

**A contaminação extrafabulística no romanceiro tradicional português
editado entre 1828 e 2000**

Ana Maria Dias Sirgado

**Tese de Doutoramento em Estudos Portugueses, especialidade em
Literatura Tradicional e Oral**

Fevereiro, 2017

Ana Maria Dias Sirgado

**A contaminação extrafabulística no romanceiro tradicional
português editado entre 1828 e 2000**

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Estudos Portugueses, especialidade em Literatura Tradicional e Oral, realizada sob a orientação científica de Maria Teresa Alves de Araújo

Apoio financeiro da FCT e do POPH/FSE no âmbito do Quadro de Referência Estratégico Nacional (QREN Portugal 2007-2013)

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Universidade Nova de Lisboa

2017

DECLARAÇÕES

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

A candidata,

André Siegado

Lisboa, 14 de Fevereiro de 2017

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

A orientadora,

Isabel Araújo

Lisboa, 14 de Fevereiro de 2017

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, o apoio financeiro que me foi concedido pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), na forma de uma Bolsa Individual de Doutoramento, e que foi imprescindível para a execução deste trabalho.

À minha orientadora, que me apresentou ao romanceiro, agradeço profundamente a sabedoria, a perspicácia, a confiança e, sobretudo, a paciência, que se revelou infinita. Sem a sua mestria, científica e humana, esta tese não existiria.

Ao Professor Pere Ferré, pela disponibilização do Arquivo do Romanceiro Português e por tudo o que me vem ensinando. À Sandra Boto, por me ter recebido, desde a primeira vez, no Algarve, com toda a hospitalidade e paciência, agradeço o apoio, as conversas e a disponibilidade. À Professora Mirian Nogueira, então directora do CIAC, por me ter aberto as portas do centro. A minha estadia de investigação neste centro também não teria sido possível sem a disponibilidade da Isa e do Edgar, a quem agradeço as conversas e as boleias.

Ao Professor Abel Barros Baptista, por todos os ensinamentos ao longo dos últimos anos e por todas as conversas, à Professora Ana Paiva Morais e ao Professor Gustavo Rubim agradeço a curiosidade e o incentivo constantes.

Aos meus pais e ao meu irmão, pelo amor, a confiança e o apoio incondicionais. À minha mãe por me perguntar sempre se já tinha encontrado os “vírus” todos do romanceiro.

À Nina tenho de agradecer a amizade, a partilha e a hospitalidade sem limites com que me recebeu sempre em terras algarvias. Estendo este agradecimento a toda a família Zacarias, pelos braços abertos e os almoços familiares de domingo. À Teresa, pela amizade, o apoio constante e todas as formas de contribuição directa para este trabalho. Pelas mesmas razões, agradeço ao Pedro, à Sabine, à Emília, à Elisabete, à Maria, à Golgona, à Filipa, à Sara e a todos aqueles cujo nome não vai escrito, mas que fizeram parte de todo um percurso feito de apoio e compreensão. À Corina.

A contaminação extrafabulística no romanceiro tradicional português editado entre 1828 e 2000

Ana Maria Dias Sirgado

Resumo

Palavras-chave: romanceiro, tradição portuguesa, contaminação, variação, memória e recriação, romanceiro antigo, tradição moderna.

A presença de versos de um romance tradicional em versões de outro tema do mesmo género, comumente designada pela crítica por “contaminação”, é um dos processos mais complexos e heterogêneos da variação romancística. Os eruditos oitocentistas, que identificaram a tradição antiga como período áureo da balada peninsular, atribuíram esta presença à degenerescência da tradição moderna, causada pela transmissão popular e pela ignorância dos seus cantores. Esta concepção negativa foi partilhada pelos românticos e pelos críticos positivistas de final do século XIX. Contudo, o século XX, sobretudo a partir da década de 60, trouxe uma inflexão drástica na concepção da variação no romanceiro e, conseqüentemente, na percepção do fenómeno contaminativo. Assim, este processo, realizado por migração intertextual de unidades ou grupos de unidades de significação de diferentes romances, é hoje entendido como próprio da recriação poética tradicional, permanentemente articulada com a conservação dos temas na memória colectiva.

A presente tese dedica-se à análise da contaminação extrafabulística no romanceiro tradicional português, editado entre 1828 e 2000. Tendo em consideração a heterogeneidade, frequência e complexidade do processo de variação em estudo, esta investigação seleccionou um conjunto de romances, por meio de dois critérios: primeiro, a contaminação da actualização poética destes romances verificar-se na totalidade ou na maioria das suas versões, a nível nacional ou numa região particular; segundo, este engaste modificar a estrutura fabulística do tema receptor. A análise deste *corpus* tradicional português pretende identificar as modalidades específicas da

contaminação e a respectiva lógica de funcionamento, nos casos seleccionados, assim como os efeitos formais, narrativos e ideológicos destes engastes. O objectivo final consiste em apresentar uma proposta de tipologia para a contaminação extrafabulística na tradição moderna portuguesa. De facto, apesar do interesse que o estudo do fenómeno tem granjeado junto da crítica, não dispomos, por ora, de um estudo sistemático sobre a sua actuação na tradição moderna portuguesa. Esta tese pretende constituir um primeiro passo para esta análise.

The extrafabulistic contamination in the Portuguese traditional balladry published between 1828 and 2000

Ana Maria Dias Sirgado

Abstract

Keywords: Pan-Hispanic balladry, Portuguese tradition, contamination, variation, memory, ancient balladry, modern oral tradition.

The presence of verses from a traditional ballad in versions of another theme of the same genre, commonly designated as “contamination”, is one of the most complex and heterogeneous processes of the balladic variation. Nineteenth-century scholars, who considered the ancient tradition the golden age of the peninsular balladry, attributed this presence to the degeneration of modern tradition, caused by popular transmission and by the ignorance of its singers. This negative conception was shared by the romantics and by late nineteenth century positivists. However, the twentieth century, especially from the 1960s onwards, brought a drastic change in the conception of the balladry variation and, consequently, in the perception of the contamination process. Therefore, this process, carried out by intertextual migration of signification units or groups of units from different ballads, is today considered a typical feature of the traditional poetic recreation, permanently articulated with the conservation of themes in collective memory.

This thesis aims to analyse the extrafabulistic contamination in the traditional Portuguese balladry, published between 1828 and 2000. Considering the heterogeneity, frequency and complexity of this variation process, this investigation selected a group of ballads through two criteria: first, that the contamination of a ballad occurs in all or in the majority of its versions, nationally or regionally; second, that the embedment of verses from another ballad changes the fabulistic structure of the receiving theme. The analysis of this Portuguese traditional *corpus* intends to identify the specific modalities of contamination and its functioning modes in the

selected cases, as well as the formal, narrative and ideological effects of these embeddings. The final purpose is to present a typological proposal for extrafabulistic contamination in the Portuguese modern tradition. In fact, notwithstanding the interest shown by several scholars in studying this phenomenon, there is no systematic study on its influence in the Portuguese modern tradition. This thesis aims to be a first step towards this analysis.

Índice

Introdução	i-iv
-------------------------	-------------

Primeira Parte

I. A contaminação tradicional: estado actual do problema crítico

Preâmbulo	3
------------------------	----------

1. As perspectivas oitocentistas: a contaminação ou a ruína moderna do romanceiro	4
--	----------

1.1. A visão romântica e o projecto estético de Almeida Garrett	4
1.2. A perspectiva histórico-filológica de Carolina Michaëlis de Vasconcelos.....	8

2. A revolução conceptual posterior	10
--	-----------

2.1. O contributo da descoberta da presença do fenómeno na tradição antiga....	11
2.1.1. No ciclo cidiano	12
2.1.2. Na versão de “Conde Arnaldos” conservada na British Library.....	18
2.1.3. Numa versão quinhentista do romance “O cavaleiro enganado”	20
2.1.4. “¿Reescritura o contaminación de un ‘romance viejo’?”	24
2.2. A relevância dos estudos sobre a variação no romanceiro	27
2.3. A pertinência dos estudos sobre fórmula e motivo	31
2.4. A teorização sobre o fenómeno da contaminação no romanceiro	
2.4.1. As primeiras formulações	34
2.4.2. “Contaminación o fórmula: un falso problema en el romancero tradicional”	37
2.5. Os estudos sobre a contaminação no romanceiro de tradição moderna portuguesa.....	40

II. A contaminação extrafabulística no quadro da tradição moderna portuguesa: definição do presente estudo

1. Objecto e objectivos.....	47
2. Quadro teórico e metodológico.....	48
3. Problemas e dificuldades.....	52
4. Os critérios editoriais face à contaminação	53

Segunda Parte

A contaminação extrafabulística no romanceiro tradicional português

Preâmbulo	59
------------------------	-----------

I. “O Cid e o conde Lozano”

1. O tema e a sua difusão pan-hispânica.....	63
2. A complexidade dos antecedentes e da constituição do romance	
2.1. Os antecedentes épicos: a relação com <i>Mocedades de Rodrigo</i>	67
2.2. Os constituintes temáticos do romance	72
2.3. A revisão da tese pidalina sobre a relação genética do romance com “Ese buen Diego Laínez”	85
3. A tradição portuguesa	
3.1. As sequências temáticas.....	90
3.2. O quadro das contaminações	
3.2.1. “Cabalga Diego Laínez”	96
3.2.2. “La jura en Santa Gadea”	99
3.2.3. “Destierro del Cid”	100
3.2.4. “Garcilaso y el Ave María”	104
3.3. “Pensativo estaba el Cid”: reavaliação de um testemunho	110
4. A modalidade portuguesa de um romance cíclico	116

II. “Conde Claros vestido de frade”

1. Antecedente do romance, “A caza va el emperador”, e expressão na memória tradicional portuguesa	121
2. Uma teia de romances em versões contaminadas de “Conde Claros vestido de frade”	127
3. Os romances contaminadores e a sua funcionalidade no tema receptor	
3.1. “Aliarda”	
3.1.1. A expressão portuguesa do romance	131
3.1.2. A sua incorporação funcional em “Conde Claros vestido de frade”	136
3.2. “A infanta pejada”	
3.2.1. O romance na tradição portuguesa	140
3.2.2. A presença em contaminação no <i>corpus</i> português de “Conde Claros vestido de frade”	146
3.3. “A aposta ganha”	
3.3.1. A expressão portuguesa do romance	150
3.3.2. A presença do tema em “Conde Claros vestido de frade”	154
3.4. “Conde Claros preso”	
3.4.1. A tradição portuguesa do romance	158
3.4.2. A presença do romance em “Conde Claros vestido de frade”	
3.4.2.1. A modalidade com o tema receptor	166
3.4.2.2. A problemática presença de “Conde Claros preso” numa versão minhota de “Conde Claros vestido de frade”	169
3.4.2.3. Outras modalidades de contaminação: “A infanta pejada” e “Aliarda” com “Conde Claros preso”	181
4. A contaminação de “Conde Claros vestido de frade” na tradição portuguesa: motivos distintos, uma função comum.....	192

III. “Bodas de sangue” e “Gerinaldo”

1. “Bodas de sangue”

1.1. O romance na tradição portuguesa	197
1.2. A relação entre “Bodas de sangue” e “Canción del huérfano”	202
1.3. A contaminação do romance por “O prisioneiro” e “O conde Ninho”	217

2. “Gerinaldo”

2.1. O romance na tradição portuguesa	221
2.2. A contaminação do romance por “Canción del huérfano”, “O prisioneiro” e “O conde Ninho” em poemas madeirenses	225

2.3. Outras modalidades de contaminação do romance com “O conde Ninho” ..	229
3. “Canción del huérfano”, “O prisioneiro” e “O conde Ninho”: um ciclo do romanceiro tradicional moderno em versões portuguesas de “Bodas de sangue” e “Gerinaldo”	233

IV. “O soldado” e “Bernal Francês”

Preâmbulo	237
1. “A aparição” na memória antiga e na tradição moderna portuguesa	238
2. “O soldado”	
2.1. O romance na tradição portuguesa	241
2.2. A modalidade contaminada do romance com “A aparição”	243
2.3. A presença de outros temas em versões de “O soldado”	250
3. “Bernal Francês”	
3.1. O romance na tradição portuguesa	253
3.2. A modalidade contaminada do romance com “A aparição”	255
3.3. A relação do romance com “Claralinda”	261
4. A presença de “A aparição” em versões de “O soldado” e “Bernal Francês”	264

V. “A noiva abandonada”

1. O romance na tradição portuguesa	
1.1. As versões tradicionais	267
1.2. As composições factícias	272
2. As modalidades de contaminação do romance com “O conde Ninho”	
2.1. As múltiplas combinações temáticas com “O conde Ninho”	274
2.2. A presença de “A infantina” e “O conde Sol”	280
3. A contaminação multiforme de “A noiva abandonada” no <i>corpus</i> tradicional português	283

VI. "Silvana"

Preâmbulo	285
1. Um romance cíclico em versões insulares de "Silvana"	286
1.1. Os antecedentes épicos do romance: a relação com <i>Las particiones del rey don Fernando</i>	288
1.2. Os constituintes temáticos do romance	291
2. A tradição portuguesa	
2.1. As sequências temáticas.....	295
2.2. O quadro das contaminações	
2.2.1. "As queixas de D. Urraca"	298
2.2.2. "Afuera, afuera, Rodrigo"	303
2.2.3. "Muerte del rey don Fernando"	305
3. Um ciclo cidiano na tradição portuguesa de um romance de incesto	307

VII. Uma tipologia da contaminação extrafabulística no romanceiro tradicional português	311
--	------------

Conclusão	321
------------------------	------------

Bibliografia	323
---------------------------	------------

Anexos

Anexo 1: Referências bibliográficas das modalidades de contaminação analisadas

Anexo 2: Quadros de distribuição geográfica de modalidades de contaminação

Introdução

A presente tese, intitulada *A contaminação extrafabulística no romanceiro tradicional português editado entre 1828 e 2000*, incide sobre um dos fenómenos de variação e recriação poética do romanceiro tradicional, que consiste na presença de versos de um romance em composições de outro tema do mesmo género, debruçando-se nomeadamente sobre o *corpus* de versões portuguesas da tradição moderna, publicadas entre 1828 e 2000. A contaminação é um dos fenómenos mais complexos e heterogéneos da balada peninsular, pelo que a sua consideração exige algumas definições prévias do género e das suas características específicas. O romanceiro é um género da literatura tradicional, com raízes na Idade Média, que foi fixado em diversos suportes manuscritos e impressos pelo menos desde o século XV¹ e, ao mesmo tempo, na memória colectiva, tendo sido transmitido oralmente até aos dias de hoje. Define-se, por isso, por esta conservação memorial, mas também pela variação inerente a um meio de transmissão oral. Consiste, de acordo com as palavras de Ramón Menéndez Pidal, numa poesia que “vive en variantes” (Menéndez Pidal, 1968: I, 41) e é a existência destas variantes que garante a tradicionalidade: “[L]a obra tradicional, al ser asimilada por el pueblo-nación, es reelaborada en su transmisión y adquiere por ello un estilo propio de la tradicionalidad; no es solo anónima, sino que es impersonal” (Menéndez Pidal, 1968: I, 46). Esta reelaboração a que se refere o erudito espanhol ocorre dentro de determinados limites, relacionados com o próprio romance, com a linguagem e a “gramática” do género. Por isso, as variantes que garantem aquela tradicionalidade têm de ser aceites e validadas pelos seus “falantes”, pelo auditório que possui este conhecimento e o considera património comum (Menéndez Pidal, 1968: I, 43-44).

¹ O primeiro documento conhecido deste género literário data de 1421 e corresponde a um manuscrito fixado por Jaume de Olesa, estudante maiorquino que na época se encontrava em Bolonha, e publicado já no século XX por Ezio Levi, que o encontrou (Levi, 1927: 141-142). O sucesso editorial do género durante os séculos XVI e XVII reflecte-se em várias colecções, como o *Cancionero de romances* de Martín Nucio, e folhetos de cordel (Di Stefano, 1977; Rodríguez-Moñino, 1973 e 1997).

Os autores românticos e positivistas atribuíram inicialmente a contaminação à confusão de romances, à ignorância do povo e aos seus lapsos de memória. Esta não é, contudo, a perspectiva actual sobre o fenómeno, cujo entendimento foi drasticamente alterado, na senda das proposições de Menéndez Pidal sobre a tradicionalidade, sobretudo a partir da década de 60 do século XX. Conforme exponho de seguida na avaliação do estado do problema crítico, que ocupa a Primeira Parte da presente tese, este estudo desenvolve antes a concepção de críticos como Diego Catalán ou Pere Ferré, que realçam o valor poético e ideológico do processo de contaminação e o analisam enquanto recriação e reelaboração tradicional. Esta inflexão adveio do reconhecimento da presença arcaica do fenómeno nas composições da balada peninsular, pelo menos desde o final do século XV, e resultou igualmente dos novos estudos sobre os dois níveis de organização dos relatos romancísticos, o narrativo e o poético ou discursivo. De facto, a revisão e definição das respectivas unidades básicas, o motivo e a fórmula, permite-nos hoje perspectivar o processo contaminativo no âmbito do formulismo, característico da linguagem do romanceiro.

O engaste de versos ou conjuntos de versos de um romance em versões de outro tema, constitutivo da definição do fenómeno, não basta, no entanto, para determinar a existência de contaminação, termo que continua a ser adoptado pela crítica “por razones históricas y prácticas”, como justificou Flor Salazar, uma das mais importantes investigadoras no âmbito deste tema (Salazar, 1992: 396). Na verdade, esta ocorrência textual tem de responder a um conjunto de critérios. Em primeiro lugar, é necessário que os versos importados possam ser inequivocamente identificados como “fórmulas próprias” da actualização poética autónoma de um tema particular, segundo a definição elaborada pela mesma investigadora espanhola em dois estudos fundamentais sobre o processo contaminativo (1989, 1994). Este reconhecimento recorre, sobretudo, à tradição antiga da balada peninsular e ao cotejo com tradições consabidamente arcaizantes, como a sefardita. Além da identificação da sua origem, somente a análise complementar dos efeitos dos versos engastados nas versões do romance receptor permite uma resposta definitiva. De facto, a incorporação destas fórmulas coincide geralmente com a existência de semelhança temática e discursiva entre os temas envolvidos e a migração intertextual destas

unidades de significação contribui para uma efectiva reactualização do relato daquele que as integra. Veremos, mais adiante, de que forma a contaminação a promove, colaborando, nomeadamente, na resolução de ambiguidades no comportamento das personagens ou no estabelecimento da moral de determinados romances. Contudo, estas são apenas algumas considerações prévias e de apresentação breve do conceito, a serem discutidas ao longo do presente trabalho.

Assim, a Primeira Parte desta tese dedica-se ao enquadramento teórico, crítico e metodológico da investigação a desenvolver e divide-se em dois capítulos. O primeiro procede à revisão do estado da arte sobre o fenómeno da contaminação, partindo de uma perspectiva diacrónica que visa apresentar os postulados românticos e positivistas, característicos das primeiras percepções do fenómeno. Depois, será traçado o percurso de valorização da variação tradicional, já referido, incluindo uma abordagem a todos os momentos que permitiram perceber o fenómeno contaminativo como elemento constituinte da recriação poética na balada pan-hispânica. O capítulo II, por sua vez, destina-se à apresentação da metodologia de trabalho a adoptar na análise da tradição moderna portuguesa e à reflexão sobre os problemas que, desde logo, se colocam aos estudos sobre o romanceiro enquanto género da literatura tradicional, bem como as dificuldades que estas suas características impõem à análise particular do fenómeno contaminativo. A revisão dos contributos críticos previamente mencionados e de outros relevantes para a sua compreensão tem o objectivo de clarificar a definição do conceito e aprofundá-la, para depois o aplicar ao estudo do *corpus* tradicional português.

Sob o título “A contaminação extrafabulística no romanceiro tradicional português”, a Segunda Parte desta tese prossegue alguns estudos já publicados sobre a contaminação de determinados romances na tradição portuguesa e amplia esta análise a um conjunto de temas do *corpus* do romanceiro tradicional português editado entre 1828 e 2000 (Ferré-Carinhos, 2000). A selecção destes temas baseou-se em dois critérios decisivos: a sistematicidade ou recorrência do engaste de fórmulas contaminadas em versões de um determinado romance, a nível nacional ou regional, e a alteração, por meio deste engaste, da fábula do tema receptor. A descrição destes critérios, que adianto somente em traços gerais, será exposta mais

pormenorizadamente no preâmbulo à Segunda Parte. Ao mesmo tempo, estes temas da tradição portuguesa que vivem em contaminação ou que são conservados apenas sob esta forma ilustram modalidades particulares do funcionamento da contaminação, pelo que a presente tese realizará uma análise da lógica que determinou estas relações intertextuais, bem como dos efeitos da incorporação das fórmulas contaminadas nos temas receptores.

O desenvolvimento da análise destes romances permitirá, no último capítulo deste trabalho, retomar os dados procedentes de cada capítulo, a fim de estabelecer a lógica de funcionamento do fenómeno, como a atracção temática e a rimática, bem como as relações entre as contaminações identificadas e as modalidades de actualização dos romances na tradição moderna portuguesa, para propor a definição de uma tipologia para a contaminação extrafabulística no romanceiro tradicional português. Esta tese pretende, desta forma, avaliar também o papel da contaminação no romanceiro como estratégia de economia memorística e elaborar uma definição mais completa e aprofundada do conceito enquanto processo de variação, mas sobretudo como um dos fenómenos mais complexos do binómio conservação-criação na preservação e transmissão romancísticas.

Primeira Parte

I. A contaminação tradicional: estado actual do problema crítico

Preâmbulo

A presença de versos de um determinado romance tradicional em versões de outro tema do mesmo género, fenómeno designado pela crítica por “contaminação”, foi objecto de apreciações muito distintas ao longo da história crítica da balada pan-hispânica. No século XIX, tanto a perspectiva romântica como a histórico-filológica que lhe sucedeu, associaram esta presença ao esquecimento e à confusão da memória dos cantores tradicionais e atribuíram o fenómeno à decadência do romanceiro. Os primeiros eruditos, em virtude da sua idealização das origens poéticas, necessária à refundação romântica da literatura nacional, e da constatação da ignorância do povo; os segundos, devido aos postulados positivistas que perfilhavam e os instigavam a restaurar o texto original das composições, a partir dos respectivos testemunhos degradados pela transmissão popular.

Todavia, no decurso do século XX, esta visão foi superada quer pelo progressivo conhecimento das tradições antiga e moderna, que dava a ver a ocorrência do fenómeno já em períodos arcaicos, quer pela consequente noção de que as alterações textuais, nomeadamente a contaminação, correspondiam não à degenerescência da memória e do canto, mas à recriação poética, permanentemente articulada com a conservação dos temas. Esta mudança ocorreu na senda dos estudos de Ramón Menéndez Pidal sobre a tradicionalidade, que definiram a variação como elemento constitutivo do romanceiro, conservado na memória colectiva e transmitido oralmente ao longo dos séculos (Menéndez Pidal, 1968: I, 40-50). Assim, apesar da designação consensualmente adoptada pelos especialistas coincidir com a dos autores oitocentistas, a contaminação é actualmente definida como um processo de variação próprio da poética tradicional, realizado por migração intertextual de unidades ou grupos de unidades de significação de diferentes romances. Observemos o percurso desta inflexão conceptual.

1. As perspectivas oitocentistas: a contaminação ou a ruína moderna do romanceiro

Como dizia, a crítica oitocentista considerou a presença de versos de certos romances em versões de outros temas um sinal da corrupção do romanceiro tradicional. Esta percepção teve origem na ideia de que o processo contaminativo resulta da corrupção textual produzida pela ignorância e desmemória do povo, o qual, apesar de desvirtuar a herança, foi seu depositário e transmissor ao longo dos tempos. Por oposição a este entendimento negativo das versões tradicionais modernas, os autores oitocentistas valorizaram a tradição antiga, entendendo-a como o período áureo da balada pan-hispânica. Assim, apesar da presença da contaminação nas composições quinhentistas, o insuficiente conhecimento do *corpus* deste período obstou à percepção oitocentista da ocorrência arcaica do fenómeno. Flor Salazar sintetizou da seguinte forma os condicionalismos que ditaram a perspectiva romântica sobre o processo:

Si bien la contaminación era tan omnipresente entonces como ahora, dos factores impidieron que fuera reconocida como un fenómeno sistemático: en primer lugar la escasez de temas y versiones que se encontraban al alcance de los eruditos y en segundo lugar la ya mencionada visión del género, valioso como resto inapreciable de un pasado, pero no valioso por sí mismo (Salazar, 1992: 398).

Em Portugal, Almeida Garrett e Carolina Michaëlis de Vasconcelos são dois exemplos paradigmáticos de como, no século XIX, a corrente romântica e a escola positivista, embora muito distintas, apreciaram a contaminação de forma igualmente negativa.

1.1. A visão romântica e o projecto estético de Almeida Garrett

O pioneirismo de Almeida Garrett na redescoberta do romanceiro tradicional português é consensual e amplamente afirmado pela crítica. Por outro lado, é também

sobejamente conhecida a posição que o poeta-editor adoptou perante as versões da tradição moderna que ouvia ou, sobretudo, que lia nas remessas dos seus colaboradores. Face a esses textos que entendia como vestígios (embora preciosos para o conhecimento das origens poéticas nacionais), empreendeu o seu restauro poético, a fim de restabelecer as “primitivas e genuínas fontes” (Garrett, 1846: 441) da literatura portuguesa. Na sua busca romântica pela verdadeira poesia nacional, Garrett procurou assim reconstituir os textos antigos destes romances, conservados em formas corrompidas pelo povo (Garrett, 1846: 474), atribuindo diversas vezes a sua decadência à “ignorância do vulgo”, expressão que utilizou na introdução ao *Romanceiro e Cancioneiro Geral* (Garrett, 1843: ix-x). O autor português concretizou esta apreciação geral em diversas observações críticas aos textos editados no seu *Romanceiro*. Em comentário à versão de “Gerinaldo”, por exemplo, confessou:

As variantes não são muitas, porque não pude considerar como taes as ligaturas absurdas com que partes do romance andavam cozidas a partes igualmente desconjunctadas de outros, dos quaes tive de o estremar para reunir o que felizmente achei que acertava e quadrava n’um todo completo (Garrett, 1851: II, 156).

Esta consideração repete-se na forma como Garrett qualificou “Dom Aleixo”, romance que afirmou ter recebido “corrupto, interpolado” (Garrett, 1851: II, 88). Nas linhas introdutórias à versão de “A infantina”, publicada em 1851 no segundo tomo do *Romanceiro* (sob o título “A infeitiçada”), o autor também reconheceu: “Em algumas das nossas provincias anda confundido, na versão oral, com o romance precedente do ‘Caçador’ [“O cavaleiro enganado”] e custa a desinvenilhá-los” (Garrett, 1851: II, 30).

Estas declarações eram justificação da necessidade de recuperar a forma original dos poemas, por meio da depuração das marcas daquela degenerescência. Contudo, Garrett não cumpriu integralmente este projecto, em parte devido ao limitado conhecimento oitocentista do romanceiro que o impedia de detectar todas as contaminações do seu pecúlio. Com efeito, como notou Flor Salazar no estudo “El *Romanceiro* de Almeida Garrett y la edición de textos *contaminados*”, o poeta romântico português identificou somente seis dos treze romances afectados pelo processo contaminativo no seu *Romanceiro* de 1851 (Salazar, 1992: 404, 407). Fê-lo recorrendo às fontes antigas que compulsava (os “modelos prototípicos”, segundo

designação da mencionada investigadora espanhola) e ainda ao cotejo das versões da tradição moderna à sua disposição. Esta comparação de determinados poemas com versões modernas de outros romances do seu *corpus* permitia ao autor registar a incorporação das mesmas fórmulas poéticas por dois temas distintos e definir, desta forma, a presença de um terceiro romance enquanto contaminador (Salazar, 1992: 409-410).

Um dos casos referidos por Flor Salazar (1992: 415) já havia sido analisado também por Pere Ferré (1983, 1992 e 1999). O estudioso assinalou a separação garrettiana das unidades narrativas de “A infantina” e “O cavaleiro enganado”, realizada a partir do conhecimento dos textos antigos destes romances publicados por Agustín Durán, em 1832, e Eugenio de Ochoa, em 1838 (Ferré, 1992: 116-119; 1999: 297). Pere Ferré defendeu, aliás, que esta separação apenas se justificava com o conhecimento destes textos, uma vez que, na tradição moderna portuguesa, “A infantina” e “O cavaleiro enganado” são transmitidos quase exclusivamente em versões contaminadas e a versão manuscrita de Garrett, anterior à publicação das compilações espanholas (*Cancioneiro de Romances, xacaras, Soláos*, 1824), demonstrava que eram também contaminadas as actualizações poéticas que o autor tinha em mãos (Ferré, 1999: 298). Por outro lado, acresce que estas composições modernas terminam ainda com versos de “A irmã perdida” (Ferré, 1983: 153), engaste final que, no entanto, o poeta romântico português não reconheceu provavelmente por não dispor de uma versão antiga do romance (Salazar, 1992: 412). Com efeito, o procedimento adoptado por Garrett e a respectiva reelaboração poética variaram de acordo com as versões dos *corpora* antigo e moderno que examinava. Ainda assim, confirma-se a primazia dada aos poemas não contaminados face às composições resultantes do processo e a separação de versos provenientes de romances distintos sempre que o autor conseguiu identificar a sua fonte.

Mais recentemente, Sandra Boto, na sua tese de doutoramento *As fontes do romanceiro de Almeida Garrett. Uma proposta de ‘edição crítica’* (2011), deu passos significativos para o esclarecimento e delimitação deste problema a partir da análise

dos materiais da Colecção Futscher Pereira¹, sobretudo dos inéditos contidos neste espólio (Boto, 2011: 252). Por meio da reavaliação e ampliação da bibliografia anterior, a investigadora definiu o método editorial garrettiano, incluindo o procedimento sobre os romances de fonte poética tradicional e não tradicional, para chegar à conclusão de que os princípios que regem a intervenção do poeta português coincidem para os diferentes materiais, subordinados a um propósito único: “A concepção de fidelidade de Garrett não obedece ao texto em si, nem à sua fonte, mas ao seu próprio projecto, do qual os textos formam a matéria-prima” (Boto, 2011: 584). Este projecto não está relacionado com preocupações filológicas, mas é estético, “de instauração do romantismo literário em Portugal” (Boto, 2015: 116).

Aos estudos de Pere Ferré e Flor Salazar sobre a separação dos romances “A infantina” e “O cavaleiro enganado”, Sandra Boto acrescenta novos dados procedentes da análise dos manuscritos autógrafos que examina, dos quais destaco o seguinte exemplo. No segundo volume do *Romanceiro* de 1851, Almeida Garrett publicou uma versão de “Conde Claros vestido de frade” contaminada, no início, por versos dos romances “A aposta ganha” e “A infanta pejada” (Garrett, 1851: II, 192-203), uma das múltiplas modalidades de actualização do romance carolíngio na tradição moderna portuguesa.² A edição deste poema contaminado deve-se aparentemente ao facto de Garrett não conseguir destrinçar os seus constituintes temáticos (Boto, 2015: 108). Por outro lado, o poeta apresentou, no mesmo tomo do *Romanceiro*, uma versão de “A infanta pejada” sob o título “Dona Ausenda” (Garrett, 1851: II, 172-178),³ cuja segunda parte não é possível identificar com qualquer tema romancístico conhecido, não obstante Garrett ter inspirado determinados elementos da sua invenção em “Conde Claros vestido de frade” (Boto, 2015: 110-111). No seguimento desta observação, Sandra Boto destaca o manuscrito garrettiano do tema encontrado na colecção Futscher Pereira, que mostra o registo dos versos iniciais de “A infanta pejada” numa coluna, tendo o autor “[anotado] em prosa corrida as sequências” de “Conde Claros vestido de frade” (Boto, 2015: 113). Por isso, mesmo estando na posse da modalidade

¹ A colecção Futscher Pereira, apelido da família em cuja posse se encontrava, foi descoberta em Lisboa em 2004.

² Vide capítulo II da Segunda Parte.

³ “A tradição visivelmente corrupta dá por título a este bello romance ‘Dona Ausencia’” (Garrett, 1851: II, 170).

contaminada, Garrett opta por não reconstituir as unidades de significação do romance receptor, que também edita, como vimos, noutras páginas do mesmo volume. Logo, o relato poético inventado pelo autor para suceder aos versos de “A infanta pejada” demonstra que este reconhece a autonomia do tema, ainda que ignore o seu desenvolvimento (Boto, 2015: 113-114).

1.2. A perspectiva histórico-filológica de Carolina Michaëlis de Vasconcelos

Carolina Michaëlis de Vasconcelos desempenhou um papel singular nos estudos sobre a literatura portuguesa e nomeadamente sobre o romancero tradicional. Profunda conhecedora do género e da investigação que estava a ser desenvolvida na Europa sobre a balada peninsular, D. Carolina legou-nos um trabalho crítico que mereceu a Pere Ferré as seguintes palavras:

Su erudita formación, basada en sólidos principios filológicos, la transformaron en una de las escasísimas voces que analizaron la balada portuguesa como un objeto en sí mismo. Para ella la génesis y evolución del romancero, su relación con otros géneros literarios, el estudio documental de los textos y su fortuna y transmisión eran premisas fundamentales (Ferré, 2006: 90).

Com estes postulados, a filóloga dedicou parte dos seus trabalhos a recuperar os “protótipos” textuais dos romances: “trata-se simplesmente de restabelecer quanto possível a versão genuína do texto original” (Vasconcelos, 1890-1892: 171), baseando-se no cotejo dos textos antigos e das versões modernas que conhecia. Descreveu então os respectivos critérios filológicos da fixação textual, cuja pertinência, no âmbito da edição crítica, é ainda actual:

Escusado é, portanto, dizer que o critico deverá prestar contas exactas da sua gerencia, lançando em notas, finaes ou marginaes, a lista total das deturpações por elle corrigidas como outros tantos documentos elucidativos, dando a razão do porquê das suas emendas, e fornecendo todas as variantes que recolheu (Vasconcelos, 1890-1892: 171).

Apesar da distância que separa a orientação estética de Almeida Garrett desta perspectiva histórico-filológica de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, a erudita incluiu algumas apreciações sobre o fenómeno contaminativo, no estudo *Romances Velhos em Portugal*,⁴ que revelam a mesma visão negativa sobre a variação e, particularmente, sobre a “confusão” de romances. De facto, valoriza as versões da tradição moderna que afirma mais próximas das composições antigas “puras” e lamenta o afastamento de outros poemas relativamente aos congéneres antigos, avaliando da seguinte forma a generalidade do *corpus* tradicional português:

O apregoado sabor arcaico, e aquela pureza genuína que a princípio surpreendia e encantava os apreciadores estrangeiros, iludidos pelos romances que Almeida Garrett havia retocado com gosto tão delicado, deixaram também de ser o característico real e privativo dos romances de cá: tantas são as versões e variantes incompletas e rebaixadas, desconexas e deturpadas, quanto à forma e à essência; tantos e de tal ordem são os vulgarismos modernos que se infiltraram nos textos; tal é também a contaminação e fusão com assuntos análogos (Vasconcelos, 1980: 12).

D. Carolina considerou serem predominantes as versões degeneradas e, como já notou Pere Ferré, incluiu a contaminação no conjunto das provas da depauperada condição do romanceiro tradicional português e ainda das “deturpações” que deveriam ser corrigidas na edição dos poemas (Ferré, 2006: 92). Precisou ainda que esta progressiva degenerescência ocorreu sempre no momento da transmissão popular da poesia romancística, que, “na sua passagem pela boca de muitos, era retocada amiúde: ora aperfeiçoada por condensação, ora deteriorada por falta de memória e por confusão com outros textos” (Vasconcelos, 1980: 379).⁵ Em todo o caso, não deixou de admitir a importância destas composições para o conhecimento do romanceiro tradicional, não apenas português:

Mas ainda assim, os textos suplementares de Portugal são contribuições de grande valor, pois constituem mais de uma vez o laço, procurado debalde, entre diversas redacções do mesmo romance, e demonstram frequentemente *ad oculos* como é que a gente-povo deteriora e vulgariza verdadeiras obras de arte, sempre que não haja circunstâncias peculiares que as preservem do estrago (Vasconcelos, 1980: 13).

⁴ Dado à estampa pela primeira vez em 1934, este volume resultou da compilação de alguns estudos inicialmente publicados em diversos números da revista *Cultura española*, entre 1907 e 1909.

⁵ Os últimos estudos realizados no âmbito da tentativa de definição deste momento apontam noutro sentido, o de que estas alterações são introduzidas no momento da memorização da versão e não no da sua recitação, conforme será exposto na subsecção 2.2. do presente capítulo.

Estas observações são retomadas pela estudiosa em análises textuais particulares, como, por exemplo, na que dedica à alusão feita no *Fidalgo Aprendiz* de D. Francisco Manuel de Melo ao romance velho “A cazar va el cavallero” (Vasconcelos, 1980: 195-196). D. Carolina afirmou o seguinte, à semelhança do que fez Garrett quando o poeta censurou a contaminação do mesmo tema com a “A infantina”: “[‘O cavaleiro enganado’] existe hoje tanto em regiões portuguesas, como castelhanas, em redacções em parte puras, em parte confundido com o romance análogo, da *malata fingida* [‘A infantina’]” (*ibidem*).

Teófilo Braga, também na segunda metade do século XIX, manifestou uma perspectiva semelhante relativamente ao estado da tradição moderna e ao fenómeno da migração intertextual de versos de diferentes romances. Contudo, a dado momento, como observou Teresa Araújo, parece ter reconhecido a contaminação “como um fenómeno de reelaboração poética decorrente da vitalidade tradicional” (Araújo, 2005: 289). Com efeito, quando, num comentário sobre a presença de versos de “Silvana” no início de uma versão açoriana de “Conde Alarcos”, Braga se refere a uma poesia “ainda em elaboração” (*apud* Araújo, 2005: 290), anteviu, de alguma forma, a evolução dos estudos romancísticos que será discutida no próximo ponto.

2. A revolução conceptual posterior

No decurso do século XX, foi operada uma mudança de perspectiva nos estudos sobre a balada pan-hispânica que produziu uma viragem drástica na percepção do fenómeno da contaminação. Esta alteração conceptual teve em Ramón Menéndez Pidal um dos seus principais promotores e consistiu, desde logo, na valorização da variação e no abandono da ideia de que a tradição moderna era apenas a ruína, ainda que testemunhal, do romanceiro antigo. A fundação e a consolidação deste novo paradigma teórico explicam-se por um conjunto de factores de diversa natureza.

Em primeiro lugar, o extenso trabalho de recolha das tradições modernas, realizado desde o século XIX e durante a primeira metade do século XX, propiciou a constituição de um conhecimento muito mais vasto e rigoroso do género romanceiro, bem como um crescente domínio deste *corpus* tradicional. Por outro lado, a progressiva descoberta da documentação romancística antiga permitiu aos estudiosos perceber a presença do fenómeno de variação (nomeadamente, do contaminativo) nestes textos e, logo, a sua antiguidade – o que invalidava a atribuição oitocentista da ocorrência ao esquecimento poético do povo nos séculos posteriores. Deste modo, a contaminação passou a ser entendida como um processo de recriação e de reelaboração poéticas e esta valorização contribuiu, por sua vez, para a definição do fenómeno sobretudo como uma das modalidades da dinâmica de conservação-recriação e da variação dos romances. Por último, esta mudança conceptual baseou-se igualmente na perspectivação do fenómeno à luz dos novos estudos sobre o motivo e a fórmula, que permitiram a definição das características da contaminação em dois planos distintos da análise textual romancística, o narrativo e o discursivo ou poético, respectivamente.

2.1. O contributo da descoberta da presença do fenómeno na tradição antiga

Apesar de a crítica oitocentista identificar a contaminação como um fenómeno próprio da tradição moderna, que ocorria em virtude da degenerescência da memória colectiva, os estudos posteriores mostraram que o processo se verificava já na tradição antiga. Com efeito, analisando o *corpus* mais arcaico, impresso e manuscrito, estes estudos mostraram que a contaminação, antes evocada como sinal da corrupção do género, estava presente na tradição antiga e que, na tradição moderna, se tratava, na verdade, de um fenómeno e de um procedimento herdados (Catalán, 1998: 74).

É certo que diversos investigadores fizeram também notar que esta ocorrência textual antiga podia reflectir não tanto a tradição epocal, mas as intervenções textuais de quem fixava as composições. Como é sabido, o registo de romances em

manuscritos, colecções e folhetos de cordel não reflecte fielmente o estado tradicional dos temas nos séculos XV a XVII. Representa, sim, os gostos de um grupo culto e minoritário que eram condicionados por interesses mercantis e políticos da época, bem como pela estética literária vigente (Cid, 1979: 310-315; Di Stefano, 1977: 373-411; Ferré, 2011: 445), como sublinhou um dos especialistas do romanceiro:

el *corpus* del Romancero antiguo (...) lo constituye una masa de textos salvados del olvido no por interés de sus «autores» sino gracias a una actividad mercantil, la imprenta del XVI, o al interés extraliterario de historiadores locales y genealogistas que copiaron determinadas versiones de romances atraídos por la mención de algún suceso localizado geográficamente o por la referencia al miembro de algun linaje nobiliario que les interesaba dignificar; (...) de acuerdo con unos criterios de selección y edición que respondían a los gustos del público letrado (parte ínfima de la sociedad) (Cid, 1979: 311-312).

Em todo o caso, atentemos nos contributos mais recentes dos estudiosos para a perspectivação do fenómeno da contaminação nos textos antigos, nos problemas inerentes a estas ocorrências textuais e na lógica que nelas detectaram estes investigadores. De facto, não obstante as referidas precauções, os exemplos do arcaísmo deste fenómeno nos textos que apresentarei de seguida, provenientes de vários suportes distintos (manuscritos e impressos, em folhetos de cordel ou volumes antológicos), são representativos não só da antiguidade da contaminação, como também da persistência moderna pan-hispânica de algumas destas modalidades temáticas contaminadas.

2.1.1. No ciclo cidiano

O romance “La jura en Santa Gadea” relata um episódio do período de vida adulta de Rodrigo Díaz de Vivar posterior ao serviço do herói ao rei D. Sancho II, morto durante o cerco de Zamora. Depois do assassinato do monarca, o protagonista apresenta-se perante o irmão do seu soberano, D. Afonso VI, e exige-lhe a garantia, sob juramento, de que este não teve qualquer participação na morte de D. Sancho. No

confronto entre ambos, Cid recusa-se a prestar vassalagem à figura real, proferindo as seguintes palavras:

– Mucho me aprietas, R[o]drigo; Rodrigo, mal me has tratado;
mas oy me tomas la jura, cras me besarás la mano.–
Allí respondió el buen Cid, como hombre muy enojado:
– ¡Aqueso será, buen rey, cómo fuere galardonado!
Que allá en las otras tierras dan sueldo a los hijos dalgo.
Por besar mano de rey no me tengo por honrado;
porque la besó mi padre me tengo por afrentado
(Di Stefano, 1993: 367-368).

Os versos da réplica do herói destacados em negrito integram tanto a versão manuscrita, um dos documentos mais antigos deste género tradicional,⁶ como os poemas impressos de “La jura en Santa Gadea”,⁷ mas pertencem ao romance “Cabalgá Diego Laínez”, conforme foi reconhecido e analisado por diversos especialistas (Milá y Fontanals, 1959: 369, nota 4⁸; Menéndez Pidal, 1914: 372; Ferré, 1987a: 382; Catalán, 2001: 631). Este último tema, por sua vez, integra o ciclo cidiano e a narração da juventude de Rodrigo. Relata, mais especificamente, a cena da apresentação do jovem herói na corte por mandado real (neste caso de D. Fernando I), depois de um duelo em que este vence e mata o conde Gómez de Gormaz. Convocado pelo monarca a responder pelos actos que cometeu, Rodrigo utiliza as mesmas palavras para afirmar a sua insubmissão:

⁶ Esta versão conserva-se num manuscrito “de letra de c. 1500” (Catalán, 2001: 630, nota). O conjunto dos testemunhos mais antigos do romanceiro descobertos até aos dias de hoje é inaugurado pela versão de “Gentil dona” transcrita em 1421 por Jaume de Olesa, quando se encontrava em Itália (Menéndez Pidal, 1968: II, 13), a que se seguem, ainda na primeira metade do século XV, os registos também manuscritos de “Prisión del arzobispo de Zaragoza” (1429) e “Las quejas de Alfonso V” (1448), em documentos notariais encontrados no final do século XX (Marín Padilla, 1997; Marín Padilla-Pedrosa Bartolomé, 2000). Data do início do século XVI (c. 1505), período aproximado de “La jura en Santa Gadea”, uma colecção de versões manuscritas que revelou um texto inédito de “El infante cautivo”, romance conhecido, na tradição moderna, apenas pelos sefarditas do Oriente (Campa-García Barba, 1997). Também desta época é o manuscrito da British Library, que será comentado na subsecção seguinte deste capítulo. No princípio do século XXI, pouco depois da divulgação de várias composições quatrocentistas e quinhentistas então desconhecidas, Diego Catalán manifestava a sua surpresa com a regularidade com que, no final do século anterior, estes achados se sucederam, revelando terrenos ainda por desbravar: “El ritmo de aparición de textos manuscritos de romances de fines del s. XV y primeras décadas del s. XVI no hallados por la erudición hasta estos últimos años del milenio es realmente asombroso” (Catalán, 2001: 582, nota 40).

⁷ Para a fortuna editorial deste tema, vide 2.2. do capítulo I da Segunda Parte deste trabalho.

⁸ Edição fac-similada do volume publicado em 1874. A identificação da fonte destes versos pelo erudito coincide com uma valoração negativa própria do século XIX: “Versos inoportunamente tomados del romance 2 [‘Cabalgá Diego Laínez’]”.

Ya se apeava Rodrigo para al rey besar la mano;
al hincar de la rodilla el estoque se ha arrancado;
espantóse d'esto el rey y dixo como turbado:
– ¡Quítate, Rodrigo, allá! ¡Quítateme allá, diablo!,
que tienes el gesto de hombre y los hechos de león bravo.–
Como Rodrigo esto oyó apriessa pide el cavallo;
con una boz alterada contra el rey assí ha hablado:
– **Por besar mano de rey no me tengo por honrado;
porque la besó mi padre me tengo por afrentado**
(Di Stefano, 1993: 349).

Nos dois casos, trata-se, portanto, do relato de um confronto entre rei e vassalo, na sequência do qual o herói recusa a autoridade do soberano. Assim, a incorporação destes versos de “Cabalga Diego Laínez” em “La jura en Santa Gadea” explica-se, antes de mais, por analogia semântica, uma vez que se encontra integrada em dois romances com contornos temáticos semelhantes. Apesar do reconhecimento consensual dos investigadores relativamente à proveniência destes versos, o crítico francês Paul Bénichou hesitou na atribuição da sua origem, defendendo não ser possível identificar o romance do qual procedem (Bénichou, 1968b: 27 e 35). No entanto, a análise da lógica desta migração intertextual, bem como dos efeitos produzidos por este engaste confirmam a tese comumente aceite pela crítica, de que destaco o estudo realizado por Diego Catalán sobre os antecedentes épicos indirectos destes romances e as respectivas versões quinhentistas. Com efeito, o erudito partiu do cotejo destes textos para defender que a presença daquele dístico nas versões de “La jura en Santa Gadea” se deve à contaminação romancística: “No cabe duda de que en el nuevo contexto son un préstamo, un ‘motivo’ viajero, y su transferencia, si nos atenemos al testimonio de la *Crónica de Castilla*, no se habría hecho de gesta a gesta, sino de romance a romance” (Catalán, 2001: 631). Observemos a lógica deste engaste.

“Cabalga Diego Laínez” reelabora, no romanceiro velho, uma cena procedente da composição épica tardia *Mocedades de Rodrigo*. Tanto um como outro texto retratam a vassalagem de Diego Laínez, pai de Rodrigo Díaz de Vivar, ao rei D. Fernando I.⁹ Também na tradição moderna do romance “O Cid e o conde Lozano”, que integra o conjunto de temas cujo enredo desenvolve episódios do mesmo poema

⁹ Vide capítulo I da Segunda Parte.

épico, o conflito de Rodrigo com Gómez de Gormaz tem origem num episódio cortesão, envolvendo o pai e o conde e que se desenrola na presença do rei D. Fernando. Aliás, *Mocedades de Rodrigo* utiliza uma alusão semelhante a estes laços de vassalagem na réplica do jovem herói ao monarca:

Dixo estonçe don Rrodrigo: «Querría más un clavo
que vos seades mi sennor nyn yo vuestro vassallo:
porque vos la bessó mi padre soy yo mal amanzellado»
(*Mocedades de Rodrigo*, 1982: 37).

Porém, no romance “La jura en Santa Gadea”, a evocação da obrigação paterna não tem o mesmo significado. Nesta composição, Rodrigo é súbdito de D. Afonso VI, um dos filhos de D. Fernando I, e, ainda que a convocação da genealogia se ajuste a um universo em que os deveres de vassalagem são herdados, neste caso a referência serve, sobretudo, para agravar o conflito com a figura real. A recusa do protagonista em dar continuidade ao legado paterno acentua, ao mesmo tempo, a auto-afirmação do herói. Acresce que, no testemunho deste episódio do juramento preservado pela *Crónica de Castilla*, não há qualquer referência ao pai:

Pero que fue sañudo el rrey contra el Çid, e díxole:
– Varón Rruy Días, ¿por qué me afyncades tanto?
que oy me juramentades e cras besaredes mi mano.–
Respondió el Çid: – Commo me fizierdes algo,
ca en otra tierra sueldo dan a fijos dalgo,
e asy farán a mí quien me quisiere por vasallo
(*apud* Catalán, 2001: 306).

