são tomados como referência, é possível propor uma organização estrutural do texto diversa daquela adotada pelo autor e que estaria fundamentada no desdobramento das vozes da narrativa em níveis diegético e metadiegético, sendo o primeiro enunciado pelo viajante que decide visitar a fonte do rio *Duero*; e o segundo, pelo camponês que relata a história de Alvargonzález, momento em que o narrador da diegese,

³³ “Sempre que lido com campeses, penso no muito que eles sabem e no quanto nós ignoramos, e no pouco que a eles importa conhecer o que sabemos.” (MACHADO, 1997, p. 175).

convertido em interlocutor da história relatada pelo camponês, parece capacitar-se como futuro sujeito poético do *romance* que recontará a lenda e perpetuará a narrativa oral.

O nível metadiegético, no *cuento-leyenda*, apresenta uma ampla faixa temporal, iniciando com a narração do momento em que Alvargonzález herda suas terras e constitui uma família para, após uma elipse de anos, mencionar a partida do filho mais jovem; o sonho de Alvargonzález junto à fonte; o parricídio; o enforcamento do inocente caixeiro viajante; a morte da esposa de Alvargonzález, poucos meses depois da perda do marido; a abundância inicial dos campos cultivados por Alvargonzález, herdados pelos filhos assassinos; a aridez das terras não mais cultiváveis como sinal do começo da maldição; o retorno de Miguel, o irmão mais jovem, enriquecido em terras americanas; a consequente compra das terras dos parricidas que desfrutam o dinheiro até o seu término para, depois, matarem Miguel e outra vez se apossarem do território. O conto termina com a morte dos últimos descendentes de Alvargonzález, afogados na mesma laguna em que o pai fora lançado. Toda essa sequência de fatos pertence ao nível metadiegético. Nele também está o sonho de Alvargonzález e a cena em que o pai solicita aos filhos que acendam a fogueira, episódio que contém o germe de toda a maldição que se abaterá sobre a família, momento em que o narrador-camponês interliga as histórias de Esaú e Jacó³⁴ e de Caim e Abel à de Alvargonzález que exalta o filho menor em detrimento dos maiores: “- Aunque último has nacido, tú eres el primero en mi corazón y el mejor de mi casta; porque tus manos hacen el fuego.” (MACHADO, 1997, p.179)³⁵.

O assassinato de Alvargonzález é realizado com as ferramentas originalmente utilizadas para o corte da lenha que aquecia o lar e dividia o pão que sustentava os semelhantes. Após cortar-lhe o pescoço e perfurar-lhe o coração, os filhos arrastam o corpo até um vale sombrio, em que se encontra a “Laguna negra que no tiene fondo” (MACHADO, 1997, p.180)³⁶, frase retomada três parágrafos abaixo, à maneira de uma enunciação enunciada, demonstrando a inconclusa tensão entre voz do autor³⁷ e voz do narrador. Essa e outras incursões serão empregadas à maneira de ressalvas ou adágios que pausam o fluxo da diegese e remetem à instância da enunciação:

³⁴ Estando Isaque prestes a morrer, pediu a Esaú que fosse caçar algo para fazer-lhe um guisado e assim receber sua bênção. Rebeca ouviu o pedido e disse a Jacó que fizesse o guisado e tomasse o lugar de seu irmão. Jacó recebeu a bênção em lugar de Esaú, o que fez dos irmãos seus servos. Como Esaú soubesse de tudo e ameaçasse matar Jacó, Rebeca ordenou ao filho que partisse para Harã, a fim de viver junto de Labão, o tio.

³⁵ Consultar nota de rodapé n.30.

³⁶ “Laguna negra que não possui fundo” (MACHADO, 1997, p.180).

³⁷ Autor aqui entendido não como a pessoa física de Machado, mas como a voz da enunciação. O autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, “a linguagem conhece um “sujeito”, não uma “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer “suportar” a linguagem, quer dizer, para a esgotar”. (BARTHES, 1987, p.51).

Difícil es interpretar los sueños que desatan el haz de nuestros propósitos para mezclarlos con recuerdos y temores. Muchos creen adivinar lo que ha de venir estudiando los sueños. Casi siempre yerran, pero alguna vez acierto. En los sueños malos, que apesadumbran el corazón del durmiente, no es difícil acertar. Son estos sueños memorias de lo pasado, que teje y confunde la mano torpe y temblorosa de un personaje invisible: el miedo. (MACHADO, 1997, p.177-8)³⁸

Este e outros excertos do *cuento-leyenda* parecem funcionar como adágios direcionadores da interpretação e da forma de recepção da lenda. Neles, é empregado o tempo verbal presente, propício para “enunciar verdades eternas ou que se pretendem como tais” (Fiorin, 2001, p.151). A sabedoria popular cria e divulga máximas e provérbios que oferecem à lenda o estatuto de absoluto. Essas incursões reafirmam o enunciado, oferecendo-lhe traço de verdade e de fato a ser consumado: “La maldad de los hombres es como la Laguna Negra, que no tiene fondo.” (MACHADO, 1997, p.180)³⁹.