Confirma-se, deste modo, a contaminação de “La jura en Santa Gadea” por “Cabalga Diego Laínez”. Além da análise textual desta ligação arcaica, o engaste dos dois temas verifica-se também em versões cíclicas da tradição moderna, nomeadamente na portuguesa, como mostrarei no capítulo I da Segunda Parte deste trabalho.

Outro exemplo das migrações intertextuais no ciclo dedicado à figura de Rodrigo Díaz de Vivar é o do romance “Rey don Sancho, rey don Sancho cuando en Castilla reinó”. Este tema, à semelhança de “Cabalga Diego Laínez”, inspirou-se num episódio de *Mocedades de Rodrigo*, nomeadamente na passagem que relata a

expedição do rei D. Fernando I e de Cid a França. O poema impresso no século XVI, contudo, altera a identidade do soberano e o acontecimento acaba associado, no romanceiro, a D. Sancho II, filho de D. Fernando:

Rey don Sancho, rey don Sancho cuando en Castilla reinó
corrió a Castilla la vieja de Burgos hasta León;
corrió todas las Asturias dentro hasta sant Salvador;
también corrió a Santillana y dentro en Navarra entró
y a pesar del rey de Francia los puertos de Aspa passó.
Siete días con sus noches en el campo le esperó;
desque vio que no venía a Castilla se bolvió.
Luego le vinieron cartas d'esse padre de Aviñón,
que se vaya para Roma y le alçarán emperador
(Di Stefano, 1993: 350).

Os versos que sublinhei são utilizados igualmente por uma versão quinhentista do romance sobre o aprisionamento de D. Afonso VI por D. Sancho II e a subsequente missão da irmã D. Urraca para o libertar, tema que se baseou no testemunho de *Las particiones del rey Fernando* (Catalán, 2001: 610-614):

Rey don Sancho, rey don Sancho cuando en Castilla reinó
le salían las sus barbas y ¡cuán poco las logró!
A pesar de los franceses los puertos d' Aspa passó,
siete días con sus noches en campo los aguardó
y viendo que no venían a Castilla se bolvió.
Matara el conde de Niebla y el condado le quitó,
y su hermano don Alonso en las cárceles lo echó
(Di Stefano, 1993: 357-358).

Apesar da atribuição do protagonismo a D. Sancho II, o cotejo dos versos do primeiro romance com a formulação discursiva do episódio da invasão de França em *Mocedades de Rodrigo* mostra a origem épica deste poema:

el buen rrey don Fernando par fue de emperador,
mandó a Castilla Vieja et mandó a León,
et mandó a las Esturias fasta en Sant Salvador,
(...)
ovo a Navarra en comienda, e vínole obedecer el rey de Aragón.
A pessar de françesses los puertos de Aspa passó,
a pessar del rrey e del emperador,
a pessar de rromanos, dentro de París entró
(*Mocedades de Rodrigo*, 1982: 66-68).

Por outro lado, tendo em conta que a reelaboração romancística desta cena de *Mocedades de Rodrigo* promove a sua associação a D. Sancho II, poderíamos simplesmente defender que a coincidência da figura real determinou o engaste destes versos. No entanto, a tradição moderna acrescenta novos dados a esta discussão, uma vez que o romance “Doña Urraca libera a su hermano de prisión” foi preservado pela tradição sefardita e as versões marroquinas hoje conhecidas (Armistead-Silverman, 1982: 24-27) demonstram que a transmissão tradicional do tema preservou a incorporação inicial de versos de “Rey don Sancho, rey don Sancho cuando en Castilla reinó”, à semelhança do poema impresso no século XVI:

Rey Fernando, rey Fernando de Toledo y Aragón,
al pesar de los franceses dentro de la Francia entró
(*apud* Catalán, 2001: 594).

Estas composições sefarditas, além de conservarem o antropónimo do monarca que protagoniza o episódio em *Mocedades de Rodrigo*,¹⁰ provam o engaste arcaico dos dois romances:

Sin duda, el “préstamo” de los versos se hizo de romance a romance. No obstante, las versiones sefardíes de *Doña Urraca saca de prisión a su hermano* heredan el motivo viajero, aunque conservando en él el nombre del rey Fernando (...) y constituyen una prueba de que el texto impresso en el s. XVI no es fruto de una contaminación ocasional, sino arraigada en la tradición del romance (Catalán, 2001: 614).

Como pudemos observar, a complexa genealogia dos romances antigos sobre Rodrigo Díaz de Vivar cria problemas específicos ao diagnóstico do processo da contaminação na tradição quinhentista. Por um lado, a identificação dos antecedentes indirectos destes romances com os poemas épicos, as suas refundições ou os textos cronísticos que os preservam sugere, desde logo, a hipótese de o processo ser

¹⁰ Samuel Armistead (Armistead-Silverman, 1982: 23-34) e Diego Catalán (Catalán, 2001: 593-597) cotejam as versões modernas deste romance com os textos cronísticos e com o poema impresso no século XVI para avançar a hipótese de a tradição sefardita ser testemunha de uma outra versão poética de *Mocedades de Rodrigo* (Catalán, 2001: 597). Abstenho-me, porém, de desenvolver aqui esta discussão, uma vez que a proposta destes estudiosos afectaria a definição da fonte épica do romance, na forma em que é preservado pela tradição sefardita, mas não implica alterações na defesa da contaminação.

intergenológico, ou seja, de esta migração intertextual se ter realizado entre fontes de géneros distintos (Catalán, 2001: 613-614). Por outro, a disponibilidade de extensa documentação antiga e a existência de ciclos compostos por diversos romances centrados na mesma personagem, e com uma larga fortuna editorial, colocam igualmente a questão sobre se a partilha de versos por determinados poemas não poderia ter resultado do trabalho dos respectivos editores. Como creio ter demonstrado, apesar destes condicionalismos, a adopção de determinados critérios no estudo deste *corpus*, como a análise comparativa das múltiplas fontes documentais, permite-nos defender a contaminação romancística e definir a antiguidade da actuação do processo.

2.1.2. Na versão de “Conde Arnaldos” conservada na British Library

A versão antiga de “Conde Arnaldos” fixada num manuscrito da British Library (ms. Add. 10431) do início do século XVI integra uma sequência de versos do romance “O conde Ninho”, que não figura nas outras composições quinhentistas do mesmo tema impressas no *Cancionero de romances* s.a. (1914: fol. 193r), na reedição deste volume de 1550 (*Cancionero de romances*, 1967: 244), bem como num folheto de cordel do século XVI (Menéndez Pidal, 1958: 66). Transcrevo a versão manuscrita e realço, em negrito, os versos contaminados:

¡Quién tuviese atal ventura con sus amores folgare
como el infante Arnaldos la mañana de San Juane!
Andando a matar la garça por riberas de la mare,
vido venir un navío navegando por la mare;
marinero que dentro viene diziendo viene este cantare:
– Galea, la mi galea, Dios te me guarde de male:
de los peligros del mundo, de las ondas de la mare,
del regolfo de Leone, del puerto de Gibaltare,
de tres castillos de moros que combaten con la mare.–
Oídolo ha la princesa en los palacios do estáe:
–¡Si sallésedes, mi madre, si sallésedes a mirare
y veredes cómo canta la serena de la mare!
Que no era la serena, la serena de la mare,
que non era sino Arnaldos, Arnaldos era, el infante,

**que por mí muere de amores que se quería finire.
¡Quién lo pudiese valere que tal pena no pasase!**
(Di Stefano, 1993: 133-134).

A identificação deste engaste com o processo de contaminação encara, sobretudo, dois problemas específicos: o debate sobre a atribuição da autoria do manuscrito a Juan Rodríguez del Padrón e o desconhecimento de documentação antiga do romance “O conde Ninho”. Relativamente à primeira questão, a possível autoria do manuscrito suscitou a alguns estudiosos a hipótese deste engaste ser da mão do poeta, uma vez que as outras versões quinhentistas de “Conde Arnaldos” não contêm esses versos. Neste sentido se manifestou Menéndez Pidal, referindo que a versão atribuída ao poeta espanhol “se contamina con el Conde Niño muy incongruentemente, pues el canto del innominado marinero, oído por Arnaldos al comienzo, es aludido enseguida, como si hubiese sido cantado por Arnaldos mismo” (Menéndez Pidal, 1968: II, 16). Menéndez Pelayo, por sua vez, também já tinha observado que o poema manuscrito fora refundido por Rodríguez del Padrón (Menéndez Pelayo, 1905: I, CCCV), pelo que ambos consideraram esta versão menos tradicional do que os outros poemas impressos no século XVI. Também se pronunciaram a favor da autoria individual do manuscrito críticos como María Rosa Lida de Malkiel (1952: 320-321, nota 10) e Therese Meléndez Hayes (1979: 23-26) e Michelle Débax reforçou a ideia de que a integração dos versos de “O conde Ninho” foram trabalho criativo do poeta espanhol, a partir de versões que conhecia, com um intento paródico (Débax, 1983: 213-214).

No entanto, contrariamente aos estudiosos anteriores, Giuseppe Di Stefano defendeu a tradicionalidade da associação:

Es una propuesta ingeniosa para salvar cierto contraste entre las dos partes del texto, un ‘descuido’ realmente excesivo si asociamos de alguna manera el texto a la mano de un poeta como Rodríguez del Padrón; pero nos aparece menos grave, y hasta obvio, si lo endosamos a la fragua de la tradición oral: allí la coherencia, más de una vez, se confía a la asociación de imágenes y motivos afines, a expensas de la lógica narrativa (Di Stefano, 1993: 134, nota).

De facto, a contaminação do poema de “Conde Arnaldos”, preservado no manuscrito da British Library, é determinada por analogia semântica, neste caso pela associação de motivos presentes nos dois romances, como afirma o erudito italiano:

El motivo del canto misterioso y hechicero, asociado al mar, en un texto, y el motivo contiguo de la sirena, en el otro texto, ambos bien arraigados en el folklore, hicieron inevitable la contaminación entre los dos RR (Di Stefano, 1993: 133, nota).

2.1.3. Numa versão quinhentista do romance “O cavaleiro enganado”

A união de versos dos romances “A infantina” e “O cavaleiro enganado” encontra-se documentada desde o século XVI e é um dos exemplos mais destacados no estudo da contaminação, tendo sido utilizado também por Almeida Garrett (1851: II, 30) e Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1980: 195-196) nas respectivas observações sobre este fenómeno, conforme expus anteriormente. O interesse originado por este engaste e a importância que desempenha na documentação da antiguidade do processo contaminativo justificam-se por diversas razões. Em primeiro lugar, conhecemos diferentes versões antigas de “O cavaleiro enganado”, em suportes textuais distintos e com desenvolvimentos também díspares: a composição incluída no manuscrito da British Library de Rodríguez del Padrón (referido anteriormente), outra num folheto de cordel atribuído a Rodrigo de Reynosa e a última no *Cancionero de romances* s.a. de Martín Nucio (Ferré, 1983: 147). A contaminação presente no poema do folheto de cordel por versos do romance “A infantina” foi analisada por Daniel Devoto, no artigo “Un ejemplo de la labor tradicional en el romancero viejo” (1953), e retomada criticamente por Pere Ferré no seu estudo “Os romances da ‘Infantina’, ‘Cavaleiro enganado’ e ‘A irmã cativa’ à luz da tradição madeirense” (1983), no qual o especialista, analisando detalhadamente a tradição antiga dos romances em referência, demonstra com precisão a presença de versos de “A infantina” no folheto quinhentista de Rodrigo de Reynosa (Ferré, 1983: 151-152). A análise textual dos dois romances revela que a sua ligação, como as previamente expostas, se estabelece por atracção temática, embora a um nível mais abrangente do que a coincidência de

motivos que determinou a contaminação de “Conde Arnaldos” por “O conde Ninho”. De facto, “A infantina” e “O cavaleiro enganado” registam diversos paralelismos, sobretudo nas sequências narrativas iniciais, que relatam o encontro de um cavaleiro com uma donzela num lugar ermo e o diálogo que estabelecem naquele momento. É, com efeito, esta semelhança que viabiliza a migração de diversas sequências de “A infantina” para as versões de “O cavaleiro enganado”. Sigo a atenta análise de Pere Ferré. O primeiro engaste verifica-se no diálogo estabelecido aquando do encontro inicial das personagens. No romance “A infantina”, a protagonista pede ao cavaleiro que a leve consigo:

por dios te ruego cauallero lleues me en tu compañía
si quieres por mujer o si quieres por amiga
(*apud* Ferré, 1983: 145).

Por sua vez, nas versões de “O cavaleiro enganado”, este pedido assume as seguintes modalidades expressivas, respectivamente no *Cancionero de romances*, no manuscrito da British Library e no folheto de cordel de Rodrigo de Reynosa:

si te plazze cauallero lleues me en tu compañía

Si te plazze, el escudero, llevesme en tu compañía

– Si te plugiesse, señora, conmigo te llevaria,
si quieres por mujer, o si quieres por amiga –
(*apud* Ferré, 1983: 148-149).

A última fala incorpora um verso do romance contaminador e amplia a solicitação do cavaleiro, contrariamente às versões anteriores que entregam a iniciativa à personagem feminina, revelando, ao mesmo tempo, as intenções do protagonista.

O segundo engaste realiza-se depois dos versos finais do tema. No romance “A infantina”, o cavaleiro dirige-se a casa da mãe, para pedir conselhos à progenitora sobre como proceder com a donzela. Todavia, ao regressar, percebe que a infantina se retirou na companhia de outros cavaleiros:

El cauallero desque la vido en el suelo se caya.
Desque en si vuo tornado estas palabras dezia.
Cauallero que tal pierde muy gran pena merescia
yo mismo sere el Alcalde yo me sere la justicia
que le corten pies y manos y lo arrastren por la villa
(*apud* Ferré, 1983: 146).

Em “O cavaleiro enganado”, pelo contrário, o protagonista leva a donzela consigo. A meio do caminho, requer os seus “amores”, mas a personagem feminina confessa-se enferma e o cavaleiro recua. O poema manuscrito da British Library termina com o escárnio da donzela à cobardia do cavaleiro, depois do sucesso do artifício utilizado e já em segurança junto dos pais:

Alli fablo la donzella, bien oyres lo que diria:
—¡O cobarde, el escudero, bien lleno de covardia,
tuvo la niña en sus braços y el no supo servilla!
(*apud* Ferré, 1983: 149).

Pelo contrário, a composição do folheto de Reynosa volta a integrar versos de “A infantina” no desenlace. Depois da troça de que é alvo e consciente do engano, o protagonista atribui uma sentença a si próprio, característica do romance contaminador:

—¿De que vos reys, mi alma? ¿de que vos reys, mi vida?—
La niña, que estaua en saluo, aquesto le respondia:
— Riome del cauallero y de su gran cobardia,
que tenia la niña en el monte, y vsaua de cortesia.—
El cauallero des qu’esto oyo ahorcarse queria:
con el gran enojo que tiene, estas palabras dezia:
—¿El cauallero que tal pierde que pena merecia?
El se era el alcalde, el se era la justicia,
que le corten pies y manos y lo cuelguen de vna enzina
(*apud* Ferré, 1983: 149).

Embora nas restantes versões quinhentistas do romance não se verifique a presença de versos de outros temas, este relato contaminado é fundamental como prova do fenómeno na tradição antiga, motivado pela analogia temática e com efeitos significativos na caracterização das personagens. Esta relação particular é igualmente confirmada pela transmissão “sistemática” dos romances “A infantina” e “O cavaleiro

enganado” em formas contaminadas na tradição moderna portuguesa, que finalizam ainda com versos de “A irmã perdida” (Ferré, 1983: 153).

Já no século XIX, Almeida Garrett reconhecia, apesar de censurar de forma veemente, a contaminação:

Na nova edição do ROMANCERO de Duran ha uma variante d’este romance, que elle attribue a Rodrigo de Reinosa porque assim se diz em um folheto sôlto d’onde a transcreve, cuja linguagem parece mais velha, porém que é decerto menos singela que as outras, e sabe mais ao invezado das coplas dos provençaes. (...) É notavel que n’esta variante se acha o romance da ‘Infeitiçada’ confundido com o do ‘Caçador’ do mesmo modo que o eu incontrei confundido na tradição oral de algumas de nossas provincias (Garrett, 1851: I, 298).

Também Menéndez Pelayo, notando a contaminação no poema do folheto de cordel, advertiu para a presença do engaste na própria tradição moderna:

Rodrigo de Reinosa, autor, al parecer, de la refundición de este romance contenida en un pliego suelto gótico (154a de la *Primavera*) le amalgamó con otro de asunto diverso aunque análogo, que principia “A cazar va el caballero” (*Primavera*, 151). Pero esta *contaminación* de los dos romances no fué capricho de aquel ingenioso versificador, puesto que también se encuentra en casi todas las versiones populares (Menéndez Pelayo, 1900: X, 91).

Em 1922, o erudito português José Leite de Vasconcelos publicou uma versão contaminada de “A infantina” (Vasconcelos, 1922: 396). Encontrada num manuscrito seiscentista de judeus residentes na Holanda – no qual se inclui igualmente “Ya se parte Abraham, partese para los montes” (Vasconcelos, 1922: 395) –, que se conserva no Museu Britânico, esta actualização poética dá “provas mais efectivas da circulação de um romanceiro oral no seio dos judeus de Amesterdão em pleno século XVII”, como notou Sandra Boto (2011: 68). Também Pere Ferré a apresentou como testemunho raro do “período intermédio entre a tradição antiga e a tradição moderna do século XIX” (Ferré, 1987b: 157). A suspeita de alguns investigadores acerca da proveniência deste poema manuscrito de “A infantina” da tradição oral (Boto, 2011: 70) não é aqui motivo de discussão. Pretendo apenas sublinhar um aspecto já referido por Leite de Vasconcelos em aparato crítico e que interessa particularmente a esta argumentação: a versão de “A infantina” que editou, a partir do manuscrito, encontra-se contaminada por “O cavaleiro enganado”. Com efeito, por oposição aos poemas autónomos de “A

infantina”, esta composição adopta versos do romance “O cavaleiro enganado” no diálogo inicial das personagens. Estes versos são incorporados em substituição de uma fala da infantina e, embora desempenhem uma função semelhante à do discurso do tema receptor, alteram-no ao entregar a iniciativa do primeiro contacto ao protagonista:

Y no más alto rincón vi estar huna donzela
o cabelo de su cabeza todo su cuerpo cobría
os olhos da sua cara todo arboledo resplandesía.
Apontou-lhe coa lança para ver o que dezía.
– **Tate, tate, caualhero no fagais tal vilania,
que sou hija del rey de Fransia, de la reina Constantina.**
Sete fadas me fadaron nos braços da madre minha,
que andais aquí sete annos, sete annos e mais hum día
(Vasconcelos, 1922: 396).

en vna rama mas alta vira estar vna infantina
cabellos de su cabeça todo el roble cobrian
no te espantes cauallero ni tengas tamaña grima
fija soy yo del buen rey, y de la reyna de Castilla
siete fadas me fadaren en braços de vna ama mia
que andasse los siete años o mañana en aquel día
(*apud* Ferré, 1983: 145).

Inversamente à tradição do século XVI, acima mencionada, aqui o romance receptor é “A infantina”, que integra versos de “O cavaleiro enganado”. Mesmo considerando as particularidades desta versão, ela mostra que o processo contaminativo é parte da transmissão destes romances e a semelhança do papel temático que desempenham permite criar múltiplas modalidades combinatórias das unidades de significação por que são compostos.

2.1.4. “¿Reescritura o contaminación de un ‘romance viejo’?”

O caso que agora trago à colação é absolutamente distinto dos anteriores, uma vez que não se trata do exemplo de um engaste tradicional. Não obstante, a referência que desenvolverei de seguida pretende demonstrar os aspectos diferenciadores

desses outros exemplos, bem como ilustrar as condicionantes à identificação da presença do fenómeno na tradição antiga, descritas no texto preambular a esta secção. De facto, sob o título que atribuo a este apartado, María Cruz García de Enterría (2000) recorreu ao conceito de contaminação para formular uma hipótese explicativa da possível presença de uma desconhecida versão tradicional antiga de “El enamorado y la muerte”¹¹ no romance artificioso sobre a morte de Filipe II de Espanha (no dia 13 de Setembro de 1598), que foi publicado num folheto de cordel, no ano seguinte ao do falecimento do monarca, e incluído posteriormente nos “*Cancioneiros y Silvas de romances del siglo XVII, desde 1602 a 1696*” (García de Enterría, 2000: 98).¹² A autora reconhece, desde logo, os limites da sua hipótese de trabalho, condicionada pelos elementos envolvidos na comparação, ou seja, pela distância entre o texto do folheto quinhentista e as versões modernas tradicionais de “El enamorado y la muerte”. Com efeito, o romance à morte do rei é artificioso e foi composto de acordo com um estilo autoral e epocal, próprio também do elogio de um monarca. A inclusão de versos de outro tema para a expressão de uma parte da intriga deste romance artificioso estaria, portanto, sujeita à mesma reelaboração criativa (García de Enterría, 2000: 97-98), o que impossibilitaria a identificação desses versos com um tema tradicional específico.

Contudo, a investigadora identifica também no poema de 1599, segundo a sua análise, traços discursivos e poéticos próprios do romanceiro antigo, que poderiam fundamentar a teoria da influência de uma pressuposta composição tradicional. Menciona a presença de algumas fórmulas reconhecidamente romancísticas, a manutenção, em todos os versos, da rima em *-ía* (que é também na tradição moderna a do alegado romance contaminador “El enamorado y la muerte”) e o emprego de determinadas estruturas iterativas. García de Enterría acresce a estes elementos o facto de as datas dos factos históricos narrados pelo romance sobre a morte de D. Filipe II estarem trocadas, sinal de que a transmissão destas informações teria sido

¹¹ Este tema não foi registado até hoje na tradição moderna portuguesa (Ferré-Carinhas, 2000). Diego Catalán estuda a tradição catalã deste romance no artigo “El enamorado y la muerte. De romance trovadoresco a romance novelesco” (Catalán, 1970: 13-55), utilizado por García de Enterría para o cotejo com o objecto da sua análise.

¹² “Romance del serenissimo Rey Don Phelippe y de su muerte que Dios lo tenga en gloria”, conservado na colecção da Biblioteca da Catalunha (García de Enterría, 2000: 91-92).

feita oralmente, tendo em consideração a proximidade dos sucessos e a disponibilidade dos dados correctos noutros documentos da época (García de Enterría, 2000: 94). Para sustentar a hipótese de o romance do folheto conter uma contaminação, a autora evoca ainda as reflexões de Diego Catalán sobre a antiguidade do tema “El enamorado y la muerte” e coteja o texto do folheto de cordel com a tradição moderna deste romance, nomeadamente a sequência do encontro e diálogo dos respectivos protagonistas com a morte (García de Enterría, 2000: 96-97).

Neste caso, porém, o critério de atribuição dos versos a um romance particular enfrenta ainda a dificuldade adicional da inexistência de um registo antigo de “El enamorado y la muerte” nos testemunhos manuscritos e impressos conhecidos, estando a comparação limitada às versões da tradição moderna disponíveis. Fica por avaliar, por exemplo, a possibilidade de esta sequência narrativa, que desenvolve o encontro com a morte, existir em contextos diferentes para o retrato de uma mesma situação, ou seja, o discurso poético deste relato poderia ser partilhado pela actualização autónoma de dois temas, ao invés da integração, num deles, de versos próprios do outro romance por contaminação. Ao mesmo tempo, a dificuldade em comparar o texto antigo com a tradição moderna tornaria eventualmente mais relevantes as semelhanças encontradas entre os dois romances.¹³

Face a estas dificuldades, María Cruz García de Enterría conjectura uma outra explicação dos possíveis vestígios da versão quinhentista desconhecida de “El enamorado y la muerte”. Aventa a possibilidade de corresponderem à reelaboração poética do autor anónimo elaborada com a finalidade de articular um “barroquismo manejado com torpeza” (García de Enterría, 2000: 92) com o estilo e linguagem próprios do romancero velho. Em qualquer das hipóteses, como vemos, a possível recordação do desconhecido poema tradicional antigo de “El enamorado y la muerte” no romance artificioso do folheto de cordel não constitui um fenómeno tradicional

¹³ Alguns dos exemplos oferecidos por García de Enterría parecem mais certos que outros. Destaco, por exemplo, a descrição da morte como figura feminina e, sobretudo, a semelhança da requisição feita pelo moribundo na composição quinhentista e em versos tradicionais catalães do romance “El enamorado y la muerte”: “déxame ordenar mis cosas / lo que a mí me convenía” (“pliego” de 1599, vv. 119-120) e “... / Dau-me una hora més de vida / per arreglar mes coses / les que més me convenían” (García de Enterría, 2000: 96-97).

análogo aos anteriormente descritos, mas um procedimento de (re)criação poética individual, como, aliás, a própria investigadora reconhece:

estamos ante un *texto escrito* (casi con toda seguridad creado por escrito) y no ante un texto de transmisión oral. Es decir, que el poeta o coplero quiso escribir algo radicalmente nuevo (el relato de una noticia, una «nueva» reciente) y para ello compuso un texto muy en la línea de lo que es la retórica de los romances vulgares y de cordel. Pero en un momento dado parece como si el recuerdo de un texto oral se le cruzase y quisiera – ¿conscientemente?– utilizarlo (García de Enterría, 2000: 98).

2.2. A relevância dos estudos sobre a variação no romanceiro

A variação é intrínseca ao carácter memorial do romanceiro, género da literatura tradicional que Ramón Menéndez Pidal definiu como poesia que “vive en variantes” (Menéndez Pidal, 1968: I, 41), conforme avancei na introdução. Na senda das formulações pidalinhas, o decurso do século XX, sobretudo a partir da década de 60, trouxe um renovado exame da variação e das respectivas modalidades, que contribuiu, por sua vez, para a reavaliação do papel do processo contaminativo na transmissão da balada pan-hispânica. Deste modo, a identificação do fenómeno com a degenerescência deste género tradicional pelos românticos e pelos positivistas, que encontrou eco ainda depois de meados do século passado, foi progressivamente substituída pela sua valorização. Um dos primeiros contributos teóricos para a análise do processo contaminativo no âmbito dos estudos sobre a variação romancística foi dado por Braulio do Nascimento em *Procesos de Variación do Romance* (1964). Nele, embora o investigador brasileiro ainda afirme que a presença de versos de um romance em versões de outro tema resulta de lapsos de memória (à semelhança do que pensavam os estudiosos oitocentistas), e considere que o processo da contaminação é dos que mais descaracterizam o romanceiro, aborda-o de forma inovadora, ao explicar o fenómeno com a analogia de situações (Nascimento, 1964: 60-62). Na época da apresentação deste estudo, por outro lado, alguns críticos avançavam já com propostas que mostravam inequivocamente o afastamento das

teorias oitocentistas. Paul Bénichou, por exemplo, abordou da seguinte forma a evolução dos estudos romancísticos, no que respeita à contaminação:

le nom de 'contamination' qu'on lui a donné en dissimule peut-être l'importance et le caractère véritable. (...) le mélange des textes, dans la tradition orale, n'est pas une contamination, avec ce que ce mot suggère d'irrégulier ou de choquant: c'est un mode d'invention et de création normale (Bénichou, 1954: 280).

O crítico francês destacou mesmo o fenómeno enquanto processo criativo, “el procedimiento más constante y fecundo de la poesía tradicional” (Bénichou, 1968b: 113).

Diego Catalán foi um dos investigadores que aprofundaram esta linha crítica acerca da variação, demonstrando o valor poético e cultural desta reelaboração tradicional e os dois vectores que a determinam: “es la resultante de dos fuerzas, invención y recuerdo, que rigen la vida de la poesía tradicional. Ese continuado rehacer la obra de un co-autor previo [...] es lo que da lugar a la existencia de un ‘estilo’ tradicional” (Catalán, 1997: 14-15). O erudito reequacionou os estudos de pendor historicista do século XIX, como as considerações de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que procuravam na tradição moderna os testemunhos dos textos antigos perdidos e, como tal, consideravam as versões modernas manifestações da decadência do género: “en que los recitadores, pertenecientes sólo al vulgo menos ilustrado, se limitan a repetir lo antes poetizado o a introducir inhábiles retoques, invenciones y contaminaciones para remediar sus olvidos o para satisfacer sus deseos de novedad” (Catalán, 1997: 60). Tendo em consideração o romanceiro velho, analisando as suas versões e estabelecendo o cotejo entre a tradição antiga e a moderna, Catalán demonstrou que a relação entre arcaísmo (“recuerdo”) e recriação (“invención”) é a responsável pela contínua actualização dos romances.

Num dos seus estudos sobre a variabilidade textual dos temas tradicionais, o erudito espanhol designou, por várias vezes, o processo que a gera um “juego de la creación poética colectiva” (Catalán, 1997: 203). De facto, o conhecimento prévio do material em jogo (a memória temática e lexical do romanceiro) e da sua preceptiva (a poética do género) determina a recriação dos romances – por um lado, no momento da introdução das modificações, por outro, no da sua legitimação, ou seja, no da sua

integração na cadeia tradicional por parte dos portadores da memória romancística. A forma como os cantores tradicionais actuam nesta transmissão tem sido, aliás, reiteradamente comparada pela crítica à utilização que os falantes fazem de uma língua (Salazar, 1989: 562). Assim, tal como estes utilizadores, também os transmissores do romanceiro possuem um conhecimento natural da linguagem do género, que lhes permite receber os romances, em simultâneo com um conjunto de técnicas para a sua compreensão, interpretação e recriação. Este processo desenvolve-se individual e colectivamente, uma vez que, embora os actos de recriação tenham um cunho individual, o seu produto tem de se sujeitar à censura e aceitação colectivas para integrar a actualização poética dos romances tradicionais (Salazar, 1994: 324).

Realizada uma profusa análise da importância da recriação (“invención”) na balada pan-hispânica, as propostas teóricas mais recentes têm promovido a (re)valorização do factor “estabilidadade” deste binómio. Braulio do Nascimento, um dos investigadores que mais se dedicou ao estudo da variação, afirmou, neste contexto, a “supremacia de la invariante” (Nascimento, 2001: 39). O autor defende que um modelo textual herdado sofre alterações num processo inevitável de adaptação a diferentes culturas, mundividências e ao decurso do tempo. Porém, salienta que estas modificações respondem apenas ao objectivo de conservar aquele modelo, actualização que geralmente não afecta a estrutura mais profunda, a fábula. Esta actualização recorre a construções parafrásticas que actuam num nível superficial e estão ao serviço da preservação daquela estrutura profunda, não devendo, por isso, ser consideradas variação:

La estructura fabular, a través de sus secuencias, transmite un significado. En torno de ese significado es que debe ser estudiada la variante que venga a modificar el mensaje. Si ella permanece la misma, canónicamente invariante, no cabe hablar de variación por más que se diversifique su expresión del contenido o de su estructura superficial (Nascimento, 2001: 43).

Todavia, quatro anos depois e transcorridas quatro décadas da publicação do primeiro estudo, acima mencionado, Braulio do Nascimento reformulou esta hipótese e reviu os processos de variação à luz da discussão do conceito de invariante, para

destacar a actuação das variantes na preservação da fábula de um determinado tema (Nascimento, 2005-06: 170-171). Assim, retomou os catorze processos de variação que havia identificado em 1964¹⁴ para propor uma nova tipologia: variação lexical, parafrástica (que pode actuar no sentido da expansão, redução ou condensação de um conjunto de versos ou de uma sequência) e a semântica ou fabular (Nascimento, 2005-2006: 176). Estas categorias estão enumeradas por ordem crescente de complexidade e a última, em que se inclui a contaminação de alguns romances, é, por isso, a menos frequente. Nesta nova proposta teórica, o processo contaminativo já não surge associado de forma explícita aos lapsos de memória, como anteriormente, mas continua a ser explicado com a analogia entre segmentos narrativos de dois romances (Nascimento, 2005-06: 176). Apesar de o autor brasileiro mencionar, em simultâneo, os romances e os contos tradicionais e de focar a importância da “performance” ou do acto de recitação, reconhece, nas suas apreciações críticas, que os géneros poéticos tradicionais estão muito menos sujeitos à variação do que os géneros em prosa, estando, por outro lado, mais dependentes da aprovação das variantes pela comunidade (Nascimento, 2001: 44).

Mais recentemente, Ana Valenciano apresentou, no estudo “Estabilidad frente a variación en el romancero tradicional” (2008), uma proposta de revisão destas contribuições e ainda da relação entre variação e estabilidade, reafirmando a valorização de que deve ser objecto este último conceito. Com recurso a alguns exemplos, a autora demonstra que a variação é mais acentuada no processo de tradicionalização dos romances e que estes apresentam posteriormente uma estabilidade assinalável, ao longo de décadas e em espaços geograficamente distantes (Valenciano, 2008: 62). Refere-se, por diversas vezes, à forma como estes transmissores moldam, na fase de tradicionalização, os romances à linguagem e estilo tradicionais que tão bem conhecem. À semelhança do testemunho de outros profundos conhecedores do género, Ana Valenciano termina a sua argumentação recuperando a longa experiência de entrevistas em contexto de recolha, para mostrar

¹⁴ No estudo *Processos de Variação do Romance*, depois de analisar diversas versões da tradição brasileira do romance “O veneno de Moriana”, identifica os seguintes processos de variação: participação psicológica, anástrofe, supressão, justaposição, aglutinação, analogia, eufemismo, generalização, sinonímia, repetição, substituição, contaminação, actualização e adaptação.

o esforço dos informantes em recordar o romance exactamente como o ouviram e aprenderam:

Pero recordando (...) su esencial actitud conservadora en el acto del canto o recitación de los romances, parece lógico deducir que las variantes que sabemos proliferan no se desarrollan con la misma intensidad cuando el romance se halla definitivamente instalado en el ámbito que le es favorable, esto es, en el seno de la cultura tradicional (Valenciano, 2008: 62).

2.3. A pertinência dos estudos sobre fórmula e motivo

Durante um longo período, foi dominante a falta de reconhecimento da dimensão figurativa do discurso do romanceiro de tradição moderna. Considerava-se que, sendo o povo um portador e transmissor iletrado da herança poética, a linguagem e o estilo romancísticos tendiam à degenerescência e estariam isentos de artifícios (Catalán, 1998: 149). Esta perspectiva, no entanto, tal como a visão depreciativa da variação, foi há muito ultrapassada e a noção de linguagem figurativa passou a constituir parte integrante da definição da balada pan-hispânica. Diego Catalán, aliás, inclui-a na enumeração dos elementos sobre os quais a variação actua e como um dos traços identificadores do género:

Sólo debemos considerar «tradicionales» aquellos textos que, al ser memorizados por sucesivas generaciones de transmisores de cultura «tradicional» se han ido adecuando al lenguaje y a la poética (o retórica si se prefiere) de la poesía tradicional, modificando, mediante variantes, el léxico y la sintaxis, la métrica, el lenguaje figurativo, la estructura narrativa y la ideología del poema heredado (Catalán, 1997: xxvi).

A análise da linguagem do romanceiro tradicional envolve o reconhecimento de dois planos distintos: o discurso poético em que se articulam as suas composições e o conteúdo narrativo que este exprime, ou seja, a intriga. A forma como, na balada peninsular, o discurso se constrói para a expressão daquele conteúdo narrativo distingue-o de outros géneros literários, assim como dos restantes géneros tradicionais, e a linguagem figurativa é indispensável à compreensão desta particularidade. Assim, àqueles dois níveis correspondem duas unidades básicas de

organização dos relatos romancísticos. A “fórmula”, definida como “expresión lexicalizada de un contenido” (Catalán, 1998: 149), é a unidade básica da linguagem figurativa (Salazar, 1989), e o motivo a unidade narrativa. A citação mais longa justifica-se pela clareza com que Aurelio González distingue os dois conceitos:

las dos unidades a las que nos hemos referido: las fórmulas y los motivos, mantienen una relación de significación que se da entre el plano de la organización artística de una “historia” (la intriga) y el plano de su expresión en el lenguaje figurativo propio del género (discurso). Las unidades de este último plano son las fórmulas, mientras que los motivos forman las unidades del nivel discurso-intriga, ya que en ellos encontramos un significante (discurso) que puede ser común o estar presente en otros textos del género; y un significado, que es específico de la historia contada (intriga) (González, 2012: 133).

A teorização desenvolvida sobre o motivo e a fórmula influenciou a discussão sobre o fenómeno contaminativo, uma vez que o estudo sobre estes níveis de organização dos textos romancísticos suscitou, da parte dos investigadores, tentativas reiteradas de definir quais as unidades envolvidas neste processo de migração intertextual. Diego Catalán, por exemplo, ao reequacionar a noção de motivo, associa-a à contaminação:

En los ejemplos que venimos citando, nuestros conocimientos históricos del romancero nos permiten descubrir que la substitución de un *motivo* por otro análogo se ha producido mediante el recurso de tomar el *motivo* «nuevo» de otra estructura romancística en que preexistía (debido a lo cual la crítica suele degradar el proceso hablando de «contaminación»); pero desde el punto de mira del usuario de la cultura romancística tan propio es el *motivo* de una estructura como de la otra (Catalán, 1998: 169).

Como veremos no apartado 2.4.1., as primeiras formulações acerca do processo contaminativo foram dominadas pela sua definição enquanto migração de unidades narrativas.

A par desta teoria, surgiram igualmente as primeiras associações entre o processo de contaminação e o conceito de “fórmula”. No artigo “Formulismo situacional y contaminación en el romancero tradicional” (1989), Philip Gericke reconheceu o problema da utilização do conceito de “motivo” na definição do fenómeno contaminativo e propôs partir do conceito amplo de “fórmula”, delineado no *Catálogo General del Romancero* (Catalán, 1984), para rever o entendimento da

presença dos mesmos versos em diferentes versões de distintos romances como contaminação. A delimitação sugerida pelo investigador baseia-se num entendimento muito abrangente do fenómeno, como se depreende dos exemplos apresentados: “En otra época habría sido difícil evitar la tentación de explicar extrínsecamente la presencia del motivo, alegando la influencia directa de un romance sobre outro en forma de préstamo o contaminación” (Gericke, 1989: 67). Conclui de seguida: “El que uno y outro romance recurran al motivo órfico para describir el misterioso canto no implica relaciones de dependencia; más bien sugiere que el motivo ha pasado al repertorio formulario común y compartido” (Gericke, 1989: 67). De facto, a actualização discursiva de um determinado motivo da intriga de um romance e a sua transferência para as versões de outro não define a contaminação: “La mera coincidencia de motivos a nivel del discurso no supone contaminación, por mucho que se asocie el motivo con un romance del que es característico” (Gericke, 1989: 69). A afirmação de Gericke é absolutamente acertada, porém, seria necessário resolver a utilização algo indistinta dos conceitos de motivo e de fórmula, por parte do autor, e da referência aos planos da narrativa e do discurso. A teorização de Flor Salazar, como veremos, virá esclarecer o âmbito destas questões, determinando, na sua proposta teórica, não se tratar da presença de um motivo, mas de uma ou mais fórmulas que têm de ser reconhecidas como “próprias” de um tema particular, mediante um conjunto de critérios (Salazar, 1989 e 1994).

Apesar de Gericke explicitar os problemas inerentes à distinção entre os conceitos de fórmula e contaminação, que determinará a preponderância do trabalho da investigadora espanhola, o contributo da sua análise está limitado pela influência das proposições da escola individualista a partir das quais perspectiva a questão. Com efeito, ao declarar a possibilidade da partilha de versos formulísticos por diferentes temas, considera que esta variação é determinada por actos criativos individuais: “El formulismo, lejos de significar la reiteración mecánica de frases hechas, describe un proceso elaborativo basado en un extenso repertorio de patrones que el hábil artista sabe aprovechar” (Gericke, 1989: 68). Logo, à abertura do conceito de fórmula, une a sugestão da sua utilização livre pelos cantores do romanceiro. Esta aproximação implicaria admitir para o processo contaminativo uma liberdade e flexibilidade que

não fazem parte do seu funcionamento. Como vem sendo definido, é uma concepção distinta da adoptada nesta investigação, cujos objectivos incluem o reconhecimento dos limites da variação e a definição das regras pelas quais se processa, da importância da conservação e estabilidade formais, bem como da aprovação colectiva por que passam estas alterações.¹⁵

2.4. A teorização sobre o fenómeno da contaminação no romanceiro

2.4.1. As primeiras formulações

Detenhamo-nos agora nos contributos dos estudos que mais detalhadamente incidiram sobre o fenómeno. Os primeiros investigadores que procuraram esclarecer a migração intertextual de versos de um tema para as versões de outro romance prosseguiram a linha crítica que valoriza poética e ideologicamente a reelaboração tradicional “contaminação” e assentaram as respectivas propostas teóricas na análise e nos conceitos narrativos. Por exemplo, Jesús Antonio Cid (1979), referindo-se especificamente à contaminação como estratégia de preservação de determinados temas que não se encontram actualizados de forma independente (Cid, 1979: 331), descreveu da seguinte forma o papel deste fenómeno de variação:

Es bien sabido que un buen número de romances antiguos no conservados hoy en su forma autónoma han adquirido un modo de pervivencia subsidiaria al incorporar algunos de sus motivos narrativos o elementos formularios de diversa amplitud a otros romances que sí han mantenido su vigencia tradicional. (...) estos motivos incorporados funcionalmente a otros temas son un precioso testimonio de la difusión de romances que tuvieron en su día (Cid, 1979: 302).

O investigador destacou, sobretudo, a incorporação de “motivos narrativos” para definir o processo e afirmou a importância de identificar a origem das sequências narrativas que constituem uma determinada versão e de perceber antecipadamente o

¹⁵ Vide capítulo II desta Primeira Parte.

tema em cuja presença nos encontramos: “Es necesario partir de una definición previa del tema, es decir de sus secuencias narrativas fundamentales, y constatar a continuación su presencia o falta en la versión específica que se estudia” (Cid, 1979: 307). Jesús Antonio Cid defendeu ainda a avaliação subsecutiva da preponderância das sequências narrativas importadas no romance receptor, como parte do método de determinação do romance contaminador e do romance contaminado, recusando, por outro lado, a utilização de um método quantitativo, ou seja, da contabilidade do número de versos de um e outro temas presentes numa versão particular.

A investigadora americana Suzanne Petersen filia-se na mesma concepção teórica e define igualmente a contaminação como o engaste de “un segmento narrativo o incluso una escena entera” de um romance numa versão de outro tema (Petersen, 1982: xxvi). Apesar de não se alongar na explicação do processo, que reconhece complexo e múltiplo, a autora descreve as diversas modalidades possíveis da combinação de unidades narrativas em composições romancísticas, que pode corresponder à subordinação da intriga de um romance à de outro tema receptor, até aos casos mais complexos que resultam em “textos *poéticos* realmente ‘mixtos’, compuestos de dos (o más) romances completos o casi completos” (Petersen, 1982: xxvi-xxvii).

No artigo já mencionado a propósito da antiguidade da contaminação, Pere Ferré (1983) reviu as propostas dos autores supracitados para elaborar uma tipologia do fenómeno. Fazendo uso das teorias sobre a intertextualidade, o autor recorre a Laurent Jenny, que explica a necessidade de harmonização da forma e do conteúdo nos processos de migração intertextual e o conceito de “isotopia”, para distinguir o estabelecimento de três tipos de “relações semânticas”, como os define Jenny: as “isotopias metonímicas”, as “metafóricas” e as “montagens não isótopas”. Pere Ferré aplica então esta tipologia aos engastes de romances, esclarecendo que as isotopias metonímicas funcionam de uma forma aproximada à da citação, enquanto as metafóricas se justificam com uma analogia semântica existente entre dois romances, sendo possível a coexistência das duas num mesmo processo de engaste (Ferré, 1983: 154). Por último, as “montagens não isótopas” devem-se geralmente a lapsos de memória e tendem, por isso, a cair ou a transformar-se num dos primeiros casos. A

explicação do funcionamento das isotopias metafóricas é desenvolvido mais pormenorizadamente na análise dos romances “A infantina”, “O cavaleiro enganado” e “A irmã cativa”, objecto deste seu estudo. De facto, o erudito mostra como as semelhanças existentes entre estes romances conduzem a uma sobrevivência sistemática dos três em versões contaminadas, que iniciam geralmente com os versos de “A infantina”, seguidos das fórmulas de “O cavaleiro enganado”, e terminam com “A irmã cativa” (Ferré, 1983: 154).

Por sua vez, no *Catálogo General del Romancero*, Diego Catalán define a contaminação no âmbito dos conceitos de intriga e fábula e propõe uma tipologia baseada nos efeitos narrativos que os versos importados produzem nas actualizações poéticas que os incorporam (Catalán, 1984: 143-158). A contaminação “intrafabulística”, segundo o autor, consiste na presença de versos da intriga de um tema em versões de outro para substituir a expressão de uma determinada sequência ou segmento narrativo do romance receptor:

La contaminación “intrafabulística” puede definirse, por tanto, como la utilización, en la intriga de un romance, de una sección de (o incluso, toda) la intriga de otro (con su correspondiente “discurso”), para representar con ella una de las secuencias (o parte de una de las secuencias) del romance importador (Catalán, 1984: 143-144).

O engaste “intrafabulístico” pode produzir dois efeitos distintos na intriga deste romance. Por um lado, a incorporação destas sequências narrativas pode alterar a intriga do tema receptor, por substituição ou ampliação, sem que, no entanto, a unidade da fábula seja afectada. Noutras ocasiões, esta presença acrescenta apenas pormenores a uma situação que permanece idêntica, não se verificando, por isso, qualquer modificação no enredo (Catalán, 1984: 147).

Por outro lado, a contaminação “extrafabulística” define-se pela introdução de uma sequência estranha à fábula do romance que a integra, frequentemente no início ou no final das suas versões. Este engaste não representa a corrupção do tema, mas segue a lógica do relato actualizado e cumpre uma função definida. Assim, a contaminação na abertura do relato tem como objectivo, por exemplo, suprir na fábula receptora a ausência de dados sobre a contextualização da acção ou da situação das personagens: “los nuevos datos tratan de dar respuesta a una curiosidad

insatisfeita de los transmisores-recreadores del romance acerca del porqué del comportamiento de los personajes” (Catalán, 1984: 151). Diego Catalán ilustra-o com o exemplo da incorporação de versos de “A infantina” no início de versões do romance “O cavaleiro enganado”, para apresentar o caçador como ingénuo e inocente e expor a astúcia da donzela por oposição, tornando mais óbvios os traços do seu carácter. Embora menos frequentes que estas presenças introdutórias, também se realizam engastes de sequências no final das actualizações poéticas dos romances tradicionais, a fim de os “completar” (Catalán, 1984: 157), ou seja, de lhes proporcionar um desenlace distinto que visa solucionar questões pendentes ou tornar mais explícita a moralidade do enredo.

2.4.2. “Contaminación o fórmula: un falso problema en el romancero tradicional”

Na sequência dos estudos anteriores que favoreceram a revisão do conceito de contaminação e dos que mais directamente a abordaram e definiram o seu quadro e modalidades de ocorrência, Flor Salazar deu o contributo mais definitivo para o conhecimento do fenómeno, definindo-o no âmbito do formulismo e da linguagem figurativa, próprios do estilo do romanceiro tradicional. Assim, no estudo “Contaminación o fórmula: un falso problema en los estudios del Romancero” (1989) e na respectiva reelaboração, “Contaminación o fórmula: un falso problema en el romancero tradicional” (1994), além de reconhecer o fenómeno da contaminação como processo de variação, Flor Salazar formula-o enquanto estratégia específica da linguagem figurativa, conjugando-o com a noção de fórmula. A autora começa por demonstrar que todos eles correspondem a recursos com um alcance que transpõe o nível meramente verbal da recriação romancística e, por isso, promovem a continuidade do romanceiro tradicional (Salazar, 1989: 562), equiparando-os às competências dos falantes de uma língua. Tal como nesta prática linguística, os transmisores do romanceiro possuem um conhecimento dos códigos do género que advém da própria recepção dos romances e lhes permite actualizar e recriar os temas

segundo a “gramática” tradicional. Conforme avancei anteriormente, este processo é individual e colectivo, uma vez que, se por um lado a recriação pode ter origem num acto individual, por outro, para se tradicionalizar, ela tem de ser aceite pela comunidade de portadores da memória romancística.

Esta prática da fórmula e da contaminação manifesta-se ao nível verbal, mas não se limita a este plano e tem um carácter funcional (Salazar, 1989: 562). Flor Salazar define-as de acordo com estes dois níveis da seguinte forma:

En el primer caso se define al *lenguaje figurativo-formulaico* como el conjunto de fórmulas poéticas tradicionales en que se expresan los romances folklóricos y a la *contaminación*, como la aparición sistemática de fórmulas pertenecientes a un romance incorporadas a otros romances. En el segundo caso, como técnica de variación, el *lenguaje figurativo-formulaico* transforma poéticamente los romances mediante la variación de sus unidades formales (las fórmulas); y la *contaminación* altera la forma de un romance mediante la incorporación a su texto del texto de otro, a través del intercambio de fórmulas poéticas (Salazar, 1994: 325).

A formulação escolhida pela investigadora revela o intuito de modificar a discussão destas questões através, desde logo, da utilização de “fórmula” para definir contaminação e do reconhecimento de que o fenómeno corresponde à presença e à incorporação “sistemáticas” de versos de um romance em versões de outro ou outros temas, bem como à modificação estrutural das versões receptoras por meio deste engaste. Além da caracterização formal, a análise de Flor Salazar abrange igualmente os planos do discurso e da narração. Neste contexto, as competências do “falante” do romanceiro incluem a de reconhecer versos ou conjuntos de versos como unidades de significação e a de detectar sequências narrativas de outros temas que podem ser substituídas ou amplificadas por outras de sentido semelhante, dando origem à contaminação.

Apoiada neste enquadramento teórico, Flor Salazar define três tipos de fórmulas. Propõe a designação de “fórmulas propias” para aquelas que pertencem inequivocamente a um romance específico e “por medio de las cuales se identifica como tema autónomo” (Salazar, 1989: 566; 1994: 333). Por outro lado, as “fórmulas compartidas”, como o próprio nome começa por indicar, surgem em diversos romances, que as partilham, e encontram-se lexicalizadas. Este processo de

lexicalização decorre da repetição das fórmulas próprias no seu contexto original mediante variação, mas preservando uma invariante semântica, uma significação que pode integrar outro contexto romancístico: “La lexicalización de estas fórmulas no es consecuencia de su aparición en otros romances, por el contrario, esta disponibilidad es signo de que han adquirido la calidad de «lexemas» poéticos” (Salazar, 1989: 567; 1994: 334). Por último, as “fórmulas comunes” surgem num número muito elevado de romances e encontram-se totalmente lexicalizadas, tendo perdido a ligação ao contexto tradicional de origem (Salazar, 1989: 569; 1994: 336). De notar que uma grande parte dos exemplos transcritos pela autora para ilustrar estas fórmulas correspondem a elementos de *mise-en-scène* (expressões de localização espacial, temporal ou de apresentação das personagens que entram em cena).

Depois de estabelecer esta tipologia, Flor Salazar procura especificar as características distintivas da linguagem formulística e da contaminação. Assim, identifica o fenómeno com a utilização de “fórmulas próprias” que, como diz, são também “fórmulas contaminadas”, ao integrarem as versões de outros temas. Por outro lado, especifica os critérios de determinação desta pertença com o exemplo do romance “Garcilaso y el Ave María”, que conhecemos por meio de alguns testemunhos da tradição antiga e que é preservado apenas em contaminação em versões modernas de outros temas. Se os registos quinhentistas de “Garcilaso y el Ave María” não existissem, os versos engastados em versões de diversos romances na tradição moderna, entre os quais se encontra “Destierro del Cid” (Salazar, 1989: 570-571; 1994: 338-339), poderiam ser classificados como “fórmulas comuns”, por se desconhecer a sua origem temática. Como resolver então estas ambiguidades? A investigadora responde a esta questão propondo outros critérios que passo a enunciar. Estruturalmente, o engaste de uma fórmula estranha em versões de um determinado romance tem de provocar uma “interacção” entre o tema de origem e o receptor:

Esto significa que su presencia, aparentemente anómala, en un romance debe reconocerse como una verdadera reactualización de un relato en medio de otro relato, hecha con el fin de que las alteraciones en el discurso del romance receptor originen a la larga cambios irreversibles en cualquiera de los niveles en que se reconstruye el poema (Salazar, 1989: 572).

Ou seja, no que respeita à expressão, ao discurso, as “fórmulas contaminadas” ajustam-se na forma e no sentido ao novo contexto, porém, não basta esta integração ser formal e discursiva. Tem de obedecer ainda a um propósito funcional e corresponder, segundo denominação de Flor Salazar, a “uma verdadeira reactualização do relato”.¹⁶

No âmbito das propostas mais recentes de exame do processo contaminativo na balada tradicional pan-hispânica, Flor Salazar apresentou uma nova categorização do fenómeno no artigo “Pecadores y penitentes en el Romancero” (2015). Neste estudo, a investigadora parte da distinção entre romance contaminador e romance contaminado, definida por Jesús Antonio Cid (1979), e dos conceitos de contaminação “intrafabulística” e “extrafabulística”, propostos por Diego Catalán (1984), para especificar os diferentes papéis desempenhados pela contaminação “intrafabulística”, dividindo-a em duas classes: contaminação “aditiva intrafabulística” e contaminação “sustitutiva intrafabulística” (Salazar, 2015: 467-471). Flor Salazar assume, deste modo, a necessidade de distinguir os possíveis efeitos da contaminação intrafabulística nas versões do tema receptor, ou seja, sem alterar a intriga a contaminação pode agir no sentido da substituição da expressão de uma das suas sequências ou no da sua ampliação.

2.5. Os estudos sobre a contaminação no romanceiro de tradição moderna portuguesa

A revisão das propostas teóricas mais relevantes para a compreensão do processo de contaminação no romanceiro não estaria completa sem um olhar atento sobre os estudos que lhe foram dedicados no âmbito da tradição moderna portuguesa. Vimos que um dos contributos teóricos para a redefinição do fenómeno, o

¹⁶ Apesar de reconhecer a autoria de Flor Salazar no que respeita aos conceitos de fórmula própria (“propia”), fórmula partilhada (“compartida”) e fórmula comum (“comun”), estas designações já foram referendadas pela crítica, que as adoptou de forma generalizada, razão pela qual as utilizarei sem aspas a partir deste momento.

mencionado estudo de Pere Ferré (1983), teve como um dos seus pontos de formulação a análise da ocorrência em versões desta tradição. Contudo, outras abordagens ao fenómeno nos textos tradicionais modernos em português colaboraram também para a explicação do funcionamento da contaminação. Concentremo-nos agora nelas, pela acrescida razão de este trabalho examinar o problema em versões de romances da mesma área tradicional.

Vanda Anastácio dedicou um artigo à presença de “Silvana” nos *incipit* de “Conde Alarcos” (Anastácio, 1982), incidindo, sobretudo, na análise da funcionalidade dos versos do primeiro tema nas actualizações poéticas contaminadas do romance receptor. Para mostrar como fez corresponder esta presença a um verdadeiro engaste por contaminação, a autora apoia-se, por um lado, na identificação inequívoca daqueles versos iniciais como pertencendo, de facto, a “Silvana”: “consideramos que esses primeiros versos pertencem, de forma característica, a um romance específico” (Anastácio, 1982: 230), prenunciando de certa forma a classificação de “fórmulas próprias”, criada posteriormente por Flor Salazar (1989: 566; 1994: 333).

Em segundo lugar, o factor decisivo para a investigadora é

a constatação de que ao incorporar no seu seio esses primeiros versos de um outro tema, o texto de *Alarcos* sofre mudanças suficientemente significativas para que a sua estrutura seja alterada (...), [evidenciando] uma interpretação do texto aceite por uma larga comunidade, uma *solução tradicional* que pressupõe uma nova leitura do tema dominante (Anastácio, 1982: 232).

O início da tradição antiga de “Conde Alarcos” (“Retraída está la infanta, bien assí como solía”) mostra o isolamento da infanta e as dúvidas da personagem em revelar os motivos do seu sofrimento silencioso (Anastácio, 1982: 232-233). O poema começa assim por um relato de dor solitária feminina e prossegue com a atribuição da culpa pela mágoa a terceiros, sem que tenhamos a certeza dessa responsabilidade, ou seja, dos erros ou das promessas efectivamente assumidas pelo conde. Por seu lado, os versos iniciais de “Silvana” promovem a apresentação de uma figura feminina que passeia, toca ou dança e, sem propósito, chama a atenção do pai, que seguidamente a questiona sobre as razões da sua inquietude. O engaste dos versos deste tema (que só conhecemos completamente na tradição moderna, mas que nos apresenta, na

abertura, uma personagem feminina inquieta e ansiosa) permite o esclarecimento de algumas destas ambiguidades e dos papéis das personagens de “Conde Alarcos”. A infanta, passiva na versão do século XVI, torna-se activa e provoca o avanço da acção nos poemas contaminados. Ela procura chamar a atenção do pai para o interpelar e conseguir a realização dos seus desejos. Por meio desta atitude, as culpas recaem sobre esta personagem, “causadora assumida de todos os males” e punida no desenlace pela “justiça divina” (Anastácio, 1982: 237-238). Com efeito, se na composição antiga “Retraída está la infanta” os sentimentos que o conde nutre pela esposa e pela infanta são ambíguos e este relato inclui versos alusivos a um possível atentado à honra física da filha do soberano (Anastácio, 1982: 234-235), nas versões modernas portuguesas, o amor do conde pela esposa é incondicional e, por isso, tornam-se ambos vítimas das acções da infanta. Esta divisão clara entre culpados e vítimas oferece uma solução moral à intriga, que no poema quinhentista era dúbia. A justificação deste engaste, maioritário nas versões do *corpus* moderno português, prende-se, portanto, com a resolução da ambiguidade na caracterização das personagens e com a fixação de uma interpretação temática decisiva, que não gere equívocos.

Também Sandra Boto, num estudo sobre “As contaminações no ‘Conde Claros em hábito de frade’ português” (Boto, 2007-2008), procede a uma análise diacrónica que incide primeiramente sobre a composição antiga do romance “A caza va el emperador”. A comparação desta versão quinhentista com o *corpus* tradicional português de “Conde Claros vestido de frade” revela a preservação, nas versões modernas, dos segmentos temáticos nucleares de “A caza va el emperador”, assim como da sua rima em *a* (Boto, 2007-2008: 24-25). Mostra, por outro lado, que o início desta composição antiga, cujo relato inclui a confiança do protagonista ao imperador sobre a relação amorosa que mantém com a filha do soberano, é omitido na tradição portuguesa e a intriga desenvolvida por este *corpus* moderno parte do anúncio da sentença de morte da infanta, que resulta desta revelação. Nos episódios finais da actualização portuguesa do romance, o duelo entre o conde e um cavaleiro, que antecede a salvação da donzela no poema antigo, também não é preservado e o

desfecho do romance passa a coincidir com o resgate, imediatamente posterior à confissão.

Estas supressões verificadas numa elevada percentagem de formas poéticas contaminadas de “Conde Claros vestido de frade” explicam, segundo a investigadora, o número avultado de romances envolvidos neste processo,¹⁷ com o propósito de recontextualizarem a intriga (Boto, 2007-2008: 31). Além de identificar a origem dos versos estranhos ao tema, isto é, os romances que contaminam as versões modernas de “Conde Claros vestido de frade”, Sandra Boto analisa os efeitos produzidos pela incorporação destas fórmulas. Verifica, por exemplo, que a presença dos versos de “Aliarda”, “A aposta ganha” e “A infanta pejada” no início das versões contaminadas altera significativamente a configuração do protagonista. Ao socorro da infanta e à protecção da gravidez, subjaz manifestamente nestas composições contaminadas uma motivação egoísta, por oposição ao sentimento amoroso omnipresente no poema quinhentista:

Assim, é posto em causa o motivo original e primeiro, presente no romance do século XVI, que move a acção do conde Claros: o amor pela mulher é substituído pelo amor-próprio e o que era uma questão de honra cavaleiresca vê-se agora subordinado a um manifesto capricho masculino (Boto, 2007-2008: 41).

Por último, importa destacar “A contaminação de ‘Delgadinha’ e ‘Silvana’, um processo de economia da memória tradicional”, da autoria de Teresa Araújo (2005). Contrariamente aos romances receptores estudados por Vanda Anastácio, Pere Ferré e Sandra Boto, nem “Silvana” nem “Delgadinha” estão documentados na tradição antiga. A primeira referência que evidencia o conhecimento de “Silvana” data do século XVII e corresponde à utilização de um verso deste romance por D. Francisco Manuel de Melo na peça *O Fidalgo Aprendiz* (Araújo, 2005: 298). Recorrendo, por isso, ao *corpus* moderno da tradição portuguesa, a autora analisa as actualizações poéticas de “Silvana” e “Delgadinha”, dividindo-as em sequências narrativas, resume o seu

¹⁷ Sandra Boto identifica nas versões de “Conde Claros vestido de frade” a presença de um total de catorze romances: “Aliarda”, “Conde Claros preso”, “A aposta ganha”, “A infanta pejada”, “Morte de D. Beltrão”, “A noiva abandonada”, “Flérída”, “O cavaleiro enganado”, numa versão em contaminação com “A irmã cativa” (relação frequente como se pôde verificar no artigo de Pere Ferré), “A infanta parida”, “O regresso do navegante”, “Conde Alarcos”, “Rico Franco” e “D. Aleixo” (Boto, 2003: 43-48), e assinala as incorporações mais e menos frequentes.

conteúdo e ilustra-o com as respectivas fórmulas poéticas. Esta metodologia de estudo dos dois romances permite-lhe, depois, analisar o processo de contaminação e estabelecer as diferentes modalidades sob as quais é realizado. Apesar de Teresa Araújo detectar múltiplas formas, mostra igualmente ser possível identificar a respectiva estrutura base que corresponde à seguinte organização: as versões portuguesas abrem geralmente com versos de “Silvana”, existindo também, no seu desenvolvimento, uma notória “recriação de fórmulas resultantes da interacção dos dois romances” (Araújo, 2005: 301), e finalizam com “Delgadinha”, que é o tema receptor na maioria das actualizações poéticas das diversas áreas tradicionais, com excepção de alguns poemas açorianos.

A autora expõe ainda os critérios de identificação do fenómeno através da descrição do engaste temático, narrativo, rimático e formal dos versos dos dois romances e da análise da funcionalidade e dos efeitos deste encaixe no desenvolvimento da intriga e na configuração das personagens. Verifica que a presença inicial de “Silvana” em actualizações poéticas de “Delgadinha” contribui para um aprofundamento da caracterização psicológica da personagem feminina, a filha, tornando-a mais complexa e ambígua (Araújo, 2005: 302), uma vez que, em “Silvana”, a resposta negativa às pretensões do pai nem sempre é tão inequívoca como no segundo tema (“Delgadinha”). No caso inverso, ainda que menos comum, o engaste de versos de “Delgadinha” em versões de “Silvana” amplifica o relato e o romance não termina com a descoberta do disfarce, própria do epílogo deste tema receptor, prosseguindo antes com o encarceramento na torre imposto pelo pai, os pedidos de ajuda aos irmãos e à mãe feitos pela protagonista e a morte derradeira desta personagem (Araújo, 2005: 307). Finalmente, o estudo das versões compostas pelos dois romances revela que o engaste se realiza por analogia semântica, temática e discursiva. O tema de incesto que partilham é desenvolvido por meio de “várias sequências narrativas e algumas formas poéticas muito semelhantes, pelo que cumprem a mesma funcionalidade no contexto em que são recitados ou cantados” (Araújo, 2005: 295). Esta semelhança temática conduz à actualização de “Silvana” e “Delgadinha” em versões contaminadas, que, por sua vez, apenas obedece às “leis” da economia memorística tradicional (Araújo, 2005: 307). O estudo termina com uma

reflexão sobre o processo analisado nos dois romances, que é, ao mesmo tempo, uma sistematização das questões fundamentais para a análise e compreensão do fenómeno contaminativo, não só neste caso particular, como em todo o *corpus* da balada pan-hispânica:

A contaminação dos dois romances corresponde, portanto, a uma síntese poética de ambos (...). Não resulta de um processo de degenerescência ou de esquecimento, mas, pelo contrário, pressupõe a familiaridade dos romances, do seu formulismo e da sua linguagem figurativa, bem como o domínio das técnicas de interpretação, selecção e engaste adequados, assim como as de actualização (de conservação e de inovação) da memória poética no contexto da sua funcionalidade tradicional (Araújo, 2005: 307).

Como mostram estes estudos, a contaminação favorece a permanente actualização dos temas romancísticos, ao contrário da corrupção que os autores oitocentistas imputavam ao fenómeno. Os investigadores que se dedicaram a este exame demonstram igualmente, por meio da análise das formas de engaste discursivo e temático das sequências importadas nas versões receptoras, os efeitos do processo no desenvolvimento da intriga e da fábula dos romances. Destacam, neste contexto, a influência que os encaixes exercem na caracterização das personagens, sobretudo na sua complexificação, e na intenção de completar ou clarificar aspectos da intriga. No âmbito da tradição moderna portuguesa, porém, falta seguir estes contributos fundamentais e analisar o restante *corpus* romancístico, considerando simultaneamente a tradição antiga e, nos casos da sua indisponibilidade, as outras tradições modernas, de acordo com a metodologia que será descrita no próximo capítulo.

II. A contaminação extrafabulística no quadro da tradição moderna portuguesa: definição do presente estudo

1. Objecto e objectivos

Como já afirmei, o presente trabalho incide sobre o problema da contaminação no romanceiro conservado pela memória colectiva portuguesa. Examina criticamente o processo de migração intertextual de fórmulas próprias de um romance para versões de outro tema, enquanto fenómeno de variação, isto é, de conservação e recriação do romanceiro tradicional. Considerando que se trata de um processo complexo e muito diversificado, foi necessário estabelecer um critério de selecção dos temas a analisar. Deste modo, a definição do *corpus* desta tese partiu da análise temática do *corpus* inventariado na *Bibliografia do Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna (1828-2000)*, cujos índices numéricos e alfabéticos de romances (Ferré-Carinhas, 2000: 209-267) foram contributos basilares. Partiu também do estudo do Arquivo do Romanceiro Português, depositado, na época, no Centro de Investigação para as Artes e Comunicação (CIAC), da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. A leitura integral e o exame das versões coligidas neste Arquivo detectaram a já reconhecida amplitude e diversidade do fenómeno, que exigiu a restrição do *corpus* de trabalho. Assim, esta tese concentrou-se na contaminação extrafabulística dos temas pertencentes à unidade “romances tradicionais de assunto profano” e, no âmbito deste tipo de engastes, dedicou-se à análise da presença de fórmulas próprias de um romance na totalidade ou na maior parte das versões de um determinado tema, verificada a nível nacional ou numa área regional específica.

Apesar de uma tese não poder dedicar-se a todo o conjunto dos textos da tradição moderna portuguesa, publicados entre 1828 e 2000, o trabalho agora apresentado pretende dar um primeiro passo para o estudo sistemático das manifestações do processo contaminativo neste *corpus* moderno. Deste modo, a

análise dos romances seleccionados, com base no critério previamente mencionado, cuja descrição será desenvolvida no texto preambular à Segunda Parte desta tese, visa identificar as modalidades específicas do fenómeno e a respectiva lógica de funcionamento. O objectivo final desta investigação consiste, portanto, em estabelecer uma proposta de tipologia e definir as modalidades segundo as quais a contaminação extrafabulística actua na tradição moderna portuguesa.

2. Quadro teórico e metodológico

O enquadramento teórico do presente trabalho resulta da revisão crítica dos estudos sobre a balada pan-hispânica apresentados no capítulo anterior, sobretudo daqueles dedicados à análise do fenómeno da contaminação. Esta revisão considera, desde logo, o contributo de Ramón Menéndez Pidal e os subsídios posteriores de Diego Catalán e Pere Ferré, que perspectivam o fenómeno no âmbito da poética e da actualização ideológica tradicional e encaram a contaminação como um processo de recriação verificado tanto nos poemas antigos como na tradição moderna. Para o estudo do formulismo, próprio da linguagem e do estilo deste género tradicional, foi determinante sobretudo a teorização de Flor Salazar, por ser a que mais importância assumiu neste contexto, ao distinguir três tipos de fórmulas poéticas: as próprias, as partilhadas e as comuns. Com efeito, esta tipologia proposta pela investigadora espanhola contribuiu, de forma inovadora, para uma definição mais precisa de contaminação, delimitando-a no quadro do formalismo romancístico. Segundo a sua classificação, como vimos anteriormente, a contaminação consiste no engaste de versos próprios de um romance noutra. Porém, a presença de versos de um romance em versões de outro não significa que estejamos perante o resultado do processo. Em primeiro lugar, a origem destes versos tem de ser identificada inequivocamente com um romance específico, enquanto fórmulas próprias. Depois, esta presença tem de produzir efeitos na versão receptora e obedecer a um propósito funcional, ou seja, o engaste provoca alterações na intriga (embora haja a

possibilidade de esta permanecer a mesma, segundo a teorização de Catalán) e corresponde a uma reactualização efectiva do relato. Pode incorporar igualmente novos sentidos ou significados temáticos, decisivos para o entendimento da fábula desses romances, que pode permanecer ou alterar-se, como demonstrou Sandra Boto (2007-2008: 41). Estes versos estranhos têm ainda de se integrar discursivamente na versão receptora e este processo pode até dar origem à “recriação de fórmulas resultantes da interacção dos dois romances” (Araújo, 2005: 301).

A metodologia da tese utilizada para a identificação das fórmulas contaminadas decorre do quadro teórico exposto. Ou seja, tendo em conta a antiguidade do processo, analisa diacronicamente as versões dos romances e, de seguida, examina-as no plano sincrónico. Nos casos em que não existe qualquer registo arcaico dos temas, recorre às várias tradições modernas (especialmente àquelas reconhecidamente arcaizantes, como a sefardita¹). Desta forma, em cada capítulo, expõe a fábula dos romances aos que cada apartado se dedica, as respectivas estrutura temática (unidades narrativas e segmentos) e fórmulas poéticas. Atende igualmente à questão da rima, em virtude de este elemento constituir um indício da presença de fórmulas contaminadas. Isto é, mediante esta abordagem, serão detectadas as sequências ou fórmulas “estranhas” incrustadas nos temas e será identificada a origem temática destas unidades.

Como apontei anteriormente, nos casos em que a identificação desta proveniência não é possível por os versos serem fórmulas partilhadas ou comuns, como as define Flor Salazar (1989: 567; 1994: 334), as ocorrências não são consideradas por não constituírem (segundo a mesma estudiosa) formas contaminadas, mas expressões lexicalizadas para a representação de um determinado significado ou imagem (Salazar, 1989: 569). Contudo, sendo identificada a sua origem, estuda-se a interacção dessa sequência com o tema receptor, requisito da contaminação, como também já mencionei. A análise

¹ A particularidade desta tradição no contexto do romanceiro moderno é sobejamente conhecida. A expulsão dos judeus da Península Ibérica, no final do século XV, e o consequente estabelecimento no norte de África e no Oriente mediterrânico levaram a que estas novas comunidades, formadas em regiões onde o castelhano não fazia parte das línguas faladas, transmitissem o saber e a literatura entre si, em circuitos fechados, e, por isso, menos propensos à variação.

semântica permitirá avaliar o efeito da integração destes elementos no novo contexto e a contribuição desse novo recurso para a reactualização de uma parte da intriga e da fábula, verificando se ocorre ou não uma alteração. Isto é, mostrarei que a contaminação, além dos aspectos formais e discursivos, tem igualmente significado do ponto de vista da interpretação da narrativa. No âmbito destas questões, serão ainda avaliadas as modificações que o processo introduz nos papéis e na caracterização das personagens, clarificando traços de carácter ou morais.

Elaborado o estudo das versões tradicionais contaminadas dos temas seleccionados, esta investigação proporá uma tipologia da contaminação extrafabulística na tradição moderna portuguesa. A partir da sistematização daqueles dados, estabelecerá a lógica de funcionamento dos engastes que alteram as fábulas dos temas receptores no romanceiro tradicional português e os factores de atracção que os determinam, estando entre eles, segundo desde já se entrevê, a analogia temática e a partilha da rima. Por outro lado, esta tese avaliará o papel do processo contaminativo na actualização dos romances, gerado como resposta aos limites da memória tradicional. Procura também perceber como este fenómeno actua quando é necessário reconstituir a significação, funcionando precisamente como estratégia de superação daqueles limites ou lapsos. Esta análise não descurará, por isso, as palavras escritas por Teresa Araújo no âmbito do estudo da contaminação entre “Silvana” e “Delgadinha”, já citadas, e que apresentam o fenómeno como um procedimento de “síntese poética de ambos” os romances, não resultando da confusão ou do esquecimento, mas da “familiaridade dos romances, do seu formulismo e da sua linguagem figurativa, bem como [d]o domínio das técnicas de interpretação, selecção e engaste adequados, assim como [d]as de actualização (de conservação e de inovação) da memória poética no contexto da sua funcionalidade tradicional” (Araújo, 2005: 307).

Estabelecerá igualmente a relação entre as contaminações e as modalidades de actualização de certos romances na tradição moderna portuguesa, realizando o levantamento da distribuição geográfica das versões autónomas e contaminadas dos casos em que se verifica a existência de múltiplas modalidades combinatórias de romances, transversais a diversas áreas. Estes dados, em conjunto com o já

reconhecido maior ou menor grau de conservadorismo das diversas subtradições, permitirão perceber as soluções adoptadas na preservação de um romance ou se esta poderá ser mesmo garantida, em algum caso, pelo processo contaminativo. Esta última parte pretenderá, por isso, reavaliar também os dois vectores do romanceliro tradicional, recriação e arcaísmo, pensando-os à luz da sua vitalidade intrínseca.

Por fim, uma nota sobre as referências que são utilizadas neste estudo. Os romances surgem identificados sob a designação portuguesa atribuída pela *Bibliografia do Romanceliro Português da Tradição Oral Moderna (1828-2000)* (Ferré-Carinhas, 2000), em conjunto com a classificação numérica correspondente no *Índice General del Romancero Pan-hispánico* (IGR)². Nos anexos, serão adoptadas as notações bibliográficas deste mesmo volume para a elaboração das listas de contaminações e das notas às tabelas geográficas. Estes quadros, com a distribuição geográfica das versões e das modalidades contaminadas dos romances em que se verifica uma multiplicidade de combinações temáticas, seguem também a divisão por províncias e distritos adoptada pela *Bibliografia* (Ferré-Carinhas, 2000). Apesar da consciência de que estas divisões político-administrativas não se identificam necessariamente com as áreas tradicionais de transmissão de um romance ou das suas modalidades características, esta organização tem uma explicação prática. Com efeito, a existência prévia deste volume, que lista as referências bibliográficas de todas as versões publicadas entre 1828 e 2000, foi condição *sine qua non* para a realização deste trabalho e é, por isso, um instrumento paralelo indispensável à sua consulta e compreensão.

² Proposto pelo Seminario Menéndez Pidal, o *Índice General del Romancero Pan-hispánico* atribui a cada tema romancístico uma classificação numérica, com o propósito de criar uma identificação uniforme para todas as manifestações da balada pan-hispânica, nas suas múltiplas denominações, nas tradições antiga e moderna, nas várias línguas de expressão do género (português, castelhano, catalão, galego, judeo-espanhol) e áreas geográficas tradicionais. Esta classificação será indicada entre parênteses depois do título português do romance, e.g. "As queixas de Ximena" (0001).

3. Problemas e dificuldades

As dificuldades que se prefiguram ao desenvolvimento da análise do fenómeno tradicional da contaminação são, em primeiro lugar, as inerentes ao estudo de outros aspectos de qualquer género literário que seja preservado na memória colectiva e transmitido oralmente. Com efeito, esta especificidade dos suportes do *corpus* romancístico faz perceber de imediato que os materiais de que dispomos constituem apenas uma parte do repositório formado pelas versões do “autor-legión” (Menéndez Pidal, 1968: I, 46), ou seja, pelas actualizações poéticas de todos os portadores de memória colectiva que integram ou alguma vez integraram a cadeia de transmissão tradicional dos romances. Todo o “romanceiro latente” constitui um *corpus* virtual ao qual nunca podemos aceder na totalidade.

Esta particularidade marcou durante muito tempo os estudos críticos realizados sobre a balada pan-hispânica, uma vez que tanto a descoberta de novos documentos da tradição antiga, como sobretudo a recolha de novas versões de romances ou de temas desconhecidos nas diversas tradições modernas podiam contradizer as conclusões condicionadas pelos poemas até então disponíveis.³ Ainda no início do século XXI, Diego Catalán manifestava o seu espanto relativamente ao número de versões antigas reveladas no final do século anterior (Catalán, 2001: 582, nota 4).⁴ Se hoje a recolha de novas versões modernas tem decrescido em virtude da profunda alteração do universo em que elas viveram durante séculos, trabalhamos sempre com um *corpus* aberto. As conclusões e as hipóteses que serão formuladas estão sujeitas, como todos os estudos sobre este género tradicional, à descoberta de novos testemunhos e referem-se à tradição portuguesa – embora saibamos que os textos a que se reportam fazem parte da balada pan-hispânica, o

³ O estudo de “Bodas de sangue” e “Canción del huérfano” no capítulo III da Segunda Parte desta tese mostra como o *corpus* reduzido de versões de que Diego Catalán dispunha em 1970 limitou as suas conclusões, propostas que podem hoje ser reavaliadas à luz das recolhas efectuadas em Portugal nas três últimas décadas do século XX.

⁴ Vide nota 6 do capítulo anterior.

que permitiu e favoreceu a elaboração de algumas das deduções e conjecturas.⁵ De facto, o romanceiro é um género pan-hispânico, logo, o estudo da tradição moderna portuguesa é sempre uma análise parcelar, embora seja uma contribuição para o conhecimento de um universo mais abrangente.

Por outro lado, o pensamento crítico e o conhecimento teórico construídos sobre o romanceiro, assim como a própria edição dos temas, são actos exteriores à cadeia de transmissão tradicional e estranho aos seus depositários e transmissores. Inclusivamente a recolha de romances, que é realizada por investigadores com critérios científicos, oferece recitações artificiais, como sugeria Diego Catalán ao fazer notar que, ao longo dos séculos, os “actos de exteriorización” da memória romancística eram “realizados en la más estricta intimidad” (Catalán, 1997: 200). De modo que qualquer investigação sobre o romanceiro, que recorre necessariamente às versões recolhidas e publicadas, tem de considerar as opções de transcodificação utilizadas pelos investigadores envolvidos na recolha e edição do *corpus* da balada tradicional pan-hispânica.

4. Os critérios editoriais face à contaminação

Se, por um lado, não podemos submeter a análise todo o *corpus* romancístico preservado pela memória tradicional ao longo dos tempos, também o exame dos textos de que dispomos tem de estar prevenido relativamente à autenticidade tradicional dos poemas publicados. Quer ao nível da recolha, quer ao nível da fixação e nomeadamente da edição, nem sempre os que nos ofereceram os textos procederam de acordo com os actuais critérios. De facto, conforme expus no capítulo I, sabendo-se que a contaminação de temas nas versões recolhidas ou previamente publicadas levou, desde os primórdios da edição portuguesa de romances, a acções dos editores sobre os poemas no momento da sua publicação,

⁵ A tradição sefardita e exemplos de outras tradições modernas utilizam-se aqui apenas como termo de comparação, sobretudo com os temas que não registam tradição antiga. São análises circunstanciais, uma vez que o estudo da totalidade destes *corpora* não tem aqui lugar.

há que considerar quer as opções dos primeiros editores de romances, quer os critérios editoriais das últimas colecções. No que concerne ao primeiro grupo de figuras, refiro-me aos estudos sobre a edição de Almeida Garrett (Boto, 2011), de Teófilo Braga (Araújo, 2000), de Estácio da Veiga (Marques, 2002), de Álvaro Rodrigues de Azevedo, e sobre outros editores oitocentistas.⁶ Com efeito, apesar de estas versões inicialmente publicadas não serem autênticas relativamente à questão do fenómeno contaminativo, os estudos sobre estes autores servirão de referência à análise de determinados poemas que, não obstante o seu carácter factício, sejam relevantes ao problema em debate.

No segundo caso, refiro-me, desde logo, ao *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna* (Ferré, 2000-2004), que apresenta todas as versões da tradição portuguesa publicadas entre 1828 e 1960. O critério que presidiu à organização destes volumes, exposto por Pere Ferré, foi a representação dos diversos temas conservados pela tradição portuguesa, pelo que estas actualizações poéticas se encontram organizadas tematicamente, ainda que alguns destes romances sejam preservados apenas em formas contaminadas de outros temas. A decisão tomada pelo seu organizador explica-se, portanto, com a representatividade temática:

Os únicos versos existentes do tema “Queixas de D. Urraca” sobrevivem, na tradição oral portuguesa, apenas, subordinados à fábula do romance de “Silvana”. Assim, decidi, neste caso, como em casos semelhantes, submeter os temas dominantes à condição de dominados, a fim de poder apresentar, agrupados, os romances históricos e de assunto épico peninsular, recolhidos em Portugal (Ferré, 2000: 118).

Pere Ferré, não obstante reconhecer o problema teórico, opta assim pela sua sujeição ao carácter da obra que apresenta.

O *Novo Romanceiro do Arquipélago da Madeira*, publicado em 2008 por ocasião das comemorações do quinto centenário da cidade do Funchal, colige todas

⁶ Apesar de a bibliografia dedicada aos três primeiros autores ser muito mais extensa, sobretudo no que respeita ao poeta romântico português, as referências seleccionadas correspondem, pela exaustividade e o carácter exclusivo, a estudos fulcrais para a compreensão do pensamento e da obra destas figuras. O trabalho do editor madeirense, por outro lado, foi objecto de vários artigos particulares (e.g., Araújo, 2012 e Ferré, 2015) e da tese de mestrado de Cristina Carinhas *Romanceiro das Regiões Autónomas dos Açores e da Madeira (1825-1960)*, de 1994.

as versões resultantes das recolhas efectuadas no arquipélago por Pere Ferré e uma equipa de investigadores, no início da década de 80 do século XX (Ferré-Boto, 2008). Nesta obra, as versões contaminadas são incluídas na secção dedicada ao tema dominante ou “nuclear do ponto de vista da estrutura temática” (Boto, 2008: 16). Além disso, a outra característica que diferencia este volume no contexto editorial romancístico português consiste na opção tomada para as versões truncadas. Os fragmentos de um romance que existe apenas em contaminação nas versões de outro tema surgem como apêndice ao respectivo tema receptor, pois seria falso, segundo os seus editores, reconhecer-lhes uma autonomia de que não dispõem. Esta opção advém da análise e conhecimento das modalidades de contaminação típicas de uma área tradicional determinada, que dita, por exemplo, que “A infanta pejada” seja editado apenas junto a “Conde Claros vestido de frade” ou “Não me enterrem em sagrado” no seguimento de “Morte do príncipe D. Afonso”: “foi nossa preocupação reproduzir nestas classificações temáticas os modelos tradicionais da Madeira, respeitando os protótipos de contaminação típicos da zona” (Boto, 2008: 16). A adopção deste critério, em comparação com a obra anterior e independentemente do intervalo cronológico definido, está relacionada com a sua baliza geográfica. A coincidência de determinadas modalidades com áreas geográficas definidas facilita uma classificação que seria difícil manter para a multiplicidade de combinações temáticas da tradição portuguesa, como se verá no desenvolvimento deste estudo.

Por outro lado, os catálogos impõem também os seus desafios específicos. No *Romanceiro Português e Brasileiro. Índice Temático e Bibliográfico* (Fontes, 1997), Manuel da Costa Fontes apresenta a classificação e exemplificação de todos os temas existentes no romanceiro tradicional de expressão portuguesa, incluindo as correspondências com o *Índice General del Romancero (IGR)*, os títulos, as referências bibliográficas da tradição antiga e das diversas tradições modernas em que foram recolhidos, entre outras informações. No caso dos romances que são actualizados em modalidades contaminadas, o estudioso opta por apresentar apenas os versos do tema receptor que descreve, com a indicação da presença do

romance contaminador, mas sem a transcrição das respectivas sequências importadas.

Refira-se ainda uma outra modalidade editorial, apesar de se verificar num catálogo da tradição galega. Ao apresentar o seu *Catálogo*, Ana Valenciano entende incluir a exemplificação da actualização poética não contaminada de um determinado tema, em conjunto com as suas diversas modalidades contaminadas, quando existem (Valenciano, 1994: 207; Valenciano, 1998), indicando em itálico as sequências de versos que integram a versão por meio do fenómeno da contaminação (Valenciano, 1994: 231). Apesar de este último exemplo não se referir à tradição portuguesa, a intenção é demonstrar que a imagem fiel de um tema romancístico está relacionada com o âmbito mais restrito de determinados volumes, sobretudo daqueles que se dedicam a uma área tradicional específica. De outra forma, o isolamento das sequências dos diferentes romances impossibilita a leitura e consequente compreensão dos contextos receptores que o permitiram, especialmente relevantes para os temas que sobrevivem na tradição moderna portuguesa apenas sob essa forma.

Segunda Parte

A contaminação extrafabulística no romanceiro tradicional português

Preâmbulo

O fenómeno da contaminação no romanceiro tradicional é vasto, complexo e heterogéneo. Dada a extensão do *corpus* romancístico português e a frequência e multiplicidade desta migração intertextual nas actualizações poéticas que o compõem, o presente estudo centra-se na análise da contaminação de um conjunto de temas, pertencentes à unidade “romances tradicionais de assunto profano”, cuja selecção obedeceu a dois requisitos básicos. O primeiro critério de escolha corresponde à presença sistemática ou maioritária de fórmulas próprias de outro ou outros romances nos *corpora* destes temas, a nível nacional ou numa área regional. Esta ocorrência reiterada, seja na globalidade do território nacional ou em áreas tradicionais particulares, indicia não só uma opção maioritária de interpretação e desenvolvimento temáticos na actualização do romance receptor, como a hipotética antiguidade destas relações.

O segundo traço comum aos romances seleccionados para este estudo prende-se com os efeitos que esta incorporação recorrente de fórmulas contaminadas produz nas versões dos temas receptores. Assim, apesar do carácter múltiplo e diverso das suas manifestações, estes conjuntos textuais correspondem todos a exemplos de contaminações “extrafabulísticas”, adoptando a tipologia elaborada por Diego Catalán (1984: 151-158), ou seja, o engaste dos versos importados de outros temas altera a fábula dos romances que os integram. O objectivo, neste contexto, consiste na análise das modalidades distintas do funcionamento do processo contaminativo na tradição portuguesa que estes romances representam, da função que as respectivas contaminações desempenham no novo contexto, da diversidade dos factores de atracção envolvidos, dos efeitos discursivos, semânticos, narrativos e temáticos que produzem, bem como dos padrões geográficos da distribuição destas versões.

O primeiro capítulo desta Segunda Parte dedica-se à análise do romance épico “O Cid e o conde Lozano”, cuja preservação se encontra circunscrita à tradição madeirense. Exceptuando um poema fragmentário, as restantes cinco versões deste romance são compostas por um conjunto de fórmulas provenientes de temas que relatam episódios distintos protagonizados pelo mesmo herói, neste caso Rodrigo Díaz de Vivar, pelo que a crítica o designou por “romance cíclico”. A análise a ser desenvolvida pretende descrever a complexidade da genealogia do romance moderno, ou seja, dos antecedentes épicos indirectos e dos antecedentes romancísticos destes temas, bem como o papel que a antiguidade do ciclo cidiano e, consequentemente, a de algumas destas contaminações desempenhou no engaste madeirense. Ao mesmo tempo, traça o retrato do Cid configurado por estes poemas e as eventuais diferenças entre este retrato e o perfil do herói constituído pela tradição épica (por exemplo, o *Cantar de Mio Cid*) ou pela reelaboração dos mesmos episódios no romanceiro velho.

O segundo capítulo, por sua vez, centra-se no estudo de “Conde Claros vestido de frade”, em virtude de a maior parte da actualização deste romance (cerca de 90% das 202 composições deste *corpus*), amplamente difundido no território português, incorporar fórmulas próprias de um amplo elenco de temas. Deste vasto conjunto, porém, destacam-se alguns romances que contaminam a abertura das versões de “Conde Claros vestido de frade” e, sobretudo, as múltiplas formas em que se combinam para garantir a introdução do enredo do romance receptor. Apesar de já ter sido analisado por diversos críticos, este exame de “Conde Claros vestido de frade” distingue-se dos estudos anteriores por pretender definir as múltiplas modalidades de contaminação, segundo as quais o tema é actualizado pela memória portuguesa, por procurar traçar a geografia destas relações e, ainda, por definir uma lógica comum à presença dos temas que se combinam com maior frequência na composição destas modalidades.

Seguidamente, o capítulo III estuda a tradição portuguesa de “Bodas de sangue” e “Gerinaldo”, porquanto o final da maioria das versões destes temas, nas ilhas das Regiões Autónomas portuguesas, incorpora fórmulas próprias dos romances “Canción del huérfano”, “O prisioneiro” e “O conde Ninho”. Discute, primeiro, a complexa relação entre “Bodas de sangue” e “Canción del huérfano”, para analisar,

depois, o engaste de “O prisioneiro” e “O conde Ninho” e o papel que os versos dos três romances desempenham na alteração do desenlace da actualização poética autónoma de “Bodas de sangue”. Num segundo momento, este capítulo examina igualmente a incorporação, por analogia semântica, do discurso poético destes três romances no final de versões insulares de “Gerinaldo”, por oposição à tradição portuguesa deste romance em território continental.

A presença de versos do romance “A aparição” no desfecho da actualização poética de “Bernal Francês” e “O soldado” será objecto do capítulo IV. Com efeito, não obstante estes romances receptores desempenharem papéis temáticos distintos no *corpus* moderno português, o desenlace dos dois é garantido pelo discurso poético de “A aparição” e esta modalidade contaminada é transversal às áreas em que a tradição portuguesa actualiza estes romances. O objectivo consiste na análise da função das fórmulas contaminadas nas versões destes *corpora* e do que aproxima ou distingue estas ocorrências textuais, uma vez que o engaste dos versos de “A aparição” modifica a fábula, no caso de “O soldado” por analogia temática, no de “Bernal Francês” aparentemente por factores de atracção formais e, sobretudo, por uma opção maioritária de reinterpretação deste tema de “mulheres adúlteras”.

O quinto capítulo dedica-se à análise da contaminação multiforme do romance “A noiva abandonada” por “O conde Ninho”. Com efeito, esta relação, que é transversal a todas as regiões nacionais em que o tema foi recolhido, assume múltiplas combinações temáticas com um denominador comum: a presença de fórmulas próprias de “O conde Ninho”. O cotejo das versões do *corpus* autónomo de “A noiva abandonada” com as modalidades que incorporam o discurso poético do romance contaminador visa determinar que unidades do romance receptor são actualizadas pelo *corpus* tradicional português e verificar que alterações são operadas pelo fenómeno contaminativo, sobretudo no respeitante ao esclarecimento de determinadas ambiguidades no enredo ou no comportamento dos protagonistas.

Por último, o capítulo VI centra-se nas actualizações poéticas insulares de “Silvana”. A ocorrência reiterada de fórmulas próprias de “As queixas de D. Urraca”, em conjunto com “Muerte del rey don Fernando” e “Afuera, afuera, Rodrigo” em algumas destas versões, mostra a preservação portuguesa de um raro ciclo épico no

final de um romance de incesto. À semelhança do trabalho desenvolvido para “O Cid e o conde Lozano”, no capítulo I, este estudo descreve os antecedentes épicos indirectos, bem como os antecedentes romancísticos deste ciclo, a fim de analisar o engaste antigo do discurso poético destes temas e de verificar igualmente como a progressiva perda do respectivo conteúdo histórico e épico promove a sua actualização pela memória colectiva enquanto enredos novelescos. Deste modo, embora a percentagem de poemas contaminados não seja tão elevada como nos capítulos anteriores, este exame revela-se fundamental para demonstrar o papel do fenómeno contaminativo na preservação de temas raros da balada peninsular na tradição moderna portuguesa.

I. “O Cid e o conde Lozano”

1. O tema e a sua difusão pan-hispânica

O romance de tema épico “O Cid e o conde Lozano” (0002) desenvolve-se a partir do relato de um episódio da juventude de Rodrigo Díaz de Vivar, durante o reinado de D. Fernando I. Inicia-se na corte, com a oferta por parte do soberano da custódia do pendão real a quem assumir os compromissos militares associados às suas insígnias, posição desejada pelo conde Lozano e pelo ancião Diego Laínez, que pretende entregar esta guarda aos três filhos. Para se superiorizar, o conde afronta Diego Laínez agredindo-o fisicamente. O ancião encaminha-se de seguida para casa, a fim de submeter os filhos a uma prova que visa encontrar o vingador da sua honra. Deste teste destaca-se o mais novo, Rodrigo, que assume a missão paterna e desafia o conde para um duelo. Apesar de o conde menosprezar as capacidades do herói e o considerar demasiado jovem, é derrotado e morto por Rodrigo, que leva depois os despojos do adversário ao pai. O progenitor, receoso da reacção do monarca, aconselha o filho a dirigir-se à corte e a pedir perdão pelos seus actos. Rodrigo, no entanto, assume uma postura altiva perante o rei, desafia-o e recusa-se a prestar-lhe vassalagem. O monarca ordena então a partida do herói para o desterro por um determinado período, castigo agravado pelo próprio, que se ausenta durante vários anos no combate aos mouros. Findo este período, Rodrigo regressa à corte e o soberano exige que o jovem partilhe as propriedades conquistadas durante o exílio com outros membros da corte. O romance termina com a nova recusa do herói ao mandado real (Catalán, 1982: 65-69).

“O Cid e o conde Lozano” tem sido destacado pelos críticos no contexto da tradição baladística pan-hispânica devido à complexidade da sua estrutura temática. Jesús Antonio Cid foi um dos estudiosos que comentou esta particularidade da estrutura do tema, chamando a atenção para as vinte e seis sequências narrativas

que o *Catálogo General del Romancero* lhe reconhece (Catalán, 1982: 65-69), depois de sublinhar igualmente a sua difusão:

nos sorprende por su extrema difusión geográfica, desde Baleares a Madeira y de Sevilla a Asturias, y por su inusual longitud y anómala hipertrofia narrativa: hasta veintiséis “secuencias” fueron necesarias para dar cuenta de su contenido en el análisis del *Catálogo general descriptivo del Romancero*, hecho sin precedentes en todo el Romancero hispánico propiamente tradicional y no “vulgar” o de cordel (Cid, 2008: 191).

Esta “hipertrofia narrativa” deve-se, sobretudo, à complexidade genética da estrutura deste romance e ao número de temas presentes em contaminação nas suas actualizações poéticas. De facto, a partir do momento em que Diego Laínez aconselha o filho a retractar-se perante o rei, a intriga é desenvolvida com recurso a fórmulas próprias de outros romances. Esta composição múltipla do tema é a característica de maior interesse para o estudo do fenómeno que aqui nos ocupa e explica o conceito utilizado pelos especialistas na sua definição:

la pervivencia en la tradición oral moderna pan-hispánica (en las tres áreas lingüísticas: castellana, portuguesa y catalana) (...) de un extraño romance “cíclico”, el *Rodriguillo* [“O Cid e o conde Lozano”], estructuralmente dispar respecto a los otros romances tradicionales, en el cual se cantan, en apresurada sucesión escénica, toda una serie de episodios de uno de los cantares del *Rodrigo* (Catalán, 2001: 529).

A designação de “romance cíclico” advém, portanto, da contaminação das versões de “O Cid e o conde Lozano” por outros temas que relatam episódios distintos da vida do mesmo herói. Este ciclo da tradição pan-hispânica tem uma modalidade portuguesa que já foi identificada e estudada em diversas ocasiões. O *Catálogo General del Romancero*, por exemplo, reconhece nas versões portuguesas a presença de “Cabalga Diego Laínez”, “Destierro del Cid”, “La jura en Santa Gadea” e “Garcilaso y el Ave María” (Catalán, 1982: 65-85, 141-143). Também Pere Ferré se referiu a estes romances, num capítulo da sua tese de doutoramento *Estratégias Dramatizadoras do Romanceiro Tradicional Português* (1987) a que recorrerei amiúde neste capítulo, e analisou alguns dos problemas envolvidos neste engaste, ainda que com um propósito distinto do estudo do fenómeno da contaminação: a demonstração da crescente dramatização do romance e da opção maioritária da sua

expressão moderna portuguesa pelo discurso directo, pelos diálogos (Ferré, 1987a: 208-413). Mais recentemente, Jesús Antonio Cid aludiu à composição particular deste romance no *corpus* tradicional português, enumerando igualmente os temas que integram as suas actualizações poéticas: “*Rodriguillo venga a su padre* es en la tradición portuguesa un romance cíclico que incluye pasajes de *Cabalgá Diego Laínez*, *El destierro del Cid*, *Pensativo estaba el Cid* y *La jura de Santa Gadea*” (Cid, 2008: 191).¹

Retomando as citações dos estudos de Diego Catalán e Jesús Antonio Cid acima apresentadas, vemos que o outro motivo para a afirmação da excepcionalidade de “O Cid e o conde Lozano” na tradição moderna pan-hispânica é a sua difusão geográfica. Com efeito, apesar de ser “um dos romances mais raros da tradição moderna” (Ferré, 1982: 9), os locais de recolha das versões conhecidas deste tema à data da publicação do *Catálogo General del Romancero* evidenciam essa difusão: 1 de Oviedo, 1 de Sevilha, 1 de Málaga, 1 de Ibiza e 5 da Madeira (Catalán, 1982: 65). A proveniência geográfica destas nove versões corresponde, portanto, a áreas do norte e sul da Península (Astúrias e Andaluzia) e a regiões insulares (Ibiza e Madeira), reconhecidas pela crítica como geografias conservadoras devido ao seu isolamento, “a famigerada insularidade que aprioristicamente favorecerá a permanência de romances já perdidos no continente” (Ferré, 1982: 9).