A metáfora da “lagoa sem fundo” representa o potencial ambicioso e violento dos camponeses. O interesse pelo modo de vida e pelas façanhas do camponês, herança do Romantismo e do Regeneracionismo, acrescenta ética ao projeto estético de Machado. Seu *cuento-leyenda* é interrompido sistematicamente para a inserção de ditados populares que apontam a ambição, a traição, o assassinato e o gosto por festividades e farturas, matrizes de uma história que tem início no livro do Gênesis.

O anúncio da maldição em terras de Alvargonzález desperta o interesse do narrador-viajante que, ansioso por conhecer a história, afirma: “Roguéle que me narrase aquella historia, y el campesino comenzó así su relato:” (MACHADO, 1997, p.176)⁴⁰. O verbo *Roguéle* denota o desejo do ouvinte e a capacidade do camponês de incitar a audiência com estratégias discursivas que lhe oferecem competência narrativa: “O saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição -, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. (...) esses relatos

³⁸ Difícil é interpretar os sonhos que desatam o feixe de nossos propósitos para misturá-los com recordações e medos. Muitos acreditam adivinhar o que há de vir estudando os sonhos. Quase sempre erram, mas às vezes acertam. Nos sonhos ruins, que pesam no coração de quem dorme, não é difícil acertar. São estes sonhos as memórias do passado, que tece e confunde a mão tola e trêmula de um personagem invisível: o medo. (MACHADO, 1997, p.177-8).

³⁹ “A maldade dos homens é como a Laguna Negra, que não tem fundo.” (MACHADO, 1997, p.180).

⁴⁰ “Roguei-lhe que narrasse aquela história, e o camponês começou assim o seu relato:” (MACHADO, 1997, p.176).

recorriam freqüentemente ao miraculoso," (BENJAMIN, 1985, p.202-3). No relato do camponês, a anterior Soria mística e guerreira surge como um povoado pobre, de serra descampada e rochas cinzas, sulcadas de gretas avermelhadas. A ponte sobre o rio *Duero* bifurca-se em dois caminhos: Vinuesa e as terras malditas de Alvargonzález. Sobre a ponte desponta a narrativa que se inicia com a apresentação da abundância pregressa da fazenda de Alvargonzález, sugestiva de um espaço de bem-estar, e segue com a afirmação do atual estado deplorável das terras, metamorfoseadas em espaço de desilusão e morte, testemunha e vítima dos horrores humanos. *Soria, mística y guerrera*, é personificada num intertexto com *El Cantar de Mio Cid*, como guardiã de desterrados e grande paisagem-mãe:

Tomamos la ancha carretera de Burgos, dejando a nuestra izquierda el camino de Osma, bordeado de chopos que el otoño comenzaba a dorar. Soria quedaba a nuestra espalda entre grises colinas y cerros pelados. Soria, mística y guerrera, guardaba antaño la puerta de Castilla como una barbacana hacia los reinos moros que cruzó el Cid en su destierro. (MACHADO, 1997, p.174)⁴¹

O narrador-viajante, ao mencionar brevemente *El Cid* e a história da Reconquista, revela possuir um repertório de narrativas épicas que poderia ser transmitido durante a viagem, mas isso não acontece porque seu interesse localiza-se na lenda local, nos crimes da terra. A narrativa do campesino adquire autonomia em relação ao relato da viagem à fonte do *Duero* e, após o início da lenda, o nível diegético só será referido explicitamente uma vez, à página 180, quando o campesino se dirige ao narrador-viajante, por meio do recurso da enunciação enunciada: "Los viajeros que, **como usted**, visitan estos lugares..." (MACHADO, 1997, p.180, grifo meu)⁴². Essa sutil menção ao interlocutor é um princípio da narrativa oral, e funciona como estratégia enunciativa de verificação dos vínculos do ouvinte com a narrativa. Por outro lado, de modo implícito e na condição de enunciação enunciada, os adágios acima mencionados parecem dirigidos ao ouvinte, o que daria à narrativa um tom didático-moralizante aberto a intervenções e a novas contribuições, via distensão da lenda.

O *cuento-leyenda* possui essas "aberturas" que geram um efeito de ensinamento profético, marca recorrente dos relatos de tradição oral. Uma vez contada, a lenda é incorporada

⁴¹ Seguimos pela ancha estrada de Burgos, deixando à nossa esquerda o caminho de Osma, ladeada por choupos que o outono começava a dourar. Sória ficava atrás entre cinzentas colinas e serras nuas. Sória, mística e guerreira, guardava outrora a porta de Castilha como una barbacã em direção aos reinos mouros que Cid cruzou em seu exílio. (MACHADO, 1997, p.174)

⁴² "Os viajantes que, como vós, visitam estes lugares..." (MACHADO, 1997, p.180).

à experiência do ouvinte, incitando o receptor a gerar suas próprias interpretações e a retransmiti-la, pois a narrativa “conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver.” (BENJAMIN, 1985, p.204), suscitando interesse e reflexão.