Esta característica levou Pere Ferré a antecipar a descoberta de temas raros aquando das suas primeiras incursões na Madeira, “paralelamente ao que ocorria com as ilhas Canárias ou Baleares na tradição castelhana e catalã” (*ibidem*). De facto, todas as versões portuguesas de “O Cid e o conde Lozano” procedem do arquipélago

¹ Contrariamente aos outros especialistas que analisaram a actualização de “O Cid e o conde Lozano” na tradição moderna portuguesa, Jesús Antonio Cid inclui o romance novo “Pensativo estaba el Cid” na composição das versões cíclicas madeirenses. No entanto, a justificação para a inclusão desta presença, que ainda não tinha sido identificada anteriormente, não se encontra desenvolvida neste artigo nem nos restantes estudos do mesmo autor a que tive acesso. Por outro lado, a lista das composições do romancero cidiano apresentada, por Jesús Antonio Cid, neste mesmo estudo não inclui a Madeira no conjunto de referências das regiões que conservam “Pensativo estaba el Cid” na tradição moderna, por se reportar somente ao *Catálogo General del Romancero* (Cid, 2008: 189). De facto, de acordo com os dados disponíveis à data da sua publicação, o *Catálogo* apenas reconhece a presença de versos deste romance novo numa versão factícia de Málaga (Catalán, 1982: 89-90). Além desta alusão de Jesús Antonio Cid, Maximiano Traperó apresentou o que defende ser uma conservação tradicional de versos de “Pensativo estaba el Cid” numa versão cíclica de “O Cid e o conde Lozano” que recolheu, em 1985, nas Ilhas Canárias (Traperó, 1993: 241-274). Voltarei a esta questão na subsecção 3.3. do presente capítulo.

madeirense (Ferré-Carinhas, 2000: 15). A investigadora americana Joanne Purcell recolheu as três primeiras versões deste *corpus* tradicional nas ilhas da Madeira e do Porto Santo, em Junho de 1970, e manifestou, desde logo, consciência da importância do seu achado para o estudo do género em todo o contexto pan-hispânico (Purcell, 1972: 60). Estes três poemas, no entanto, são publicados somente em 1987 (Purcell, 1987: 45-47, 47-48 e 48-49), o mesmo ano da edição do primeiro volume do *Romanceiro Popular Português* de Aliete Galhoz, que inclui uma versão do mesmo tema procedente de uma entrevista realizada em 1975, em Porto Santo (Galhoz, 1987: 3-4). Neste quadro da edição romancística em Portugal, as primeiras versões de “O Cid e o conde Lozano” a sair do prelo foram, por isso, as cinco composições publicadas nos *Romances Tradicionais* madeirenses de 1982, recolhidas pela equipa liderada por Pere Ferré, no decurso do ano precedente à sua impressão (Ferré, 1982: 28-29, 29-30, 30-32, 32 e 32-33). Deste conjunto de versões que resultou de entrevistas realizadas em períodos distintos, cinco correspondem à fixação de recitações independentes de duas informantes: Maria da Purificação Rodrigues Melim, entrevistada em 1970, 1975 e 1981 (Purcell, 1987: 48-49; Galhoz, 1987: 3-4²; Ferré, 1982: 28-29) e Filomena de Oliveira em 1970 e 1981 (Purcell, 1987: 47-48; Ferré, 1982: 29-30).

Estes diversos esforços de exploração da herança romancística do Arquipélago da Madeira disponibilizaram assim um *corpus* de seis versões (Ferré-Carinhas, 2000: 15),³ número que, apesar de reduzido, se destaca do testemunho das outras regiões que preservaram o romance. As descobertas de temas como este constituem verdadeiros “achados arqueológicos que ditam a existência de um romanceiro épico velho na tradição madeirense”, como afirmou Sandra Boto sobre a presença dos romances “As queixas de D. Urraca” e “Morte do rei D. Fernando” em

² Correção à referência da *Bibliografia do Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna (1828-2000)* (Ferré-Carinhas, 2000: 15), que inclui este poema como recitação independente de uma outra versão publicada por Pere Ferré no mesmo volume dos *Romances Tradicionais* da Madeira (Ferré, 1982: 30-32).

³ O *Novo Romanceiro do Arquipélago da Madeira* colige uma versão inédita de “O Cid e o conde Lozano”, recolhida por Vanda Anastácio e Pere Ferré em 1983 (Ferré-Boto, 2008: 25). No entanto, é um poema muito fragmentário que não permitiria a mesma análise a ser desenvolvida para as restantes versões do tema e não justifica, portanto, abrir uma excepção à definição do *corpus* deste estudo pela *Bibliografia do Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna (1828-2000)* (Ferré-Carinhas, 2000).

formas contaminadas de “Silvana” nesta área tradicional (Boto, 2008: 16). Estes achados demonstram, ao mesmo tempo, a importância da memória portuguesa para a preservação destes temas cidianos e para a do romanceiro épico, no contexto global da tradição moderna pan-hispânica.

2. A complexidade dos antecedentes e da constituição do romance

2.1. Os antecedentes épicos: a relação com *Mocedades de Rodrigo*

Como tem sublinhado a crítica, a complexidade genética da estrutura do romance “O Cid e o conde Lozano” está relacionada com o número de temas que o constituem, mas também com os antecedentes épicos do romance. Diego Catalán, por exemplo, definiu-o como um romance cíclico “en el cual se cantan, en apresurada sucesión escénica, toda una serie de episodios de uno de los cantares del *Rodrigo*” (Catalán, 2001: 529). De facto, o episódio do duelo entre Rodrigo e o conde tem origem no texto épico tardio *Mocedades de Rodrigo*, conservado pela *Crónica de los reyes de Castilla* (c. 1290) e pela *Crónica rimada del Cid* ou *Rodrigo* (manuscrito do século XV) (Catalán, 2001: 278, 284).

Mocedades de Rodrigo dedica-se à juventude do herói e surgiu, segundo Ramón Menéndez Pidal, como resposta à curiosidade do público relativamente ao passado e à genealogia de uma figura previamente consagrada pelos relatos dos seus feitos na idade adulta: “Es una ley general para todos los ciclos épicos, en España y en Francia y también entre los pueblos del Norte, su desarrollo temporal en sentido inverso al de la vida humana” (Menéndez Pidal, 1945: 132). Neste caso, a criação de *Mocedades de Rodrigo* explicar-se-ia pela divulgação e a fama granjeada, durante o século XII, por *Cantar de Mio Cid* e *Las particiones del rey Fernando*, que consagraram Rodrigo Díaz como “o Cid”, um herói e um vassalo ideal: “su inmortalidad como el héroe medieval español por excelencia, más que a sus hechos,

se la debe Rodrigo Díaz a su éxito como personaje literario” (Catalán, 2001: 495). No entanto, as referências ao período da infância de Rodrigo não são privativas daquela composição épica tardia. Surgiam algumas referências já em testemunhos épicos anteriores, do século XIII, nomeadamente na *Estoria de España* (1270) e *Las particiones del rey Fernando*, a episódios e dados da fase inicial da vida do herói, as quais levaram Menéndez Pidal e Samuel Armistead a identificar *Mocedades de Rodrigo* como fonte (Armistead, 2000: 34-36). Diego Catalán, porém, opôs-se a esta teoria e defendeu tratarem-se apenas de alusões ao passado, utilizadas pelas personagens em momentos de conflito ou tensão sobre supostos deveres de lealdade, como aqueles que Rodrigo teria para com Urraca pelo período da sua infância passado com a infanta em Zamora, sob a guarda de Arias Gonzalo (Catalán, 2001: 505-508).⁴

Na verdade, os episódios de *Mocedades de Rodrigo* que compõem o novo relato da juventude do herói divergem destas alusões e o manuscrito de *Rodrigo* apresenta um protagonista muito distinto da personagem épica configurada pela historiografia afonsina e pelos poemas anteriores, sobretudo pelo *Cantar de Mio Cid*:

Aunque identificado con el personaje que la vieja epopeya había hecho famoso, este Rodrigo, este “mio Cid”, de la nueva creación épica nada tiene en común con el del poema de *Mio Cid* de 1144. Las virtudes originarias del Rodrigo Díaz de Vivar poético, mesura y prudencia, fidelidad como vasallo, arteria en la guerra, conocimientos de derecho, y fe en una ley igual para todos, amor familiar, sentido del humor, son valores ajenos al nuevo canon: únicamente importa el arrojo y la arrogancia sin limitaciones, el desprecio a cualquier ley o norma que interfiera con el desarrollo de la persona, la insolencia del individuo, que sólo depende de sí mismo, frente a cualquier autoridad instituida (Catalán, 2001: 514).

⁴ Relativamente a esta informação sobre a infância de Rodrigo em Zamora, diz Catalán: “Estas alusiones al tiempo pasado son, en mi opinión, las primeras y únicas situaciones en que la epopeya (y, tras ella, el romancero) trataron el hecho. Al fin y al cabo, únicamente en ese contexto de conflictividad de sentimientos y deberes el sub-tema tenía interés literario” (Catalán, 2001: 507-508). Refere-se o erudito ao romance “Afuera, afuera, Rodrigo” (0021), que foi conservado pela tradição moderna portuguesa juntamente com versos de “As queixas de D. Urraca” (0004) em versões contaminadas madeirenses de “Silvana” (0005): “– Tu não te lembras, Rodrigues, daquele tempo passado / que minha mãe te deu vestir e meu pai te deu cavalo / e eu te dei a espada d’ouro p’ra te fazer mais fidalgo?” (Ferré, 1982: 207). Segundo Catalán, a rememoração destes episódios destina-se apenas a ampliar o dramatismo do encontro entre Rodrigo e Urraca e do apelo da infanta ao herói para que interceda a seu favor junto do pai moribundo, por oposição à convicção de Samuel Armistead de que este episódio seria prova da existência de um relato mais antigo de *Mocedades de Rodrigo* (Armistead, 2000: 34-35). A tradição madeirense preserva, assim, esta alusão à infância de Rodrigo, ainda que o faça em contaminação com o romance de incesto “Silvana”.

Este retrato particular do herói em *Mocedades de Rodrigo* inspirou o romancero velho no que concerne à reelaboração de alguns episódios da juventude desta personagem. Menéndez Pidal (1910) e, posteriormente, Samuel Armistead (1963⁵) destacaram a relação entre a balada pan-hispânica e este poema épico através do testemunho da *Crónica de Castilla*. No entanto, Diego Catalán contraria esta opinião, defendendo que a refundição parcial da *Estoria de España* (Catalán, 2001: 278), apesar de acolher os episódios de invenção jogralesca de *Mocedades de Rodrigo*, altera de forma significativa a sua estrutura.⁶ Fá-lo, sobretudo, por meio da eliminação de determinadas cenas do confronto entre rei e vassalo e das referências à arrogância do jovem herói, modificando o retrato do protagonista e a relação conflituosa de Rodrigo com o monarca, prevalecente no texto épico (Catalán, 2001: 289).

Esta distinção é fundamental por duas razões. Primeiro, porque as características acima enumeradas por Catalán se baseiam em *Rodrigo*, não no perfil do herói que seria traçado a partir do testemunho da *Crónica de Castilla*. Segundo, porque estas mesmas características são indispensáveis à compreensão da reelaboração romancística da figura épica do jovem Rodrigo e dos episódios de *Mocedades de Rodrigo* que protagoniza. A refundição da crónica afonsina evita o conflito entre o vassalo e o rei e reduz ao mínimo, por exemplo, o confronto com o conde Gómez de Gormaz, ponto de partida do romance “O Cid e o conde Lozano” na tradição moderna (Catalán, 2001: 289). A subtração da violência na conduta do protagonista e da sua arrogância perante o rei na *Crónica de Castilla* poderia assim induzir a atribuição errónea da criação deste perfil do herói ao romancero, quando, na verdade, a base do seu carácter é uma herança de *Rodrigo*. Por outro lado, como se verá, a personagem romancística, criada a partir deste perfil, adquire traços

⁵ “La Refundición de las Mocedades: Estructura narrativa”, que consultei em *La tradición épica de las Mocedades de Rodrigo* (Armistead, 2000: 59-67), o volume de reedição dos estudos que Samuel Armistead dedicou a este assunto ao longo da segunda metade do século XX.

⁶ “[S]i pretendemos reconstruir la secuencia de acontecimientos de la gesta en su estructura original o restaurar la concepción épica inicial del personaje Rodrigo, deberemos basarnos en el testimonio del poema tardío, el *Rodrigo*, más bien que en la serie de episodios de las *Mocedades de Rodrigo* del s. XIII que de una forma articulada presenta la *Crónica de Castilla*” (Catalán, 2001: 299).

próprios para os quais a tradição portuguesa dará também o seu contributo particular.

Além de “O Cid e o conde Lozano”, conhecido apenas na tradição moderna, o romanceiro de tradição antiga reelaborou três episódios procedentes do poema épico *Mocedades de Rodrigo*: o lamento de Ximena, filha do conde Gormaz, perante o rei D. Fernando I depois da morte do pai, em “As queixas de Ximena”; a apresentação de Rodrigo na corte, posterior ao duelo e decorrente da denúncia narrada no romance anterior, em “Cabalga Diego Laínez”; e a expedição a França, em “Rey don Sancho, rey don Sancho cuando en Castilla reinó”⁷. Os dois primeiros temas relatam sucessos contíguos à morte do conde e são conservados pela tradição portuguesa, demonstrando um acolhimento significativo da narração da juventude do Cid. Porém, esta preservação assume formas distintas no *corpus* tradicional português que, pela sua raridade, justificam um breve comentário.

Na composição épica, depois do duelo travado por Rodrigo com o conde Gómez de Gormaz, para vingar a ofensa que o nobre tinha infligido ao seu pai na corte, e na sequência da morte do conde neste combate, a filha de Gómez de Gormaz reclama justiça junto do rei D. Fernando, episódio que se desenrola no romance “As queixas de Ximena” (0001). Na tradição antiga, Ximena apresenta-se perante o rei, lamentando o desamparo em que a morte do pai a deixou e a afronta que representa a liberdade de Rodrigo, sugerindo finalmente ao monarca que a case com o jovem que matou o pai.⁸ Na tradição moderna, o romance é conhecido dos sefarditas, sobretudo em Marrocos. Todavia, Paul Bénichou e Diego Catalán defenderam a possível origem letrada da composição temática destes poemas (Catalán, 2001: 582-583), que integram ainda versos de “Destierro del Cid” e do romance novo “Delante el rey de León” (Catalán, 1982: 105-109).

A única versão de “As queixas de Ximena” recolhida na tradição moderna portuguesa (Ferré-Carinhas, 2000: 15), mais especificamente na ilha açoriana das

⁷ Vide subsecção 3.1.1. do capítulo I da Primeira Parte.

⁸ Esta cena foi desenvolvida na tradição antiga por diversas composições: “Cada día que amanece”, publicado pela primeira vez no *Cancionero de romances* s.a., “Día era de los Reyes” na reedição de 1550 de Antuérpia e “En Burgos está el buen rey”, na *Rosa Española* de Timoneda de 1573 (*apud* Catalán, 2001: 582 e 586). Existe ainda uma versão manuscrita descoberta no final do século XX, “Rey que non fase justicia” (Armistead-Askins, 2001: 136).

Flores, é um canto de alvorada (Catalán, 1982: 105) e preserva o lamento da protagonista na primeira pessoa, semelhante ao da versão do *Cancionero de romances* s.a., “Cada día que amanece”:

Cada día que amanece veo quien mató a mi padre.
Y me passa por la puerta por me dar mayor pesare,
con un falcón en la mano que trae para caçare;
mátame mis palomillas que están en mi palomare
(*apud* Catalán, 2001: 586).

Passou pela minha porta, às minhas terras foi caçar,
matou-me as minhas pombinhas que eu tinha no meu pomar.
Matou-mas de uma em uma, juntou-mas de par em par,
matou-me as mais bonitas, para mais pena me dar.
Fui eu ter com el-rei que mas mandasse pagar,
el-rei, por eu ser mulher, não me quis escutar.
El-rei que não faz justiça, não devia governar,
nem comer pão do Alentejo, nem com a rainha falar.
Desta sorte se castiga a quem não sabe reinar
(Ferré, 2000: 131).

Apesar desta proximidade, o poema açoriano contém versos que só podem ser explicados recorrendo, por exemplo, à versão mais longa do tema publicada na reedição do *Cancionero de romances* de Antuérpia, em 1550. Refiro-me nomeadamente à ampliação da punição destinada ao rei pela protagonista:

Rey que no haze justicia no deuia de reynar
(...)
ni comer pan a manteles ni con la reyna holgar
(Rodríguez-Moñino, 1967: 225).

El-rei que não faz justiça, não devia governar,
nem comer pão do Alentejo, nem com a rainha falar
(Ferré, 2000: 131).

A tradição portuguesa conserva a afronta à personagem feminina, mas não alude à orfandade, como o primeiro verso da composição publicada por Martín Nucio. Contrariamente às restantes versões quinhentistas impressas (“Día era de los Reyes”, “En Burgos está el buen rey”) e à tradição sefardita de Marrocos, o poema açoriano também não desenvolve o prólogo narrativo com a contextualização da acção nem nomeia as personagens. Perdeu, portanto, o vínculo ao contexto épico do

relato, bem como ao acontecimento causador do discurso de Ximena na corte e aproxima-se de uma interpretação exclusivamente novelesca da declaração feminina. Ainda assim, conserva elementos discursivos e semânticos que surgem em diferentes versões antigas e que integrariam a tradição de “As queixas de Ximena”. Por esta razão e face às características das versões das restantes tradições modernas, Diego Catalán destacou o poema açoriano como prova da suposta transmissão tradicional do romance: “la presencia del tema (aunque en estado muy decaído) en la tradición de las islas atlánticas portuguesas podría hacernos suponer una pervivencia del canto del romance en la tradición no vinculada a la transmisión literaria” (Catalán, 2001: 583).

Na sequência deste protesto de Ximena, o rei chama o jovem herói à sua presença. O pai, Diego Laínez, receando as consequências das acções de Rodrigo, cumpridas em nome da restituição da sua honra, decide acompanhá-lo. A subsequente apresentação ao rei na corte é relatada num outro romance velho, “Cabalga Diego Laínez”, do qual se conservam apenas alguns versos em contaminação nas versões da tradição moderna portuguesa de “O Cid e o conde Lozano”.

2.2. Os constituintes temáticos do romance

Passo a apresentar sumariamente os romances que constituem a modalidade portuguesa de “O Cid e o conde Lozano”, pela ordem em que as suas fórmulas poéticas integram as versões cíclicas madeirenses: “Cabalga Diego Laínez” (0036), “La jura en Santa Gadea” (0035), “Destierro del Cid” (0003) e “Garcilaso y el Ave María” (0067) (Ferré-Carinhas, 2000: 211, 209 e 212).⁹ A identificação destes componentes, realizada pela crítica, nomeadamente pelos especialistas que

⁹ “Garcilaso y el Ave María” é o único romance deste conjunto que não faz parte dos temas cidianos. Esta característica, acrescida da particularidade da sua presença em contaminação apenas no final de uma das versões do *corpus* de “O Cid e o conde Lozano”, justificam que a análise deste tema seja desenvolvida apenas na subsecção 3.2.4. do presente capítulo.

destaquei no início do presente capítulo (Diego Catalán, Pere Ferré e Jesús Antonio Cid), permitirá, na subsecção 3 deste trabalho dedicada à tradição moderna portuguesa, analisar o processo de contaminação discursiva e temática deste romance cíclico, ou seja, o engaste dos versos importados pelo tema receptor, os respectivos efeitos discursivos, semânticos e narrativos, e determinar a lógica que preside ao processo.

O romance velho “Cabalga Diego Laínez” (0036) desenvolve a apresentação de Rodrigo a D. Fernando, subsecutiva às queixas de Ximena. O relato é iniciado com a descrição do séquito que acompanha Diego Laínez e o filho à corte, onde todos se preparam para prestar vassalagem ao monarca, com excepção do jovem herói. Convencido pelo pai a beijar a mão do rei, Rodrigo afronta a figura real ao exhibir acidentalmente a espada.¹⁰ Perante a reprovação do soberano, o filho de Diego Laínez recusa-se a aceitar a autoridade real e abandona o palácio, escoltado pelos seus cavaleiros. À semelhança de outros temas dedicados a Cid, “Cabalga Diego Laínez” conheceu uma ampla fortuna editorial, sobretudo no século XVI,¹¹ mas na tradição moderna é conservado apenas em formas contaminadas de outros romances,¹² nomeadamente em duas versões marroquinas de “As queixas de Ximena”,¹³ em versões desta mesma tradição sefardita de “Destierro del Cid” e no romance “O Cid e o conde Lozano” (Catalán, 1982: 91-93).

¹⁰ Giuseppe Di Stefano esclarece que desembainhar parcialmente a espada era visto como um gesto de desafio, reproduzido por exemplo na épica francesa (Di Stefano, 1993: 349, nota 32).

¹¹ É impresso nos seguintes volumes: *Cancionero de romances* sem ano [1547-49] e nas reedições de 1550, 1555 e 1568 de Antuérpia, na edição de Juan Godinez de Miles de 1550 e na de Lisboa de 1581; *Silva de romances* de Zaragoza de 1550 e nas edições de Barcelona de 1550 e 1552; *Recopilación de romances* (Alcalá, 1563), no *Cancionero de romances* (Granada, 1563) e nas suas edições de 1570, 1571, 1577 e 1584 de Sepúlveda; e na *Silva segunda* de Mendaño em 1588 e 1646 (*apud* Ferré, 1987a: 377-378).

¹² O *Catálogo General del Romancero* inclui estes romances com um asterisco antes do título, que representa os temas conservados exclusivamente em contaminação nas versões de outros: “el romance no ha sobrevivido como fábula independiente en la tradición oral moderna. Sus reliquias se hallan incorporadas a otras fábulas romancísticas” (Catalán, 1984: 213).

¹³ Menéndez Pidal julga, aliás, provável que este romance e “Cabalga Diego Laínez” tivessem circulado como um só poema, atribuindo a separação ao “gosto fragmentista do século XVI” (Menéndez Pidal, 1953: 220). A sua teoria baseia-se, sobretudo, no facto de a versão “Día era de los Reyes” narrar a decisão do rei sobre o requisito da protagonista, o envio de uma carta a Rodrigo para o convocar à sua presença e, finalmente, a reacção de Diego Laínez e do filho à recepção desta mesma carta, preparando-se ambos para a apresentação ao monarca relatada em “Cabalga Diego Laínez”.

Tomando como referência o testemunho do *Cancionero de romances* s. a., o romance organiza-se de acordo com as seguintes sequências, que ilustro com o respectivo discurso poético:

I.

1. A apresentação do cortejo.

1.1. Diego Laínez dirige-se à corte para prestar vassalagem ao rei, juntamente com um grupo de cavaleiros e o filho, Rodrigo.

Cavalga Diego Laínez al buen rey besar la mano;
consigo se los llevaba los trezientos hijos dalgo.
Entr'ellos iba Rodrigo, el sobervio castellano:

1.2. Descrição do grupo e comparação das vestes, adereços e armamento dos cavaleiros com os de Rodrigo.

todos cavalgan a mula, sólo Rodrigo a cavallo;
todos visten oro y seda, Rodrigo va bien armado;
todos espadas ceñidas, Rodrigo estoque dorado;
todos con sendas varicas, Rodrigo lança en la mano;
todos guantes olorosos, Rodrigo guante mallado;
todos sombreros muy ricos, Rodrigo casco afilado
y encima del casco lleva un bonete colorado.
Andando por su camino unos con otros hablando,
allegados son a Burgos, con el rey se han encontrado.

II.

1. Os elementos do séquito do rei suspeitam da chegada do autor da morte do conde Lozano.

Los que vienen con el rey entre sí van razonando,
unos lo dicen de quedo, otros lo van preguntando:
– Aquí viene entre esta gente quien mató al conde Lozano.–

2. Rodrigo desafia os cavaleiros a vingarem o conde, mas ninguém o enfrenta.

Como lo oyera Rodrigo en hito los ha mirado;
con alta y sobervia voz d'esta manera ha hablado:
– Si hay alguno entre vosotros, su pariente o adeudado,

que le pese de su muerte, salga luego a demandallo:
yo se lo defenderé quier a pie quier a cavallo.–
Todos responden a una: – Demándelo su pecado.–

III.

1. Todos se preparam para prestar vassalagem ao rei, salvo o jovem herói.

Todos se apearon juntos para al rey besar la mano;
Rodrigo se quedó solo encima de su cavallo.

2. Diálogo entre Diego Laínez e o filho.

2.1. O pai pede a Rodrigo que beije a mão do rei.

Entonces habló su padre, bien oiréis lo que ha hablado:
– Apeáosvos, mi hijo; besaréis al rey la mano,
porque él es vuestro señor, vos, hijo, sois su vasallo.–

2.2. O jovem herói decide aceder à solicitação paterna.

Desde Rodrigo esto oyó sintióse más agraviado;
las palabras que responde son de hombre muy enojado:
– Si otro me lo dixera ya me lo oviera pagado;
mas por mandarlo vos, padre, yo lo haré de buen grado.–

IV.

1. Antes de o concretizar, porém, Rodrigo afronta acidentalmente o rei.

Ya se apeava Rodrigo para al rey besar la mano;
al hincar de la rodilla el estoque se ha arrancado;

2. Confronto entre o protagonista e o monarca.

2.1. O rei condena a acção do jovem.

espantóse d'esto el rey y dixo como turbado:
– ¡Quítate, Rodrigo, allá! ¡Quítateme allá, diablo!,
que tienes el gesto de hombre y los hechos de león bravo.–

2.2. Rodrigo recusa prestar vassalagem ao soberano.

Como Rodrigo esto oyó apriessa pide el cavallo;
con una boz alterada contra el rey así ha hablado:
– Por besar mano de rey no me tengo por honrado;

porque la besó mi padre me tengo por afrentado.–

V. O herói retira-se finalmente do palácio acompanhado dos seus cavaleiros.

En diciendo estas palabras salídose ha del palacio;
consigo se los tornava los trezientos hijos dalgo:
si bien vinieron vestidos bolvieron mejor armados,
y si vinieron en mulas todos buelven en cavallos
(Di Stefano, 1993: 347-350).

Neste romance velho, bem como no romanceiro de tradição antiga e no de tradição moderna dedicados ao desenvolvimento destes episódios, provenientes de *Mocedades de Rodrigo*, o conde “Lozano” toma o lugar do conde Gómez de Gormaz épico. O novo antropónimo deriva da adopção do adjetivo “lozano”, utilizado por diversas vezes em *Rodrigo* para qualificar as personagens. Giuseppe Di Stefano nota como este atributo surge, por exemplo, associado ao jovem herói (Di Stefano, 1993: 348). Mais relevante ainda é a utilização do epíteto para o próprio conde em *Rodrigo*, nos versos que narram este episódio e com manifestas aproximações a “Cabalga Diego Láinez”:

Yrado va contra la corte do está el buen rrey don Fernando.
Todos dicen: «Ahé aquí el que mató al conde lozano».
Quando Rrodrigo bolvió los ojos todos yvan derramando:
avién muy grant pavor d’él e muy grande espanto
(*Mocedades de Rodrigo*, 1982: 36).

Este romance herda, portanto, do poema épico a “altanera condición del hidalgo” (Catalán, 2001: 592), retratada igualmente, como se verá, na tradição moderna portuguesa. O incidente da recusa de Rodrigo em beijar a mão do soberano é um dos argumentos que servem a demonstração de Diego Catalán sobre a relação entre *Mocedades de Rodrigo*, o manuscrito do século XV de *Rodrigo* e, consequentemente, o romanceiro velho. De facto, a *Crónica de Castilla* está ausente desta equação no que respeita ao relato do incidente:

La ética historiográfica impide al formador de la *Crónica de Castilla* hacerse eco de la tensión que en la gesta existe, desde un principio, entre el rey y el mancebo (...) en la entrevista con el rey Fernando, el cronista, siguiendo en su labor de censura, omite el

altanero comportamiento de Rodrigo y, lo que es más grave, su negativa a reconocerse vasallo del rey besándole la mano (Catalán, 2001: 289-290).

Os versos da expressão desta recusa integram tanto o texto de *Rodrigo*, como o romance “Cabalga Diego Laínez” e ainda, por meio do fenómeno da contaminação, “La jura en Santa Gadea”.

“La jura en Santa Gadea” (0035), por sua vez, relata um episódio do período de vida adulta do Cid. O romance concentra-se na época posterior ao serviço do herói ao rei D. Fernando I e ao filho, D. Sancho II, morto por um traidor durante o cerco de Zamora, e narra o juramento que Cid impõe a D. Afonso VI como prova de inocência no assassinato do seu irmão D. Sancho. O episódio da jura, contrariamente à historicidade que lhe reconheceu Ramón Menéndez Pidal, tem origem épica, segundo defendeu Jules Horrent ou reafirmou mais recentemente Diego Catalán (Catalán, 2001: 81). Esta cena de “invenção jogralesca” (Di Stefano, 1988: 144), documentada pela primeira vez no *Chronicon Mundi* do clérigo Lucas de Túy, em 1236 (Di Stefano, 1988: 144; Catalán, 2001: 80-81), pertence ao final do “Cantar do cerco de Zamora”, o terceiro e último de *Las particiones del rey Fernando* (Catalán, 2001: 50-51 e 304-306).¹⁴

A tradição romancística, no entanto, ao adoptar e reelaborar poeticamente este episódio no romance velho “La jura en Santa Gadea”, finaliza-o com o exílio do herói, ou seja, a severidade do discurso de Cid indigna o rei que lhe dá ordem de desterro: “Otro rasgo privativo del *Romance ms.* respecto a la tradición poética y cronística de la historia cidiana parece ser el vínculo establecido entre jura y exilio, al ser presentado éste como consecuencia de la dureza de aquella” (Di Stefano, 1988: 150). Esta ligação aparentemente inédita de duas cenas que não seriam contíguas na tradição anterior, isto é, o estabelecimento da jura como causa imediata do exílio,

¹⁴ A análise deste episódio e dos respectivos relatos deu origem a teorias distintas. Alguns estudiosos, de que se destaca Jules Horrent, argumentaram ter sido elaborado para unir as duas composições épicas: “nacido con función de puente entre los *cantares* de la adolescencia de Rodrigo (el *Fernando I*, el *Sancho II* y *cerco de Zamora*, perdidos) y las refundiciones del venerable *Cantar de Mio Cid*, para realizar un poema cíclico con la biografía histórico-legendaria completa del héroe” (Di Stefano, 1988: 144). Por outro lado, uma outra parte da crítica identificou esta cena com o início perdido de *Mio Cid* e a narração da partida do herói de Vivar para o desterro, hipótese que foi desmentida, por exemplo, por Giuseppe Di Stefano (Di Stefano, 1988) e Diego Catalán (Catalán, 2001: 307-312).

mereceu uma atenção particular por parte da crítica. A análise desenvolvida por Diego Catalán sobre esta questão revela-se a mais esclarecedora. Ao comparar textualmente o testemunho de *Las particiones del rey Fernando* na *Estoria de España* e na *Crónica de Castilla*, Catalán verificou que, não obstante a reconhecida semelhança entre os dois textos, no que respeita à narração da partida de Cid para o desterro, existem, na *Crónica de Castilla*, diversos elementos ausentes do *Cantar de Mio Cid* e da prosificação destas cenas na *Estoria de España*. O erudito espanhol referia-se nomeadamente à descrição do abandono das propriedades de Vivar, à inclusão da resposta ativa de Cid quando o monarca recusa uma demonstração sua de vassalagem e ainda ao relato do encontro de ambos entre Burgos e Vivar, episódio que causa finalmente o desterro de Cid pelo rei (Catalán, 2001: 306-313). Os novos elementos sugerem, por isso, o recurso a uma fonte poética agora desconhecida, por parte do autor da refundição da crónica afonsina, que reuniria o episódio da jura em Santa Gadea, pertencente ao final de *Las particiones del rey Fernando*, à partida para o desterro do início de *Mio Cid*:

Podría, en consecuencia, pensarse en la existencia de un texto poético donde las escenas constituidas por la jura, la confrontación verbal entre el rey y el Cid, la orden de salir del reino, la constitución de la mesnada, el abandono de los palacios, el paso por Burgos en actitud desafiante y la ida a Cardeña formasen una cadena ininterrumpida. El romance épico de *La jura de Santa Gadea* en sus varias versiones (la manuscrita y las impresas) sería, en tal caso, una reelaboración del mismo fundido escénico (Catalán, 2001: 312).

A hipótese da existência desta composição cíclica apoia-se assim no testemunho da *Crónica de Castilla* e no romance “La jura en Santa Gadea”. Em todo o caso, este tema não desenvolve várias das cenas épicas referidas por Diego Catalán, uma vez que o juramento imposto por Cid ao rei D. Afonso é a causa directa da ordem de desterro enunciada pelo monarca, a que se segue imediatamente o respectivo cumprimento pelo herói, diferença que pode ser atribuída a outros relatos da cena épica ou mesmo à sua reelaboração romancística: “El romance nos muestra así un paso más en la evolución de la escena épica. (...) El continuo que forman la Epopeya y el Romancero hace que la escena sea, a lo largo de los siglos, una y múltiple” (Catalán, 2001: 632-633).

À semelhança de “Cabalga Diego Laínez”, este romance vive apenas em contaminação na tradição moderna.¹⁵ Na tradição antiga, contudo, foi largamente impresso,¹⁶ existindo ainda o seu registo num manuscrito do Museu Britânico (ms. Eg.-1875, fol. 59r), descoberto por Claudio Sanz Arizmendi e divulgado por Ramón Menéndez Pidal (Menéndez Pidal, 1914: 361-364). Esta versão manuscrita, que corresponde à fixação mais arcaica do romance, apresenta a seguinte estrutura temática:

I.

1. Cid prepara-se para obter o juramento de D. Afonso VI.

1.1. Descrição introdutória e reacção inicial do monarca à severidade do discurso do herói.

En santa Agueda de Burgos, do juran los hijos de algo,
allí toma juramento el Cid al rey castellano:
si se halló en la muerte del rey don Sancho su hermano.
Las juras eran muy rezias, el rey no las ha otorgado.

1.2. O protagonista ameaça o soberano em caso de perjúrio.

– Villanos te maten, Alonso, villanos que no hidalgos,
de las Asturias de Oviedo que no sean castellanos;
si ellos son de León yo te los do por marcados;
cavalleros vayan en yeguas, en yeguas que no en cavallos;
las riendas traigan de cuerda y no con frenos dorados;
avarcas traigan calçadas y no çapatos con lazo;
las piernas traigan desnudas, no calças de fino paño;
trayan capas aguaderas, no capuces ni tavadros;
con camisones de estopa, no de olanda ni labrados;
mátente con aguijadas, no con lanças ni con dardos,
con cuchillos cachicuernos, no con puñales dorados;
mátente por las aradas, no por caminos hollados;
sáquente el corazón por el derecho costado,
si no dizes la verdad de lo que te es preguntado:
si tú fuiste o consentiste en la muerte de tu hermano.–

¹⁵ Além da presença no tema em análise, encontra-se também em versões de “Destierro del Cid”, conforme adiante mencionarei, seguindo a lição de Catalán (Catalán, 1982: 141).

¹⁶ O romance foi fixado no *Cancionero de romances* s. a. [1547-49] e nas reedições de 1550, 1555 e 1568 de Antuérpia, na edição de Juan Godinez de Miles de 1550 e na de Lisboa de 1581; na *Silva de romances* de Zaragoza de 1550 e nas edições de Barcelona de 1550 e 1552; na *Rosa Española* de 1573 (Valência) e na *Silva segunda* de Mendaño em 1588 e 1646 (*apud* Ferré, 1987a: 378).

1.3. O rei, em vez de responder ao súbdito, exige-lhe vassalagem.

Allí respondió el buen rey, bien oiréis lo que ha hablado:
– Mucho me aprietas, R[o]drigo; Rodrigo, mal me has tratado;
mas oy me tomas la jura, cras me besarás la mano.–

1.4. Cid recusa beijar a mão do rei, aludindo ao agravo feito ao pai.

Allí respondió el buen Cid, como hombre muy enojado:
– ¡Aqueso será, buen rey, cómo fuere galardonado!
Que allá en las otras tierras dan sueldo a los hijos dalgo.
Por besar mano de rey no me tengo por honrado;
porque la besó mi padre me tengo por afrentado.–

II.

1. Confronto das personagens.

1.1. O monarca ordena o exílio do Cid.

– Vete de mis tierras, Cid, mal cavallero provado;
vete, no m'entres en ellas hasta un año pasado.–

1.2. O herói desafia o rei, expandindo o prazo do castigo.

– Que me plaze – dixo el Cid–, que me plaze de buen grado
por ser la primera cosa que mandas en tu reinado.
Tú me destierras por uno, yo me destierro por cuatro.–

III. Cid retira-se finalmente de Vivar, encerrando o palácio e fazendo-se acompanhar do seu séquito.

Ya se partía el buen Cid de Bivar, esos palacios.
Las puertas dexa cerradas, los alamudes echados,
las cadenas dexa llenas de podencos y de galgos;
con él lleva sus halcones, los pollos y los mudados.
Con él van cien cavalleros, todos eran hijos de algo:
los unos ivan a mula y los otros a cavallo;
por una ribera arriba al Cid van acompañando,
acompañándolo ivan mientras él iba caçando
(Di Stefano, 1993: 366-369).

O dístico que expressa a recusa do Cid em beijar a mão do rei é uma fórmula própria de “Cabalga Diego Laínez”, presente em contaminação tanto nesta versão manuscrita, como nas versões impressas de “La jura en Santa Gadea”. Esta relação temática evidencia a antiguidade do fenómeno, já referida, e a importância destes versos no ciclo romancístico cidiano, que ficará novamente demonstrada aquando da análise das versões madeirenses.¹⁷

Por oposição aos temas cidianos previamente mencionados, não se conhecem testemunhos antigos de “Destierro del Cid” (0003). Na tradição moderna, foram recolhidas versões deste romance em Marrocos, na [ex-]Jugoslávia e em Sevilha e conserva-se ainda em formas contaminadas de “As queixas de Ximena” e “O Cid e o conde Lozano” (Catalán, 1982: 95). O tema desenvolve uma alteração entre Cid e D. Afonso VI e o confronto entre o herói e Diego Ordoñez na corte, que determina a ordem de desterro por parte do soberano (Ferré, 1987a: 274; Cid, 2008: 187). A análise das actualizações poéticas sefarditas deste *corpus* tradicional, a que recorro pelo arcaísmo do seu testemunho, revela uma estrutura temática formada pelas seguintes sequências:

I.

1. Diálogo entre Cid e o rei.

1.1 O monarca questiona o protagonista sobre os motivos da sua ausência e do estado em que se apresenta na corte.

– ¿Ande habéis estado, el Sidi, que en Corte no habéis entrado?
La barba traéis belluda, el cabello ciezo y cano.

1.2. Cid justifica-se com a guerra contra os mouros.

– Yo he estado en las batallas con los moros guerreando.

1.3. O rei exige ao herói que reparta as suas conquistas.

– Viñas y castillos, el Sidi, me han dicho que habéis ganado;

¹⁷ Vide 3.1.1. do capítulo I da Primeira Parte e subsecções 3.2.1. e 4 do presente capítulo.

partirlas con el conde Alarcos que aunque es pobre, es buen fidalgo
(Larrea Palacín, 1952: I, 46-47).

1.4. Cid contesta a ordem real, reivindicando o mérito e o sacrifício na obtenção das suas propriedades, por oposição às heranças do soberano.

– Dadle de los tuyos, reye, que los habéis heredado;
que si yo los he ganado muchas penas me han costado:
sangre de condes y duques, de mozos buenos fidalgos.

II. O rei ordena a prisão do Cid.

– Prendéisle, mis caballeros, prendéisle, mis hijos bravos.

III. O protagonista mata o único conde que se atreve a enfrentá-lo.

Cien hombres había en la corte, ninguno que fuera osado
sino era el conde Ordoño que por su mal ha buscado.
La cabeza entre los hombros al pie del rey se la ha echado.

IV.

1. O rei desterra o Cid.

– Mal haya tú, el Sidi, mi caballero malvado:
dirás que no matas hombre, no os tenéis por honrado.
Yo te destierro, el Sidi, de mis tierras por un año
(Larrea Palacín, 1952: I, 48-49).

2. O herói responde com o agravamento da própria pena e compara as posses do monarca às paternas, afirmando a superioridade do progenitor.

– Si me destierras por un año, yo me destierro por cuatro.
Irme he de tus tierras brutas de bárbaro y soldado,
irme he yo a las de mi padre de duque y de fidalgo;
irme he de tus tierras brutas, brutas y de malos paños;
irme he yo a las de mi padre de sedas y de brocados.
Trescientas tiendas que tenía todas a mí me han dado;
la más chiquita de ellas tiene el Cristo retratado;
en la cabeza de Cristo hay un rubí esmerado
que si la aprecian los moros vale más que tu reinado.

V.

O rei arrepende-se da decisão e chama Cid para junto de si, enaltecendo o seu valor.

– Aína, mis caballeros, áina, mis hijos de algo:
que un hombre tan valiente no salga de mi reinado–
(Larrea Palacín, 1952: I, 46-47).

O desconhecimento da documentação de “Destierro del Cid” nas colecções poéticas e folhetos de cordel antigos motivou a discussão sobre a origem e a possível antiguidade deste tema. Paul Bénichou defendeu a hipótese de a génese do romance ter coincidido com “un tiempo relativamente próximo a la época de poetización inicial en la cual nació el romancero viejo” (Bénichou, 1968b: 36). Para chegar a esta conclusão, baseia-se o crítico francês na estrutura complexa que identifica no romance, composta por temas que abrangem épocas diferentes e retratam heróis e episódios lendários distintos. O estudioso acrescentou ainda a este argumento o facto de esses mesmos temas não sobreviverem em formas não contaminadas na tradição marroquina, integrando apenas versões de outros romances (Bénichou, 1968b: 35).¹⁸

Diego Catalán, por seu lado, num estudo impresso pela primeira vez no início da década de 1970, comprova a antiguidade do tema, embora não a admita tão remota quanto Bénichou, e demonstra a notoriedade do romance pelo menos durante o *Siglo de Oro*, período que nos legou provas diversas deste conhecimento generalizado: o romance ao divino “La gloria ganada”, com a mesma rima de “Destierro del Cid” (*á-o*);¹⁹ a inclusão do verso “De dónde venís, el Cid, que en cortes no abéis estado” por Pedro de Penagos num cartapácio da primeira metade do século XVII; e outros testemunhos numa composição poética de Góngora e na peça

¹⁸ Sobre o amplo conjunto de temas que entrevê na composição das versões de “Destierro del Cid” Paul Bénichou esclarece: “deja ver entre ellos un tipo de influencia literaria más sutil que la contaminación común” (Bénichou, 1968b: 24). No entanto, afirma de seguida, a propósito dos versos que relatam a recusa do herói em prestar vassalagem ao rei: “Pero hay otra deuda, literal esta, de nuestro *Destierro del Cid* a *Cabalgá Diego Laínez*” (Bénichou, 1968b: 25).

¹⁹ Os romances “a lo divino” são contrafactos de romances velhos profanos, muitas vezes de tema épico e histórico, e constituíram uma prática especialmente recorrente em determinados períodos: “El esfuerzo realizado en el siglo XVI y comienzos del siglo XVII por una legión de pequeños poetas empeñados en proporcionar al pueblo un romancero cantable de contenido espiritual tuvo un éxito notable” (Catalán, 1997: 289). Além da fixação impressa ou manuscrita de romances, estas contrafactos de romances ao divino, tal como as glosas, alusões, citações em composições dramáticas ou outras obras literárias, de entre outras manifestações, são uma prova do conhecimento dos temas utilizados e, consequentemente, da sua secularidade.

La pobreza estimada de Lope de Vega, aproximadamente do mesmo período (Catalán, 1997: 84-85 e 279; Cid, 2008: 185).

Associo ainda esta demonstração da celebridade do episódio e de alguns elementos da sua formulação discursiva no princípio do século XVII a uma referência ao romance artificial “Si atendeis que de los brazos”, da *Segunda parte del romancero general* de Madrigal, de 1605, publicado igualmente na *Historia y Romancero del Cid* de Escobar (*apud* Michaëlis de Vasconcelos, 1871: 187-188). Este poema reproduz um discurso do rei D. Afonso VI dirigido a Cid, no qual o monarca questiona o herói sobre os motivos da sua ausência da corte, da condição física pouco cuidada em que se apresenta (evocando a jura de Santa Gadea) e termina com a ordem de desterro:

¿En qué os habeis empachado
Que dende el pasado invierno
Non vos han visto en las cortes,
Puesto que cortes se han fecho?
¿Porqué, siendo cortesano,
Traeis la barba y cabello
Descompuesto y desviada
Como los padres del yermo?
(...)
Con título de enemigo
De mis reinos vos destierro
(*apud* Michaëlis de Vasconcelos, 1871: 187-188).

Mais uma vez, a jura é incluída nos elementos da tensão entre rei e vassalo, embora neste romance ela não seja a causa directa do desterro do herói, como em “La jura en Santa Gadea”. Conforme será observado de seguida na discussão das origens de “O Cid e o conde Lozano” moderno, estas composições artificiosas resultam da reelaboração de romances tradicionais e testemunham a fortuna dos relatos de determinados episódios na época da sua criação, corroborando ao mesmo tempo a antiguidade desses temas.

2.3. A revisão da tese pidalina sobre a relação genética do romance com “Ese buen Diego Laínez”

A identificação da tradição antiga de “O Cid e o conde Lozano” (0002) tem sido objecto de diversas considerações críticas. Ramón Menéndez Pidal, por exemplo, reconhece o romance novo “Ese buen Diego Laínez” como fonte deste tema (Ferré, 1987a: 297). Pelo contrário, a descrição de “O Cid e o conde Lozano” no *Catálogo General del Romancero* não contempla qualquer *incipit* antigo (Catalán, 1982: 85), assim como no *Romanceiro Português e Brasileiro. Índice Temático e Bibliográfico* (Fontes, 1997: I, 56), e o *Índice General del Romancero* atribui uma cota distinta a este romance novo, sob o número 0346. Pere Ferré segue a mesma linha e dedica-se minuciosamente a esta questão, comparando a composição quinhentista com as versões modernas, para chegar à conclusão de que “O Cid e o conde Lozano” não procede, de facto, de “Ese buen Diego Laínez”, embora se possa admitir a sua presença num outro ramo da genealogia do romance cíclico, como se verá.²⁰ Para que seja possível acompanhar esta discussão e fazer depois o cotejo com a tradição portuguesa, incluo aqui a estrutura temática e o texto do romance novo, considerando a edição de Timoneda na *Rosa Española* de 1573 (*apud* Ferré, 1987a: 219-221):²¹

I.

1. O contexto da referência da personagem ao conflito.

Esse buen Diego Laynez, despues que huuo yantado

²⁰ Os romances novos são composições criadas a partir das últimas décadas do século XVI por poetas que reelaboram artisticamente os romances velhos difundidos na época. A utilização de exemplos destes romances, ao longo do presente trabalho, é feita com as cautelas exigidas por estes textos não tradicionais. Ainda assim, serão mencionados por permitirem perceber, como se verá, a fortuna de determinados temas ou elementos semânticos e discursivos: “Los romanceristas nuevos o los dramaturgos no eran, ante el romancero viejo tradicional, distintos de sus lectores o de su público, en la medida en que todos compartían las fábulas y el ‘lenguaje’ de todos o algunos de esos romances” (Cid, 2008: 182).

²¹ “Ese buen Diego Laínez” foi também impresso na *Flor de Enamorados* por Claudi Bornat, em 1562, e na *Segunda parte de la Sylva de varios romances* de 1588, pela mão de Hugo de Mena (*apud* Ferré, 1987a: 213-214, 354). Sobre a hipotética presença deste poema na edição hoje desconhecida da *Flor d’ enamorats*, de 1556, vide, por exemplo, Ferré, 1987a: 213-218 ou Catalán, 1997: 217-219.

hablando esto sobre mesa con sus hijos todos quatro:
los tres son de su muger, pero el otro era bastardo:
y aquel que bastardo era, era el buen Cid Castellano:
Las palabras que les dice son de hombre lastimado:

2. Diego Laínez revela aos filhos a afronta de que foi vítima por parte do conde Lozano.

– Hijos mirad por la honra, que yo biuo deshonrado,
que porque quite vna liebre a vnos galgos que caçando
halle del Conde famoso llamado Conde Loçano,
palabras suzias y viles me ha dicho, y vltrajado.
A vosotros toca hijos, no a mi que soy anciano.

3. O pai submete-os a uma prova.

3.1. A reacção dos três filhos mais velhos revela pouca coragem.

Estas palabras diziendo al mayor hauia tomado,
queriendo hablarle en secreto metiole en vn apartado,
tomole el dedo en la boca fuertemente le apretado:
con el gran dolor que siente vn terrible grito ha echado.
El padre lo echara fuera que nada le huuo hablado:
a los dos metiera juntos que de los tres han quedado,
la misma prueua les hizo, el mismo grito hauian dado:

3.2. Cid, o filho mais novo, reage violentamente.

al Cid metiera el postrero que era el menor y bastardo,
tomole el dedo en la boca muy rezio se lo apretado,
con el gran dolor que siente vn bofeton le a amagado.
– Afloxad padre, le dizo, si no sere mal criado.

3.3. Perante a demonstração de bravura, o progenitor encarrega-o da vingança da sua honra.

El padre que aquesto vido grandes abraços le ha dado.
– Ven aca tu hijo mio, ven aca tu hijo amado
a ti encomiendo mis armas, mis armas, y aqueste cargo
que tu mates esse Conde si quieres biuir honrado.

3.4. Cid ouve o pedido do pai em silêncio.

El Cid callo, y escucholo, respuesta no le ha tornado.

II.

1. O encontro entre o jovem herói e o conde.

1.1. Cid encontra o conde Lozano.

A cabo de pocos dias el Cid al Conde ha topado,
Hablóle de esta manera como varon esforçado.

1.2. O jovem acusa-o da desonra paterna.

– Nunca lo pensara Conde fuerades tan mal criado,
que porque quito vna liebre mi padre a vn vuestro galgo
de palabras, ni de obras fuesse de vos denostado,
como queredes que sea, que tiene de ser vengado?

2. O conde despreza Cid e este mata-o.

El Conde tomolo en burlas el Cid presto se ha enojado,
apechugo con el Conde de puñaladas le ha dado.

As sequências iniciais das versões de “O Cid e o conde Lozano” na tradição moderna pan-hispânica, que expõem as causas do conflito entre Diego Laínez e o conde Lozano, são o primeiro ponto de divergência com “Ese buen Diego Laínez”. Nesta composição do século XVI, a afronta está relacionada com uma cena de caça. Por outro lado, nas versões modernas do romance cíclico de diversas áreas tradicionais, o agravo advém de uma agressão física do conde Lozano ao pai de Rodrigo, na corte. As versões de Ibiza, Málaga e Avilés relatam este episódio numa sequência narrativa inicial, contudo, os poemas madeirenses e a versão asturiana, recolhida por José Manuel Fraile (Fraile Gil, 1985: 45), não a conhecem (Ferré, 1987a: 301). Pere Ferré defende que o facto de esta contextualização não ser comum às diversas tradições modernas, conjugado com os traços arcaizantes dos testemunhos recolhidos na área tradicional madeirense, acentua o problema da legitimidade do reconhecimento de “Ese buen Diego Laínez” como antecedente directo de “O Cid e o conde Lozano” (Ferré, 1987a: 301). O estudioso aponta ainda as divergências significativas entre “Ese buen Diego Laínez” e as versões modernas

de “O Cid e o conde Lozano” no relato da partida do Cid para o duelo com o conde e na descrição do combate.

A vitória do jovem protagonista e a morte do conde, descritas no texto de Timoneda com recurso a um único verso (“apechugo con el Conde de puñaladas le ha dado”), são objecto, na tradição moderna de “O Cid e o conde Lozano”, de uma ampla poetização, que produz efeitos particulares no dramatismo e na caracterização do herói. Por sua vez, a actualização desta sequência nas versões do romance cíclico das diversas áreas tradicionais apresenta semelhanças notáveis entre si, nomeadamente na apresentação dos preparativos para o duelo e da decapitação do conde, motivo cuja estabilidade nas versões do tema em castelhano e catalão é sublinhada por Pere Ferré (Ferré, 1987a: 302-305). Por exemplo, nas actualizações poéticas deste romance de Málaga, Oviedo e Ibiza, Cid decapita o conde no seguimento do duelo e leva a cabeça do adversário ao pai como prova: “En la punta de su lanza por bandera le ha clavado” (*apud* Catalán, 1982: 80-81 e Ferré, 1987a: 250). Além da análise da tradição moderna, Ferré apoia também a afirmação sobre a importância deste motivo no romance artificioso “Non es de sesudos homes”, onde o duelo tem o mesmo desfecho:

Aquesto al Conde Loçano dixo el buen Cid Campeador,
que despues por sus façañas este nombre merecio.
Diole la muerte, y vengose la cabeça le corto,
y con ella ante su padre contento se afinojo
(*apud* Ferré, 1987a: 305).

Estes versos seriam assim prova da existência de uma outra fonte ou de uma versão tradicional do texto sobre a vingança do Cid no decurso do século XVI, distinto do da *Rosa Española*:

A presença da decapitação neste texto é, para mim, ponto de reflexão. Este romance, com assonância em -ó, não se filia no tradicional “Rodrigoillo” mas alude, não obstante, a um aspecto que foi composto, provavelmente, a partir de uma fonte, oral ou escrita, do romance tradicional. Este texto, indirectamente, prova que no século XVI já corria uma versão tradicional do romance do Cid vingador de seu pai, que não era o texto estampado por Timoneda (Ferré, 1987a: 306).

De facto, o romanceiro artificioso dedicado ao relato do episódio do duelo entre Rodrigo e o conde regista a opção maioritária pela decapitação do conde no desenlace, como mostra ainda o romance “Consolando al noble viejo”, com rima em *í-o*, incluído no volume *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq* (siglo XVI):

Son tan soberuios los golpes y tan sin reparo han sido
que la cabeça del cuerpo en vn punto ha diuidido.
Por los cabellos la lleua dando la a su padre dixo
Quien os trato mal en vida catalde a vuestro seruicio
(Rodríguez-Moñino, 1962: 321).

Estas duas composições, com assonâncias distintas, exprimem a reelaboração do mesmo motivo: a decapitação do conde pelo protagonista, que leva depois a cabeça do adversário ao pai. A recorrência do seu desenvolvimento tanto no romanceiro artificioso quinhentista, como nas versões modernas de “O Cid e o conde Lozano”, demonstra como é pertinente a hipótese colocada por Ferré a respeito do tema e de “Non es de sesudos homes”, ou seja, a existência de uma fonte tradicional quinhentista dedicada ao episódio do duelo e que integraria o motivo da decapitação do conde por Cid.

Pere Ferré termina esta análise apontando a distância que separa as características do Cid de “Ese buen Diego Laínez”, “um herói sereno e comedido, praticamente sem voz mas extremamente actuante” (Ferré, 1987a: 307), do protagonista das versões da tradição moderna de “O Cid e o conde Lozano”, para reafirmar a conclusão:

Esta divergência só se pode explicar postulando a existência da versão oral quinhentista a que atrás me referi, a qual, acrescente-se, ao criar o tipo de herói que se observará em todas as versões da tradição oral moderna, mais não faz do que respeitar o espírito da *Crónica rimada* (Ferré, 1987a: 307).

3. A tradição portuguesa

3.1. As sequências temáticas

As versões da tradição moderna portuguesa de “O Cid e o conde Lozano” organizam-se de acordo com as seguintes sequências, que exemplifico com o respectivo discurso poético:

I.

1. Diego Laínez sujeita os filhos a uma prova.

– Vem-te cá, mê filho mais velho, tira-m’ aqui este dente.–
Metê-lhe o dedo na boca, o pai apertou-lhe sempre.
– Vem-te cá, mê filho Rodrigues, tira-m’ aqui este dente.–
Metê-lhe o dedo na boca, o pai apertou-lhe sempre
(Purcell, 1987: 45).

2. O mais novo, Rodrigo, reage impetuosamente.

– S’ é ñã visse que era mê pai, um bofatão ê le dava;
saltava-lhe os dentes da boca e os olhos fora da cara
(Purcell, 1987: 49).

3. O pai relata aos filhos a afronta de que foi vítima na corte, por parte do conde Lozano, e encarrega o mais novo da vingança e restituição da sua honra.

– Na corte d’el-rei Fernandes, um bofatão me foi dado;
passaram-me pela barba, me foi muito envergonhado.
Mas três filhos qu’ê tenho, espero me ver vingado
(Purcell, 1987: 48).

– Na corte d’el-rei Fernandes, um bofetão me era dado;
tu bem podias, Rodrigues, dele me seres vingado
(Purcell, 1987: 47).

II.

1. Rodrigo desafia o conde que aceita o duelo.

– Deus vos salve, ó bom rei, e a todo o vosso mando
fora aquele conde não, que tem o nome Liçangue.
– Te desafio, Rodrigues, lá p’ra um campo descampado.
– Também te desafio, conde, seja pé seja a cavalo
(Ferré, 1982: 29).

III.

1. O encontro e a preparação para o confronto.

Mas vai o conde para o campo, muito bem aparelhado.
– Q’ando o conde cheg’ao campo, Rodrigues já tinha esperado
(Purcell, 1987: 46).

2. Rodrigo vence o duelo, matando o conde.

O conde joga a sua lança, Rodrigues desviou-a;
o Rodrigues joga a sua, o Rodrigues tornou-lhe a jogar,
que logo lhe cortou a cabeça e as ancas do cavalo
(Purcell, 1987: 46).

IV.

1. O jovem regressa a casa e dialoga com o pai.

1.1. Rodrigo entrega ao progenitor as provas da vingança fatal.

– Aqui tem, mê pai, a língua de quem foi injuriado,
e aqui tem, mê pai, a mão de quem foi bofeteado,
o coração não le trouxe comi-lhe vivo um bocado
(Ferré, 1982: 28).

1.2. Diego Laínez desaprova a acção do filho.

– O que fizeste, Rodrigues, o que fizeste, diabo,
mataste o melhor conde qu’o rei tinha no reinado?
(Ferré, 1982: 29).

V.

1. Diálogo com o rei.

1.1. O rei condena o comportamento de Rodrigo.

– O que fizeste, Rodrigues, o que fizeste, diabo,
mataste-m’o melhor conde qu’ê tinha no mê reinado?

(Ferré, 1982: 29).

1.2. O jovem coloca os seus préstimos à disposição do monarca.

– S’eu le matei um bom conde tem aqui melhor soldado
(Ferré, 1982: 29).

1.3. O soberano rejeita-os e dá ordem de desterro a Rodrigo.

– Ê te degrado, Rodrigues, dois anos do mê reinado
(Ferré, 1982: 29).

1.4. O protagonista agrava a sua própria pena.

– Se me degrada por dois ê por quatro me degrado
(Ferré, 1982: 29).

VI. Rodrigo sai da corte e parte para o desterro acompanhado dos seus cavaleiros.

Caminhou dali Rodrigues com cem homens ao seu lado,
de dia andava c’os moiros, de noite dormia armado,
na ponta da sua lança e na anca do sê cavalo
(Ferré, 1982: 29).

VII.

1. O regresso do desterro.

Ao cabo dos quatro anos Rodrigues por ’li é passado
(Ferré, 1982: 31).

2. Diálogo entre o rei e um membro da corte.

2.1. O soberano não reconhece Rodrigo.

– Quem será aquele homem, mas que vem muito afectado,
com sua barbinha ruça, seu cabelinho apartado?
(Ferré, 1982: 31).

2.2. Anunciam ao rei tratar-se do jovem que tinha condenado ao desterro.

– Senhor, aquilo é Rodrigues quem vós mandou degradado
(Ferré, 1982: 31).

VIII.

1. Novo diálogo e o confronto com o rei.

1.1. O monarca ordena a Rodrigo que reparta as suas conquistas com outro membro da corte.

– Cá me disseram, Rodrigues, que vinhas muito afectado;
parte com Pedro Drumond qu'ê pobre mas é honrado
(Ferré, 1982: 29).

1.2. O jovem herói não acede à exigência, comparando o mérito do que possui aos bens herdados pelo soberano.

– Parte lá esses que tens que não te custaram a ganhar,
mas estes aqui qu'ê trago bem me custaram a ganhar.
De dia brigava c'os mouros, de noite dormia armado,
na ponta da minha lança, nas ancas do mê cavalo.
Esse comer que tu comes, melhor comem os mê criados;
essa roupa que tu vestes, melhor vestem os mê soldados;
esses palácios que tens, melhor têm os mê cavalos
(Ferré, 1982: 31-32).

O início destas actualizações poéticas²² coincide com a quarta sequência narrativa do tema definida pelo *Catálogo General del Romancero*, ou seja, com a prova a que Diego Laínez submete os filhos (Catalán, 1982: 65). Como explicou Pere Ferré, a contextualização narrativa da afronta sofrida na corte, que ocupa as três primeiras sequências noutras tradições, como a andaluza ou a asturiana (Catalán, 1982: 65), não se encontra nas versões madeirenses (Ferré, 1987a: 301). A ofensa é antes apresentada pelo pai em discurso directo para justificar o pedido de vingança, por vezes anterior, outras posteriormente à prova. Algumas versões abrem até com o chamamento imediato: “– Vem-te cá, mê filho mais velho, tira-m'aqui este dente” (Purcell, 1987: 45), reiterado paralelisticamente aos diversos filhos. Noutras, a explicação, quando é prévia, funciona como aparte:

²² Detenho-me nas cinco versões que a crítica reconhece serem contaminadas pelos temas apresentados (Ferré, 1982: 28-29, 29-30, 30-32 e 32-33; Purcell, 1987: 45-47). A sexta versão deste *corpus*, além de fragmentária, não regista a incorporação de versos de outro tema, sendo por isso excluída do estudo. Ela narra apenas o desafio e o duelo, terminando com a apresentação ao pai das orelhas do adversário (Ferré, 1982: 32).

– Na corte d’el-rei Fernandes, um bofetão me foi dado;
passaram-me pela barba, me foi muito envergonhado.
Mas três filhos qu’ê tenho, espero me ver vingado.
– Vem cá, mê filho Rodrigues, mete-me o dedo na boca
(Purcell, 1987: 48-49).

Estes versos correspondem a duas falas, ambas do pai. A primeira contextualiza a acção e revela o número de filhos, embora percebamos que não se dirige directamente a eles, antes ao auditório, e a segunda relata a requisição da prova apenas ao mais novo. Esta versão da ilha do Porto Santo recupera, de seguida, o apelo paterno de vingança. Um outro poema da mesma ilha madeirense revela idêntico cuidado em contextualizar a situação inicial, repetindo novamente o dístico depois da prova:

– **Na corte d’el-rei Fernandes, um bofetão me era dado;
tu bem podias, Rodrigues, dele me seres vingado–.**
– Vem cá, meu filho mais velho, mete-m’ o dedo na boca.
– Ai, Jesus! o pai pisou-me.
– Vem cá, meu filho do meio, mete-m’ o dedo na boca.
– Ai, Jesus! o pai pisou-me.
– Vem cá, meu filho mais moço, mete-m’ o dedo na boca.
– Se não conhecesse qu’ era meu pai,
avoava-l’ os dentes fora da boca e os olhos fora da cara!
– **Na corte d’el-rei Fernandes, um bofetão me era dado;
tu bem podias, Rodrigues, dele me seres vingado–**
(Purcell, 1987: 47-48).

No entanto, a mesma informante, Filomena de Oliveira, numa recitação independente recolhida por Pere Ferré, onze anos depois da entrevista de Joanne Purcell, não utiliza o mesmo dístico, iniciando o relato pelo chamamento do pai (Ferré, 1982: 29-30). Por outro lado, nesta segunda recitação, a informante recorda versos que não proferiu na anterior, nomeadamente os da saudação ao rei na corte, antes do desafio ao conde Lozano, que são raros no *corpus* em apreço:

– Deus vos salve, ó bom rei, e a todo o vosso mando
fora aquele conde não, que tem o nome Liçangue
(Ferré, 1982: 29).

Ainda recorda outros versos de “Destierro del Cid”, como a abertura da sequência que descreve o regresso de Rodrigo do exílio.²³ É, por isso, possível que a variação do *incipit* se deva à redundância daquela repetição formulística e não ao esquecimento da informante. De facto, considerando que a versão preserva a descrição da prova aos três filhos,²⁴ a nomeação prévia de “Rodrigues” no *incipit*, enquanto descendente eleito pelo pai para vingar a afronta sofrida na corte, priva esta experiência da expectativa em torno do seu desfecho. Além disso, os versos da prova ilustram a tendência romancística para iniciar o relato *in medias res*, confirmada pelas restantes versões portuguesas do tema (Ferré, 1982: 30-31; Purcell, 1987: 45-47). A propósito destes versos iniciais, é de referir ainda que algumas versões revelam um arcaísmo notável ao manterem, sob actualização, o nome do rei: “Na corte d’el rei Fernandes um bofatão me foi dado” (Ferré, 1982: 28 e 30; Purcell, 1987: 47).

Depois do teste e da requisição paterna, Rodrigo sai de casa a fim de desafiar o conde (Ferré, 1982: 29-30; Purcell, 1987: 45-47) ou parte imediatamente para o local do duelo (Ferré, 1982: 28-29). A única versão cujo *incipit* não se identifica com a descrição anterior abre com o diálogo entre os oponentes e com o repto (Ferré, 1982: 32-33), e prossegue com o regresso do herói a casa para se armar, pedindo aos criados uma lança e o cavalo selado:

– Ê te convido, Rodrigues, pa’ires a campo largo,
aonde vão os mais homens, ir a pé, ir a cavalo.
D. Rodrigues foi p’ra casa, diss’a moços e criados:
– Apronta-me aquela lança, sela-me aquele cavalo,
qu’ê quero ir anombrar àquele largo cerrado
(Ferré, 1982: 32-33).

²³ “– Aquilo é D. Rodrigues a quem vós mandais degradado” (Ferré, 1982: 30). Assim como parte da réplica do protagonista ao rei: “– Parte esses teus que tens que não te custou a ganhar, / parte esses teus que tens que não te custou a trabalhar, / de dia matava moiros, de noite dormia armado” (Ferré, 1982: 30).

²⁴ É o único poema que mantém a descrição da prova na sua forma tripartida, embora falte o segundo hemistíquio aos versos que expressam a reacção dos outros dois filhos. Nas restantes composições, passa-se do filho mais velho para o jovem protagonista (Purcell, 1987: 45) ou mesmo directamente para este último, eliminando a enumeração (Ferré, 1982: 28, 30).

Esta preparação de Rodrigo em casa do pai é narrada apenas em duas versões, questão que será desenvolvida mais pormenorizadamente na subsecção 3.3. do presente capítulo.

O jovem herói vence com destreza e facilidade o duelo com o conde. Nas versões em castelhano e catalão, Rodrigo decapita o opositor para entregar ao pai a prova da sua vingança, motivo cujo desenvolvimento constante nestas áreas tradicionais é reconhecido por Pere Ferré (Ferré, 1987a: 305). Todavia, contrariamente a outras tradições modernas, esta acção surge apenas numa versão do *corpus* português: “que logo lhe cortou a cabeça e as ancas do cavalo” (Purcell, 1987: 46).²⁵ Nas restantes, assistimos à intensificação da violência posterior ao combate, uma vez que Cid opta por oferecer ao progenitor as partes do corpo do conde usadas para ofender a honra paterna e, num acto sanguinário, ainda morde o coração do adversário morto. Embora na maioria das versões se refiram somente as mãos e a língua, um destes poemas amplifica a enumeração (Ferré, 1982: 32-33)²⁶ e, consequentemente, a “crueldade do jovem herói” (Ferré, 1987a: 252).

O regresso de Rodrigo a casa do pai com os troféus do duelo e a reacção paterna correspondem ao momento do engaste do romance receptor “O Cid e o conde Lozano” com os versos de “Cabalga Diego Laínez”.

3.2. O quadro das contaminações

3.2.1. “Cabalga Diego Laínez”

A tradição moderna portuguesa preserva a ida de Rodrigo à corte, depois de enfrentar o conde Lozano. Nos romances que compõem o ciclo cidiano e segundo expus anteriormente, a missiva com a convocatória de Rodrigo à presença do

²⁵ Aparece numa outra versão em didascália prosificada (Purcell, 1987: 47).

²⁶ “– Aqui tem, meu pai, os olhos de quem foi mal olhado; / aqui tem, meu pai, a boca de quem foi blasfemado; / aqui tem, meu pai, a língua de quem foi injuriado; / e aqui tem, meu pai, as mãos de quem foi bofateado; / só coração le não trouxe que le comi um bocado” (Ferré, 1982: 33).

monarca é enviada na sequência do lamento de Ximena perante a figura real. Nas versões portuguesas de “O Cid e o conde Lozano”, por outro lado, o jovem herói é aconselhado pelo pai a apresentar-se ao rei para se retractar da morte do conde. Assim, algumas fórmulas próprias de “Cabalga Diego Laínez” (com a mesma assonância em *á-o*) são incorporadas no tema receptor através de um processo de reelaboração discursiva no engaste, mediante o qual a famosa réplica de Rodrigo a D. Fernando integra o diálogo estabelecido entre filho e progenitor, prévio ao encontro com o monarca:

– Apeáosvos, mi hijo; besaréis al rey la mano,
porque él es vuestro señor, vos, hijo, sois su vasallo.–
(...)
– Por besar mano de rey no me tengo por honrado;
porque la besó mi padre me tengo por afrentado–
(*apud* Di Stefano, 1993: 349).

– Bem podias tu, mê filho, seres bem aconselhado,
ir beijar as mãos ao rei p’ra ir ser perdoado.
– Isso é coisa qu’eu não faço qu’ê fico envergonhado;
s’ê beijassem as de meu pai ê seria hom’ honrado
(Ferré, 1982: 33).

As versões do *corpus* madeirense não mantêm o desafio do herói ao exhibir acidentalmente a sua espada perante o rei, mas actualizam a admoestação do monarca a Rodrigo pela insolência demonstrada. Este prontifica-se de imediato a servi-lo como soldado. Porém, a rejeição do soberano corresponde à ordem de desterro, pertencente, como veremos mais adiante, a “La jura en Santa Gadea”:

– ¡Quítate, Rodrigo, allá! ¡Quítateme allá, diablo!,
que tienes el gesto de hombre y los hechos de león bravo–
(*apud* Di Stefano, 1993: 349).

– O que fizeste, Rodrigues, o que fizeste, diabo,
mataste-m’o melhor conde qu’ê tinha no mê reinado?
– S’eu le matei um bom conde tem aqui melhor soldado.
– Ê te degrado, Rodrigues, dois anos do mê reinado
(Ferré, 1982: 29).

Esta situação privilegiada do conde torna a afronta a D. Fernando particularmente gravosa e coloca o herói frente a um adversário de especial valia. Embora não encontremos versos semelhantes nas outras tradições modernas, a referência à posição superior do conde no séquito do rei potencia os feitos do jovem Rodrigo e a sua presença na narração destes episódios no romanceiro cidiano é reiterada. Aponto alguns dos exemplos do romanceiro novo, dedicado a estas cenas, que sustentam esta apreciação. “Pensativo estaba el Cid”, impresso pela primeira vez na colecção *Flor de varios y nuevos romances* no final do século XVI (*apud* Ferré, 1987a: 403), relata os preparativos de Rodrigo para vingar o pai e o seu opositor é descrito com recurso à formulação da importância do conde:

Miraba como en las cortes del Rey de Leon Fernando
Era su voto el primero, y en guerras el mejor su brazo
(*apud* Michaëlis de Vasconcelos, 1871: 8).

Por sua vez, na obra *Historia y Romancero del Cid* de Juan de Escobar, uma das composições que desenvolvem as queixas de Ximena coloca na voz da personagem feminina a seguinte afirmação relativamente ao pai: “Pues mataste un caballero, el mejor de los mejores” (Escobar, 1973: 17).

O superlativo como atributo das personagens enfrentadas por Rodrigo também não é estranho ao romanceiro velho. Os versos madeirenses de “O Cid e o conde Lozano” têm algum parentesco com as fórmulas de um romance do ciclo cidiano sem testemunho na tradição portuguesa, “Rey don Sancho, rey don Sancho quando en Castilla reinó”. Este tema narra a expedição de Cid e do rei D. Fernando a França, um episódio fictício de *Mocedades de Rodrigo* que o romanceiro atribui ao reinado de D. Sancho II (Catalán, 2001: 593)²⁷, e partilha com “Cabalga Diego Laínez” a situação do conflito de Rodrigo com um superior hierárquico. Neste caso, a acusação é feita por um duque e refere-se ao rei de França, ofendido pelo protagonista:

– ¡Maldito seas, Rodrigo, del Papa descomulgado!,
que deshonoraste a un rey, el mejor y más sonado–

²⁷ Vide subsecção 3.1.1. do capítulo I da Primeira Parte.

(Di Stefano, 1993: 351).

Deste modo, o conflito de Rodrigo com as figuras mais importantes da corte é um motivo recorrente no romanceiro cidiano, que permite retratar a ousadia do jovem herói e simultaneamente enaltecer a sua coragem.

No desenvolvimento deste diálogo e do confronto na corte entre Rodrigo e D. Fernando realiza-se o engaste com os versos de “La jura en Santa Gadea”, tema que “Cabalga Diego Laínez” contamina pelo menos desde a tradição quinhentista impressa.

3.2.2. “La jura en Santa Gadea”

As sequências de “La jura en Santa Gadea” preservadas pela tradição portuguesa, em versões de “O Cid e o conde Lozano”, correspondem à ordem de desterro e ao agravamento da condenação pelo próprio Rodrigo:

– Vete de mis tierras, Cid, mal cavallero provado;
vete, no m’entres en ellas hasta un año pasado.–
– Que me plaze – dixo el Cid–, que me plaze de buen grado
por ser la primera cosa que mandas en tu reinado.
Tú me destierras por uno, yo me destierro por cuatro–
(Di Stefano, 1993: 368).

– Ê te degrado, Rodrigues, dois anos do mê reinado.
– Se me degrada por dois ê por quatro me degrado.
(Ferré, 1982: 29).

O *corpus* tradicional madeirense actualiza também a unidade final relativa ao abandono da corte. Muito embora saibamos que os numerais têm uma natureza figurativa no romanceiro, nestas versões o séquito de Rodrigo é formado por cem cavaleiros, à semelhança do poema manuscrito de “La jura en Santa Gadea” e

contrariamente aos trezentos “hijos dalgo” da versão do mesmo romance impressa no *Cancionero de romances* s.a. e de “Cabalga Diego Laínez”²⁸:

Con él van cien cavalleros, todos eran hijos de algo:
los unos ivan a mula y los otros a cavallo;
por una ribera arriba al Cid van acompañando,
acompañándolo ivan mientras él iba caçando
(Di Stefano, 1993: 366-369).

Caminhou dali Rodrigues com cem homens ao seu lado,
(...)
de dia andava c’os moiros, de noite dormia armado,
na ponta da sua lança e na anca do sê cavalo
(Ferré, 1982: 29).

A narração da partida de Vivar e da cena de caça nos versos finais da composição quinhentista dá lugar, na tradição portuguesa, a um cenário bélico. Esta recriação garante a coerência com as fórmulas de “Destierro del Cid”, uma vez que os versos deste tema, incorporados de seguida nas versões cíclicas madeirenses, referem as batalhas de Rodrigo contra os mouros, bem como as conquistas daí resultantes. Ao mesmo tempo, esta adaptação de “La jura en Santa Gadea” ao novo contexto permite compor a imagem forte e guerreira do protagonista.

3.2.3. “Destierro del Cid”

Nas versões da tradição moderna portuguesa, a incorporação das fórmulas próprias de “Destierro del Cid”, depois dos versos procedentes de “La jura en Santa Gadea”, realiza-se mediante a reelaboração do *incipit* do tema conservado pela tradição sefardita. Nos poemas deste *corpus* tradicional, o rei questiona Cid sobre os motivos da sua ausência na corte. Todavia, nas versões contaminadas de “O Cid e o conde Lozano”, esta interpelação surge aquando do regresso do exílio, determinado

²⁸ “En diciendo estas palabras salídose ha del palacio; / consigo se los tornava los trezientos hijos dalgo: / si bien vinieron vestidos bolvieron mejor armados, / y si vinieron en mulas todos buelven en cavallos” (Di Stefano, 1993: 349-350).

precisamente pelo monarca com recurso aos versos de “La jura en Santa Gadea”. A apreciação do aspecto físico do herói, própria de “Destierro del Cid”, é antes expressa na interrogação da figura real sobre a identidade do cavaleiro que avista:

Ao cabo dos quatro anos Rodrigues por 'li é passado.

– Quem será aquele homem, mas que vem muito afectado,
com sua barbinha ruça, seu cabelinho apartado?

– Senhor, aquilo é Rodrigues quem vós mandou degradado
(Ferré, 1982: 31).

Depois, o rei ordena a Cid que partilhe as suas conquistas com um membro da corte, exigência a que o herói se opõe. As actualizações poéticas madeirenses, assim como a tradição sefardita e a versão de Sevilha deste tema (a seguir citadas), desenvolvem o motivo do confronto entre soberano e vassalo por meio da comparação das suas posses, que superioriza este último:

– Parte lá esses que tens que não te custaram a ganhar,
mas estes aqui qu'ê trago bem me custaram a ganhar.
De dia brigava c'os mouros, de noite dormia armado,
na ponta da minha lança, nas ancas do mê cavalo.
Esse comer que tu comes, melhor comem os mê criados;
essa roupa que tu vestes, melhor vestem os mê soldados;
esses palácios que tens, melhor têm os mê cavalos
(Ferré, 1982: 31-32).

– Dadle de los tuyos, reye, que los habéis heredado;
que si yo los he ganado muchas penas me han costado:
sangre de condes y duques, de mozos buenos fidalgos
(Larrea Palacín, 1952: I, 48-49).

– Partidlas, mi señor rey, de esas que habéis heredado,
que estas las he ganao yo con el rigor de mi brazo
(*apud* Cid, 2008: 187).

A tradição sefardita de “Destierro del Cid” retoma a referência às propriedades do herói, mais especificamente às do seu progenitor, depois da ordem de desterro do monarca:

Irme he de tus tierras brutas de bárbaro y soldado,
irme he yo a las de mi padre de duque y de fidalgo;
irme he de tus tierras brutas, brutas y de malos paños;

irme he yo a las de mi padre de sedas y de brocados
(Larrea Palacín, 1952: I, 46-47).

Segundo o *Catálogo General del Romancero*, esta nova analogia procede do romance cidiano “As ameias de Toro” (0032), parte do conjunto de temas contaminadores das versões marroquinas (Catalán, 1982: 101). Aliás, Paul Bénichou havia já avançado a hipótese de este ser um dos romances presentes na elaboração do “Destierro del Cid” (Bénichou, 1968b: 30), teoria defendida também por Pere Ferré (Ferré, 1987a: 277). Na composição antiga daquele tema, o rei D. Afonso VI determina que Cid abandone a sua tenda, depois de este o enfrentar em defesa da irmã, D. Elvira,²⁹ dizendo:

– Idos de mis tiendas, Cid, no quiero que estéis en ellas.
– Plázeme – respondió el Cid–, que son viejas, y no nuevas;
irm’he yo para las mías que son de brocado y seda,
que no las gané holgando ni beviendo en la taberna:
ganélas en las batallas con mi lança y mi vanderá
(Di Stefano, 1993: 370).

Este tema integra, portanto, o ciclo cidiano do período referente às aventuras da vida adulta do herói, que usufrui já de um poder e uma posição na corte consolidados durante o serviço a D. Fernando I e ao filho D. Sancho II. Cid apresenta-se aqui na primeira pessoa e os elementos de comparação são propriedade sua, construindo a imagem do mérito das suas conquistas, à semelhança da expressão que encontramos nas versões madeirenses. Enquanto na tradição sefardita de “Destierro del Cid”, Rodrigo profere aquelas palavras à partida para o exílio, nas versões madeirenses de “O Cid e o conde Lozano”, este período já decorreu e o contexto é agora o do regresso. Apesar de a tradição portuguesa deste romance centrar os episódios iniciais no duelo de Rodrigo com o conde Lozano para a vingança e reposição da honra paterna,³⁰ no final destas actualizações poéticas o herói assume o seu crescimento e reivindica uma posição independente. Com efeito,

²⁹ Como explica Giuseppe Di Stefano, a irmã de D. Afonso, neste romance, seria D. Elvira, senhora de Toro. No entanto, a base do episódio estaria no suposto incesto com D. Urraca (Di Stefano, 1993: 369, nota 1).

³⁰ Estas cenas pertencem à narração do período da juventude do herói. Rodrigo é, aliás, o filho mais novo e este é um aspecto fulcral.

os versos de “Destierro del Cid” narram o regresso à corte depois de um período marcado por batalhas e conquistas que permitem a afirmação final de Cid na primeira pessoa, embora a referência ao pai até pudesse fazer sentido neste contexto. A construção narrativa do tema, por meio do engaste das fórmulas contaminadas, mantém desta forma a lógica do relato, respeitando a sequência temporal dos acontecimentos.

Nos poemas marroquinos, a recusa do herói à solicitação do rei e o homicídio de um conde motivam então a ordem de desterro proferida pelo monarca e a subsequente resposta ativa do protagonista, antes de se retirar da corte. Na tradição moderna portuguesa de “O Cid e o conde Lozano”, contudo, Cid regressa do exílio definido pelos versos de “La jura en Santa Gadea”, e um novo desterro seria redundante. Por isso, as versões madeirenses terminam com o antagonismo entre o soberano e Rodrigo expresso por este diálogo. Estas alterações no desenvolvimento do tema pela tradição sefardita e pela tradição portuguesa são reconhecidas igualmente por Pere Ferré que as atribui ao fenómeno da contaminação. Assim, defende que a “forma primitivamente assumida pelo romance” coincidiria com a estrutura temática das versões sefarditas de “Destierro del Cid”, adaptada depois na tradição madeirense à nova estrutura fabulística determinada pela contaminação com os diversos temas aqui em análise (Ferré, 1987a: 310-313). Argumenta, enfim, o especialista que “a união entre estes temas [“O Cid e o conde Lozano” e “Destierro del Cid”] deve ter sido também bastante primitiva, pois a presença dos romances nas ilhas da Madeira e do Porto Santo, área muito conservadora, assim mo fazem crer” (Ferré, 1987a: 313).

Finalmente, duas versões do *corpus* português de “O Cid e o conde Lozano” (Ferré, 1982: 32-33) utilizam ainda um dístico que rememora, de forma notável, fórmulas procedentes de “Destierro del Cid”, como mostram também os poemas sefarditas:

- Ê sempre te vi, Rodrigues, na corte falares largo.
- Sempre t’ê conheci, rei, do qu’ê alheio um confiado

(Ferré, 1982: 33).³¹

- Siempre lo habéis tenió, Fin, con los reyes malhablado.
 - Siempre lo habéis tenió, rey, de lo ageno mandar mucho y largo
- (Catalán, 1997: 84).

Embora não contribuam propriamente para o avanço da acção, estes versos expressam a intensificação do conflito entre o protagonista e o rei e o desafio derradeiro, representado pelos versos deste tema, cumpre a função de desenlace na maioria das versões portuguesas contaminadas deste romance cíclico (Ferré, 1982: 28-29, 29-30 e 30-32), com uma excepção que apresento de seguida.

3.2.4. “Garcilaso y el Ave María”

Uma das versões deste *corpus* termina com um dístico único na tradição portuguesa:

Venha três ou venha quatro ou o rei com mil diabos,
aqui tem o sangue d’homem, coração de leão bravo
(Ferré, 1982: 32-33).

O primeiro verso faz parte do romance “Garcilaso y el Ave María” (0067), que se distingue dos restantes temas já analisados por não integrar o ciclo cidiano. O seu antecessor na tradição antiga (“Cercada esta Santa Fé”)³² narra um episódio passado

³¹ Para além desta versão do concelho de Machico, uma outra de Porto Santo também preserva estes versos: – Sempre te conheci, Rodrigues, na corte falares largo. / – Sempre te conheci, rei, no alheio um confiado (Ferré, 1982: 29-30).

³² São conhecidas duas composições do romance impressas no final do século XVI: uma no *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez (Alcalá, 1582) e outra incluída na *Historia de los vandos de los Zegries y Abencerrages Caualleros Moros de Granada, de las Ciuiles guerras que huuo en ella de Pérez de Hita* (Zaragoza, 1595), bem como duas versões manuscritas de 1580 e 1598, respectivamente: “Fundada esta Santa Fe / en lienço fino esmaltada” da Biblioteca do Palácio Real, Madrid, 2-B-10, *Poesías varias*, tomo IV e “Çercada esta Sancta Fee / de rrico lienço emçerrado”, *Liuro de sonetos e octauas de diuerços auctores De 1598*, da Biblioteca do Escorial, C-III-22 (*apud* Catalán, 1969: 111).

durante o cerco de Granada no final do século XV.³³ Desenvolve a exibição de um mouro perante o acampamento dos Reis Católicos e o desafio que endereça a um número variável de membros das tropas, aos capitães e aos mais poderosos, lançando finalmente um repto ao próprio rei D. Fernando II para o enfrentar em combate. Garcilaso é o primeiro cavaleiro a responder a este desafio, desobedecendo às ordens do monarca que o considera demasiado jovem. O mouro, à semelhança do conde Lozano quando tece considerações sobre Rodrigo, despreza o seu adversário por causa da idade e acaba por morrer no duelo às suas mãos.

“Garcilaso y el Ave María” não é preservado autonomamente pela tradição moderna,³⁴ mas contamina versões de um conjunto diverso de temas. A tradição sefardita de “Perseguição de Búcar pelo Cid” (0045), por exemplo, incorpora as sequências deste romance referentes às descrições iniciais de Santa Fé e da figura do mouro, bem como o desafio que este lança ao rei D. Fernando (Catalán, 1969: 101-106). Por outro lado, versões espanholas de “Don Manuel y el moro Muza” (0061), mais especificamente da Cantábria, Astúrias e Leão, utilizam sobretudo a expressão do repto (Catalán, 1969: 106-108; Catalán, 1997: 108). Finalmente, a tradição moderna portuguesa preserva apenas o verso “Venha três ou venha quatro ou o rei com mil diabos” nesta versão cíclica de “O Cid e o conde Lozano”, que se desenvolve de acordo com a modalidade identificada para esta tradição, ou seja, em conjunto com versos de “Cabalga Diego Laínez”, “La jura en Santa Gadea” e “Destierro del Cid” (Ferré, 1982: 32-33). Esta fórmula integra a expressão do desafio do mouro aos cristãos, sequência narrativa que se desenvolve de formas distintas nas composições antigas do romance, publicadas por Lucas Rodríguez e Pérez de Hita:

—¿Qual sera aquel cauallero en valor auentajado,
que por ensalçar su honrra se salga conmigo al campo?
Salga vno y salgan dos, salgan tres o salgan quatro,
o salga Portocarrero, comendador afamado;
o salga esse buen Galindo, señor de Palma nombrado;
y si no hay ninguno d'estos salga el propio rey Fernando

³³ As guerras da reconquista de Granada aos mouros terminaram com a rendição de 1492.

³⁴ Uma versão de Cádiz incluída, no *Catálogo General del Romancero*, como actualização poética deste tema (Catalán, 1983: 345) é uma refundição de origem letrada com assonância em *á-e*, contrariamente à rima em *á-o* dos textos antigos e dos versos tradicionais modernos de “Garcilaso y el Ave María” incorporados noutros temas.

(*apud* Catalán, 1969: 118).

–¿Qual será aquel cavallero que sea tan esforçado
que quiera hazer comigo batalla en aqueste campo?

Salga uno o salgan dos, salgan tres o salgan quatro:

El alcayde de los Donzeles salga, que es hombre afamado
salga esse conde de Cabra, en guerra experimentado;
salga Gonçalo Fernández, que es de Cordova nombrado
o si no, Martín Galindo, que es valeroso soldado;
salga esse Puerto Carrero señor de Palma esforçado,
o el bravo don Manuel Ponze de León llamado,
aquel que sacara el guante que por industria fué echado
donde estavan los leones, y él le sacó muy osado;

y si no salen aquestos, salga el mismo rey Fernando,

que yo le dare a entender si soy de valor sobrado

(*apud* Catalán, 1969: 118).

A fórmula também apresenta variações nos poemas manuscritos de 1580 e 1598:

– **Salgan tres y salgan quatro,** salga el mas esforçado,

salque ese Portocarrero qu’ es en las armas usado,

y sino ubiere quien salga, salga el propio rrey Hernando

(*apud* Catalán, 1969: 117).

– **Salgan quatro, salgan cinco** d’aquesos mas esforçados,

salgua aqua esse Gualindo, comendador afamado,

a sy nen (*sic*) Porto Carrero, señor de Palma nombrado,

y sy destos no ay ninguno salga el proprio rrei Fernando

(*apud* Catalán, 1969: 117).

Diego Catalán realizou um estudo comparativo destes quatro textos antigos para chegar à conclusão de que as composições manuscritas procedem de versões tradicionais (Catalán, 1969: 125), contrariamente aos impressos, retocados à luz do estilo do romanceiro fronteiriço de final de século. A incapacidade da memória colectiva de reter toda esta informação está patente nas versões modernas peninsulares que têm em comum com os poemas sefarditas a perda da descrição característica, com maior ou menor desenvolvimento, dos textos antigos: “coinciden con las versiones orales de Marruecos, contra todos los textos del siglo XVI, en prescindir de la antigua enumeración de caballeros cristianos” (Catalán, 1969: 130). De facto, as versões espanholas da Península e as marroquinas actualizam, mediante variação, a fórmula:

– Salga uno o salgan dos, salgan tres o salgan cuatro;
si no quisiere ninguno, salga aquí el rey don Fernando,
(*apud* Catalán, 1969: 104).

Por sua vez, o poema madeirense regista efeitos ainda mais acentuados da concisão dos textos tradicionais:

Venha três ou venha quatro ou o rei com mil diabos
(Ferré, 1982: 32-33).

“Garcilaso y el Ave María” contamina igualmente actualizações poéticas marroquinas de “Destierro del Cid”, que incorporam a descrição das tendas e da figura de Cristo:

Trescientas tiendas que tenía todas a mí me han dado;
la más chiquita de ellas tiene el Cristo retratado;
en la cabeza de Cristo hay un rubí esmerado
que si la aprecian los moros vale más que tu reinado
(Larrea Palacín, 1952: I, 46-47).

Num estudo sobre o tema, Paul Bénichou inclui estes versos de “Garcilaso y el Ave María” no texto factício de “Destierro del Cid”, que compõe a partir das versões sefarditas deste romance cidiano à sua disposição. No entanto, duvida que sejam próprios daquele tema e defende tratar-se de fórmulas partilhadas por diversos romances, que teriam sido adoptadas igualmente por “Destierro del Cid” no processo da sua elaboração (Bénichou, 1968b: 32-34). Diego Catalán, por sua vez, confirma a proveniência dos versos, utilizados por 11 das 13 versões marroquinas de “Garcilaso y el Ave María” que compulsava, mas duvida da antiguidade da sua integração em “Destierro del Cid”, observando que apenas se encontram em 7 versões do *corpus* total de 16 composições deste tema na mesma área geográfica (Catalán, 1997: 86).³⁵ No entanto, Pere Ferré explica porque considera ser antiga esta contaminação:

³⁵ O erudito espanhol conclui também sobre a presença dos versos de “Garcilaso y el Ave María” nas versões peninsulares de “Don Manuel y el moro Muza”: “El préstamo del motivo del reto no es

Este romance, apesar de figurar como minoritário na tradição sefardita e, apesar, também, das palavras de Diego Catalán no citado artigo publicado na *Romance Philology*, é para mim um dos romances que primitivamente fizeram parte do “Destierro”. Obviamente que concordo com Catalán quando este retira ao “Destierro do Cid” a antiguidade que lhe atribuía Bénichou, mas, precisamente, por isso, o romance de “Garcilaso”, que na altura em que se formou o romance do Cid devia estar muito em moda, não pôde deixar de intervir na elaboração deste; para além do mais, a penetração de versos do “Garcilaso” na Madeira, como veremos, creio que dificulta bastante a tese da penetração tardia da contaminação (Ferré, 1987a: 278).

O reconhecido arcaísmo das duas tradições, a sefardita e a madeirense, e a existência, numa e noutra, de versões contaminadas pelo mesmo romance confirmam a antiguidade do engaste (Ferré, 1987a: 313-314). Dou sequência à defesa desta teoria com uma observação, ainda que óbvia, a que o verso madeirense obriga. Os estudos de Bénichou e Catalán, aqui referidos, dedicam-se à análise dos versos de “Garcilaso y el Ave María” presentes no “Destierro del Cid” marroquino que desenvolvem a descrição da tenda e da figura de Cristo. Na versão tradicional portuguesa, porém, o verso faz parte de outra sequência narrativa do romance contaminador, ou seja, a do desafio do mouro ao rei D. Fernando (Ferré, 1982: 32-33). Falamos, portanto e reiterando a observação, de duas tradições arcaizantes que nos legam versos distintos do mesmo romance em contaminação num tema cidiano, sugerindo uma vez mais a antiguidade destas incorporações.

No que diz respeito ao sentido particular da sua presença nesta versão madeirense de “O Cid e o Conde Lozano” (independentemente da análise que se possa fazer à formação do “Destierro del Cid” sefardita), refira-se existirem factores que revelam uma lógica na união dos dois temas: a partilha da rima (*á-o*) e o antropónimo da figura real. De facto, a coincidência da referência arcaica ao rei “Fernandes” em “O Cid e o Conde Lozano” (*vide*, por exemplo, Ferré, 1982: 28) e do “rrey Hernando” de “Garcilaso y el Ave María” pode ter facilitado o engaste. Ainda que o nome do rei não esteja presente no verso português do desafio ao monarca e não corresponda historicamente ao mesmo D. Fernando,³⁶ esta coincidência mostra

antiguo, pues en las versiones, también santanderinas, de los valles del Ebro y del Besaya, el romance de *Don Manuel de León* conserva su primitivo comienzo” (Catalán, 1969: 108).

³⁶ Respectivamente Fernando I de Leão (1035-1065) em “O Cid e o conde Lozano” e Fernando II de Aragão (1479-1516) em “Garcilaso y el Ave María”.

uma relação entre o romance contaminador e um tema que narra o confronto de Rodrigo com o rei D. Fernando I, sobretudo depois da perda da memória dos acontecimentos e da associação entre as figuras históricas e as personagens romancísticas que as representam.

Ao mesmo tempo, a presença deste verso de “Garcilaso y el Ave María” tem efeitos na reconfiguração da personagem e contribui para a intensificação do confronto entre rei e vassalo. No tema contaminador, a fórmula expressava o desafio que, no contexto dos romances fronteiriços, opõe um mouro ao herói cristão. A sua incorporação neste romance cidiano desenvolve a *mise-en-scène* de uma oposição que se extrema com o avanço da intriga e origina uma estrutura paralelística com as fórmulas de “La jura en Santa Gadea”, multiplicando no discurso do protagonista ora o tempo do exílio auto-imposto, como réplica ao castigo decretado pelo monarca, ora o número de personagens que se dispõe a enfrentar em combate:

– Por dois anos vais, Rodrigues, p’ra fora do meu reinado.
– **Se me degradas por dois, ê por quatro me degrado.**
(...)
– Ê sempre te vi, Rodrigues, na corte falares largo.
– Sempre t’ê conheci, rei, do qu’ê alheio um confiado.
Venha três ou venha quatro ou o rei com mil diabos,
aqui tem o sangue d’homem, coração de leão bravo
(Ferré, 1982: 32-33).

Mesmo depois do desterro, Cid apresenta-se com uma atitude de provocação destemida perante o rei, agora reclamando o poder e o mérito das suas conquistas e conduta.

Este dístico madeirense, no entanto, revela-se ainda mais complexo devido à presença do segundo verso, próprio de “Cabalga Diego Laínez”, e da respectiva censura do monarca à insubordinação do vassalo:

Venha três ou venha quatro ou o rei com mil diabos,
aqui tem o sangue d’homem, coração de leão bravo
(Ferré, 1982: 32-33).

– ¡Quítate, Rodrigo, allá! ¡Quítateme allá, diablo!,
que tienes el gesto de hombre y los hechos de león bravo–
(*apud* Di Stefano, 1993: 349).

Como se explica esta contaminação? Em “Garcilaso y el Ave María”, os versos posteriores ao desafio ao rei correspondem a uma declaração de valia guerreira, através de uma fórmula presente nos manuscritos antigos e na tradição sefardita de Tânger, por exemplo:

– Salga una o salgan dos, salgan tres o salgan cuatro,
si no quisiere ninguno, salga aquí el rey don Fernando,
le amostraré yo mis armas y el valor de mi caballo
(*apud* Catalán, 1969: 102).

Na tradição moderna portuguesa, este verso é substituído por outra afirmação de valor pessoal, disponível no léxico dos informantes. A fórmula proveniente de “Cabalga Diego Laínez” (“que tienes el gesto de hombre y los hechos de león bravo”) é então adaptada ao novo contexto e passa da repreensão do rei para a derradeira expressão de autoconfiança do Cid.

3.3. “Pensativo estaba el Cid”: reavaliação de um testemunho

Na tradição portuguesa de “O Cid e o conde Lozano”, a sequência que expressa a preparação de Rodrigo para o duelo é realizada discursivamente em duas versões. Numa, o protagonista regressa a casa para se armar, depois de desafiar o conde, e apela aos criados para lhe prepararem a lança e o cavalo:

D. Rodrigues foi p’ra casa, diss’a moços e criados:
– Apronta-me aquela lança, sela-me aquele cavalo,
qu’ê quero ir anombrar àquele largo cerrado
(Ferré, 1982: 32-33).

Na outra, a preparação de Rodrigo é posterior à prova a que Diego Laínez submete os filhos e à promessa de vingança, mas anterior ao repto, envolvendo somente a referência ao armamento:

E ment'es o velho janta Rodrigues se foi armando,
com a su draga velha, seu moderno castelhana
(Ferré, 1982: 30-31).

Estas duas modalidades expressivas e a particularidade da segunda no conjunto não só das versões madeirenses, como da tradição moderna pan-hispânica suscitam a interrogação sobre a origem destes versos, discussão que passarei a desenvolver. Nas restantes tradições modernas que conservam “O Cid e o conde Lozano”, as modalidades expressivas da sequência são diversas. Numa versão asturiana, por exemplo, a unidade não tem realização discursiva (Fraile Gil, 1985: 45). Outras versões, em castelhana e catalão, descrevem a preparação de Rodrigo para o combate e presentificam a partida para o local do duelo ou para a corte, onde desafia o conde perante o rei (Catalán, 1982: 66). O jovem herói arma-se então ou aparelha o cavalo e estas composições podem deter-se diversamente num ou noutro destes elementos. Um dos poemas asturianos amplia a preparação do cavalo:³⁷

Se fuera para la cuadra donde tenía el caballo;
con una mano lo ensilla con otra lo está frenando,
con sus blancos anchos dientes el cincho bien le ha apretado
(*apud* Trapero, 1993: 257).³⁸

Outro de Málaga destaca a procura da espada:

Mientras el padre comía el muchacho se fue armando;
Corrió salas y aposentos y vio colgada de un clavo
una espada ya mohosa y estas palabras le ha hablado

³⁷ A versão de Ibiza apresenta uma formulação semelhante, embora a composição publicada por Isidor Macabich tenha sido objecto de reelaboração por parte do seu editor: “Se n'anaren a ca seua i es calaren a dinar. / Per una porta secreta un d'es criats va enviar, / que traguessen un cavall i s'arreu de peleiar; / que no traguessen es blanc perquè era massa ancià, / ni li traguessen es ros perquè no estava ensenyat; / que li traguessen es negre per a més abreviar” (Macabich, 1954: 147-152).

³⁸ Fórmula partilhada que surge também, por exemplo, em versões cantábricas de “Don Manuel y el moro Muza” e em versões do romance “O conde preso” nas Astúrias e em Ourense (Catalán, 1998: 152).