La tierra de Alvargonzález, romance de Campos de Castilla.

Conforme mencionado nos prolegômenos deste trabalho, propõe-se uma leitura do *cuento-leyenda* e do *romance*, sob a perspectiva de que o ouvinte da lenda contada pelo camponês incorpora a narrativa às suas experiências para, posteriormente, recontá-la na forma do romance *La tierra de Alvargonzález*, poema de número CXIV da obra *Campos de Castilla*, composto depois do *cuento-leyenda* e dividido em dez partes de número variado de estrofes, sendo nove delas sucessivamente identificadas por subtítulos de caráter narrativo: “El sueño”, “Aquella tarde...”, “Otros días”, “Castigo”, “El viajero”, “El indiano”, “La casa”, “La tierra” e “Los asesinos”⁴³. As reticências presentes em “Aquella tarde...” e os subtítulos reforçam e organizam a sucessividade temporal.

O emprego de octossílabos, que na versificação espanhola correspondem ao heptassílabo da língua portuguesa, caracteriza a opção pela métrica recorrente na forma *romance*, e adaptável a qualquer assunto por seguir a entonação básica da construção fonológica do castelhano. O *romance* de Antonio Machado apresenta octossílabos polirrítmicos, diferentes intensidades tônicas e estrofes com números distintos de versos, combinados, quase sempre, em quadras. A *cuarteta* – combinação estrófica de quatro versos octossílabos - é normalmente usada na poesia narrativa. (DOMÍNGUEZ CAPARRÒS, 1999)

A história de Alvargonzález, presente no *cuento-leyenda*, é retomada no *romance* para servir aos fins da voz poética. Em grande parte do poema, o sujeito poético é bastante fiel à sequência de fatos outrora registrados no *cuento-leyenda*. Entretanto, o *romance* inicia pela narrativa da lenda de Alvargonzález e omite as circunstâncias em que o relato foi ouvido.

Nos primeiros versos do poema, onde se lê “Siendo mozo Alvargonzález,/ dueño de mediana hacienda,/ que en otras tierras se disses/ bienestar y aquí, opulência,” (MACHADO, 1997, p. 185)⁴⁴, a perspectiva do sujeito poético apresenta distinção fundamental com o relato do camponês do *cuento-leyenda*. Para este último, Alvargonzález era herdeiro de uma rica fazenda; enquanto o narrador do *romance* a classifica como *mediana*. Tal distinção valorativa

⁴³ O sonho, Aquela tarde..., Outros dias, Castigo, O viajante, O indiano, A casa, A terra e Os assassinos.

⁴⁴ “Sendo moço Alvargonzález,/ dono de uma fazenda mediana,/ que em outras terras se diz/ bem-estar e aqui, opulência,” (MACHADO, 1997, p. 185)

poderia ser apontada como lapso de memória ou revisão própria do recontar, se os versos 3 e 4 não desautorizassem tal apontamento ao informar a distinta concepção de riqueza do citadino e do campesino: “que en otras tierras se dice/ Bienestar y aquí, opulencia,” (idem). Percebe-se que o outrora ouvinte da história pondera sobre o valor de tais terras e demonstra que fora de Castilha, a opulência avaliada pelo camponês equivaleria a um estado de bem-estar. Além de denotar o apuro com que o ouvinte recebeu a história outrora contada, tal distinção coloca o sujeito poético diante da pobreza das terras de Castilha e da possibilidade de comparação com outras localidades mais abastadas, por ele conhecidas.

Embora haja semelhanças entre os conteúdos do *cuento-leyenda* e do *romance*, a enunciação é, “por essência histórica, da ordem do acontecimento e, como tal, não se reproduz nunca duas vezes idêntica a si mesma.” (Anscombe e Ducrot, Apud Fiorin, 2001, p.31). Enquanto o *cuento-leyenda* engrandece o personagem herói Alvargonzález, apresentado como homem bom e justo, caridoso para todos os que em sua porta bateram; no poema, a impessoalidade entre os familiares é marcante e não há referência à bondade de Alvargonzález. Os termos que, no *cuento-leyenda*, enalteciam a figura de pai foram excluídos ou substituídos. Onde se lia “buen padre”⁴⁵; no *romance* lê-se *Alvargonzález*. No *cuento*, a cobiça era atribuída às noras de Alvargonzález; no poema estende-se à gente camponesa: “La codicia de los campos” (MACHADO, 1997, p.186)⁴⁶. A maldade dos filhos mais velhos também recebe tratamento diferenciado. Os cruéis assassinos do *cuento-leyenda*, no *romance* sentem culpa, desespero e se humanizam. Em lugar de “mala muerte dieron al labrador los malos hijos”⁴⁷, frase que no *cuento* enaltece a figura de Alvargonzález como um homem trabalhador que não merecia o castigo de gerar filhos maldosos, o *romance* evita adjetivação: “quedó Alvargonzález muerto”⁴⁸. Para nomear os novos donos das terras, o *cuento-leyenda* usa a expressão “nuevos amos”⁴⁹; o *romance* prefere “los hijos de Alvargonzález”⁵⁰, trazendo à baila a ascendência biológica dos assassinos. No *cuento*, os filhos mais velhos são apresentados como adversários: “Acude el segundo y también se afana por hacer lumbre” (MACHADO, 1997, p.179)⁵¹. No *romance*, o emprego do verbo *ayudar* gera imagem oposta: “su hermano viene a ayudarle” (MACHADO, 1997, p.187)⁵². Enquanto o conto informa que os filhos de Alvargonzález não

⁴⁵ “bom pai”.

⁴⁶ “A cobiça dos campos” (MACHADO, 1997, p.186).

⁴⁷ “Uma morte violenta deram ao lavrador os filhos maus”

⁴⁸ “Ficou Alvargonzález morto”.

⁴⁹ “novos donos”.

⁵⁰ “os filhos de Alvargonzález”.

⁵¹ “Aproxima-se o segundo e também se esforça para fazer fogo” (MACHADO, 1997, p.179).

⁵² “seu irmão veio ajudá-lo” (MACHADO, 1997, p.187)

cuidavam da terra, buscando somente diversão e prazer, o *romance* apresenta algum esforço para a preservação da herança, como é possível notar nos excertos: “Los hijos de Alvargonzález,/ por una empinada senda,/ para tomar el camino/ de Salduero a Covaleda,/ cabalgan en pardas mulas,/ bajo el pinar de Vinuesa./ Van en busca de ganado/ con que volver a su aldea,/ y por tierra de pinares/ larga jornada comienzan.” (MACHADO, 1997, p.191)⁵³; “Dióse a trabajar la tierra/ con fe y tesón el indiano,/ y a laborar los mayores/ sus pegujales tornaron.” (MACHADO, 1997, p.198)⁵⁴.

No *romance*, Miguel é caracterizado como indiano bem sucedido graças ao pai lavrador, o que configura um acréscimo de informação que vincula a riqueza do filho caçula à oportunidade oferecida pelo pai: “el hijo que saca porte/ señor de padre labriego,/ a quien fortuna le debe/ amor, poder y dinero.” (MACHADO, 1997, p.197)⁵⁵.

As supressões e variações demonstram os diferentes tratamentos que o *romance* oferece aos filhos assassinos e ao genitor. Nem por isso a diegese do *romance* deixa de apresentar a passagem de um estado de felicidade para o de infelicidade, marcado pela autodestruição da família Alvargonzález, com a sobrevivência de um único filho, Miguel. As ações dos filhos mais velhos associam-se ao mito do Gênesis, em que a discórdia conduz à catástrofe familiar.

Embora o *cuento-leyenda* e o *romance* relatem o crime e a consequente destruição da família Alvargonzález, o *romance* amplia a maldição para além dos limites das terras herdadas pelos parricidas. Toda a Espanha, no período em que Machado compôs a obra *Campos de Castilla*, enfrentava uma séria crise econômica e política e o autor não se mostra indiferente a isso. Ao contrário, Machado reúne um conjunto de princípios linguísticos que permitem identificar, no *romance*, as marcas da enunciação no enunciado. Um desses princípios é o da ampliação da moldura narrativa a fim de apreender um território mais amplo, o que acontece nas partes nomeadas *Otros días* e *La casa*. A seção I de *Otros días* descreve o medrar das plantações de Alvargonzález, motivada pela vida que se anuncia em cada ponto dessa terra, quando “La tierra de Alvargonzález/se colmará de riqueza;” (MACHADO, 1997, p. 191)⁵⁶. Em seguida, na única oitava que compõe a seção II de *Otros días*, a narrativa da história dos

⁵³ “Os filhos de Alvargonzález,/ por um íngreme atalho,/ para pegar o caminho/ de Salduero a Covaleda,/ cavalgam em pardas mulas,/ sob o pinhal de Vinuesa./ Vão em busca de gado/ para levá-lo à sua aldeia,/ e por terra de pinhais/ larga jornada começam.” (MACHADO, 1997, p.191).

⁵⁴ “Começou a trabalhar a terra/ com fé e tenacidade o indiano,/ e os mais velhos voltaram/ a laborar seu roçado.” (MACHADO, 1997, p.198)

⁵⁵ “o filho que apresenta o porte/ de um cavalheiro, filho de pai camponês,/ a quem a fortuna deve/ amor, poder e dinheiro.” (MACHADO, 1997, p.197).

⁵⁶ “A terra de Alvargonzález/se encherá de riqueza;” (MACHADO, 1997, p. 191)

Alvargonzález é interrompida e acontece a caracterização da terra espanhola como um todo, representada pelos campos castelhanos, com sua formosura e capacidade de resistência. Se no *cuento-leyenda*, o adjetivo *guerrera* fora atribuído a Soria, no *romance* ele se expande e interliga metonimicamente a tríade de formosas guerreiras - Espanha, Castilha e Soria: “II - La hermosa tierra de España/ adusta, fina y guerrera/ Castilla, de largos ríos,/ tiene un puñado de sierras/ entre Soria y Burgos como/ reductos de fortaleza,/ como yelmos crestonados,/ y Urbión es una cimera.” (MACHADO, 1997, p. 191)⁵⁷.