(Catalán, 1982: 89-90).

Finalmente, versos recolhidos nas ilhas Baleares conjugam os dois elementos, à semelhança da primeira versão madeirense acima citada:

Per una porta secreta treu el cavall i les armes.
Se'n va a ca s'enamorada, li va anar a emprar una daga,
que vol anar a peleiar
(*Proyecto*: n.º 8058).

No caso de uma versão de Ibiza, publicada por Isidor Macabich (1954: 146-152), e da malaguenha dada a conhecer por Rodríguez Marín (Menéndez Pelayo, 1945: 296-297), as intervenções textuais a que foram submetidas por parte dos respectivos editores dificultam a avaliação da estrutura tradicional do romance.³⁹ Ainda assim, os versos de Málaga estão classificados no *Catálogo General del Romancero* como a única presença conhecida do romance novo “Pensativo estaba el Cid” na tradição moderna (Catalán, 1982: 89-90):⁴⁰

Corrió salas y aposentos y vio colgada de un clavo
una espada ya mohosa y estas palabras le ha hablado:
– Bien sé que te correrás de verme niño muchacho;
pero confío en tu cruz que he de volver bien vengado
(Menéndez Pelayo, 1945: 296).

Diz Pere Ferré sobre a tradicionalidade destes versos andaluzes: “romance que, para mim, nunca a tradição referendou nem referendará, pois não passa de uma intervenção erudita, talvez do próprio Rodríguez Marín” (Ferré, 1987a: 282). O mesmo estudioso explica noutro momento, a propósito do acolhimento dos episódios iniciais de “O Cid e o conde Lozano” por composições romancísticas impressas nos séculos XVI e XVII:

³⁹ O carácter factício da versão de Rodríguez Marín foi declarado pelo próprio erudito, ao admitir tê-la composto a partir de diversos fragmentos, e sublinhado por Marcelino Menéndez Pelayo quando a publicou (Menéndez Pelayo, 1945: 297-298, nota).

⁴⁰ Maximiano Trapero recolheu, em 1985 nas Ilhas Canárias, uma versão de “O Cid e o conde Lozano” que abre com versos deste romance novo, e de que deu notícia pela primeira vez no ano seguinte (Trapero, 1986: 502, 508).

Sabemos que este episódio, que não teria inspirado o romanceiro do século XV, encontrou ampla fortuna no romanceiro novo e disso temos bastantes provas, não só pelo romanceiro de Escobar como pela presença no *Romancero General* de abundantes textos alusivos à prova feita por Diego Laínez a seus filhos, à preparação da vingança ou ao próprio combate entre o Cid e o Conde Lozano (Ferré, 1987a: 300).

O exemplo com que ilustra esta afirmação é precisamente o da fortuna editorial de “Pensativo estaba el Cid”, impresso na *Flor de varios y nuevos romances* de Lisboa (1592 e 1593), Valência (1593), Madrid (1593, 1595 e 1597) e Alcalá (1595) e no *Romancero General* de 1600 e 1602 (*apud* Ferré, 1987a: 403). A influência do conhecimento generalizado deste romance novo (ou, como veremos, de material tradicional prévio, que estaria na base desta reelaboração romancística) terá sido determinante para a proximidade da versão andaluza com esta composição, que pode observar-se no cotejo do discurso poético de ambos:

Descolgó una espada vieja de Mudarra el Castellano,
Que estaba vieja y mohosa con la muerte de su amo:
Y pensando que ella sola bastaba para descargo,
Antes que se la ciñese así le dice turbado:
“Faz cuenta, valiente espada, que es de Mudarra mi brazo,
Y que con mi brazo riñes, porque mio es el agravio.
Bien sé que te correrás de verte así en la mi mano,
Mas no te podrás correr de volver atras un paso.
(...)
Fasta la cruz en mi pecho te esconderé muy airado.
(...)
Que en espacio de una hora mató al conde y fué vengado
(*apud* Michaëlis de Vasconcelos, 1871: 8-9).

[Mientras el padre comía el muchacho se fue armando;
Corrió salas y aposentos y vio colgada de un clavo
una espada ya mohosa y estas palabras le ha hablado:
– Bien sé que te correrás de verme niño muchacho;
pero confío en tu cruz que he de volver bien vengado
(Menéndez Pelayo, 1945: 296).

O primeiro verso do dístico português, acima destacado, é notavelmente próximo do verso malaguenho de “O Cid e o conde Lozano” que introduz a sequência narrativa composta pelos elementos discursivos de “Pensativo estaba el Cid”:

Mientras el padre comía el muchacho se fue armando

(Menéndez Pelayo, 1945: 296).

E ment'es o velho janta Rodrigues se foi armando
(Ferré, 1982: 31).

A hipotética relação do segundo componente deste díptico com um verso do romance novo, no entanto, requer um esclarecimento adicional.

Descolgó una espada vieja de Mudarra el Castellano⁴¹
(*apud* Michaëlis de Vasconcelos, 1871: 9).

com a su draga velha, seu moderno castelhano
(Ferré, 1982: 31).

O possessivo do segundo hemistíquio do verso português sugere que “moderno castelhano”, forma *lectio faciliior* muito provável de “Mudarra el Castellano”, presente no verso espanhol, se refere à “draga velha” do herói (a “espada vieja” do protagonista castelhano) e não à personagem que a usa. Na verdade, nos poemas épicos e nos romances velhos aqui analisados, “castelhano” surge frequentemente para qualificar o protagonista: em “Cabalga Diego Laínez” e “Afuera, afuera, Rodrigo”, o epíteto do herói é “el sobervio castellano” (Di Stefano, 1993: 348 e 355). Porém, a tradição madeirense não conserva o adjetivo aplicado à personagem em nenhum verso ou contexto. O protagonista nunca é “o castelhano”, apenas “Rodrigues”, assim como nos versos de *Mocedades de Rodrigo* dedicados aos mesmos episódios (*Mocedades de Rodrigo*, 1982: 35-37).

Não pretendo com esta exposição advogar a tradicionalização de “Pensativo estaba el Cid” para explicar a presença do segundo verso deste díptico na tradição portuguesa. No entanto, a utilização de alguns elementos discursivos deste romance novo pelo poema andaluz de “O Cid e o conde Lozano” e as coincidências com a versão madeirense suscitam uma ou outra questão. De facto, a proximidade do verso sobre os preparativos para o duelo (“Mientras el padre comía el muchacho se fue armando”; “ment'es o velho janta Rodrigues se foi armando”), que na versão

⁴¹ Mudarra é uma personagem da gesta *Los infantes de Salas*, filho bastardo de Gonzalo Gustioz e vingador do pai e dos infantes (Catalán, 2001: 573-576). É igualmente protagonista de um romance inspirado num destes episódios épicos, “A caçar va don Rodrigo y aun don Rodrigo de Lara” (*apud* Di Stefano, 1993: 343-344).

malaguenha introduz os versos identificados como conservação moderna de “Pensativo estaba el Cid” e que, na tradição portuguesa, precede o verso aqui analisado, indicia a possível existência de uma modalidade discursiva particular deste episódio de “O Cid e o conde Lozano”. Assim, poderíamos assumir que, num modelo tradicional comum e mais antigo do tema, esta unidade narrativa, com a descrição da preparação de Rodrigo para o duelo, seria composta por um ou outro verso semelhante aos de “Pensativo estaba el Cid” na expressão do motivo da espada e do armamento do herói, intuição que Pere Ferré parece ter ao afirmar sobre este dístico: “restos arcaicos, sem dúvida, do primitivo romance” (Ferré, 1987a: 336). A hipótese é, enfim, reforçada pelo facto de estes testemunhos procederem de áreas tradicionais sem comunicação geográfica e com uma distância agravada pela insularidade (Andaluzia e Madeira).

Este caso distingue-se da análise anterior da contaminação de “O Cid e o conde Lozano” por “Garcilaso y el Ave María” devido tanto à disponibilidade de versões antigas deste tema contaminador (“Cercada esta Santa Fé”), como da integração de versos seus em versões modernas de outros romances. Admitir que a presença do verso “com a su draga velha, seu moderno castelhano” se deve ao fenómeno da contaminação implicaria defender, sem margem para dúvidas, a tradicionalização de “Pensativo estaba el Cid”, de que a tradição madeirense seria prova. Por outro lado, este enigma está também relacionado com o problema da origem do romance “O Cid e o conde Lozano”, discutido na subsecção 2.3. do presente capítulo, e com a impossibilidade de traçar a genealogia completa dos antecedentes do tema, apesar de conhecermos o episódio épico em que se inspirou e o acolhimento significativo que lhe dedicou o romancelheiro artificioso.

De facto, a análise da lógica do fenómeno contaminativo neste capítulo baseia-se no conhecimento dos antecedentes épicos⁴² e romancísticos dos temas presentes nas versões modernas de “O Cid e o conde Lozano”, como resposta a dois condicionalismos: a raridade da recolha moderna do tema na tradição pan-hispânica e a preservação exclusiva de alguns romances envolvidos neste ciclo em formas contaminadas. Assim, a identificação das fórmulas de “Cabalga Diego Laínez”, “La

⁴² Vide também a subsecção 3.1.1. do capítulo I da Primeira Parte.

jura en Santa Gadea” e “Garcilaso y el Ave María” como próprias de cada um dos temas procede das respectivas versões quinhentistas, uma vez que, na tradição moderna, estes apenas se conservaram em versões contaminadas de outros romances, demonstrando a importância do critério definido por Flor Salazar a propósito precisamente de “Garcilaso y el Ave María” (Salazar, 1989: 570-571).⁴³

4. A modalidade portuguesa de um romance cíclico

No início do presente capítulo, destaquei, na senda dos críticos que se dedicaram ao estudo deste romance, a complexidade genética da estrutura de “O Cid e o conde Lozano” como um dos principais motivos da sua excepcionalidade na tradição moderna pan-hispânica. Creio terem ficado demonstradas as causas desta complexidade no que respeita, sobretudo, à multiplicidade dos seus antecedentes épicos e romancísticos, teia que Diego Catalán estudou magistralmente em *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación* (2001: 495-529, 581-603 e 629-635). Nesta obra dedicada principalmente ao estudo da épica, a análise do romanceiro centra-se na comparação entre os poemas épicos e os romances velhos que se inspiraram nos seus episódios. Catalán identifica então como característica comum a grande parte destes romances a preferência pela dramatização exclusiva de uma cena procedente dessas fontes épicas, como é o caso de “Cabalgada Diego Laínez”, reelaboração romancística de um dos episódios de *Mocedades de Rodrigo* (Catalán, 2001: 591-593). Porém, o sucesso da sua transmissão antiga dependia do conhecimento do auditório:

esos momentos dramáticos de una “historia” se representan dando por seguro que los receptores del romance conocen el desarrollo de ella en su totalidad, esto es, el romancista presupone que su público ha “oído” alguna vez el conjunto de la gesta matriz. Por ello no siente necesidad de introducir a sus dialogantes; y, en lo hablado por los personajes y en lo que el narrador describe como aconteciendo a la vista de todos, abundan las alusiones a “hechos” que son exteriores al texto en su forma romancística (Catalán, 2001: 661).

⁴³ Vide a subsecção 3.4.3. do capítulo I da Primeira Parte.

Estes romances pressupunham, por isso, não só uma herança literária, como uma herança tradicional.

Por outro lado, expus igualmente a teoria do erudito espanhol sobre a proximidade entre o manuscrito quatrocentista de *Rodrigo* e o que seria o poema épico de *Mocedades de Rodrigo* no século XIII, por oposição ao testemunho que dele conserva a *Crónica de Castilla*. Todavia, apesar desta semelhança estrutural, *Rodrigo* destaca-se pela particularidade do seu “ritmo narrativo”, que consiste no avanço célere da acção, sem o desenvolvimento da descrição das cenas e dos acontecimentos (Catalán, 2001: 527-528), afastando-se, assim, das gestas anteriores e também daqueles romances velhos centrados no relato de um único episódio. A “poética formularia” desta composição, no que respeita ao desenvolvimento narrativo e discursivo, indicia, segundo Catalán, o seu destino provável à recitação ou ao canto (Catalán, 2001: 528-529).

Embora não desenvolva a análise da tradição moderna de “O Cid e o conde Lozano”, um breve comentário do mesmo estudioso sugere uma relação particular deste tema cíclico, preservado pela tradição pan-hispânica, com o testemunho de *Mocedades de Rodrigo* contido no manuscrito do século XV. Retomo a citação apresentada no princípio deste capítulo, relativa à definição do romance:

Por otra parte, no creo que pueda dejarse de lado, al sopesar el carácter de ese excepcional poema [*Rodrigo*], la pervivencia en la tradición oral moderna pan-hispánica (en las tres áreas lingüísticas: castellana, portuguesa y catalana), junto a romances escénicos procedentes de esta gesta, de un extraño romance “cíclico”, el *Rodriguillo* [“O Cid e o conde Lozano”], estructuralmente dispar respecto a los otros romances tradicionales, en el cual se cantan, en apresurada sucesión escénica, toda una serie de episodios de uno de los cantares del *Rodrigo* (Catalán, 2001: 529).

O estilo particular de *Rodrigo* teria assim uma ligação com “O Cid e o conde Lozano”, de origem mais tardia comparativamente aos romances velhos. Esta hipotética génese cíclica do tema, ou seja, a união de diferentes episódios épicos provenientes de uma composição no mesmo relato romancístico, explicaria o engaste dos versos de “Cabalga Diego Laínez” depois das sequências que desenvolvem o confronto

entre Rodrigo e o conde (Gómez de Gormaz na épica, Lozano na tradição do romanceiro). De facto, a contaminação das fórmulas destes dois temas provenientes de *Mocedades de Rodrigo* é antiga, como comprova a sua existência nas diversas áreas tradicionais que conservam “O Cid e o conde Lozano” na tradição moderna (Ferré, 1987a: 308).

Por outro lado, como vimos, a modalidade portuguesa de actualização deste romance cíclico não se define na íntegra pela influência épica de *Mocedades de Rodrigo*, uma vez que a composição temática das versões madeirenses integra elementos poéticos com origem na reelaboração de relatos de outras fases da vida do herói que têm, por sua vez, distintos antecedentes épicos. A lógica do fenómeno da contaminação que determinou a formação deste romance abrange, logo, diversos factores em simultâneo, além da analogia temática e da partilha da rima (*á-o*) como causas gerais. O engaste das fórmulas próprias de “Cabalga Diego Laínez” e “La jura en Santa Gadea” é conhecida desde a tradição quinhentista e o conjunto destes versos funciona, por isso, como unidade de significação, ou seja, encontra-se firmado o vínculo causal entre o desafio do vassalo à autoridade real e a ordem de desterro, vínculo este que é antigo e romancístico. A sucessão dos versos de “Destierro del Cid”, neste contexto, deve-se à continuação da intriga, isto é, o tema relata o regresso do herói à corte depois de um período de ausência e concretiza, assim, a ordem de exílio do monarca e a partida de Cid, narradas nos versos de “La jura en Santa Gadea”. Por sua vez, a presença final de “Garcilaso y el Ave María” numa versão madeirense (Ferré, 1982: 32-33), o único romance que faz parte de “O Cid e o conde Lozano” português e não integra o ciclo cidiano, explica-se com a antiguidade da incorporação das fórmulas deste tema em versões de “Destierro del Cid”, seguindo as palavras de Diego Catalán e, sobretudo, de Pere Ferré (Ferré, 1987a: 278 e 313-314).

A tradição portuguesa de “O Cid e o conde Lozano” herda, à semelhança das outras tradições modernas, a base do retrato de Rodrigo criado pelo poema épico tardio *Mocedades de Rodrigo* e, conseqüentemente, a figura romancística deste herói partilha diversos traços com a figura épica protagonista desta composição. À altivez, ao desprezo pela autoridade de outrem e à insolência, apontados, por

exemplo, por Diego Catalán (Catalán, 2001: 514), Samuel Armistead (Armistead, 2000: 47-48) ou Jesús Antonio Cid,⁴⁴ o *corpus* madeirense acresce o “comportamento sanguinário” (Ferré, 1987a: 248), num acerto de contas que, apesar de ser feito em nome da restituição da honra paterna, é censurado pelo próprio pai devido à desmesura da vingança. Como já havia observado Pere Ferré e se verifica nas alternativas do desenvolvimento discursivo do duelo (Catalán, 1982: 81), a tradição moderna portuguesa acentua aqueles traços de Rodrigo e “a crueldade do jovem herói” (Ferré, 1987a: 251-252).

Este perfil torna-se mais complexo devido aos efeitos produzidos pelo engaste das fórmulas contaminadas. De facto, este romance cíclico incorpora, por meio do fenómeno, diversos motivos com uma função comum: a configuração do herói pelo permanente conflito com o rei, ou seja, com a figura que exerce e representa o poder. No contexto dos temas a que pertencem, estas fórmulas servem todas a expressão de episódios distintos daquele conflito desenrolado em diferentes fases da vida do Cid (mais uma vez com excepção de “Garcilaso y el Ave María”, cuja presença, embora tenha o mesmo efeito na versão receptora, é determinada por uma lógica particular). Perdidas as referências épicas particulares de cada um destes episódios, as fórmulas próprias de “Cabalgá Diego Laínez” e “La jura en Santa Gadea”, integradas nas versões de “O Cid e o conde Lozano”, expressam na mesma cena a altivez e a rebeldia do vassalo. Além da caracterização da personagem, a finalidade destes actos consiste na sobreposição do herói ao próprio rei, processo que culmina no engaste final dos versos de “Destierro del Cid”. Após o regresso do exílio, Cid continua a afrontar o rei e o seu poder, desta vez por meio da exibição das suas conquistas. De facto, o início das actualizações poéticas de “O Cid e o conde Lozano” centra-se nas causas do duelo com o conde, episódio da juventude de

⁴⁴ “En el Cid de las *Mocedades* se ha visto al héroe altanero, descomedido, insolente, caracterizado por la desmesura y la arrogancia, que hace al propio rey y al Papa de Roma víctimas de sus desplantes” (Cid, 2008: 193). También Giuseppe Di Stefano observa: “Es cosa sabida que ya a lo largo del siglo XIII a la tradición cidiana bien expresada en el maduro héroe del *Cantar de Mio Cid* fue sumándose material poético siempre más novelesco sobre una adolescencia turbulenta y agresiva de un Rodrigo a veces hasta ramplón” (Di Stefano, 1988: 151). E referindo-se, por exemplo, a “Cabalgá Diego Laínez”, acrescenta ainda: “las relaciones con los soberanos, más de una vez confundidos en sus papeles aunque no en sus funciones de fondo, son de contraste más que de armonía y la fidelidad del vasallo es un freno siempre más débil a la arrogancia provocativa del guerrero” (Di Stefano, 1988: 151).

Rodrigo que parte da vingança requerida pelo pai. No entanto, depois da superação da prova a que Diego Laínez submete os filhos, Rodrigo assume o protagonismo e, através das fórmulas contaminadas, recusa os laços de vassalagem paternos, evoluindo como um herói em nome próprio, numa progressão que respeita, ao mesmo tempo, a cronologia dos acontecimentos desenvolvidos por estes temas.

Concluindo, a tradição moderna portuguesa recria os diversos episódios de confronto entre o rei e o vassalo, unindo-os no mesmo poema, e compõe assim a narração da formação de um herói e do seu antagonismo com a figura que representa o poder instituído. O relato constrói a defesa do mérito por oposição aos bens ou propriedades recebidos por via de sucessão, a que subjaz finalmente a afirmação de uma outra organização social e política.

II. “Conde Claros vestido de frade”

1. Antecedente do romance, “A caza va el emperador”, e expressão na memória tradicional portuguesa

As aventuras da figura Conde Claros que, supostamente, reflectem os amores de Eginardo, secretário de Carlos Magno, com Ema, a filha do imperador (Di Stefano, 1993: 165-166, nota 2), foram tema de um ciclo de relatos romancísticos publicados no século XVI: “A caza va el emperador”, “Media noche era por filo”, “A missa va el emperador” e “Durmiendo está el conde Claros”¹. Contudo, na tradição moderna portuguesa, apenas contamos com a actualização poética dos dois primeiros temas. “A caza va el emperador”, impresso no *Cancionero de romances* de 1550, 1555 e 1568 e no de Lisboa de 1581 (Rodríguez-Moñino, 1973: II, 289a), é preservado através de “Conde Claros vestido de frade” (0159). “Media noche era por filo”, com larga difusão tanto em colecções romancísticas como em folhetos de cordel (Boto, 2003: 5-6), apresenta-se genealogicamente como antecessor da tradição moderna de “Conde Claros preso” (0366).² Por outro lado, a memória portuguesa parece ter preferido o tema que os editores quinhentistas aparentemente menos apreciaram (pelo menos, a avaliar pela fortuna impressa dos temas). Com efeito, de “Conde Claros vestido de frade” dispomos de duzentas e duas versões e de “Conde Claros preso”, vinte e um poemas (Ferré-Carinhas, 2000: 26-30 e 32-33). Em todo o caso, ambos têm em comum relatarem a ligação amorosa secreta e

¹ Este poema resultou de uma reelaboração dos outros três romances, segundo defende Judith Seeger: “«Durmiendo está el conde Claros» belongs more to written than to oral tradition, both in its emphasis on oral and written eloquence and in its thoroughgoing reinterpretation of already existing documents” (Seeger, 1990: 35). Não obstante, a tradição moderna conservou elementos das quatro composições referidas, incluindo de “Durmiendo está el conde Claros”, como demonstra a análise da tradição sefardita (Catalán, 1984: 49-50).

² A divulgação antiga deste romance corresponde a duas versões distintas: “Media noche era por filo, los gallos querian cantar”, publicada no *Libro de cincuenta romances*, no *Cancionero de romances* s.a. e respectivas reedições, assim como na *Segunda* (1550) e *Tercera Silvas* de Zaragoza (1551), entre outros volumes (Rodríguez-Moñino, 1973: 584a); e “Media noche era por filo, los gallos quieren cantar”, impressa apenas em dois folhetos de cordel do século XVI (Rodríguez-Moñino, 1997: n.ºs 1017 e 1018). Sandra Boto demonstra-o ao discutir a fortuna editorial destas versões (Boto, 2003: 4-8) e apresenta o texto da primeira composição publicado no *Cancionero de romances* s.a., juntamente com o aparato crítico das variantes dos textos estampados nos diversos volumes e suportes, incluindo o do primeiro folheto de cordel desta última versão (Boto, 2003: anexos I e II).

proibida dos dois protagonistas, a revelação deste envolvimento ao pai da infanta, o aprisionamento de um deles e a sua derradeira salvação pelo outro membro do casal.

Concentremo-nos, primeiro, no *corpus* português de “Conde Claros vestido de frade”, em virtude de uma grande parte desta actualização poética corresponder a versões contaminadas. O romance abre com a condenação da infanta pelo pai, devido à relação amorosa que mantém com conde Claros. Prossegue através da reacção feminina à punição e da resposta do protagonista à situação da infanta – usando do disfarce de frade, visita-a, submete-a à confissão, por meio da qual testa a sua fidelidade amorosa, e salva-a. Observemos a estrutura temática de “A caza va el emperador”, romance que leio pela edição de Sandra Boto (2003: anexo III), e, nesta organização (em negrito), as sequências das versões tradicionais portuguesas não contaminadas de “Conde Claros vestido de frade”, ilustradas pelos versos quinhentistas correspondentes e pelas respectivas fórmulas poéticas portuguesas:

I. Conde Claros, acompanhando o imperador à caça, lamenta-se por dívidas contraídas. O imperador oferece-lhe ajuda material e logo o conde lhe pede a mão da infanta. Esta, no entanto, encontra-se prometida a um outro cavaleiro. O conde, depois de ver negada a pretensão, revela o envolvimento amoroso entre ambos e a gravidez da infanta.

II. O imperador, regressando à cidade, manda chamar as parteiras para observar a filha.

III. Uma das parteiras confirma a gravidez.

IV. O imperador manda prender a filha.

V. A infanta é visitada pelos cavaleiros do pai.

1. Diálogo entre as personagens.

1.1. Os cavaleiros revelam a sentença de morte ordenada pelo imperador.

pesa nos de vos señora quanto nos puede pesar
que de oy en quinze dias el emperador os manda quemar

– Palomba, ó Palombinha, mal soubeste palombar,
hoje te cortam a lenha, amanhã te vão queimar
(Ferré, 2000: 262).

1.2. A infanta teme apenas pela morte da criança e pede que alguém lhe leve uma carta ao conde.

no me pesa de mi muerte porque es cosa natural
pesa me de la criatura porque es hijo de buen padre
mas si ay aqui alguno que aya comido mi pan
que me lleuasse vna carta a don Claros de Montaluan

– Não se me dá que me queimem, nem que me queiram queimar,
Só se me dá do meu ventre por ser de sangue real;
Ó quem me dera um mano que me fosse bem leal,
Que me levasse uma carta a D. Carlos de Montalvar
(Galhoz, 1987: 21).

VI. A infanta obtém a ajuda de um mensageiro.

Alli hablo vn page suyo tal respuesta le fue a dar
escriuilla vos señora que yo se la yre a lleuar

Acordou o irmão mais novo, por ser o mais liberal.
– Faz a carta, mana minha, que eu mesmo ta vou levar.
– Inda és muito criancinha, não le saberás falar.
– Anda cá, ó mana minha, tu mesma me hás-de ensinar
(Galhoz, 1987: 21).

VII. O emissário dirige-se ao palácio de conde Claros.

1. Diálogo entre as personagens.

1.1. O conde dá-lhe as boas vindas e pergunta pela infanta.

bien vengays el pagezico de Francia la natural
que nueuas me traeys de la infanta como esta?

- Deus o guarde, senhor conde, Deus o queira guardar.
- De quem sois, ó meu menino, que tão bem sabeis falar?
(Ferré, 2000: 253).

1.2. O mensageiro responde com a entrega da carta.

Leed las cartas señor que en ellas os lo dira

- Sou irmão da Palombinha, uma carta le venho entregar;
logo lhe cortam a lenha e amanhã a vam queimar
(Ferré, 2000: 253).

2. O conde lê a carta.

desque la vuo leydo tal respuesta le fue a dar
vno me da que la quemen vno me da que la maten

O conde, que lia a carta, não cessava de chorare
(Fontes I, 1987: 29-30).

VIII. Conde Claros parte de imediato para um mosteiro e disfarça-se de frade.

ya se partia el conde ya se parte ya se va
jornada de quinze dias en ocho la fuera a andar
fuera se a vn monesterio donde los frayles estan
quito se panos de seda vistio hábitos de frayle

- Levanta-te daí, criado, depressa, não devagar,
Vai além à estrebaria o melhor cavalo vai selar,
Que a jornada de três dias em três horas se há-de andar;
Aperta-lhe bem na silha, e afrouxa do peitoral;
Vai além àquele convento, hábito de frade vai buscar
(Galhoz, 1987: 21).

IX. Seguidamente, o protagonista dirige-se ao palácio do imperador.

fuera se a los palacios de Carlos el imperante

Chegou à borda do palácio, já a levavam queimar
(Ferré, 2000: 265).

1. Conde Claros, disfarçado, requer confessar a infanta.

mercedes señor mercedes querays me las otorgar

que a mi señora la infanta vos me la dexays confessar

Detenham-se lá, senhores, depressa, não devagar,
Que essa dama que aí levam, ainda vai por confessar
(Galhoz, 1987: 21).

2. Aceite o pedido, conde e infanta encontram-se para a confissão.

2.1. Vestido de frade, o conde põe à prova a fidelidade amorosa da infanta.

y lo lleuauan al frayle a la infanta confessar
en lugar de confessaria de amores le fue a hablar

– No meio da confissão três beijinhos me hás-de dar
(Ferré, 2000: 253).

2.2. A figura feminina rejeita-o, declarando a sua lealdade ao conde.

tate tate dixo frayle que a mi no llegaras
que nunca llego a mi hombre que fuesse biuo en carne
sino solo aquel don Claros don Claros de Montaluan
que por mis grandes pecados por el me quieren quemar

– Eu fiz um juramento e não o quero quebrar:
não dar nenhum beijo a não ser no conde de Montealvar
(Ferré, 2000: 253).

X. Conde Claros regressa junto do imperador e informa-o da inocência da infanta. O cavaleiro a quem estava prometida desafia o protagonista para um duelo.

XI. As personagens enfrentam-se em duelo e o conde, entretanto desmascarado pelo cavaleiro, mata o seu oponente.

XII. O conde salva a infanta e fogem a cavalo.

dixo que el frayle es don Claros don Claros de Montaluan
mato el frayle al cauallero la infanta librado ha
en ancas de su cauallo consigo la fue a llevar.

Pegou esporas 'ó cavalo adonde ela pôde chegar,
pegara-lhe pela mão, pousara-a no cavalgar,
olhos que a viram vir não na viram cá voltar!
(Ferré, 2000: 266).

Mete esporas ao cavalo, começou a galopar,
logo que chegou a casa tratou com ela casar
(Ferré, 2000: 276).

Esta apresentação evidencia os segmentos da versão quinhentista do romance que foram conservados pela tradição moderna portuguesa, mas também as diferenças com que, a vários níveis, essas unidades são actualizadas, nomeadamente, no plano estilístico, por estas últimas não preservarem traços resultantes dos critérios e gostos do editor antigo. Assim, as versões modernas caracterizam-se por um menor desenvolvimento descritivo e narrativo e registam a amplificação do discurso directo, bem como a supressão de determinados elementos (alguns dos quais mantidos de forma implícita). Por exemplo, em “A caza va el emperador”, as unidades narrativas que relatam a visita dos cavaleiros à infanta na prisão e a deslocação do pajem ao palácio do conde são introduzidas por versos narrativos.³ No *corpus* tradicional português de “Conde Claros vestido de frade”, pelo contrário, a revelação da situação das personagens e o avanço da acção constam implicitamente das falas dos respectivos intervenientes. Contudo, não é de somenos importância a preservação de outros versos narrativos no relato de episódios fulcrais para o desenvolvimento da intriga, como o conhecimento da sentença de morte da infanta por parte do conde, mediante a leitura da carta, ou a chegada do protagonista ao palácio para impedir a sua execução, contribuindo este recurso para intensificar o dramatismo das cenas.

A comparação dos testemunhos das duas tradições, a antiga e a moderna, revela ainda o desaparecimento dos episódios cavaleirescos (o diálogo inicial entre o imperador e conde Claros, bem como o duelo, correspondentes às sequências I, X e XI, respectivamente) e a preservação das unidades nucleares do texto antigo, bem como da relativa ao desfecho (o salvamento da figura feminina), segundo notou também Sandra Boto (2007-2008: 26). O motivo do conflito, ou seja, os antecedentes da condenação da infanta, e o relato do duelo perderam-se. As versões não contaminadas de “Conde Claros vestido de frade” na tradição moderna portuguesa correspondem, portanto, à realização discursiva das sequências **V, VI, VII, VIII, IX e XII**. Abrem *in medias res*, tendo geralmente como *incipit* variantes dos versos:

³ Respectivamente, “los caualleros de su casa / se la yuan a mirar” e “ya las cartas son escritas / el page las va a lleuar / jornada de quinze dias / en ocho la fuera a andar / llegado auia a los palacios / adonde el buen conde esta” (Boto, 2003: anexo III).

– Palomba, ó Palombinha, mal te soubeste apalombar;
de dia te cortam a rama e à noite ta vão queimare
(Fontes I, 1987: 29-30).

À sentença proferida pelo pai (embora a voz que a lamenta não seja necessariamente a paterna) e ao aprisionamento, segue-se o pedido de auxílio da infanta e o envio de uma carta ao conde por um intermediário, que se dispõe a ajudá-la. O conde sai então em socorro da amada, disfarçado de frade, e exige confessá-la antes do cumprimento da sentença, pondo-a à prova e salvando-a no final. Apesar da supressão do episódio do combate, o desenlace é o mesmo em “A caza va el emperador” e na actualização poética do romance na tradição portuguesa.⁴

2. Uma teia de romances em versões contaminadas de “Conde Claros vestido de frade”

“Conde Claros vestido de frade” é um dos temas mais complexos no estudo do processo da contaminação. Os trabalhos sobre a tradição moderna portuguesa deste romance, realizados por investigadores como Braulio do Nascimento (1982 e 1995), João David Pinto Correia (1987), Judith Seeger (1990) ou Sandra Boto (2003 e 2007-2008), têm demonstrado a cerrada teia de romances que o envolvem e a elevada percentagem de actualizações poéticas contaminadas que regista.⁵ O investigador brasileiro, por exemplo, estimava, em 1982, que 75% das versões do romance eram compostas por outros temas (Nascimento, 1982: 142-145). Não procedo, neste estudo, a um cálculo percentual deste

⁴ Esta estrutura temática é desenvolvida por um poema minhoto (Galhoz, 1987: 15) e por numerosas versões de Trás-os-Montes (Ferré, 2000: 253, 262, 265-266, 275-276, 276 e 354-355; Fontes, 1987: I, 29-30; Galhoz, 1987: 15 e 21; Purcell, 1987: 103; e ainda Ferré, 2000: 252, que se aproxima das anteriores, embora termine com a ordem de preparação dos cavalos). A estas versões juntam-se as de carácter fragmentário, que preservam apenas uma ou duas sequências narrativas: o diálogo sobre a sentença e as instruções para a entrega da carta (Ferré, 2000: 254), a confissão (Ferré, 1982: 54-55 e 58; Ferré, 2000: 264; Purcell, 1987: 102-103 e 108) ou o pedido de conselho à mãe e resgate final da infanta (Ferré, 2000: 264-265). Para a geografia destas versões, vide tabela em anexo.

⁵ No volume *Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition III. Carolingian Ballads (2)*: Conde Claros (Armistead, 2008), o quarto de uma colecção que pretende descrever e estudar o romanceiro sefardita recolhido por Samuel Armistead, Joseph Silverman e Israel Katz nos Estados Unidos, Espanha, Marrocos e Israel, entre 1957 e 1980, Armistead apresenta um estudo global sobre o tema que inclui também alguns comentários críticos acerca da tradição portuguesa, bem como citações de poemas provenientes deste *corpus* moderno.

engaste, mas, apesar do *corpus* de análise de Braulio do Nascimento (87 versões) corresponder a menos de metade do mencionado conjunto constante da *Bibliografia do Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna* (Ferré-Carinhas, 2000: 26-30), antecipo que, para a tradição portuguesa, o número é mais elevado. Aliás, também Sandra Boto apontou para uma superação da percentagem avançada por aquele estudioso brasileiro, baseando-se em cento e cinquenta e uma actualizações poéticas do romance (Boto, 2007-2008: 22) e apresentou, na mesma altura, o elenco dos temas que formam este “texto-mosaico” (Nascimento, 1982: 145): “Aliarda”, “Conde Claros preso”, “A aposta ganha”, “A infanta pejada”, “Morte de D. Beltrão”, “A noiva abandonada”, “Flérída”, “O cavaleiro enganado”, juntamente com “A irmã cativa”, “A infanta parida”, “O regresso do navegante”, “Conde Alarcos”, “Rico Franco” e “D. Aleixo” (Boto, 2007-2008: 27-31).

A lista é abundante, como se vê, mas a complexidade que encerra ultrapassa a sua profusão. Deste emaranhado, sobressai, desde logo, a multiplicidade de combinações temáticas nos *incipit* das versões de “Conde Claros vestido de frade”. Com efeito, fórmulas próprias dos romances “Aliarda”, “A infanta pejada”, “A aposta ganha” e “Conde Claros preso” contaminam o início da maior parte das actualizações poéticas do tema receptor, ligando-se de formas muito diversas (Boto, 2007-2008: 31-32). Observemos as modalidades temáticas de contaminação através do seguinte esquema, atentando no número de versões correspondentes a cada uma e na respectiva incidência geográfica em território nacional:

	N.º de versões	Geografia
“Aliarda” + “Conde Claros vestido de frade”	56	nacional ⁶
“Aliarda” + “Conde Claros vestido de frade” + “Flérída” ⁷	6	Alentejo

⁶ Por “nacional”, designo a geografia que abrange o conjunto quase completo de regiões portuguesas.

⁷ As modalidades contaminadas que integram versos de “Flérída” no final de poemas de “Conde Claros vestido de frade” são consideradas juntamente com as modalidades que as precedem, uma vez que este engaste não modifica a fábula nem a intriga do romance receptor. Os versos deste tema expressam somente a despedida da protagonista ao ser salva pelo amante: “– Eu sou o senhor D. Carlos que da força a venho tirar, / vá dizer ao seu paizinho que consigo venho casar. / – **Adeus casa do meu pai, adeus poço de água fria, / se algum dia existi nela, agora nem mais um dia**” (Martins-Ferré, 1988: 29).

“A infanta pejada” + “Conde Claros vestido de frade”	18	nacional
“A aposta ganha” + “Aliarda” + “Conde Claros vestido de frade”	42	nacional
“A aposta ganha” + “A infanta pejada” + “Conde Claros vestido de frade”	19	nacional
“A aposta ganha” + “A infanta pejada” + “Conde Claros vestido de frade” + “Flérída”	2	Beira Baixa, Alto Alentejo
“A aposta ganha” + “A infanta pejada” + “A infanta parida” + “Conde Claros vestido de frade”	4	Beira Alta, Beira Baixa
“A aposta ganha” + “Aliarda” + “A infanta pejada” + “Conde Claros vestido de frade”	3	Beira Alta, Beira Baixa
“Conde Claros preso” + “Conde Claros vestido de frade”	5	Trás-os-Montes, Minho, Douro Litoral
“Conde Claros preso” + “A infanta pejada” + “Conde Claros vestido de frade”	8	Trás-os-Montes, Minho, Douro Litoral
“Conde Claros preso” + “Aliarda” + “Conde Claros vestido de frade”	5	Trás-os-Montes, Algarve

As modalidades acima listadas perfazem 168 versões do referido *corpus* de 201 actualizações poéticas de “Conde Claros vestido de frade”.⁸ Outros 15 poemas do romance são igualmente textos contaminados (apenas 18 constituem actualizações autónomas do tema), mas correspondem a casos isolados de engaste de fórmulas de outros romances, sem efeito ao nível da fábula do tema receptor, estando por isso fora do âmbito deste estudo. Refiro-me às que incluem versos de “Morte de D. Beltrão”, “A noiva abandonada”, “O cavaleiro enganado”, juntamente com “A irmã cativa”, “O regresso do navegante”, “Rico Franco” e “D. Aleixo” – fórmulas que apenas “esclarecem / hiperbolizam traços já presentes no Conde Claros em hábito de frade” (Boto, 2007-2008: 31). Portanto, o meu estudo incide

⁸ Excluo, à partida, um texto publicado por Maria da Ascensão Carvalho Rodrigues (Carvalho Rodrigues, 1990: 161-162) que é “composto por fragmentos de várias versões” (Ferré-Carinhas, 2000: 144 e 26).

sobre o engaste funcional, ao nível fabular, de versos de “Aliarda”, “A infanta pejada”, “A aposta ganha” e “Conde Claros preso” no romance “Conde Claros vestido de frade”.

Desde já faço notar as múltiplas combinações dos versos dos quatro temas, agora mencionados, no início da actualização poética de “Conde Claros vestido de frade”. Segundo mostrei na estrutura temática do romance, desenhada a partir das versões não contaminadas, a supressão das sequências iniciais de “A caza va el emperador” (a saber, da cena de caça e do diálogo entre o conde e o pai da infanta), parece ter exigido a introdução do enredo do receptor mediante o engaste, também no princípio do relato, de versos de outros temas que cumprem essa função, isto é, substituir o diálogo em que era revelado o envolvimento dos protagonistas e a gravidez daí resultante. A presença destas fórmulas contaminadas destina-se, logo, à narração das causas da sentença de morte atribuída à figura feminina, em “Conde Claros vestido de frade”. As múltiplas introduções, produzidas pelas diferentes modalidades temáticas de contaminação, desenvolvem intrigas distintas e correspondem a uma diferenciada caracterização das personagens (e obviamente dos seus papéis). Acresce ainda que a maior parte destas combinações modifica a fábula de “A caza va el emperador” e promove, por isso, divergentes significados temáticos.

Por outro lado, ao verificarmos a distribuição geográfica de todos os poemas contaminados de “Conde Claros vestido de frade”, percebemos que as respectivas modalidades de combinação temática não coincidem com áreas tradicionais definidas. Com efeito, uma mesma área pode oferecer variadas combinatórias: em Trás-os-Montes e Alto Douro, por exemplo, recolheram-se exemplos de oito modalidades.⁹ Esta diversidade, no entanto, não deriva de lacunas da memória dos portadores da tradição nem de uma recriação infundada e ao acaso. A integração formal e semântica dos versos das diferentes baladas no novo contexto, demonstra o oposto. Comprova o conhecimento não só dos temas, como da gramática romancística, como inclusivamente da sua aplicação no âmbito do binómio conservação-recriação.

Procederei, de seguida, à descrição individual destes constituintes temáticos (“Aliarda”, “A infanta pejada”, “A aposta ganha” e “Conde Claros preso”), após o que analisarei o respectivo engaste no tema receptor, bem como os efeitos discursivos e interpretativos destas contaminações – não deixando de incidir sobre o papel do fenómeno

⁹ Cf. tabelas em anexo.

na transmissão destes romances na tradição moderna portuguesa. Também procurarei mostrar a lógica que preside à incorporação dos versos destes temas nas actualizações poéticas de “Conde Claros vestido de frade”, como expor quer a função que estes desempenham no romance receptor quer as estruturas múltiplas em que se articulam.

3. Os romances contaminadores e a sua funcionalidade no tema receptor

3.1. “Aliarda”

3.1.1. A expressão portuguesa do romance

Na tradição antiga, a relação amorosa entre duas figuras, Galiarda e Florencios, é desenvolvida por vários romances que se encontram individualizados nas colecções poéticas e folhetos de cordel de que dispomos: “Misa se dice en Roma en el altar de Santiago”, “Galiarda, Galiarda, o quién contigo folgasse” e “Esta noche, cavalleros, dormí con una donzella”.¹⁰ No que respeita ao *corpus* moderno, a tradição portuguesa evidencia parentescos com as duas últimas composições, razão pela qual as apresento.¹¹ “Galiarda, Galiarda, o quién contigo folgasse” consiste num episódio de sedução, protagonizado por Florencios ao requerer os favores amorosos de Galiarda, antes do combate aos mouros. A figura feminina hesita em aceitar o convite, com receio que o pretendente se gabe da conquista, sobretudo por ser jovem, imaturo. Florencios jura pela sua espada não o fazer, mas o romance termina com a quebra desta promessa:

– Galiarda, Galiarda, ¡oh quién contigo holgasse,
y otro día de mañana con los cien moros peleasse!:
si a todos no los venciesse luego matar me mandasses,

¹⁰ Foram editados, por esta ordem, na *Tercera Silva* de Zaragoza, de 1551 (Rodríguez-Moñino, 1969: 409). Os dois últimos poemas haviam figurado já nos “pliegos” de Praga (Rodríguez-Moñino, 1997: n.º 711) e “Esta noche, cavalleros” é igualmente impresso nas edições de 1573 e 1574 da *Rosa de Amores* de Timoneda.

¹¹ “Misa se dice en Roma en el altar de Santiago”, em *á-o*, sobrevive na tradição moderna espanhola e na tradição sefardita (vide, por exemplo, *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico*), mas não é preservado pela tradição portuguesa hoje conhecida, pelo que não o considerarei. Além disso, a situação e o retrato de Galiarda, a quem cabe, neste romance, a iniciativa da sedução, são bastante distintos da configuração da protagonista pelas versões do *corpus* português de “Aliarda”, como se verá.

porque con tan gran favor grande esfuerzo tomaría.–
 – De dormir – dize –, Florencios, de dormir, sí dormiréis;
 mas sois niño y mochacho, luego vos alabaréis.–
 Miró hazia al cielo Florencios y la su espada sacó.
 – A esta muera yo, señora, si de tal me alabe yo.–
 Aquella noche Florencios con Galiarda dormió.
 Otro día de mañana en las cortes se alabó
 (Di Stefano, 1993: 161-162).

A alternância rimática deste poema foi interpretada pelos críticos como efeito tanto da possível herança desta variação na balada europeia prévia, como do fenómeno da contaminação romancística antiga, neste caso, da “recordação das palavras de *Conde Claros* dirigidas a Claraniña” (Araújo, 2010: 73).¹²

“Esta noche, cavalleros, dormí con una donzella” (*é-a*), por seu lado, abre com o discurso delatório do protagonista. Os irmãos de Galiarda, ouvindo-o, interpelam Florencios a casar-se com a vítima dos seus actos. A recusa desta solução por parte da figura masculina, alegando a leviandade de Galiarda, condu-lo à morte:

– Esta noche, cavalleros, dormí con una donzella
 que en los días de mi vida yo no vi cosa más bella.–
 Todos dicen a una boca: – Ciertó, Galiarda es éssa.–
 Oídolo avía un su hermano, un su hermano que era d’ella:
 – Por Dios te ruego, Florencios, que te casasses con ella.–
 – No quiero hazer, cavalleros, para mí cosa tan fea
 en tomar yo por muger la que tuve por manceba.–
 Aún bien no acabó Florencios de dezir aquella nueva,
 quando todos a una voz dicen luego: –¡Muera, muera!
 Muera el que ha deshonorado a Galiarda la bella.–
 Desde Galiarda lo supo grande enojo recibiera.
 – Pésame, mis cavalleros, hagáis cosa tan mal hecha.
 Lo que aquel loco dezía no era cosa creedera;
 hasta saberlo de cierto no le avíades de dar tal pena
 (Di Stefano, 1993: 162-163).

A tradição moderna portuguesa de “Aliarda” (0149), apesar de não dispor de um número muito significativo de actualizações poéticas – além da “Albaninha” de Garrett (1851: III, 15-17), foram publicadas onze versões tradicionais do romance (Ferré-Carinhas, 2000: 22) –,

¹² A hipotética relação antiga entre “Media noche era por filo” e “Galiarda, Galiarda, o quién contigo folgasse” será examinada na subsecção 3.4.2.3. do presente capítulo.

mostra que “Galiarda, Galiarda” e “Esta noche, cavalleros” sobrevivem num tema único.¹³ Salvaguardando as devidas reservas na comparação entre as tradições antiga e moderna, “Aliarda” desenvolve-se de acordo com a seguinte estrutura temática, que ilustro com o respectivo discurso poético português, numa versão transmontana (Fontes, 1987: I, 538), e com os versos correspondentes dos dois textos antigos:

I.

1. O encontro e o diálogo inicial.

1.1. O protagonista requer os amores de Aliarda.

– Ó Albana, ó Albaninha, filha do conde d’Algarve:
Quem t’agarrara três horas, três horas ao meu mandar.

– Galiarda, Galiarda, ¡oh quién contigo holgasse,
y otro día de mañana con los cien moros peleasse!

1.2. A figura feminina teme ser exposta depois do encontro amoroso.

– Três horas não era nada, se tu não te fosses gabar.

– De dormir – dize –, Florencios, de dormir, sí dormiréis;
mas sois niño y mocho, luego vos alabaréis.–

1.3. O protagonista compromete-se a guardar segredo.

– Co’esta espada me cortem e co’esta m’hás-de talhar,
s’eu de ti, ó Albaninha, s’eu de ti me for gabare.

Miró hazia al cielo Florencios y la su espada sacó.

¹³ Esta afirmação baseia-se na tradição antiga aqui analisada. A unidade que caracteriza estes textos motivou, aliás, vários estudiosos a considerar a hipótese de circularem como uma mesma composição: “La distribución del relato en dos o más rr. fue práctica frecuente en las amplias narraciones ‘de ciegos’ en el siglo XVII y sobre todo en los sucesivos; es muy rara en el *romancero viejo*, siendo el único caso seguro el de los tres largos textos del *Marqués de Mantua*. Los tres de *Isabel de Liar*, los tres de *Moriana y Galván* y los tres de *Galiarda y Florencios* acaso no nacieron de un proyecto originario” (Di Stefano, 1993: 389, nota 59). A tradição moderna parece confirmá-lo. Além do exemplo do *corpus* português, a tradição sefardita e a espanhola testemunham ainda a sobrevivência dos três romances em versões únicas. Vide, por exemplo, sob o título “Galiarda y Florencios”, os poemas com os n.ºs 4861 e 3390 disponíveis no *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico* (Petersen, <https://depts.washington.edu/hisprom>).

– A esta muera yo, señora, si de tal me alabe yo.–

II. A personagem masculina quebra a promessa e revela publicamente a identidade da sua conquista amorosa.

'Inda era de manhã cedo, já estava na praça a gabare:

– Esta noite, ó cavalheiros, dormi c'ua donzela;
era a cara mais linda que havia cá nesta terra.

Aquella noche Florencios con Galiarda dormió.
Otro día de mañana en las cortes se alabó
(Di Stefano, 1993: 161-162).

– Esta noche, cavalleros, dormí con una donzella
que en los días de mi vida yo no vi cosa más bella.–

III. Os irmãos da figura feminina discutem a punição da irmã.

Disseram uns para os outros: – Quem seria, oh quem era?
Se seria a i-Albaninha, que não há outra na terra?
Disse o irmão mais velho: – Vamo-la nós a matar.
Disse o irmão do meio: – Vamo-la nós a degolare.
Disse o mais novo: – Vamo-la nós a casare.
Muito ouro e muita prata que nós temos p'ra le dare,
à fama dum grande dote alguém na há-de aceitar.

Todos dizem a una boca: – Ciertó, Galiarda es éssa.–
Óídolo avía un su hermano, un su hermano que era d'ella:
– Por Dios te ruego, Florencios, que te casasses con ella–
(Di Stefano, 1993: 162-163).