Ao pausar o relato da história de Alvargonzález, o plano da enunciação projeta-se brevemente no enunciado e o sujeito poético expõe as próprias impressões sobre a Espanha, por meio da enumeração generosa dos epítetos: *hermosa, adusta, fina, guerrera, largos*. Na seção III, acontece a retomada do episódio da cavalgada dos filhos de Alvargonzález e a enunciação enunciada é interrompida.⁵⁸

Marcas da enunciação serão encontradas na parte intitulada *La casa*, composta de duas seções. Nos oito primeiros versos da seção I, a casa de Alvargonzález é descrita e funcionará como um preâmbulo para a configuração de uma típica casa camponesa castelhana, composta de um peculiar banco de pedra, um curral, uma horta, um entorno marcado pela presença de pássaros, árvores, bosques, serras, colinas, o rio *Duero*, lobos, abutres, cegonhas, rouxinóis. A descrição oferece o retrato de um lugar idílico, em que o camponês, e Alvargonzález está incluído neste grupo, orgulha-se de sua horta e de sua prole: “Fue allí donde Alvargonzález,/ del orgullo de su huerta/ y del amor a los suyos,/ sacó sueños de grandeza./ Cuando en brazos de la madre/ vio la figura risueña/ del primer hijo,” (MACHADO, 1997, p.201)⁵⁹. A seção II, exclusiva do *romance*, amplia o enquadramento territorial e descreve o outono em campos de Castilha. Nela, predomina a enunciação enunciada e a natureza idílica da seção I é metamorfoseada em espaço de solidão e silêncio. Os rouxinóis, as cegonhas e outros pássaros desaparecem, as cigarras emudecem, as árvores perdem suas folhas e as terras de Alvargonzález figuram como o coração de Espanha, metonímia de todo o território nacional.

O caráter transicional (passagem do verão para o outono) e polissêmico da seção II, anuncia a maldição que se abaterá sobre as terras de Alvargonzález e o ciclo natural das estações do ano, cujo outono impõe privação e pobreza aos campos espanhóis. O verso “pobres campos

⁵⁷ “II – A formosa terra de Espanha/ austera, fina e guerreira/ Castilha, de largos ríos,/ possui uma porção de serras/ entre Sória e Burgos como/ baluartes de fortaleza,/ como elmos elevados,/ e Urbión que é um adorno.” (MACHADO, 1997, p. 191).

⁵⁸ Consultar nota n.52.

⁵⁹ “Foi ali que Alvargonzález,/ do orgulho de sua horta/ e do amor à família,/ tirou sonhos de grandeza./ Quando nos braços da mãe/ viu a figura sorridente/ do primeiro filho,” (MACHADO, 1997, p.201)

solitarios” (MACHADO, 1997, p.203) indica a presença da voz da enunciação. Se o adjetivo *pobre* foi empregado em várias ocasiões tanto no *cuento-leyenda* quanto no *romance*, o termo “solitários” aparece uma única vez no *romance*, combinado com outras expressões como bosques “baldíos”, “sin caminos ni posadas,” (MACHADO, 1997, p.203). O signo “solitarios” semantiza o êxodo rural e o consequente abandono das terras situadas no campo, situação presenciada por Antonio Machado no momento da escrita do livro *Campos de Castilla*, e intensificada nas duas primeiras décadas do século XX, com as ofertas de trabalho nas cidades e a imigração para a América. Trata-se de uma projeção da enunciação no enunciado, em que interfere, na polissemia do poema, o universo exterior da realidade castelhana. Macrí já havia identificado uma voz comum ao *cuento-leyenda* e ao *romance*, de caráter autorreferencial, que funcionaria como “estribillo de voz individual” (Macrí, 1989, p. 167), voz que o crítico associa à do próprio poeta. Entretanto, no *romance*, há um movimento de expansão territorial, em que a fazenda de Alvargonzález representa a Espanha toda:

¡Oh tierras de Alvargonzález,
 en el corazón de España,
 tierras pobres, tierras tristes,
 tan tristes que tienen alma!
 Páramo que cruza el lobo
 aullando a la luna clara
 de bosque a bosque, baldíos
 llenos de peñas rodadas,
 donde roída de buitres
 brilla una osamenta blanca;
 pobres campos solitarios
 sin caminos ni posadas,
 ¡oh pobres campos malditos,
 pobres campos de mi patria! (MACHADO, 1997, p.202-3)⁶⁰

Esses dois últimos versos, exclamativos e desenvolvidos no plural, encerram a parte *La casa* e semantizam a multiplicação da maldição que se abateu sobre os campos espanhóis. A

⁶⁰ “Ó terras de Alvargonzález,/ no coração da Espanha,/ pobres terras, tristes terras,/ tão tristes que têm alma!/ Páramo que o lobo atravessa/ uivando para a lua clara/ de bosque em bosque, devastadas/ cheias de rochedos tombados,/ onde, roída por abutres,/ brilha uma carcaça branca;/ pobres campos solitários/ sem caminhos nem pousadas,/ ó pobres campos malditos,/ pobres campos da minha pátria!” (MACHADO, 1997, p. 202-3)

lenda de Alvargonzález ecoa em outras terras de agricultores, produzindo um cenário amplo e de ressonâncias nacionais. O sujeito poético apresenta o paradoxo da crença na terra e do ceticismo em relação ao elemento humano perturbador da ordem natural.