A maior parte das actualizações poéticas que formam o *corpus* tradicional português do romance compõe-se apenas de alguns versos iniciais (Ferré, 1982: 248; Sardinha (1982c) s.p.¹⁴; Xarabanda; 1995: 1) ou termina em dois momentos distintos. Duas versões madeirenses de “Aliarda” (Ferré, 1982: 247 e 247) e uma algarvia (Fontes, 1993: 71) finalizam com a revelação da identidade da vítima da sedução perante os irmãos:

As irmãs, de novidade: – Quem será, quem seria?

¹⁴ Edição discográfica, cuja transcrição se encontra no Arquivo do Romanceiro Português, sob a cota 016-004-001.2.

– Foi a dama Galanducha que mais linda não havia
(Ferré, 1982: 247).

As versões mais desenvolvidas terminam com o debate dos irmãos sobre o destino da figura feminina, concluindo-se, portanto, que a tradição portuguesa não preserva os versos finais de “Esta noche, cavalleros” (Armistead-Fontes, 1998: 115; Ferré, 2000: 209 e 209-210; Fontes, 1987: I, 536-537 e 538).¹⁵ Neste poema quinhentista, Florencios é culpado pela desonra de Galiarda e castigado por rejeitar o casamento com a vítima das suas acções, assim como a juventude e imaturidade do protagonista desempenham, em “Galiarda, Galiarda”, um papel decisivo no desenrolar da intriga, ao precipitarem a revelação do envolvimento do casal. Galiarda, no entanto, está longe de ser uma vítima inocente, como se vê no desenlace de “Esta noche, cavalleros”. Com efeito, o romance encerra com uma declaração da personagem feminina que tende a denegar o que Florencios afirmara, além de recriminar os irmãos por não terem confirmado a suposta transgressão antes de darem pena ao protagonista, defendendo assim astuciosamente a sua honra: “Sabia, por cierto, y perversa: con su belleza atrae a Florencios y no se le niega, aunque percibe el riesgo; el adolescente se pierde y ella se salva, con la misma elegancia y desenvuelta madurez con la que ha entrado en el reto” (Di Stefano, 1993: 163, nota). Na tradição moderna portuguesa, a solução matrimonial é equacionada simultaneamente à menção a punições severas, reservadas à protagonista. Deste modo, a responsabilidade da desonra parece recair somente sobre a personagem feminina. A actualização do romance em território nacional encerra com este diálogo dos irmãos:

Disse o irmão mais velho: – Vamo-la nós a matar.
Disse o irmão do meio: – Vamo-la nós a degolare.
Disse o mais novo: – Vamo-la nós a casare.
Muito ouro e muita prata que nós temos p’ra le dare,
à fama dum grande dote alguém na há-de aceitar
(Fontes, 1987: I, 538).

¹⁵ Estas cinco versões, que desenvolvem a conversa dos irmãos sobre se devem matar ou casar Aliarda, são todas transmontanas (quatro do distrito de Bragança e uma identificada apenas com a região).

Relativamente ao esquema rimático, as versões tradicionais deste romance comprovam a diversidade assinalada nos textos antigos.¹⁶ Assim, o *incipit* tem a mesma rima dos versos de sedução de Aliarda, ou melhor, “Albana” (“Galanducha”, na Madeira, ou variantes como a “Galançua” algarvia são reminiscências da “Galiarda” antiga):

– ¡Aliarda, Aliarda! ¡Oh quién contigo holgase,
y otro dia en la mañana con dos mil moros lidiar!
Si á todos no los venciese me mandeis luego matar.
– De holgar, conde, conmigo, bien podrias tú holgar;
mas eres muchacho y niño, irte has luego alabar
(Wolf-Hofmann, 1856: II, 57, nota).

– Albaninha, ó Albana, filha do Conde de Albar,
quem te caçara, Albana, três horas ao meu mandar!
– Três horas não era nada, se te não fosses gabar!
Ainda não era manhã, à praça se foi gabar
(Ferré, 2000: 209).

A alteração da assonância nas versões portuguesas corresponde ao engaste dos versos que rememoram o princípio de “Esta noche, cavalleros”:

– Esta noite, ó cavaleiros, eu dormi c’uma donzela;
nos dias da minha vida eu não vi cousa tão bela!
(Ferré, 2000: 209).

– Esta noche, cavalleros, dormí com una donzella
que en los días de mi vida yo no vi cosa más bella
(Di Stefano, 1993: 162).

3.1.2. A sua incorporação funcional em “Conde Claros vestido de frade”

A contaminação produzida pelos versos de “Aliarda” na abertura de “Conde Claros vestido de frade” constitui a modalidade mais frequente na tradição portuguesa, como mostra o elenco acima apresentado. A esta organização correspondem 56 versões¹⁷ do

¹⁶ A assonância (a) da versão factícia de Almeida Garrett, publicada no terceiro tomo do *Romanceiro* de 1851 (Ferré, 2000: 208-209), pelo contrário, foi uniformizada pelo autor.

¹⁷ Este total atinge os 62 poemas, se considerarmos, pelas razões que avancei na nota 7 acima, aqueles cujo final corresponde a versos do romance “Flérída”.

conjunto de 183 actualizações poéticas contaminadas, provenientes de todo o território nacional. Nesta modalidade do romance carolíngio, os poemas iniciam de forma geralmente correspondente às unidades narrativas de “Aliarda” acima descritas. Assim, começam por apresentar a proposta amorosa, que é aceite pela figura feminina, sob a condição da discrição do protagonista. Seguidamente, dão a ver a personagem masculina a dirigir-se à praça, gabando-se da sua conquista e sendo ouvida pelos irmãos da donzela. Este engaste dos versos de “Aliarda” em “Conde Claros vestido de frade” realiza-se, muitas vezes, por justaposição:

Era a nossa Albaninha que não a há como ela!
Respondera-lhe o mais velho: – Vamo-la nós a matar?
Respondera-lhe o do meio: – Vamo-la nós a casar?
Respondera-lhe o mais novo: – Quem no-la há-de aceitar?
Muito ouro, muita prata que temos para lhe dar!
– **Ó Palomba, ó Palombinha, mal soubeste apalombar,**
hoje te cortam a lenha, amanhã te vam queimar
(Ferré, 2000: 250).

As fórmulas de “Conde Claros vestido de frade”, realçadas em negrito, revelam a decisão tomada pelos irmãos de “Aliarda” e os respectivos diálogos contribuem para a dramatização do relato do tema receptor. Noutros poemas, a anagnórise motiva a denúncia imediata da irmã ao pai, detentor do poder e o responsável pela deliberação da sentença em “Conde Claros vestido de frade”:

Olharam uns par’ós outros – Quem seria, quem será?
– Era a dona Galanducha qu’outra mais linda não há.
O pai qu’ouviu aquilo mandou-na logo fechar
par’umas torres mais altas, para de lá ir a queimar
(Ferré, 1982: 55).

Esta ligação realizada por versos narrativos, ausentes das formas poéticas autónomas do receptor, resulta, portanto, da reelaboração discursiva do engaste dos dois temas, que visa a integração das fórmulas de “Aliarda” no novo contexto temático e no correspondente desenvolvimento da intriga.

Além dos aspectos discursivos, a presença de “Aliarda” em “Conde Claros vestido de frade” produz efeitos na narrativa e na caracterização das personagens. De facto, as versões

de “Aliarda” apresentam-nos o protagonista como um gabarola, um fanfarrão, sem geralmente atribuírem este comportamento à imaturidade da personagem, como em “Galiarda, Galiarda, o quién contigo folgasse”, no qual a figura feminina alega que esse traço de Florencios pode levá-lo a vangloriar-se (“mas sois niño y mocho, luego vos alabaréis”). A ausência desta menção pela “Aliarda” portuguesa deixa, por isso, em aberto o espaço da justificação para o seu comportamento e passa a estar presente apenas como um traço do carácter da personagem masculina. Com o engaste dos versos deste romance em “Conde Claros vestido de frade”, o protagonista que, no final, acaba por salvar a donzela seduzida, corresponde no início a um sedutor indiscreto. Por outro lado, não devemos esquecer que, em “Aliarda”, a personagem feminina não é desresponsabilizada, uma vez que aceita o convite para o encontro amoroso, pese embora o facto de o fazer sob a garantia da discrição do amante. Nesta medida, também a figura feminina das versões de “Conde Claros vestido de frade” contaminadas com “Aliarda” partilha a responsabilidade das acções do protagonista. Esta contaminação inicial aponta ainda para a opção temática maioritária nas modalidades contaminadas do tema receptor, na tradição moderna portuguesa: as consequências enfrentadas pela protagonista resultam da consumação de um envolvimento amoroso socialmente desaprovado, mas consentido pela figura que é seduzida.

A incorporação de “Aliarda” em “Conde Claros vestido de frade” está relacionada com factores de atracção discursivos, sobretudo a partilha da rima (*a*) e a similitude das expressões que servem a interpelação da personagem feminina nos dois romances:

– Albana, ó Albaninha, filha do conde Albar,
quem te caçara, ó Albana, três horas a meu mandar
(Ferré, 2000: 209).

– Palomba, ó Palombinha, mal soubeste palombar,
hoje te cortam a lenha, amanhã te vão queimar
(Ferré, 2000: 262).

Por outro lado, sobressai a coincidência do papel de adjuvante desempenhado pelos irmãos mais novos das protagonistas dos dois temas. Na actualização portuguesa de “Aliarda”, o mais novo defende a salvação da protagonista e, em “Conde Claros vestido de frade”, é frequente ser também ele o emissário disponível para entregar a carta a conde Claros. Uma versão contaminada, recolhida em Bragança, ilustra exemplarmente o paralelismo criado,

quer pela repetição da saudação (por meio do duplo vocativo), quer pelo papel atribuído ao irmão da figura feminina:

– **Albaninha, Albaninha, filha do conde d’ Alvar,**
quem te dera, Albaninha, três horas ‘ó meu mandar.

(...)

Disse o irmão mais velho: – Vamo-la nós a matar.

Respondeu-le o do meio: – Vamo-la nós a queimar.

Tornou-le o mais novo: – Vamo-la nós a casar.

– **Albaninha, Albaninha, mal te soubeste albanhar,**¹⁸

hoje te cortam a lenha e amanhã te vão a queimar.

(...)

Quem me dera um irmão, qu’ este me fosse bem leal,

que me levasse uma carta a D. Carlos de Montalvar.

Respondeu-le o mais novo: – À pressa, não devagar,

escreve-a tu, ó irmã, qu’ eu ta irei levar

(Ferré, 2000: 251).

Mesmo que a idade não seja referida explicitamente pela infanta na apresentação do seu interlocutor, a imaturidade do irmão que se prontifica é motivo de receio por parte da donzela, em virtude de impedir o seu adjuvante de cumprir a missão que lhe é confiada: “– Mas tu és muito novinho, não lhe saberás falar!” (Ferré, 2000: 252).

Por último, importa sublinhar o papel desempenhado pelo fenómeno contaminativo na preservação de “Aliarda” na tradição moderna portuguesa. Com efeito, admitindo que o número de versões de romances publicadas espelha o grau de presença dos respectivos temas na memória poética colectiva, verificamos que “Aliarda” é preservado sobretudo graças à sua incorporação, nomeadamente, em composições de “Conde Claros vestido de frade”. Observemos que, inclusive, esta contaminação alarga consideravelmente a geografia da memória de “Aliarda”. De facto, as formas poéticas autónomas deste romance estavam circunscritas a Trás-os-Montes, Madeira e Algarve. Com a sua contaminação em “Conde Claros vestido de frade”, passam a encontrar-se em quase todos os distritos do país, como mostram as tabelas em anexo.

¹⁸ O antropónimo da figura feminina é uniformizado na adaptação ao novo contexto. A percepção de unidade manifesta nesta alteração tem uma consequência muito interessante: com vista a manter o trocadilho e o jogo fonético existentes no verso “Palomba, ó Palombinha, mal soubeste apalombar”, encontramos nesta versão “Albaninha, Albaninha, mal te soubeste albanhar” (Ferré, 2000: 251) ou, por exemplo, num outro poema, “Albana, ó Albaninha, mal soubestes albanar” (Eira, 1999: 66).

A análise até aqui desenvolvida refere-se à presença solitária de “Aliarda” na abertura de “Conde Claros vestido de frade”, a modalidade quantitativamente mais expressiva. Todavia, versos deste tema surgem também, com frequência, em conjunto com “A infanta pejada” e “A aposta ganha”, como se verá de seguida.

3.2. “A infanta pejada”

3.2.1. O romance na tradição portuguesa

Na tradição romancística do século XVI, o relato de uma relação e gravidez secretas e das consequências da respectiva revelação é comum a vários poemas, nomeadamente aos das circunstâncias de concepção e nascimento dos heróis cavaleirescos (Di Stefano, 1993: 175, nota 12). As hipotéticas ligações que, neste contexto, se estabelecem entre a tradição antiga e a expressão moderna do romance “A infanta pejada” (0469) justificam um breve comentário. Com efeito, os estudos críticos sobre este romance incluem referências a diversos temas da tradição quinhentista: “Bien se pensava la reina que buena hija tenía” (*í-a*), impresso na primeira edição do *Cancionero de romances* de Antuérpia, actualiza o juramento de inocência de uma infanta à mãe perante a desconfiança de uma pressuposta gravidez (*Cancionero de romances*, 1914: fol. 227r-227v); “Tiempo es, el cavallero, tiempo es de andar de aquí” (*í*), fixado num folheto de cordel, a de uma voz feminina que, assumindo esse estado, recorre a um cavaleiro para a levar do palácio (*Pliegos de Praga*, 1960: II, LXXVI, 281); e, finalmente, o relato do amor de Tristão e Isolda em versões distintas, “Ferido está don Tristan de una mala lanzada”, publicada pela primeira vez no volume do *Cancionero de romances* s. a. (*Cancionero de romances*, 1914: fol. 192r), “Herido está don Tristan de una muy mala lanzada”, num folheto de cordel (Wolf-Hofmann, 1856: II, 66-67), e “Mal se queixa don Tristan, que la muerte le aquexava”, divulgado num folheto de cordel de 1605 (Di Stefano, 1993: 225-226).

Apesar da pertinência da evocação destas composições antigas na análise da tradição portuguesa de “A infanta pejada” (Boto, 2003: 23, nota 45; 44, nota 37) e dos elementos temáticos que efectivamente partilham, nenhum destes textos foi identificado

inequivocamente pela crítica como antecedente genealógico directo e único do romance (Fontes, 1997: I, 209, 211) – muito embora exista alguma proximidade discursiva e formal, sobretudo com o romance dedicado a Tristão e Isolda. Sublinho, além da coincidência da assonante entre este tema e a actualização portuguesa de “A infanta pejada” (*á-a*), a relação inegável que os versos finais de dois dos poemas antigos mencionados mantêm com as versões do *corpus* tradicional português. No desenlace das duas composições, surge a alusão ao efeito mágico das lágrimas das personagens:

allí nace un arboledo que azucena se llamaba,
cualquier mujer que la come luego se siente preñada:
comiérala reina lseo por la su desdicha mala
(*Cancionero de romances*, 1914: fol. 192r).

el agua que de ellos sale una azucena regaba;
toda mujer que la bebe luego se siente preñada
(Wolf-Hofmann, 1856: II, 67).

Estas duas variantes são testemunhadas também pela tradição moderna como *incipit* de “A infanta pejada”. Em versões portuguesas, a protagonista pisa ou toca numa erva (Bragança) ou então bebe água (Beja):

A porta de dona Ausénia há uma erva mui’ mala;
a mulher que tocar nela logo ficará prenhada.
Dona Ausénia tocou nela numa hora desgraçada
(Ferré, 2004: 12).

No pomar de D. Eufémia uma fonte do mar estava,
as senhoras que bebem dela logo se sentem pejadas.
D. Eufémia bebeu dela, logo se sentiu pejada
(Falcão-Ferré-Morna, 1988: 236).¹⁹

Neste *corpus* tradicional, o pai questiona seguidamente a filha sobre a razão da saia não lhe servir ou do mal-estar que ela apresenta. Dependendo da resposta, são chamados os

¹⁹ Nas Regiões Autónomas dos Açores e da Madeira, a justificação é igualmente a do elemento “água”, embora as versões sejam fragmentárias e se desenvolvam de acordo com outra estrutura. Assim, no *incipit*, a protagonista serve o pai à mesa e o seu estado é directamente questionado pela figura paterna (“Andava a bela Silvana, servindo o sê pai à mesa, / sua saia arregaçada, sua barriguinha tesa. / “– O que tendes, minha filha, ‘tás um pouco descorada?! / Não comes, nem vais à mesa, cada vez ‘tás mais inchada!”), a que se segue a justificação: “– Papai, ist’ é d’águas frias qu’ê bebo de madrugada” (Ferré, 1982: 249).

alfaiates ou os médicos que diagnosticam o motivo, uma gravidez. Em Portugal, foram registadas vinte e quatro versões deste romance de “mulheres seduzidas” (Ferré-Carinhas, 2000: 92), cujos textos se desenvolvem de acordo com a seguinte estrutura temática, ilustrada com exemplos das respectivas fórmulas:

I. A protagonista engravida por acção de um elemento sobrenatural.

À porta de dona Alvérea nasceu uma erva mui’ má;
dona Alvérea buliu nela, logo se sentiu pejada.

II. O pai suspeita da gravidez, mas a filha nega-a.

- De que mira, meu pai, de que tanto me mirava?
- Miro-te, ó minha filha, que me pareces pejada.
- Não é isso, ó meu pai, é a saia mal talhada.

III.

1. O progenitor requer a avaliação dos alfaiates.

Mandou chamar dois alfaiates em que ele mais confiava.

2. O pai confirma, junto dos alfaiates, o motivo da sua desconfiança.

- Digam-me, ó senhores mestres, que erro tem esta saia?
- Esta saia não tem erro, nem tão-pouco mal talhada,
a menina que a trai nos parece pejada
(Ferré, 2004: 11-12).

Deste *corpus*, porém, muitos poemas são fragmentários e correspondem apenas ao *incipit* ou a um conjunto de quatro a seis versos, que apresentam a situação inicial e desenvolvem o primeiro diálogo entre pai e filha (Cruz, 1995: 240; Ferré, 1982: 248, 248, e 249; Fontes, 1979: 151; Fontes, 1980: 74; Fontes, 1987: I, 542; Ferré, 2004: 11 e 14; Purcell, 1987: 101 e 102). Nas restantes versões, o relato prossegue até às consequências do diagnóstico e

termina quase exclusivamente com fórmulas próprias de “A infanta parida”,²⁰ romance que é preservado, na tradição portuguesa, apenas em formas contaminadas de “A infanta pejada” e “Conde Claros vestido de frade”.

Ao contrário de “A infanta pejada”, conhecemos o ascendente genealógico de “A infanta parida” (0138), pelo que podemos fazer a afirmação anterior com redobrada segurança. De facto, “A infanta parida” tem uma relação genética com “Parida estaba la infanta”. Uma versão deste tema, divulgada num folheto de cordel do século XVI (Rodríguez-Moñino, 1997: n.º 1068), relata o seguinte episódio: uma infanta, pouco depois de dar à luz, manda chamar o conde para que leve o recém-nascido, fruto da relação que mantiveram à revelia do pai, o rei. O amante, ao cumprir a vontade da figura feminina, é interceptado pelo soberano que lhe pergunta o que leva debaixo da capa. A falsa explicação do conde é então interrompida pelo choro da criança e o protagonista sai do palácio sob as ameaças e a ordem de prisão do rei. Segue-se um diálogo entre esta personagem e a filha, que lhe revela a maternidade e o casamento com o amante, realizado em sigilo. Hesitante entre a vingança e a tristeza que a decisão de os matar lhe traria, o rei perdoa o casal e manda celebrar as bodas. O desfecho é, por isso, feliz.

Descrevo, de seguida, a estrutura temática de “Parida estaba la infanta” e realço (em negrito) as unidades preservadas pela tradição moderna portuguesa, ilustradas pelo respectivo discurso poético. Conforme apontei anteriormente, nesta tradição, “A infanta parida” conserva-se apenas em poemas contaminados de outros romances, logo, os versos transcritos fazem parte de uma versão de “A infanta pejada”:

I. Apresentação da situação inicial da protagonista.

Parida estaba la infanta, la infanta parida estaba;
para cumplir con el rey decia que estaba mala.
Envió á llamar al conde que viniese á la su sala:
el conde siendo llamado no tardó la su llegada.

[...]

Mandou chamar um primo a quem ela muito amava:

²⁰ Cf. tabela em anexo para as referências bibliográficas destas versões.

II. A personagem feminina pede ao seu adjuvante que leve a criança.

- ¿Qué me queredes, mi vida? qué me queredes, mi alma?
- Que tomeis esta criatura, é la déis á criar á un ama.

- Levai-me este menino na ponta da vossa capa.

III.

1. O conde sai com o recém-nascido e é descoberto pelo rei.

Ya la tomaba el buen conde en los cantos de su capa;
mas de la sala saliendo con el buen rey encontrara.

Indo nas escadas, seu tio que encontrara:

2. Diálogo do conde com o soberano.

- ¿Qué llevais, el buen conde, en cantos de vuestra capa?
- Unas almendras, señor, que son para una preñada.
- Dédesme de ellas, el conde, para mi hija la infanta.
- Perdonedes vos, el rey, porque las traigo contadas.

- Que levais aí, meu sobrinho, na ponta da vossa capa?
- Estando nestas razões, o menino que chorava
(Falcão-Ferré-Morna, 1988: 236).

- Que levas aí, sobrinho, na ponta da tua capa?
- Levo peras e maçãs para dar às desejadas.
- Dera-las a tua prima que também as precisava
(Ferré, 2004: 12).

3. A conversa é interrompida pelo choro da criança.

Ellos en aquesto estando, la criatura lloraba
(Wolf-Hofmann, 1856: II, 94-96).

Estando nestas razões, o menino que chorava
(Falcão-Ferré-Morna, 1988: 236).

IV. O rei ordena a prisão do conde, que entretanto se retirou do palácio.

V. A infanta tem conhecimento do sucedido por uma aia e dirige-se ao encontro do pai.

VI. A personagem feminina revela ao progenitor a relação que mantém com o conde e alcança o perdão. O rei permite finalmente o casamento dos amantes.

As versões modernas portuguesas de “A infanta pejada” que integram versos de “A infanta parida” fecham, em geral, com o diálogo entre o pai e a personagem masculina que socorre a infanta, entretanto suspenso pelo choro do recém-nascido (Ferré, 2004: 11-12, 13 e 13-14; Falcão-Ferré-Morna, 1988: 236).²¹ As duas versões deste *corpus* tradicional com uma decisão explícita em relação ao destino das personagens optam por um desenlace fatal para a protagonista às mãos do pai, comum a outras tradições modernas,²² mas em absoluto contraste com o poema quinhentista “Parida estaba la infanta”, com as versões factícias portuguesas do romance “A infanta pejada”, compostas por Almeida Garrett, Estácio da Veiga e Rodrigues de Azevedo (Ferré, 2004: 9-11, 14-16, 16-17 e 17-19).

²¹ Uma versão de Beja termina com a ameaça de morte ao sobrinho depois do flagrante: “– Se não fosses meu sobrinho, a cabeça te cortava. / – Cale-se, ó meu tio, ó meu tio da minha alma, / que em morrendo a minha prima comigo será bem paga” (Falcão-Ferré-Morna, 1988: 236). O castigo, aqui apenas como prenúncio, é executado em versões modernas espanholas (*vide* nota 24, abaixo).

²² “Estando eles nestas conversas, o pai pela porta entrava; / deu-lhe sete punhaladas e ela à última expirara” (Ferré, 2004: 13). Estes versos finais, utilizados em duas versões transmontanas (Ferré, 2004: 12-13; Fontes, 1987: I, 542), são excepcionais no contexto da tradição portuguesa, mas encontram paralelo, por exemplo, numa versão chilena de “A infanta pejada” (n.º 3492 no *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico* – <http://depts.washington.edu/hisprom>) e na maioria das versões deste tema contaminadas por “A infanta parida” na tradição espanhola, muitas vezes por decapitação (*e.g.*, n.ºs 1745, 8091), segundo o que pude consultar nesta base de dados (*e.g.*, n.º 8092). O cotejo das duas versões portuguesas com a tradição espanhola mostra pertencer o desenlace fatal ao romance “A infanta parida”. Além disso, o facto de estes poemas terem sido recolhidos no concelho de Vinhais, uma área geográfica limítrofe, e de um deles estar acompanhado pela nota “recitado por uma mulher espanhola” (Ferré, 2004: 12), sugere que devem ser estudados juntamente com aquela modalidade espanhola de actualização do romance.

3.2.2. A presença em contaminação no *corpus* português de “Conde Claros vestido de frade”

A presença das fórmulas próprias de “A infanta pejada” em versões de “Conde Claros vestido de frade” cumpre uma função particular relativamente aos romances que formam as outras modalidades contaminadas deste tema carolíngio. Na verdade, os versos de “A infanta pejada”, que participam na abertura da actualização poética de “Conde Claros vestido de frade”, substituem a expressão de um motivo do poema quinhentista “A caza va el emperador” e, por isso, não acrescentam nada de novo ao esquema da fábula deste tema. Na versão antiga, conde Claros confia ao imperador o sentimento amoroso que nutre pela filha do soberano, revelando a gravidez da amante:

vos me la dareys señor acabo que no querays
porque preñada la tengo de los seys meses o mas.
El emperador que esto oyera tomo dello gran pesar
buelue riendas al cauallo y torno se a la ciudad
mando llamar las parteras para la infanta mirar
alli hablo la partera bien vereys lo que dira
preñada esta la infanta de los seys meses o mas
mando la prender su padre y meter en escuridad
(Boto, 2003: anexo III).

Embora a tradição moderna portuguesa autónoma de “Conde Claros vestido de frade” não preserve estas unidades narrativas, revela o factor que determinou a integração dos versos de “A infanta pejada”, ao declarar implicitamente a gravidez da protagonista:

– Não se me dá que me queimem, não que me vão a queimar,
só se me dá do meu ventre que é de sangue real
(Ferré, 2000: 253).

Assim, o recurso às fórmulas próprias deste tema, disponíveis na memória romancística dos cantores tradicionais, tem a função de revelar a situação da personagem feminina. Mediante o seu engaste, o motivo da sentença de morte da donzela é a gravidez que se percebe ter resultado de uma relação secreta e proibida.

Todavia, a adopção das fórmulas de “A infanta pejada” pela tradição moderna portuguesa de “Conde Claros vestido de frade” produz efeitos específicos que a distinguem da composição antiga “A caza va el emperador”. Neste poema, o conde revela directamente ao pai da infanta a relação que os dois mantêm e a gravidez da amada. Nas versões portuguesas contaminadas por “A infanta pejada”, pelo contrário, o progenitor interroga a filha sobre o panejamento da sua roupa, uma desconfiança que, dependendo das modalidades, pode ter origem na denúncia de um terceiro interveniente, estranho ao casal (“Conde Claros preso”), ou na revelação do próprio herói (“Aliarda”). A esta indagação do pai sobre o vestuário “defeituoso”, seguida pela consulta dos mestres ou alfaiates e pelo diagnóstico, sucede-se a condenação da personagem feminina. Logo, nas versões de “Conde Claros vestido de frade” iniciadas apenas por “A infanta pejada”, a causa da sentença é explícita, mas não assistimos à sedução. Por outro lado, com o engaste no tema receptor, as fórmulas próprias deste romance de mulheres seduzidas, que representam figurativamente a origem da gravidez da protagonista, passam a associar-se ao caso amoroso real de “Conde Claros vestido de frade”, comum à tradição antiga de “A infanta parida” e que substitui o maravilhoso na explicação do estado da figura feminina. A atracção destes temas é, assim, determinada sobretudo por analogia semântica.

Do ponto de vista formal, os dois romances apresentam uma assonância distinta. Os versos de “A infanta pejada” são geralmente em *á-a* e mantêm a rima ao integrarem, por justaposição, as versões contaminadas de “Conde Claros vestido de frade” (*á*):

**Vieram os três obreiros: - Esta saia não tem nada;
saiba Vossa Majestade que a menina é pijada.**

– Prepara-te, ó Belassena, se te há-des preparar,
amanhã por estas horas teu corpo vai a queimar
(Ferré, 2000: 324-325).

Noutros poemas, contudo, este engaste e a interacção dos versos importados no novo contexto resultam na alteração da rima, neste caso, por exemplo, do primeiro verso de “Conde Claros vestido de frade”, por influência da assonante do tema contaminador:

olharam uns para os outros: – Esta saia não tem nada.
Ao cabo de nove meses ela será abaixada.
Arrecolheu-se ao seu quarto muito triste, desmaiada.

- **Dona Areria, Dona Areria, amanhã serás queimada.**
- Não se me dá que me queimem, que me tornem a queimar
(Ferré, 2000: 327-328).

Noutros ainda, esta ligação é mediada por fórmulas próprias do romance “A infanta parida”. Um poema de Castelo Branco exemplifica a justaposição dos versos dos dois temas contaminadores e do receptor, que mantêm as respectivas assonâncias (*á-a; á-a; á*):²³

- Esta saia, meu senhor, esta saia não tem nada;
lá ao fim de nove meses ela sairá bem talhada.
- As falas não eram ditas, o menino que chorava.**
- **Que é isso, ó D. Ausência, que é isso que soava?**
- **Não é nada, ó meu pai, era o gato que miava.**
- Fala tu, ó D. Ausência, fala a quem tens de falar,
que amanhã às onze horas já te mando a queimar
(Ferré, 1987: 30-31).

Por sua vez, a presença de “A infanta parida” nas actualizações poéticas de “Conde Claros vestido de frade” (ilustrada pelos versos acima destacados) explica-se pela relação que o une, na tradição moderna portuguesa, ao romance “A infanta pejada”. Baseio esta conclusão principalmente na análise dos efeitos que os versos daquele romance produzem nas versões do tema carolíngio. De facto, em “Conde Claros vestido de frade”, o motivo do temor da protagonista em relação à sua própria morte é partilhado pelo conde (a fatalidade do descendente):

- Não se me dá que a queimem, nem que a vão queimar,
só me custa que me queimem o meu sangue real
(Ferré, 2000: 257).

Esta declaração, no entanto, é incompatível com o nascimento da criança relatado pelos versos de “A infanta parida”, razão que explica provavelmente a presença das suas fórmulas

²³ Numa outra versão da mesma área geográfica, estas fórmulas contaminadas sucedem versos de “A aposta ganha” e “Aliarda”. Ilustro apenas o engaste dos romances em análise: “– Ela, a saia, ó mê tio, ela não está mal talhada; / lá ò fim di nóvi meses, há-di ser arredendada. / Mandou chamar um primo, inquanto a ela confiava. / Lá no meio do caminho, i-o sê tio encontrava” (Marques-Silva, 1984-1985: 122-124). O testemunho de “A infanta parida” é, neste caso, mais longo e completo e ilustra, em conjunto com a versão que foi publicada por Pere Ferré, a sobrevivência dos temas e das respectivas fórmulas nesta área tradicional, apesar da variação formal significativa que se verifica nas versões de Castelo Branco editadas por Maria da Ascensão Carvalho Rodrigues (1990) e M. Assunção Vilhena (1995).

num número reduzido de actualizações poéticas de “Conde Claros vestido de frade”: de um total de 61 versões contaminadas por “A infanta pejada”, apenas 7 poemas combinam estes versos com “A infanta parida”. Ao mesmo tempo, nas modalidades que integram este último tema, a lógica do relato encontra-se salvaguardada pela utilização de fórmulas alternativas à expressão da indiferença masculina pela morte da donzela,²⁴ nomeadamente a inclusão de uma resposta afectiva à leitura da carta ou do requisito do conselho materno por parte do conde, a que se segue a preparação para partir em socorro da figura feminina:

Ele começou de a ler, não a podia acabar,
As lágrimas eram tantas a carta ia a regar
(Galhoz, 1987: 25-26).

– Espera aí, ó criança, já te vou acompanhar;
vou perguntar à minha mãe que trajo hei-de levar
(Carvalho Rodrigues, 1990: 150-152).

A relação particular entre estes temas corresponde a uma modalidade específica da actuação do processo contaminativo e a níveis distintos de composição poética, uma vez que, quando “A infanta parida” contamina versões de “Conde Claros vestido de frade”, fá-lo sempre em conjunto com “A infanta pejada”. Esta migração intertextual envolve, portanto, nestes casos, uma unidade de significação composta por versos dos dois romances.

Em suma, a presença em contaminação do romance “A infanta pejada” em versões de “Conde Claros vestido de frade” mostra como a sobrevivência de um tema de reduzida expressão no romanceiro moderno pode ser garantida pelo seu engaste noutros romances. Paradoxalmente, este engaste parece fazer cair os versos de “A infanta parida”, não obstante o papel fundamental que este desempenha na transmissão tradicional portuguesa de “A infanta pejada”, ao garantir o desenvolvimento da intriga e o respectivo desenlace.

²⁴ A incoerência resultante da inclusão destes versos apenas se verifica numa versão: “As falas não eram ditas, o menino que chorava. / (...) / – Não se me dá que a queimem nem que a mandem queimar, / só se me dá do seu ventre que é meu filho natural” (Ferré, 1987: 30-31).

3.3. “A aposta ganha”

3.3.1. A expressão portuguesa do romance

Na tradição moderna portuguesa, a actualização poética de “A aposta ganha” (0255) apresenta uma figura masculina que confia à mãe ter apostado conseguir passar a noite com certa donzela e lhe pede ajuda para concretizar esta pretensão. A mãe, respondendo ao pedido de ajuda do filho, aconselha-o a adoptar um disfarce feminino. O protagonista acede e passeia-se junto ao palácio trajado de tecedeira. A donzela, vendo a suposta senhora e inquirindo-a sobre a sua identidade, convida-a a entrar e subir aos seus aposentos. A meio da noite, a convidada revela a sua verdadeira identidade. Este romance de enganos, tanto quanto é possível saber, não mereceu fixação material na tradição antiga (Fontes, 1997: II, 604). Quase desconhecido também da arcaizante tradição sefardita, a sua presença foi identificada por Samuel Armistead apenas numa versão contaminada de “Disfrazado de doncella” (0099), cujo relato tem, aliás, diversas semelhanças com “A aposta ganha” (Armistead, 1978: I, 212). Neste tema, o rei lança um anúncio: declara que premiará quem conquistar os amores de sua filha, prometendo entregá-la em casamento e oferecendo ainda metade do seu reino como recompensa; pelo contrário, sentenciará à morte quem não lograr concretizá-lo. O jovem que se propõe seduzir a personagem feminina pede conselho à mãe e, seguindo as suas palavras, veste-se de mulher, enganando a infanta, com quem casa no final.

Centro-me, portanto, no *corpus* tradicional português de “A aposta ganha”, cujas versões se organizam de acordo com as seguintes sequências narrativas:

I. Diálogo inicial entre o protagonista e a mãe.

- Apostado tenho, madre, as armas em meu punhal.
- Num apostes, ó meu filho, que tu não vais a ganhar.
- Minha mãe que sois mais velha um conselho m’hadaís dar.
- Viste tecedeira nova à porta le vai passear,
- Mariana como louca à porta s’há-de assomar.

II. O protagonista, disfarçado, conversa com a personagem feminina, que o convida a entrar nos seus aposentos.

- Donde vem esta senhora de tão longo passear?
- Sou a tecedeira nova, venho das ondas do mar; minha teia está urdida, a sua venho buscar.
- A minha teia, senhora, inda está por debanar, mas suba cá para cima, dormiremos de par a par.
- Tenho medo òs seus cães que eles me podem ladrar.
- Os meus cães, ó menina, eu os mandarei retirar.
- Tenho medo a seus pais que eles me podem ralhar.
- Os meus pais, ó menina, eu les saberei falar.
- Tenho medo òs seus criados que me podem desonrar.
- Os meus criados, menina, eu os mandarei acomodar.

III. A figura feminina chama por socorro ao perceber o engano de que foi vítima.

- Lá por meio da noute Mariana deu em gritar.
– Tu que tens, ó Mariana, valha-te Deus tanto gritar.
– É a tecedeira nova que me quer desonrar
(Galhoz, 1987: 20).

Exceptuando os poemas que são compostos apenas por alguns versos iniciais (Anastácio, 1988: 85; Cruz, 1995, 246 e 246-247; Galhoz, 1987: 44) ou terminam num momento intermédio da intriga (Armistead-Fontes, 1998: 129; Fontes, 1987: I, 574 e 576; Ferré, 2004: 104-105, 106 e 107-108), as restantes versões tradicionais portuguesas apresentam uma variação significativa na sequência final. Umas terminam com a revelação da identidade do protagonista e o pedido feminino de auxílio ao pai ou aos criados e/ou a denúncia (Armistead-Fontes, 1998: 129-130; Ferré, 2004: 100, 101-102 e 102-103; Fontes, 1987: I, 571 e 573-574; Galhoz, 1987: 20): “– É a tecedeira nova que me quer desonrare” (Fontes, 1987: I, 571). Outras finalizam com a promessa de casamento do protagonista ou com o arrependimento da figura feminina relativamente à denúncia do seu agressor (Ferré, 2004: 106-107; Fontes, 1987: I, 571-572 e 574-575; Galhoz, 1987: 21-22):²⁵

²⁵ Numa versão transmontana, recitada em castelhano, o arrependimento da donzela é consequência da promessa de casamento por parte da figura masculina: “– Cala-te tu, Marianita, que contigo m’he de casar. / – Alto, alto, mis criados, alto y vuelvan atrás, / qu’estos son los malos sueños que a mi me solían dar” (Fontes, 1987: I, 572).

Cala-te, cala-te, Mariana, bem te podias calar;
sou rapazinho novo, contigo quero casare
(Fontes, 1987: I, 575).

Lá pola meia da noite ela empeça a gritar
Acudam ó meus criados depressa e não devagar
que a tecedeira da seda me haja de desonrar.
Alto, alto, ó meus criados que era eu que estava a sonhar
(Galhoz, 1987: 21-22).

Outras ainda com a exibição do triunfo pelo perpetrador do engano ou a réplica ao lamento da personagem feminina:

– Cala, cala, Mouribanes, já te não vale o gritar,
ganhadinho tenho eu minhas armas, meu punhal
(Ferré, 2004: 104).

– Rapazes da minha terra, já me podeis apostare,
que já dormi com Mariana antes do galo cantare
(Fontes, 1987: I, 580).

Em duas versões transmontanas, assistimos à ordem de preparação de uma refeição ou bebida como forma de executar a vingança (Ferré, 2004: 105-106; Fontes, 1987: I, 572-573).²⁶ Porém, na tradição portuguesa, o castigo e a respectiva lição moral concretizam-se somente uma vez:²⁷

A donzela de ontem à noite em verão se quer tornar.
Por causa de se atrever tosaram-no a bom tosar
(Ferré, 2004: 101).

Por último, cinco versões transmontanas (Armistead-Fontes, 1998: 130 e 130-131; Fontes, 1987: I, 573; Galhoz, 1987: 22-23; Sardinha, 1982c) e uma composição de Castelo Branco (Cruz, 1995: 256-257) apresentam, no final, variantes dos seguintes versos:

²⁶ A primeira versão termina com uma inédita desculpabilização do protagonista por parte da figura feminina, que atribui os actos de que é vítima à necessidade de defesa da honra masculina, em causa na aposta, e imputa o engano perpetrado à mãe do protagonista, que o aconselhou: “– Levanta-te, Marivanes, vai-lhe fazer d’almoçar. / Por baixo d’alvas toalhas, punhal d’ouro para o matar. / Tenha-se lá, ó meu pai, [...] / apostado tinha ele, suas armas e punhal, / veja lá, ó meu pai, quem aposta quer ganhar. / Foi uma mãe que teve qu’este conselho lhe quis dar” (Ferré, 2004: 105-106).

²⁷ Encontramos igualmente este desenlace fatal para o protagonista na tradição moderna espanhola. *Vide*, a título de exemplo, as versões coligadas no *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico* (Petersen, <https://depts.washington.edu/hisprom>).

‘Inda não eram as onze, já ela estava a gritare:
– Quem m’acude, mãezinha, que me querem desgredare!
‘Inda não era meia-noite, já s’ele estava a gabare:
– Enganei a Mariana antes do galo cantare
(Armistead-Fontes, 1998: 130-131).

Esta auto-denúncia do protagonista lembra de imediato “Aliarda”, mas a identificação do processo de contaminação, neste caso, não é evidente e exige o esclarecimento do dístico final:

- a) “inda não era meia-noite, já s’ele estava a gabare”: o primeiro hemistíquio deste verso estabelece a progressão cronológica do enredo, numa estrutura paralela com a expressão de localização temporal anterior (“inda não eram as onze”); o segundo hemistíquio, relativo à acção da personagem, confirma a pertença da fórmula ao romance “Aliarda”. De facto, se compararmos o verso do poema antigo “Galiarda, Galiarda, o quién contigo folgasse”, que relata o mesmo episódio, com este verso português, verificamos que o primeiro hemistíquio é apenas uma variante discursiva com a mesma função da expressão do século XVI, isto é, transmitir a celeridade da acção do protagonista: “Otro día de mañana en las cortes se alabó” (Di Stefano, 1993: 162).
- b) “Enganei a Mariana antes do galo cantare”: variantes deste segundo verso, por sua vez, integram também o *incipit* de muitas composições do romance “A aposta ganha”, para a explicação do desafio à mãe do protagonista.

– Tenho uma aposta feita de perder ou de ganhar,
d’ enganar a Mariana antes do galo cantar.
– Essa aposta, ó meu filho, não és capaz d’a ganhar,
Mariana é muito esperta, não se deixa enganar.
(...)
Inda não era manhã já se ‘stava a gabar
(Cruz, 1995: 256-257).

Assim, esta fórmula é utilizada no relato quer da proposta inicial da figura masculina, quer da respectiva concretização no desfecho da intriga.

Outras duas versões deste romance de enganos prosseguem com a declaração pública do protagonista e a exibição da sua conquista amorosa, próprias de “Aliarda”:

– Mariana, tu não grites, não te queiras infamar.
– **O pesar que disto tenho é que tu te hás-de ir a gabar.**
– **Oh, que noite de tão rica, oh, que noite de tão bela,**
toda esta noite passei nos braços de uma donzela
(Ferré, 2004: 108).

Não grite, Marianinha! não se esteja a defamare,
Que eu inda sou muito novo, para consigo casári.
Era meia noite, im ponto, já si ele estava a gabári.
N’ũa maldita taberna, onde estava a jogári.
Eu esta noite drumi, com uma pura donzela.
Dede que naci, inté’gora, nunca vi coisa tão bela
(Galhoz, 1987: 17).

Destaco o facto de estes poemas provirem de áreas sem contiguidade territorial (embora com notável arcaísmo, como sublinha em geral a crítica): Açores e Trás-os-Montes, respectivamente. Por outro lado, não podemos afastar a hipótese de estes versos serem, na verdade, fragmentos iniciais de versões contaminadas de “Conde Claros vestido de frade”, cujo preâmbulo é composto, em diversas ocasiões, pela união de versos de “A aposta ganha” e “Aliarda”, conforme exporei de seguida.

3.3.2. A presença do tema em “Conde Claros vestido de frade”

O engaste de fórmulas próprias do romance “A aposta ganha” na abertura de “Conde Claros vestido de frade” não se encontra tão difundido na tradição baladística pan-hispânica como as modalidades introduzidas pelos temas anteriores: “Verses from *Aliarda y el alabancioso* and *La infanta deshonrada* (or *parida*) function as a prologue in various Castilian-speaking Peninsular areas. In Asturias and in Portugal, *La apuesta ganada* serves the same purpose” (Armistead, 2008: 13). Este proémio português corresponde, em geral, à expressão da intriga e de todas as sequências preservadas pelas composições

autónomas de “A aposta ganha”. Todavia, raramente cumpre esta função sozinho. A modalidade com a presença conjunta de “Aliarda” é numericamente muito mais expressiva e equivale, mesmo, à maioria das versões de “Conde Claros vestido de frade” contaminadas por “A aposta ganha”.²⁸ Como procurei demonstrar no exame da variabilidade da sequência final deste romance de enganos, a sua actualização poética carece de uma resolução para o encontro amoroso, quer dizer, para a sua descoberta ou denúncia e, por isso, o engaste em “Conde Claros vestido de frade” é realizado por outros temas. Faço, no entanto, um aparte antes de discutir o significado destas diferentes ligações.

A análise da integração dos versos de “A aposta ganha” no *corpus* transmontano de “Conde Claros vestido de frade” permite adicionar um elemento fulcral à estrutura temática do romance carolíngio na tradição portuguesa, apresentada no início do presente capítulo. Naquela estrutura, definida a partir da actualização poética não contaminada de “Conde Claros vestido de frade”, o lamento do conde depois de ler a carta da infanta, recebida das mãos de um mensageiro, é a única reacção manifestada pela personagem. Existe, porém, um comportamento alternativo frequente, que foi atribuído por Sandra Boto a uma “hipotética deturpação” na interpretação dos versos de “A caza va el emperador” (Boto, 2003: 73 e 87). Consiste no seguinte:

desque la vuo leydo tal respuesta le fue a dar
vno me da que la quemem vno me da que la maten
(Boto, 2003: anexo III).

– Não se me dá que a queimem, nem que deixem de a queimare;
Só m’importa do seu ventre, que leva sangue reale
(Fontes, 1987: I, 577).

A frequência desta expressão de desprezo por parte do protagonista, apenas interessado na preservação da sua linhagem, coincide com determinadas modalidades de contaminação de “Conde Claros vestido de frade”. Não surge, como afirmei, nas versões não contaminadas deste tema carolíngio. Por outro lado, os poemas da região transmontana iniciados por “Aliarda” já registam a presença destes versos, ainda que com uma tendência clara para a reacção positiva do conde (sete num conjunto de onze versões). No entanto, na modalidade composta por “A aposta ganha” e “Aliarda”, à qual correspondem sete versões, apenas uma

²⁸ Vide tabelas em anexo ou subsecção 2 do presente capítulo.

não os utiliza. Embora esta observação se apoie numa amostra geográfica e numericamente limitada (em relação ao *corpus* total do romance), as características arcaizantes das versões da área tradicional transmontana atribuem especial relevância aos dados procedentes desta análise. De facto, a presença de determinados romances nas actualizações poéticas contaminadas de “Conde Claros vestido de frade” parece estar relacionada com a utilização de variantes distintas desta fórmula poética no tema receptor. Assim, estes versos são proferidos por duas personagens em momentos diferentes, ora no discurso da infanta, ora na fala do conde, respectivamente:

– Não se me dá que me matem, nem que me vão a queimar,
tenho pena do meu ventre qu’ era de sangue real
(Ferré, 2000: 251).

– Não se me dá que a queimem, nem que a vão queimar,
só me custa que me queimem o meu sangue real
(Ferré, 2000: 257).

No discurso da personagem feminina, demonstram a abnegação do amor materno. Já na voz do seu amante, representam a indiferença do protagonista pela vítima da sua sedução (Boto, 2003: 72-73), acentuada pelo engaste dos versos de “Aliarda” e, sobretudo, “A aposta ganha”.

Na verdade, estas modalidades de contaminação de “Conde Claros vestido de frade”, que integram versos de “A aposta ganha”, configuram o retrato menos nobre do protagonista. Se, em “Aliarda”, a proposta amorosa do conde à figura feminina é explícita e o engano reside apenas na quebra da promessa de segredo, com “A aposta ganha” este prepara antecipadamente um artil e as suas intenções para com a donzela são veladas. Quando às fórmulas próprias deste tema se reúnem versos de “Aliarda” e “A infanta pejada”, a personagem masculina complexifica-se, com efeitos na interpretação do relacionamento e, ao mesmo tempo, na situação da figura feminina. Assim, as fórmulas próprias de “Aliarda” acrescem ainda àquele retrato a mentira do protagonista e a exposição pública da vítima dos seus actos:

– Cal’-te, cal’-te, Mariana, não te queiras defamar.
– **Você é menino e moço, à praça s’ irá gabar.**
– **Menina não arreceie, nem tenha qu’ arrecear,**

**menina com quem eu durma d' à praça me ir gabar.
Mas 'inda não era bem dia já lá 'ndava a passear.
– Eu dormi com Mariana, filha do condi Albar
(Ferré, 2000: 281-282).**

Por sua vez, os versos de “A infanta pejada” expõem o abandono da infanta que encara sozinha as consequências da gravidez. Uma composição de Bragança mostra o engaste das fórmulas destes temas em “Conde Claros vestido de frade”, com as respectivas assonâncias (á, á-a, á):

olha que eu sou o D. Carlos, o D. Carlos de Montalvare,
mas e eu venho aqui é p'ra despois contigo eu casare.
**Pois ao cabo de três meses seu pai já muito a mirava:
Encontrava na dianteira a saia um pouco alevantada.
Também encontrava-a a lançar fora, um pouco agoniada.
– Que tens tu, ó Mariana? Vejo-te mais emculpada.
(...)
– Esta saia não tem erro, a saia não está errada;
a moléstia da menina, ela andara embaraçada.
– Confessa-te, ó Mariana, se tu queres confessare;
manda-se arrancar lenha e amanhã vão-t'a queimare
(Fontes, 1987: I, 578-580).**

Os versos narrativos que ligam “A aposta ganha” e “A infanta pejada” relatam o decurso do tempo, a consequente evidência da gravidez²⁹ e o afastamento do conde, que ainda não assumiu qualquer compromisso perante a figura feminina, efectivando-se o engano e o posterior abandono. Mais do que em qualquer outra modalidade desta complexa teia romancística, nas versões contaminadas por “A aposta ganha”, “Conde Claros vestido de frade” torna-se definitivamente num romance de enganos.