A reconstituição do ato de enunciação no enunciado não se restringe à parte *La casa*. Ela se faz presente na incursão do refrão, com sutis variações, que oferece ao *romance* a marca da instância enunciativa: “La tierra de Alvargonzález/ se colmará de riqueza,/ muerto está quien la ha labrado,/ mas no le cubre la tierra.” (MACHADO, 1997, p. 191)⁶¹. Este refrão será retomado, com variação e inserção de aspas, nos versos: “Allá en lo espeso del bosque/ otra vez la copla suena:/ “La tierra de Alvargonzález/ se colmará de riqueza,/ y el que la tierra ha labrado/ no duerme bajo la tierra.”” (MACHADO, 1997, p.192)⁶², ampliando o alcance narrativo até abranger a voz lastimosa que vem da outra borda do rio Duero, anônima como a da poesia popular e presente sob a forma do discurso direto.

A primeira aparição do refrão anuncia o fato de que Alvargonzález não foi enterrado e, consequentemente, não recebeu a parte que lhe cabia na terra. Na segunda aparição, **não dormir** denota o **não repouso** do assassinado que continuará a buscar seu pedaço de terra, homem solitário vagando em busca de complemento, como os inimigos do *Monte de las ánimas* que nunca descansam: “Un hombre,/ milagrosamente, ha abierto/ la gruesa puerta cerrada/ con doble barra de hierro./ El hombre que ha entrado tiene/ el rostro del padre muerto.” (MACHADO, 1997, p.198)⁶³. Cada retomada do refrão oferece uma nova camada de sentido ao parricídio, funcionando como perspectivas narrativas distintas e complementares que dão movência à lenda: “Ya el pueblo canta una copla/ que narra el crimen pasado:/ “A la orilla de la fuente/ lo asesinaron.”” (MACHADO, 1997, p.198)⁶⁴. São juízos morais em que se relacionam duas ideias: o erro de assassinar um lavrador e a injustiça de não lhe permitir colher o que suas mãos lavraram. A espera da reparação do dano é notada na presença fantasmagórica de Alvargonzález, reconhecida pelos filhos que o assassinaram: “- Hermano, ¡qué mal hicimos!/ El viento la puerta bate/ hace temblar el postigo, y suena en la chiminea/ (...) El segundo dijo:

⁶¹ “A terra de Alvargonzález/ se encherá de riqueza,/ morto está quem a cultivou,/ mas não lhe cobre a terra.” (MACHADO, 1997, p. 191)

⁶² “Lá no espesso bosque/ outra vez soa o refrão:/ “A terra de Alvargonzález/ se encherá de riqueza,/ e aquele que a cultivou/ não descansa debaixo da terra.”” (MACHADO, 1997, p.192)

⁶³ “Um homem,/ milagrosamente, abriu/ a grossa porta fechada/ com dupla barra de ferro./ O homem que entrou tem/ o rosto do pai morto.” (MACHADO, 1997, p.198)

⁶⁴ “O povo canta versos/ que narram o crime passado:/ “nas margens da fonte/ o assassinaram.”” (MACHADO, 1997, p.198)

- Hermano,/ ¡demos lo viejo al olvido!” (MACHADO, 1997, p.195)⁶⁵. Alvargonzález, mesmo morto, mantém vigília e vaga pelas terras como figura lendária em busca da compensação da falta. O anúncio do erro e a revelação trágica causam pânico entre os filhos, e a maldição continua a se expandir, assim como anunciam os refrões do *romance*.

Fenômenos naturais, como o vento e a água, assumem comportamentos sobrenaturais, como se cobrassem justiça. Hegel (2000) ensina que “As lendas freqüentemente penetram sem necessidade no que é abstruso, no que é sem gosto, sem sentido e ridículo, na medida em que o espírito e o ânimo justamente devem ser movidos para a crença da presença e eficácia de Deus, (...).” (p. 285). Os filhos realizam a ação de matar o pai e recebem a contra-ação: terras inférteis, a própria morte e a instauração de um contexto lendário. Assim se pronuncia a *eficácia de Deus*, mencionada por Hegel: “¡Padre!, gritaron; al fondo/ de la laguna serena/ cayeron, y el eco ¡padre!/ repitió de peña en peña.” (MACHADO, 1997, p.207)⁶⁶. Além da morte, o eco condena os filhos à repetição contínua do vocativo “¡Padre!” e à consequente memória perpétua do crime. Entre o grito e o eco, não há lugar para o silêncio da morte. Inicialmente, o termo “¡Padre!” aparece à maneira de *retornelo*⁶⁷, mas o eco e sua capacidade reprodutora insinuam a condição de estribilho a ser repetido *ad infinitum*, qual conselho ou memória do ato, mas, principalmente, como representação da sabedoria popular e da justiça por que ela clama. É assim que a natureza, o povo e o sujeito poético intercambiam suas vozes. A laguna negra é metáfora da poesia, ambas capazes de concentrar em si mesmas conteúdos só resgatáveis pela força imaginativa; ambas marcadas pela verticalidade polissêmica e abissal, emolduradas por muralhas e estrofes favorecedoras do ecoar da palavra e da voz. O medo, propalado pelo eco que ressoa da laguna e denuncia a maldade humana, é construído ficcionalmente. Por saber guardar segredos, a laguna torna-se cúmplice dos crimes da terra, embora a sua voz e o seu silêncio sejam armas de denúncia. Caberá à poesia, manter viva a memória desses atos, ser a voz-laguna que, de forma singular, conta “una vieja historia, dicha/ mil veces y que tuviera/ mil veces que repetirla.” (MACHADO, 1997, p.205)⁶⁸.

⁶⁵ “- Irmão, o que fizemos!/ O vento bate a porta/ faz estremecer o postigo, e soa a chaminé/ (...) O segundo disse: - Irmão,/ esqueçamos o velho!” (MACHADO, 1997, p.195).

⁶⁶ “Pai!, gritaram; e ao fundo/ da laguna serena/ caíram, e o eco pai!/ repetiu de pedra em pedra.” (MACHADO, 1997, p.207)

⁶⁷ *Retornelo* é a repetição, dentro do poema, das mesmas palavras na rima, ou de versos inteiros e palavras. Sua diferença em relação ao estribilho é a de formar parte da estrofe, não sendo, portanto, um acréscimo. (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, 1999, p.303-4)

⁶⁸ “uma velha história, dita/ mil vezes e que tivesse/ mil vezes que repeti-la.” (MACHADO, 1997, p.205).

A simulada intervocalidade da lenda de Alvargonzález

Antonio Machado situa seus textos sobre a lenda de Alvargonzález em Soria, a antiga porta da Castilha de presença árabe e do gênero *romance* que, ao lado da canção de gesta, compõem a tradição literária castelhana. Segundo Zumthor (1993), “A península ibérica forneceu os mais ricos exemplos de tradições poéticas vigorosas que se mantiveram até há pouco tempo sem o socorro da escrita. A do *Romancero* remonta, aqui e ali, ao século XIII, ou mesmo antes, e seu estudo não para de dilatar-se e precisar-se.” (p.53). A escrita de lendas populares faz parte do projeto político de Antonio Machado. Segundo o heterônimo Juan de Mairena, “el *folklore* era cultura viva y creadora de un pueblo de quien había mucho que aprender, para poder luego enseñar bien a las clases adineradas” (MACHADO, 1998, p.133-4)⁶⁹. Na obra *Campos de Castilla*, o autor reúne poemas que emulam a palavra oral, por meio de pelo menos três estratégias enunciativas: narração, descrição e meditação. A primeira recupera e mantém viva as histórias e lendas populares. A descrição promove um registro “pictórico” da paisagem de Castilla, tão cara ao poeta Antonio Machado. A meditação permite a reflexão sobre os mistérios do mundo e da lenda, buscando dar sentido ao que é cientificamente inexplicável. Aproximando a segmentação lógico-sintática da prosa e a segmentação rítmico-melódica da poesia, Machado recria o natural e o sobrenatural, o tempo histórico e mítico dos campos castelhanos. O início do *cuento-leyenda*, narrado pelo viajante, e eliminado da composição do *romance* *La tierra de Alvargonzález*, aparece como um prelúdio para a narrativa-mestra, assumida pelo sábio camponês que “Sólo se extiende en advertencias inútiles sobre las cosas que conoce bien o cuando narra historias de la tierra” (MACHADO, 1997, p.175)⁷⁰. Mecanismos linguísticos criaram uma situação de intervocalidade no *cuento-leyenda* que se estendeu ao poema-*romance*, no ato de criação e reescrita da lenda de Alvargonzález, ancorada em narrativas orais ou impressas sobre traição de laços consanguíneos, mito do Gênesis e causos populares. As vozes narradoras do *cuento-leyenda* e do *romance* são diferentes e complementares, modulando o *ethos* das mesmas personagens de acordo com a percepção singular do crime. A história da última geração Alvargonzález recebe distinto tratamento no *romance*, quando o sujeito poético opta por eliminar ou promover sutis trocas lexicais na caracterização dos filhos mais velhos de Alvargonzález, tendo por consequência um caráter menos perverso do que o que lhes foi

⁶⁹ “o folclore era cultura viva e criativa de um povo de quem há muito o que aprender, para depois bem ensinar às classes sociais abastadas.” (MACHADO, 1998, p.133-4).

⁷⁰ “só se detém em advertências inúteis sobre coisas que conhece bem ou quando conta histórias da terra” (MACHADO, 1997, p.175).

atribuído no *cuento-leyenda*. Cada voz escolhe o que revelar e omitir, bem como as consequências de cada ação das personagens. No *cuento-leyenda*, os filhos mais velhos de Alvargonzález invejam e cobiçam a fortuna de Miguel, o que conduz ao assassinio do irmão mais novo. No *romance*, após a execução paterna, os filhos não provocarão um segundo assassinato, tampouco atuarão como os *bons vivants* do *cuento-leyenda*. Em mais de uma ocasião, sentirão medo e culpa pelo crime praticado: “- Mala tierra y peor camino./ Te juro que no quisiera/ verlos otra vez.” (MACHADO, 1997, p. 193)⁷¹, afirma Juan, o filho mais velho. O emprego de adágios ou refrões que interrompem a continuidade narrativa e dão voz a elementos da natureza (água, bosque, margem do rio) é procedimento da poesia popular que permite obter variações - acréscimos, supressões, substituições e inversões – típicas da movência da lenda, reanimadas pelo procedimento do recontar: “¡Qué mala muerte le dieron/ los hijos malos!/ En la laguna sin fondo/ al padre muerto arrojaron./ No duerme bajo la tierra/ el que la tierra ha labrado.” (MACHADO, 1997, p.198-9)⁷².

A vocalidade solicita, a todo momento, a repetição e a variação. A repetição reconstitui a narrativa de base da lenda de Alvargonzález no *romance*; a variação oferece singularidade à simulação de performance vocal. A visita à *fuente del río Duero*, em que se encontra a natureza primordial, favoreceu o acesso aos segredos da lenda que é como a laguna negra, “agua pura y silenciosa/ que copia cosas eternas;/ agua impasible que guarda/ en su seno las estrellas.” (MACHADO, 1997, p.207)⁷³.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 49 -53.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. El Monte de las ánimas. In: *Rimas y leyendas*. Estudio preliminar y selección Josefina Delgado. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S/A, 1979, p. 95-103.

BENJAMIN, Walter. O narrador (considerações sobre a obra de Nikolai Leskov). In: *Magia e técnica, Arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura – Obras escolhidas 1*. São Paulo: Brasiliense, 1985, vol.1, p.197-221.

⁷¹ “- Terra má e pior caminho./ juro que não quisera/ vê-los outra vez.” (MACHADO, 1997, p. 193).

⁷² “Que morte violenta lhe deram/ os filhos malvados!/ Na laguna sem fundo/ atiraram ao pai morto./ Não dorme debaixo da terra/ quem a lavrou.” (MACHADO, 1997, p.198-9).

⁷³ “água pura e silenciosa/ que copia as coisas eternas;/ água impassível que guarda/ em seu seio as estrelas.” (MACHADO, 1997, p.207).

DÍAZ PLAJA, Guillermo. *Modernismo frente a noventa y ocho: una introducción a la literatura española del siglo XX*. Prólogo de Gregorio Marañón. Madrid: Espasa Calpe, 1979.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

FERRERES, Rafael. Prologo. In: MACHADO, Antonio. *Campos de Castilla*. Madrid: Taurus, 1975, p.7-40.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação – as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 2001. Coleção ensaios 144.

GULLÓN, Ricardo. *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Gredos, 1971.

HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética*. São Paulo: Edusp, 2000, vol. II.

MACHADO, Antonio. *Juan de Mairena I*. Edición de Antonio Fernández Ferrer. Madrid: Cátedra, 1998.

MACHADO, Antonio. *Poesías completas*. Edición de Manuel Alvar. Apéndice de María Pilar Celma. Madrid: Espasa Calpe, 1997.

MACHADO, Antonio. Apendice: Prologo a Campos de Castilla. In: _____. *Campos de Castilla*. Madrid: Taurus 1975, p.224-226.

MACRÍ, Oreste. Copla y cuento: “La terra de Alvargonzález”. In: MACHADO, Antonio. *Poesía y Prosa: Tomo I - introducción*. Edición crítica de Oreste Macrí. Madrid: Espasa Calpe; Fundación Antonio Machado, 1989, p. 159-167.

MAINER, José Carlos. *Modernismo y 98. Historia y Crítica de la Literatura Española* (org. Francisco Rico). Barcelona: Editorial Crítica, vol. VI, 1980.

MARTIN, Georges, «La leyenda de los Siete infantes de Salas y su enseñanza sobre solidaridad linajística», *e-Spania* [En ligne], 14 | décembre 2012, mis en ligne le 07 juin 2013. DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.22032> Disponível em: <<https://journals.openedition.org/e-spania/22032>> Acesso em 27 set 2025.

PHILLIPS, Allen W. La tierra de alvargonzalez: verso y prosa. In: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 9 (1955), p.129-148.

SESÉ, Bernard. *Antonio Machado (1875-1939): el hombre, el poeta, el pensador*. Prólogo de Jorge Guillén; versión española de Soledad García Moutón. Madrid: Gredos, 1980. v.1 e 2.

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