²⁹ Este período é muitas vezes explicitado no engaste: “Lá ao fim dos sete meses seu pai já desconfiava” (Galhoz, 1987: 33-35) ou “Pois ao cabo de três meses seu pai já muito a mirava” (Fontes I, 1987: 578-580).

3.4. “Conde Claros preso”

3.4.1. A tradição portuguesa do romance

“Conde Claros preso” (0366) integra o mesmo ciclo carolíngio de “Conde Claros vestido de frade” e, por isso, partilha com este romance alguns elementos temáticos e características formais, como a rima, além, desde logo, do antropónimo do protagonista. O romance narra um encontro amoroso entre o conde e a filha do rei, subitamente interrompido pela presença de um caçador. Esta figura denuncia então o casal ao rei que ordena o encarceramento do conde. Depois desta decisão, a personagem feminina dirige-se ao progenitor e pede clemência para o amante. O rei atende finalmente a súplica da filha e autoriza o casamento dos protagonistas. Como referi no início do presente capítulo, na tradição moderna portuguesa (a avaliar pelas versões publicadas), dispomos de um *corpus* bastante mais reduzido de “Conde Claros preso”: 21 versões *versus* 202 de “Conde Claros vestido de frade” (Ferré-Carinhas, 2000: 26-30 e 32-33). No entanto, “Conde Claros preso” subsiste também, no território nacional, em versões contaminadas de “Conde Claros vestido de frade” e é sobre estes textos que agora me debruço. Antes, porém, voltemos ao romance que justifica este apartado. O poema antigo “Media noche era por filo” desenvolve-se de acordo com a seguinte estrutura temática,³⁰ de que destaco as sequências narrativas preservadas pela tradição moderna portuguesa de “Conde Claros preso”, à semelhança do trabalho que foi apresentado para “A caza va el emperador”:

I. Conde Claros não dorme por causa de um sentimento amoroso. Chama então o camareiro para se preparar e ir ao encontro da amada.

Media noche era por filo los gallos querian cantar
conde claros con amores no podia reposar
dando muy grandes sospiros que el amor le hazia dar
por amor de clara niña no le dexa sossegar
quando vino la mañana que queria alborear
salto diera de la cama que parece vn gauilan
bozes da por el palacio y empeçara de llamar

³⁰ Sigo a fixação textual da versão impressa no *Cancionero de romances* s.a. (fol. 83r-90v) oferecida por Sandra Boto (Boto, 2003: anexo I).

leuanta mi camarero dame vestir y calçar

Meia noite já é dada, já os galos querem cantar,
conde Claros, com amores, não podia repousar.
Dava pulo na cama, que nem gavião real,
chamou pelos seus criados, à pressa, e não devagar,
que lhe dessem de vestir, de vestir e de calçar
(Ferré, 2000: 404).

Meia noite vai andada, outra meia por andar,
D. Carlos por mal d' amores não podia descansar.
Subira-se àquela janela por seus criados chamara.
– Levantai-vos, ó meus criados, depressa não degavar,
asselai-me esse cavalo, aquele que melhor andar
(Ferré, 2000: 393).

II. O camareiro assiste o protagonista na preparação do vestuário e do cavalo.

presto estaua el camarero para auer selo de dar
dierale calças de grana borzeguis de cordouan
dierale jubon de seda aforrado en zarzahan
dierale vn manto rico que no se puede apreciar
trezientas piedras preciosas al derredor del collar
traele vn rico cauallo quen la corte no ay su par
que la silla con el freno bien valia vna ciudad
con trezientos cascaueles al rededor del petral
los ciento eran de oro y los ciento de metal
y los ciento son de plata por los sones concordar

que lhe desse de vestir e juntamente de calçare;
puseram um cavalo branco que luzia mais do qu' o sol
e que ricos emperadores ã trajava outro melhor;
puseram um cavalo branco qu' o rei ã tinha igual,
com trezentas campainhas à roda do peitoral,
as duzentas eram d' oiro e as cem eram de cristal
(Ferré, 2000: 404).

III.

1. O conde dirige-se ao palácio.

y vase para el palacio para el palacio real

Já selou o seu cavalo, já tratou de caminhar
(Purcell, 1987: 84).

2. O encontro com a personagem feminina.

ala infanta clara niña alli la fuera hallar
trezientas damas conella que la van acompañar
tan linda va clara niña que a todos haze penar
conde claros que la vido luego va descaualgar
las rodillas por el suelo le començo de hablar

Claralinda que o viu, à janela foi olhar
(Ferré, 2000: 394).

sete damas à janela, sete damas a mirar
(Purcell, 1987: 84).

Montou-se no seu cavalo, e tratou de caminhar.
Chegou ao pé do convento, Clara Linda viu estar,
que se tinha levantado p'ra à janela vir mirar
(Lacerda, 1994: 23-24).

3. Diálogo do conde com a infanta.

mantenga dios a tu alteza conde Claros bien vengays
las palabras que prosigue eran para enamorar
conde claros conde claros el señor de montaluan
como aueys hermoso cuerpo para con moros lidiar
respondiera el conde claros tal respuesta le fue a dar
mi cuerpo tengo señora para con damas holgar
si yos tuuiesse esta noche señora a mi mandar
otra dia [sic] enla mañana con cient moros pelear
si a todos no los venciesse que me mandasse matar
(...)

mas dexame yr alos baños a los baños a bañar
quando yo sea bañada estoy a vuestro mandar
respondiera le el buen conde tal respuesta le fue a dar
bien sabedes vos señora que soy caçador real
caça que tengo enla mano nunca la puedo dexar

– Lindo corpo do mancebo para comigo brincar!
– Melhor trago eu, senhora, para consigo casar!–
(Purcell, 1987: 84).

– Oh, que lindo corpo d' oiro para com os mouros brigar!
– Mais lindo o tendes, senhora, para comigo brincar–
(Purcell, 1987: 89).

– Deixe-me, ó Senhor D. Carlos, que me quero ir lavar:
naquele tanque de água me quero desenganar
– Eu não a deixo, menina, eu não a hei de deixar:

pomba que eu tenho na mão não a deito a avoar
(Ferré, 2000: 392).

IV. O encontro amoroso no jardim.

tomara la por la mano para vn vergel se van
ala sombra de vn acipres debaxo de vn rosal
dela cintura arriba tan dulces besos se dan
dela cintura abaxo como hombre y muger se han

Descera do seu cavalo ao rosal se encostar
(Purcell, 1987: 89).

V.

1. O casal é descoberto por um caçador.

mas la fortuna ques aduersa que a plazer o a pesar
par ay passo vn caçador que no deuia de passar
de tras de vna podenca que rauia deuia matar
vido estar al conde Claros con la infanta abel [sic] holgar

Por ali passou um camarista, por onde não devia passar
(Ferré, 2000: 405).

mas neste ponto indo um cavaleiro a passar
(Purcell, 1987: 89).

2. Diálogo entre os amantes e a personagem que ameaça denunciá-los.

el conde quando le vido empeçole de llamar
ven aca tu el caçador assi dios te guarde de mal
de todo lo que has visto tu nos tengas poridad
darte he yo mil marcos de oro y si mas quisieres mas
casarte con vna donzella quera mi prima carnal
darte he en arras y en dote la villa de montaluan
de otra parte la infama [sic] mucho mas te puedo dar

– Mas então, mexeriqueiro, não vaias mexericar;
dalguma coisa que ouvisses não vaias a recontar.
Te darei o mê navio, que é para tu navegares;
te darei o mê capote, que é para tu t' abafares;
te darei minha sobrinha para com ela casares.
– Ê não quero o tê navio, não pretendo navegar;
ê não quero o tê capote, que te custou a ganhar;

ê ñã quero a tua sobrinha, que ñã me pretendo casar;
tudo isso qu' ê ouvi, vou-me já recontar–
(Purcell, 1987: 84).

– Florido, que estás vendo, a el-rei ñã vás contar:
darei-te uma tença p'ra cada dia gastar;
darei-te uma donzela para com ela casar.
O ladrão do Florido ñã se quis acomodar,
foi a contar-le a el-rei donde andava a passear
(Ferré, 392-393).

VI.

1. O caçador denuncia o casal ao rei.

el caçador sin ventura no les quiso escuchar
va se para los palacios a do el buen rey esta
mantenga te dios el rey y a tu corona real
vna nueua yo te trayo dolorosa y de pesar
que nos cumple traer corona ni en cauallo caualgar
la corona dela cabeça bien la podeys vos quitar
si tal desonrra como esta la ouiesseys de comportar
que hallado la infanta con claros de montaluan
besando la y abraçando en vuestro huerto real
dela cintura abaxo como hombre y muger se han

– Viva e salve, ó meu bom rei, ñã la sua c'roa reale!
Ê trago aqui más novas, tal ñã as posso contare:
eu vi 'tar Caralinda mais Conde Claro a brincar,
com abraços e beijos e sem tal poder apartare,
da cintura para abaixo como marido carnale
(Purcell, 1987: 88).

– Salve Deus, ó bom rei, na vossa cama real,
que rei que tal consente, ñã sei se houvera de reinar.
Claralinda, vossa filha, está debaixo de um rosal,
com conde Claro João, ambos eles a brincar
(Ferré, 2000: 405).

2. O monarca dita a sentença de morte do delator e ordena a prisão do conde.

el rey con muy grande enojo al caçador mando matar
porque auia sido osado de tales nuevas lleuar
mando llamar sus alguaziles a priessa no de vagar
mando armar quinientos hōbres que le ayan de acompañar
para que prendan al conde y le ayan de tomar
y mando cerrar las puertas las puertas dela ciudad

– Se me disseses em oculto, grande prémio ê te ia dar,
mas fostes dizer ao público, ê vou-te já mandar matar;
mas também o Conde Carlos, a mesma fim vai levar!–
(Purcell, 1987: 84).

VII. Conde Claros é capturado e aprisionado numa torre.

VIII. No palácio, alguns membros da corte pedem o perdão do protagonista, mas o rei não os atende. O monarca reúne então os conselheiros, expõe-lhes o sucedido e estes defendem a morte do conde.

IX. Um arcebispo requer ao soberano permissão para visitar o protagonista. O rei permite-o e incumbe um pajem de o acompanhar.

X.

1. O arcebispo e o pajem visitam o conde na prisão.

ya se parte el arçobispo y alas carceles se va

Quando o conde estava na torre, [.....]
foi seu tio D. Boldão, a seu sobrinho visitar.

2. Diálogo entre as personagens.

(...)
yo vos lo dixé sobrino que vos dexasedes de amar
quel que las mugeres ama a tal galardón le dan
que aya de morir por ellas y en las carceles penar
respondiera el buen conde con esfuerzo singular
callede por dios mi tío no me querays enojar
quien no ama las mugeres no se puede hombre llamar
mas la vida que yo tengo por ellas quiero gastar
(...)
por dios te ruego el paje en amor de caridad
que vayas ala princesa de mi parte a le rogar
que suplico a su alteza quella me salga a mirar

quen la ora de mi muerte yo la pueda contemplar
que si mis ojos la veen mi alma no penara

– Bem te dizia, meu sobrinho, bem te tornava a dizer,
que, por causa das mulheres, tu havias de padecer.
– Olha, o meu tio, o que me vem cá dizer,
vale mais morrer por mulheres do que nunca as conhecer.
– Bem te dizia, meu sobrinho, bem te tornava a avisar,
que, por causa das mulheres, tu havias de ir a matar.
– Olha, o meu tio, o que me vem cá contar,
homem, que não morre por mulheres, homem não se deve chamar.
Vá o meu tio àquela janela, ver se vê Claralinda avistar,
se meus olhos a vissem, já minha alma não penava
(Ferré, 2000: 405-406).

XI. O pajem dirige-se ao palácio e avisa a infanta do castigo imposto ao amante.

1. Diálogo entre as personagens.

ya se parte el pajezico ya se parte ya se va
llorando delos sus ojos que queria rebentar
topara con la princesa bien oyreys lo que dira
agora es tiempo señora que ayays de remediar
que a vuestro querido el conde lo lleuan a degollar

– Nastre-se as tranças, Claralinda, e é tempo de se anastrar;
ande ver o sê conde Claros, que hoje vai a degolar
(Purcell, 1987: 85).

2. A infanta perde os sentidos.

XII. Após despertar, a figura feminina dialoga com a aia, que a aconselha a salvar o conde.

XIII. A infanta parte em socorro do protagonista.

vio venir la gente darmas que lo traen a matar
los pregoneros delante por su yerro publicar
conel poder dela gente ella no podia passar
apartad vos gente darmas todos me hazed lugar
sino por vida del rey a todos mande matar

– Ó senhores qu’apregoam, deixem lá d’apregoare!

Eu trago a coroa do meu pai e a todos vos posso matar—
(Purcell, 1987: 84).

XIV. O algoz dirige-se ao palácio e avisa o rei.

XV. O rei parte ao encontro da filha.

XVI. A infanta implora ao pai que salve conde Claros.

que vos me mateys mi padre muy bien me podeys matar
mas suplico a vuestra alteza que se quiera el acordar
delos seruicios passados de Reynaldos de montaluan
que murio enlas batallas por tu corona ensalçar
por los seruicios del padre al hijo deues galardonar
por mal querer de traydores vos no le deueys matar
que su muerte sera causa que me ayays de diffamar
mas suplico a vuestra alteza que se quiera aconsejar
que los reyes con furor no deuen de sentenciar
porquel conde es de linaje del reyno mas principal
porquel era delos doze que a tu mesa comen pan
sus amigos y parientes todos te querrian mal
reboluer te yan guerra tus reynos se perderan

— Salve Deus, ó meu bom pai, na vossa cama real,
que vos fez o conde Claros, para vós o mandares matar?
Juro por este Santo Cristo, meu pai, coroa e ceptro me haveis de dar,
que eu o tomo por marido e vós por genro o ireis tomar.

XVII. O rei é dissuadido pela filha e permite o casamento dos amantes.

todos firman el perdon el buen rey fue a firmar
tambien le aconsejaron consejo le fueron dar
pues la infanta queria al conde conel aya de casar
ya deshierran al buen conde ya lo mandan desferrar
descaualga de vna mula el arçobispo a desposar
el tomo les delas manos assi los vuo de juntar
los enojos y pesares en plazer ouieron de tornar
(Boto, 2003: anexo I).

— Juro por este Santo Cristo, minha filha coroa e ceptro te hei-de dar,
tu o tomas por marido e eu por genro o irei tomar.

Na tradição moderna portuguesa, o romance termina com o castigo do delator:

Que ganhaste, mexeriqueiro, a meu pai mexericar?
– A morte ganhei, senhora, a vida me podeis dar.
– A vida te posso dar, sem ela na minha mão ‘star,
mas, para emenda de outros, tu hás-de ir a matar
(Ferré, 2000: 406).

3.4.2. A presença do romance em “Conde Claros vestido de frade”

3.4.2.1. A modalidade com o tema receptor

Os textos correspondentes à modalidade de contaminação que une versos de “Conde Claros preso” a “Conde Claros vestido de frade”, recolhidos em Trás-os-Montes (Fontes, 1987: I, 27-29, Marques-Silva, 1984-1985: 80-81), no Minho (Ferré, 2000: 277-278 e 286-287) e no Douro Litoral (Ferré, 2000: 295-296),³¹ iniciam o relato com a descoberta dos amantes pelo caçador, por meio de um *incipit* narrativo que contextualiza a acção.³²

Estando Dona Claralinda com D. Carlos a brincar,
aos beijinhos, aos abraços, sem se poder apartar,
aconteceu de estar um pajem, um pajem a vigiar
(Ferré, 2000: 286).

A esta abertura, segue-se a tentativa de persuadir o delator por meio de ofertas, a recusa por parte deste, a subsequente denúncia ao rei e a sentença do monarca. Na tradição moderna portuguesa de “Conde Claros preso”, assim como no poema quinhentista “Media noite era por filo”, o delator e o conde são sentenciados à morte. Pelo contrário, em “Conde Claros vestido de frade”, a condenação destina-se à infanta. Apresento, no quadro abaixo, primeiro os versos antigos dos dois romances, seguidamente a sua preservação na

³¹ Cf. tabela em anexo.

³² Uma das versões transmontanas desta modalidade apresenta um *incipit* diverso das restantes: “Por onde D. Carlos ia parece que docentos bão, / ichoso à la donzella, hija del rei castelar. /”, D. Carlos com seu brial. / Passou por ali um viejo que num debia passar” (Marques-Silva, 1984-1985: 80-81). No entanto, o carácter fragmentário destes versos iniciais de “Conde Claros preso” e do respectivo engaste com “Conde Claros vestido de frade” não permite tirar conclusões relativamente à presença hipotética, nesta modalidade contaminada, das sequências narrativas iniciais de “Conde Claros preso”.

tradição nacional em versões autónomas dos respectivos temas e, por fim, o encaixe de fórmulas de “Conde Claros preso” em textos de “Conde Claros vestido de frade”, para mostrar como se realiza a integração das fórmulas contaminadas no novo contexto.

Tradição antiga	
“Media noche era por filo” hombre que lo tal comete que sentencia le an de dar todos dicen a vna boz que lo ayan de degollar y assi la sentencia dada el buen rey la fue a firmar (Boto, 2003: anexo I).	“A caza va el emperador” pesa nos de vos señora quanto nos puede pesar que de oy en quinze dias el emperador os manda [queimar (Boto, 2003: anexo III).
Tradição moderna portuguesa	
“Conde Claros preso” – Se m’o disseses a ocultas, tença te mandava eu dar; mas como em público o disseste à morte te vou [mandar (Irá também Conde Claro, por seu crime a degolar) (Lacerda, 1994: 25).	“Conde Claros vestido de frade” – Palomba, ó Palombinha, mal soubeste palombar, hoje te cortam a lenha, amanhã te vão queimar (Ferré, 2000: 262).
“Conde Claros preso” + “Conde Claros vestido de frade” – Se mo disseses em corte, um prémio te havia de dar; dizes-mo em praça pública, vou-te já mandar matar. Minha filha Claralinda amanhã vai a queimar (Ferré, 2000: 286). – Se mo disseras oculto tença te havia de dar; como mo dizes no público, logo te mando queimar. Minha filha Claralinda também vai a degolar (Ferré, 2000: 295).	

Na primeira versão portuguesa contaminada do quadro, o engaste realiza-se por justaposição dos versos de “Conde Claros preso” aos da sentença própria do romance receptor. No segundo caso, porém, os do veredicto destinado ao conde (“vai a degolar” ou “a enforçar”, nos poemas não contaminados de “Conde Claros preso”, assim como os correspondentes na tradição antiga) é antes dirigido a Claralinda, por meio da reelaboração discursiva de elementos dos dois temas.

A omissão das sequências iniciais de “Media noche era por filo” (relativas à inquietação amorosa do conde) e a presença da declaração masculina portuguesa de menosprezo (“– Não se me dá que a queimem, nem tão-pouco vá a queimar”), que se verificam numa versão de Viana do Castelo (Ferré, 2000: 286-287) e em duas de Bragança (Fontes, 1987: I, 27-29; Marques-Silva, 1984-1985: 80-81), aproximam o protagonista do retrato traçado pelas versões de “Conde Claros vestido de frade” contaminadas pelos outros romances que formam esta complexa teia. Por outro lado, em duas actualizações poéticas oriundas de Braga e do Porto (Ferré, 2000: 277-278 e 295-296), a ausência daquela declaração masculina constitui a figura do conde e o enredo que mais se assemelham à configuração do herói de “Conde Claros preso” e das versões quinhentistas dos dois temas (“Media noche era por filo” e “A caza va el emperador”), uma vez que a sua acção é movida pelo sentimento amoroso que nutre pela donzela. Também não há ardil, como em “A aposta ganha”, nem a exibição da personagem masculina acerca da sua conquista, como em “Aliarda”. Apenas uma relação amorosa proibida que, sendo denunciada ao pai da figura feminina por um interveniente exterior ao casal, constitui motivo da condenação paterna à filha, sentença que não é executada em virtude do amante, guiado pelo afecto, partir em socorro da donzela e, por fim, salvá-la.

O engaste dos versos de “Conde Claros preso” em versões de “Conde Claros vestido de frade” deve-se assim, sobretudo, à analogia temática. Com efeito, além dos aspectos formais, como a partilha da rima (*a*), estes temas integram o mesmo ciclo romancístico e têm, por isso, diversos elementos comuns – as personagens principais, o tipo de relação amorosa, a oposição enfrentada pelo casal e os episódios centrais de encarceramento, sentença de morte e salvação, ainda que a personagem aprisionada seja, em “Conde Claros vestido de frade”, a infanta e, em “Conde Claros preso”, o conde, sendo salvos pelo outro membro do casal.

3.4.2.2. A problemática presença de “Conde Claros preso” numa versão minhota de “Conde Claros vestido de frade”

Uma versão moderna de “Conde Claros vestido de frade”, recolhida em Viana do Castelo, inclui um verso inédito no *corpus* português conhecido de “Conde Claros preso”:

– Quer me queime, quer não queime, quer me deixe de queimar,
uma morte por amor é boa de perdoar!
(Ferré, 2000: 284-285).

A comparação deste verso com uma fórmula de “Media noche era por filo” suscita alguma surpresa:

pesame de vos el conde quanto me puede pesar
que los yerros por amores dignos son de perdonar
(Boto, 2003: anexo I).

A popularidade e importância deste verso do poema quinhentista na tradição antiga são sobejamente conhecidas (Di Stefano, 1993: 170, nota; Boto, 2003: 14-16). Além da presença em contexto romancístico, o verso gozou também de uma vida autónoma, como comprova, no século XVII, o *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correias (Araújo, 2014: 7). Em Portugal, foi utilizado criativamente por diversos autores em diferentes obras seiscentistas, elenco que o exaustivo trabalho de Carolina Michaëlis de Vasconcelos nos deixou na obra *Romances Velhos em Portugal* (Michaëlis de Vasconcelos, 1980: 155-158).³³ Apesar desta popularidade antiga, o verso não consta das versões nacionais de “Conde Claros preso”. A reduzida conservação do tema na tradição moderna portuguesa pode constituir uma primeira explicação para esta ausência. Por outro lado, importa verificar de que forma o *corpus* português de “Conde Claros preso” actualiza a sequência narrativa à qual pertence o verso destacado no texto antigo “Media noche era por filo”, a saber, o

³³ Em Espanha a situação é semelhante: “El romance del Conde Claros, uno de los más populares, que sabemos por el *Juego trovado* de Pinar que era ya cantado entre las damas de Isabel la Católica, tenía versos famosísimos: «*Que los yerros por amores dignos son de perdonar*», dicho repetido en una infinidad de obras literarias, o bien «*Más envidia he de vos conde, que mancilla ni pesar*», de donde se sacaban frases como: «ténganme envidia y no mancilla», u otras semejantes que a cada paso se hallan en los autores de entonces” (Menéndez Pidal, 2005).

relato da visita do tio e um pajem ao conde, na prisão, e o diálogo que estabelecem. Em alguns poemas, este episódio não é desenvolvido e à denúncia dos amantes pelo caçador sucede-se prontamente a reacção do monarca, que dita a condenação deste interveniente e o enlace da filha com o conde:³⁴

– Deus lho guarde, senhor, vossa real majestade,
D. Carlos e Claralinda eu os vi estar a brincar.
– Se mo disseses oculto grande dote te havia dar,
disses-te-me no passeio vou te já mandar matar
D. Carlos e Claralinda vou-os já mandar casar
(Ferré, 2000: 394).

Por outro lado, as versões que preservam aquela cena fazem-no segundo diversas modalidades expressivas:

- a) depois do anúncio da sentença, o protagonista pede a um camareiro para avisar Claralinda. Numa versão açoriana, este pedido de ajuda é introduzido pela repetição de um verso narrativo que se encontra no início do poema, no relato da inquietação amorosa do conde:

Conde Claro por amores não podia repousar;
dava tantas voltas na cama como os navios no mar.
Chamara o seu criado à sua câmara real;
que lhe desse de comer, de vestir e de calçar;
(...)
Chamara seu criado à sua câmara real:
– Anda cá, meu moçoquinho, depressa, não devagar;
Anda cá, meu moçoquinho, que sempre me fostes leal,
vai-me ter com Claralinda depressa, não devagar,
qu’ o seu amor Conde Claro, que lo vai a degolar!
(Purcell, 1987: 89).

³⁴ Vide também Ferré, 2000: 394. Noutros casos, a sequência não está presente, porque as versões terminam no diálogo inicial entre os protagonistas (Ferré, 2000: 393-394 e 394-395; Fontes, 1987: I, 29). Estes poemas são todos procedentes de Bragança, a que acrescem duas versões de origem desconhecida (Ferré, 2000: 408 e 409), ainda que sejam provavelmente transmontanas, pela semelhança que evidenciam com os outros poemas desta área tradicional e pela análise da distribuição geográfica limitada das versões deste tema (registado em Trás-os-Montes, Madeira e Açores).

- b) um pedido de auxílio semelhante é feito com recurso a versos de “Conde Claros vestido de frade”:³⁵

Quem me dera ter um moço qu’ a mim me fosse leal,
que me levasse uma carta donde Claralinda está.
– Escreva, senhor, a carta qu’ é mesmo a irei levar;
em viagem de três dias é por cá venho jantar
(Purcell, 1987: 85).

- c) o conde recebe a visita da mãe. O diálogo e a situação de encarceramento da personagem masculina é resolvida por meio da contaminação com “Canción del huérfano” (0092):

– É pelo triste D. Carlos que vão a enforcar,
por brincar com Claralinda, filha de sangue real.
– Dá-me cá essa viola, que lhe quero pôr a mão,
quero tocar a sinais, da raiz do coração.
Olha que mãe tão ingrata, tão cheia de ingratidão!
Vê o seu filho à morte, ‘stá-lhe tocando paixão!
– Ó meu filho, foste muito atrevido e libaral:
a brincar com Claralinda, filha de sangue real
(Ferré, 2000: 393).

- d) duas versões madeirenses (de ilhas distintas: Madeira e Porto Santo) guardam uma memória mais viva dos versos do poema quinhentista “Media noche era por filo”, referentes ao aprisionamento e ao diálogo entre o conde e o tio, que transcrevo:³⁶

ya se parte el arçobispo y alas carceles se va
(...)
yo vos lo dixé sobrinó que vos dexassedes de amar
quel que las mugeres ama a tal galardón le dan
que aya de morir por ellas y en las carceles penar

³⁵ Estes versos integram três poemas madeirenses recolhidos por Joanne Purcell (Purcell, 1987: 84-85, 86-87 e 87-88). A última versão descreve a reacção da figura feminina à leitura da carta de forma semelhante à do comportamento do conde em poemas diversos de “Conde Claros vestido de frade”: “– Vem-te cá, meu moço Antãozinho, sempre me foste leal, / pega lá esta cartinha a Caralinda a levar. / Começou a ler a carta, começou a saluçar” (Purcell, 1987: 88).

³⁶ Um dos poemas do Arquipélago da Madeira referidos na nota anterior preserva esta visita, mas recorre aos versos de “Conde Claros vestido de frade” como dispositivo para fazer avançar a intriga. Assim, o diálogo que sobrinho e tio estabelecem corresponde, nesta versão, ao pedido de ajuda do protagonista, à semelhança das outras versões da alínea c), e demonstra que a expressão desta sequência tende a assumir uma forma contaminada: “– Sobrinho, tenho-te dito p’ as mulheres tu deixar. / – Vaia-s’ embora, meu tio, não me venha agoniar. / Quem me dera um portador pa’ esta carta levar! / S’ ela ‘tiver em casa, a carta vai entregar, / e s’ ela não ‘tiver em casa, por ela vai esperar” (Purcell, 1987: 86-87).

respondiera el buen conde con esforço singular
callede por dios mi tio no me querays enojar
quien no ama las mugeres no se puede hombre llamar
mas la vida que yo tengo por ellas quiero gastar
(...)
por dios te ruego el paje en amor de caridad
que vayas ala princesa de mi parte a le rogar
que suplico a su alteza quella me salga a mirar
quen la ora de mi muerte yo la pueda contemplar
que si mis ojos la veen mi alma no penara
(Boto, 2003: anexo I).

Quando o conde estava na torre, [.....]
foi seu tio D. Boldão, a seu sobrinho visitar.
– Bem te dizia, meu sobrinho, bem te tornava a dizer,
que, por causa das mulheres, tu havias de padecer.
– Olha, o meu tio, o que me vem cá dizer,
vale mais morrer por mulheres do que nunca as conhecer.
– Bem te dizia, meu sobrinho, bem te tornava a avisar,
que, por causa das mulheres, tu havias de ir a matar.
– Olha, o meu tio, o que me vem cá contar,
homem, que não morre por mulheres, homem não se deve chamar.
Vá o meu tio àquela janela, ver se vê Claralinda avistar,
se meus olhos a vissem, já minha alma não penava
(Ferré, 2000: 405-406).

Aí vem Conde Roldão visitar o seu sobrinho
[.....] ele aí vem a caminho.
– Bem te dizia, sobrinho, bem te havia de contar,
que por causa de mulheres, ainda vinhas de penar!
– Olhe lá, você, meu tio, com que me vem consolar!
Quem as mulheres não ama, não se pode homem chamar.
– Bem te dizia sobrinho, bem te sabia dizer,
que por causa de mulheres, havias de padecer!
– Olhe lá você, meu tio, o que aqui me vem dizer!
Mais vale morrer por elas, de que nunca as conhecer
[.....]
(Lacerda, 1994: 25-26).

O cotejo com a mesma sequência de “Media noche era por filo” revela uma notável proximidade, tanto poética como narrativa, dos poemas madeirenses relativamente ao texto antigo, sobretudo a versão publicada por José Leite de Vasconcelos (Ferré, 2000: 405-406). Esta semelhança, em conjunto com o suporte escrito em que a informante revela tê-la recebido, poderia fazer-nos duvidar da proveniência desta composição da tradição oral. Com efeito, na apresentação do poema no volume XXXIII da *Revista Lusitana*, o etnólogo português conta como chegou ao seu conhecimento: “(...) uma Senhora alentejana, de certa

idade, me reproduziu de memória um romance que adiante imprimo, e que ela recebêra, segundo me disse, da Madeira, com uma carta de pessoa amiga, por 1880” (Vasconcelos, 1935: 185).³⁷ Porém, a confirmação da tradicionalidade dos versos citados e, logo, daquela modalidade expressiva da sequência, passa necessariamente pela discussão dos únicos testemunhos que os acolhem na tradição moderna portuguesa, ou seja, pela comparação deste poema com a versão publicada por Francisco de Lacerda (Lacerda, 1994: 23-26), seis décadas depois, e recolhida noutra ilha madeirense (Porto Santo). Incluo, no quadro abaixo, a transcrição das unidades narrativas iniciais dos dois poemas.

Meia noite já é dada, já os galos querem cantar,
conde Claros, com amores, não podia repousar.
Dava pulo na cama, que nem gavião real,
chamou pelos seus criados, à pressa, e não devagar,
que lhe dessem de vestir, de vestir e de calçar.
Lhe deram uma camisa, toda bordada no cabeção,
que a bordaram seis donzelas, numa manhã de S. João.
Lhe deram o seu capote, que de ouro pesava um
quintal,
lhe selaram o seu cavalo, [.....]
com quatrocentas campainhas de roda do peitoral,
duzentas de oiro fino, duzentas de oiro-metal.

Logo que isto lhe deram, tratou logo de caminhar.
Claralinda, que o sentiu, à janela o foi esperar.
– Dize-me, ó conde Claros, donde vindes tão enfeitado.
– Melhor venho eu, senhora, para com damas brincar.
– Vai-te daí, conde Claros, sempre foste de mangar,
deixa-me ir vestir vestido, que eu então te virei falar.

– Não sabeis, minha senhora, que sou caçador gentil?
Pássaro que apanhe à mão, não o deito a fugir.
–Vai-te daí, conde Claros, e não estejas a mangar,
deixa-me ir para o meu quarto, e então te irei falar.
–Não sabeis, minha senhora, que eu sou caçador real?
Pássaro que apanhe à mão, não o deito a voar.

Por ali passou um camarista, por onde não devia passar.
...
(Ferré, 2000: 404-406).

Ainda não é meia-noite, os galos querem cantar;
Conde Claro, com amores, não podia repousar.
Dava pulinhos na cama, como um gavião real.
Chamou pelos seus criados – à pressa e não devagar, –
que lhe dessem de vestir, que lhe dessem de calçar.
Deram-lhe rica camisa, bordada no cabeção,
que as donzelas lhe bordaram, na noite de S. João.
Deram-lhe rico vestido que luzia mais que o sol.
Os Duques-Imperadores, não o vestiam melhor,
com duzentas campainhas, – duzentas de oiro-metal –
[.....] à roda do peitoral.
[.....]

Montou-se no seu cavalo, e tratou de caminhar.
Chegou ao pé do convento, Clara-Linda viu estar,
que se tinha levantado p’ra à janela vir mirar.
– Aonde vais tu, Conde Claro, que assim vais tão
arreiado?
– Se eu venho muito arreiado, é p’ra com moiros brigar.
E melhor venho, Senhora, para com Damas brincar.
– Vai-te d’aí, Conde Claro! Sempre foste de zombar.
Deixa-me ir vestir vestido, para então te vir falar.

Mas passou um camarista, que não devera passar.
...
(Lacerda, 1994: 23-26).

³⁷ Leite de Vasconcelos reproduz o “D. Boldão” da informante, mas indica em aparato crítico: “Assim, e não Roldão” (Vasconcelos, 1935: 188n). Em “Media noche era por filo”, o tio não tem nome, apenas o título clerical. Com excepção das personagens principais, os únicos antropónimos constam na descrição dos intercessores a favor do conde: “Por él rogavan los grandes, cuantos en la corte están; / por él rogava Oliveros, por él rogava Roldán / y ruegan los doze Pares de Francia la natural” (Di Stefano, 1993: 169). Leite de Vasconcelos conhecia este texto antigo pelo menos na edição do *Romancero General* de Agustín Durán, como o próprio indica ao apresentar justamente uma versão transmontana moderna de “Conde Claros preso”, num outro artigo (Vasconcelos, 1896: 191). Curiosamente, na versão publicada por Francisco de Lacerda surge “Roldão” (Lacerda, 1994: 23-26).

O relato prossegue, nos dois poemas, com a enunciação das ofertas ao “camarista”, enumeração própria de “Conde Claros preso”, com a denúncia dos amantes ao pai da figura feminina por este delator e com a proclamação da sentença, sucedida pelo encontro com o prisioneiro, já referido. O final da versão de Porto Santo (acima, à direita), todavia, é bastante mais breve e o diálogo estabelecido pelas personagens neste encontro engasta com o derradeiro veredicto, fatal para o “camarista”, enquanto a primeira versão preenche este hiato com a reacção da protagonista ao encarceramento do amante, o diálogo com o progenitor e o pedido para casar com conde Claros, que é finalmente salvo. A lição moral é a mesma no desenlace das duas versões.³⁸

Apesar desta notória proximidade, as duas composições madeirenses divergem na actualização de alguns segmentos, que, por outro lado, encontram paralelo noutras versões tradicionais. Assim, verificamos que a descrição das vestes do conde no poema de Porto Santo tem expressão semelhante num poema da Ilha da Madeira (Purcell, 1987: 84-85) e numa versão açoriana (Purcell, 1987: 88-90):

Deram-lhe rico vestido que luzia mais que o sol.
Os Duques-Imperadores, não o vestiam melhor,
com duzentas campainhas, – duzentas de oiro-metal–
[.....] à roda do peitoral
(Lacerda, 1994: 23-26).

puseram um cavalo branco que luzia mais do qu’o sol
e que ricos emperadores nã trajava outro melhor
(Purcell, 1987: 84).

que lhe desse um avental d’oiro mais luzente que o
[sol]
onde o rei imperador o não tivera melhor
que lhe trouxesse um cavalo
com duzentas mil campanas à roda do peitoral
(Purcell, 1987: 89).

Por outro lado, a declaração do protagonista sobre a sua capacidade de sedução, enquanto “caçador”, no poema da coluna da esquerda, integra também uma versão de Bragança (Ferré, 2000: 392) e a mesma versão dos Açores (Purcell, 1987: 88-90), ainda que

³⁸ “– Que ganhaste, alcoviteiro, por vires denunciar? / – Ganhei a morte, senhor, a vida me podeis dar... / – A vida podia dar-te, (isso está na minha mão) / mas para emenda dos outros, já disse e digo que não!” (Lacerda, 1994: 26) e “– Que ganhaste, mexeriqueiro, a meu pai mexericar? / – A morte ganhei, senhora, a vida me podeis dar. / – A vida te posso dar, sem ela na minha mão ‘star, / mas, para emenda de outros, tu hás-de ir a matar” (Ferré, 2000: 406). Na composição quinhentista “Media noche era por filo”, a sentença de morte do delator é anunciada no palácio imediatamente depois da denúncia ao rei e pai da figura feminina: “El rey con grande enojo al caçador mandó matar / porque avía sido osado de tales nuevas llevar” (Di Stefano, 1993: 168).

num contexto distinto: na voz do delator, que reitera o auto-elogio para recusar as ofertas que os amantes lhe vão fazendo.³⁹

– Não sabeis, minha senhora, que sou caçador gentil?
Pássaro que apanhe à mão, não o deito a fugir.
–Vai-te daí, conde Claros, e não estejas a mangar,
deixa-me ir para o meu quarto, e então te irei falar.
–Não sabeis, minha senhora, que eu sou caçador real?
Pássaro que apanhe à mão, não o deito a voar
(Ferré, 2000: 404-405).

– Eu não a deixo, menina, eu não a hei de deixar:
pomba que eu tenho na mão não a deito a avoar
(Ferré, 2000: 392).

qu’eu sou o caçador do rei, ando à caça real,
caça que me caia às unhas a ã deito a voar
(Purcell, 1987: 89).

Em suma, fica provada a transmissão tradicional tanto da sequência narrativa, como a dos versos do diálogo entre o conde, o tio do protagonista e um pajem, exclusivos destas duas versões madeirenses.

Conforme descrevi, apesar de o aprisionamento do protagonista ser uma constante, a respectiva resolução adopta diversas modalidades expressivas, sobretudo para o requisito final do conde ao seu interlocutor, que, na composição antiga “Media noche era por filo”, recorre a uma fórmula apenas preservada pela versão da Ilha da Madeira:

que vayas ala princesa de mi parte a le rogar
que suplico a su alteza quella me salga a mirar
quen la ora de mi muerte yo la pueda contemplar
que si mis ojos la veen mi alma no penara
(Boto, 2003: anexo I).

– Vá o meu tio àquela janela, ver se vê Claralinda avistar,
se meus olhos a vissem, já minha alma não penava
(Ferré, 2000: 406).

De facto, o diálogo subsequente à ordem de prisão do conde, desenvolvido na tradição quinhentista e nas versões modernas acima analisadas, dá lugar, por vezes, ao mesmo pedido de auxílio de “Conde Claros vestido de frade” e o protagonista procura um intermediário que entregue uma carta à infanta. A comparação do texto antigo “A caza va el

³⁹ Parte da tradição antiga, esta declaração está ausente de qualquer outra versão do *corpus* deste tema: “bien sabedes vos señoira que soy caçador real / caça que tengo enla mano nunca la puedo dexar” (Di Stefano, 1993: 167).

emperador” com os versos utilizados num poema moderno de “Conde Claros preso” clarifica a pertença:

mas si ay aqui alguno que aya comido mi pan
que me lleuasse vna carta a don Claros de Montaluan
Alli hablo vn page suyo tal respuesta le fue a dar
escruiilda vos señora que yo se la yre a lleuar
ya las cartas son escritas el page las va a lleuar
jornada de quinze dias en ocho la fuera a andar
(Boto, 2003: anexo III).

Quem me dera ter um moço qu’ a mim me fosse leal,
que me levasse uma carta donde Claralinda está.
– Escreva, senhor, a carta qu’ é mesmo a irei levar;
em viagem de três dias ê por cá venho jantar
(Purcell, 1987: 85).

O engaste das fórmulas próprias de “Conde Claros vestido de frade” não altera a fábula de “Conde Claros preso”, mas substitui a realização discursiva de um pedido de ajuda, cumprindo a mesma função dos versos da actualização poética não contaminada deste romance.

Por sua vez, o poema de Trás-os-Montes citado na alínea c) incorpora fórmulas próprias de “Canción del huérfano” (Ferré, 2000: 392-393), romance que a tradição moderna portuguesa preserva somente em formas contaminadas de outros temas. O cotejo dos versos acima transcritos com as fórmulas contaminadas presentes numa versão açoriana de “Bodas de sangue” e com a tradição catalã de “Canción del huérfano” comprova a sua transmissão tradicional na região transmontana:

– É pelo triste D. Carlos que vão a enforcar,
por brincar com Claralinda, filha de sangue real.
– **Dá-me cá essa viola, que lhe quero pôr a mão,
quero tocar a sinais, da raiz do coração.
Olha que mãe tão ingrata, tão cheia de ingratidão!
Vê o seu filho à morte, ‘stá-lhe tocando paixão!**
(Ferré, 2000: 393).

– Toma lá esta viola, toca aqui uma canção,
que era como o teu pai fazia nas noites de S. João.
– Oh, mas que mãe tão cruel, tão dura do coração;
ver um filho para a morte e mandou tocar canção
(Fontes, 1983a: 10-11).

– Ai, fill meu de mes entranyes, canta, canta una canço.
– Valga’m Déu quin cor de mare, valga’m Déu que dur de cor,
tenir un fill a la muerte i li mana cantar cançons!
(*apud* Catalán, 1970: 252).

Por outro lado, numa versão açoriana de “Conde Claros preso” (Ferré, 2000: 407-408), a infanta revela ao pai a identidade do cantor por meio de “O conde Ninho” (0049). A comparação das fórmulas contaminadas de “O conde Ninho”, presentes nesta versão açoriana, com um poema transmuntano autónomo do mesmo romance mostra a reelaboração discursiva destas fórmulas no novo contexto, indispensável à salvação do protagonista de “Conde Claros preso”:

Por espaço dalgum tempo, o rei ouvira cantar:
– Vinde vós cá, Clara-Linda, vindo ouvir belo cantar,
ou são os anjos no céu, ou são cerejas no mar.
– Não são os anjos no céu, nem são cerejas no mar,
conde Claro é, senhor, se vós o mandais soltar
Se vós o quereis por esposo, por genro o hei-de tomar
(Ferré, 2000: 407-408).

– Acorda, bela infanta, se queres ouvir cantar,
ou são os anjos no céu, ou a sereia no mar.
– Não são os anjos no céu, nem a sereia no mar,
é ele, o conde Ninho, que comigo quer casar.
– Se queres casar c’ o conde, eu vo-lo mando matar
(Ferré, 2001: 158).

Por último, uma versão proveniente da Madeira (Sousa-Sousa-Oliveira, 1993: 48) regista a presença de fórmulas contaminadas de “Canción del huérfano”, “O conde Ninho” e “O prisioneiro” (0078). Destaco apenas os versos deste último romance e transcrevo um fragmento da respectiva composição antiga impressa no *Cancionero de romances* s.a., de Antuérpia:

– Canta, meu filhinho, canta, e alegra teu coração
Talvez a Dêl-rei te oiça, de ti tenha compaixão
(...)
– Levanta-te, Clara Linda, dessa camilha real
Se queres ouvir sereias sobre las ondas do mar
– Ó papái, não são sereias, nem tão doce o bel’ cantar
É aquele pobre coitado qu’o papá tem p’ra matar

**Todos tinham de costume, de costume tomarão
Visitar os seus amores na manhã de São João
Um c'os cravos, outros com rosas, outros com ramos de manj'ricão
Só aquele pobre coitado ali 'tá naquela prisão**
– Se tomares por marido, eu por genro tomarei
(Sousa-Sousa-Oliveira, 1993: 48).

Por el mes era de Mayo quando haze la calor
quando canta la calandria y responde el ruiseñor
quando los enamorados van a servir al amor
sino yo triste cuytado que biuo enesta prision
(*Cancionero de romances*, 1914: fol. 251r).

Versos destes três romances surgem também no final da maioria das versões madeirenses de “Gerinaldo”, aspecto que será analisado no próximo capítulo. Ainda assim, encontramos nos poemas supracitados um factor comum: a contaminação por estes diversos romances altera a fábula de “Conde Claros preso”, ao introduzir o canto do protagonista como meio para a sua libertação e a intervenção de uma figura feminina (a mãe ou a infanta). Este salvamento realiza-se através do canto, por conselho materno, introduzido pelos versos de “Canción del huérfano”, ou da consequente anagnórise, pelos versos de “O conde Ninho”.⁴⁰ O outro elemento temático que explica este engaste, além da prisão, é a sua causa, ou seja, de um ponto de vista tematicamente mais abrangente, estes romances partilham a composição de um enredo amoroso, com uma relação proibida, um castigo fatal e a necessidade de convencer os opositores à aprovação ou salvação dos amantes.

Neste contexto, percebe-se o carácter excepcional da presença do verso “uma morte por amor é boa de perdoar” numa versão de “Conde Claros vestido de frade”, contaminada por “A infanta pejada” e exemplo único no *corpus* em estudo (Ferré, 2000: 284-285). A sua ausência de outras versões deste romance deve-se à circunscrição da presença das fórmulas próprias de “Conde Claros preso” à abertura das versões contaminadas da tradição moderna portuguesa de “Conde Claros vestido de frade”, como descrevi no apartado anterior, correspondendo, em geral, à descoberta e acusação dos amantes e, num ou outro caso, às ofertas apresentadas pelo casal para evitar a denúncia ao rei. Uma vez que, nestes poemas, a personagem aprisionada é a infanta e o pedido de ajuda é feito a alguém que

⁴⁰ A versão manuscrita do *Cancioneiro de Romances Xácaras e Solaos* garrettiano finaliza com versos de “O conde Ninho” para retratar a morte dos amantes e as metamorfoses póstumas que sofrem (Ferré, 2000: 391-392). A fatalidade do desenlace, porém, é atípica no contexto deste tema.

deve entregar uma missiva ao conde, a expressão desta sequência é incompatível com a visita do tio ao protagonista de “Conde Claros preso”. Além do plano narrativo, as declarações das personagens de um e outro tema alteram significativamente a revelação do seu carácter e a interpretação da intriga. As fórmulas sentenciosas ou de estabelecimento da moral denunciam-no. Assim, em “Conde Claros preso”, apesar da censura à ingenuidade amorosa do protagonista por parte de quem o visita, este afirma destemido a valia dos seus sentimentos e dos sacrifícios em nome da amada, preservando o que “Media noche era por filo” já descrevia. Em “Conde Claros vestido de frade”, por outro lado, a utilização de variantes destas frases sentenciosas corresponde ao sentido oposto e estas expressam, antes, a indiferença do protagonista.⁴¹ Parece ter-se alterado o motivo a que Carolina Michaëlis atribuíra a fama do tema em Portugal: “Não sei, se em virtude do assunto, naturalmente simpático a essa nação de apaixonados, ou porque as toadas eram superiores às dos outros romances” (Vasconcelos, 1980: 150-151).

A propósito da popularidade antiga do verso “que los yerros por amores dignos son de perdonar”, no estudo “A alusão a romances nas letras portuguesas dos séculos XV-XVII” (Araújo, 2014), Teresa Araújo analisa a recriação deste tema por João Rodrigues de Sá, explicando que a evocação da figura do conde e da sua constância amorosa justifica considerá-lo uma alusão a “Media noche era por filo” e não à expressão proverbial, independente do contexto romancístico. A autora acresce ainda a esta observação crítica o argumento da alusão ao romance por quase todos os escritores que integram o verso nas suas composições:

Por outro lado, todos os engastes portugueses da forma – com excepção talvez da que se encontra na *Menina e Moça* (Michaëlis de Vasconcelos, 1980, 155-158) – aludem ao verso do romance, desde os do *Auto do Procurador*, do *Auto de Rodrigo e Mendo*, ao de *Ulyssipo*, ao do camoniano *El Rei Seleuco* e ao da composição seiscentista de D. Francisco de Portugal (Araújo, 2014: 7).

Esta utilização criativa pressupunha o conhecimento do romance por parte do público. Em casos como o de D. Francisco de Portugal, por exemplo, que integra, na sua obra, diversos

⁴¹ A censura da atitude do protagonista é verbalizada pela mãe: “– Não se me dá que a queimem nem que a vão queimar, / tenho pena do seu ventre que era de sangue real! / – Oh! mal o haja a tais homens que só as sabem perder, / [.....] e não sabem resgatá-las! / – Mal o haja tais mulheres que neles se vão fintar! / – Vós, como sois minha mãe, algum conselho me haveis dar!” (Ferré, 2000: 255).

elementos poéticos do romance bastante reelaborados e altera as características das personagens, o efeito cómico pretendido pelo autor requeria um elevado grau de familiaridade desse público com a história e o seu discurso poético (Araújo, 2014: 7-8).

Resumindo, temos de considerar a possibilidade da presença deste verso se dever ao conhecimento da expressão proverbial, com uma existência independente do contexto romancístico, assim como, por outro lado, creio serem diversos os argumentos que nos permitiriam atribuir a presença deste verso à contaminação. Destaco, em primeiro lugar, a variação lexical e semântica revelada pelo cotejo do verso antigo e do moderno:

pesame de vos el conde quanto me puede pesar
que los yerros por amores dignos son de perdonar
(Boto, 2003: anexo I).

– Quer me queime, quer não queime, quer me deixe de queimar,
uma morte por amor é boa de perdoar!
(Ferré, 2000: 284-285).

De facto, as expressões proverbiais não admitem uma variação acentuada e, neste caso, o verso adapta-se ao contexto romancístico em que é utilizado, reelaboração que se explica com a coerência da versão receptora. Não me parece também fruto do acaso a sua integração num poema de “Conde Claros vestido de frade”, proveniente de uma área tradicional que preserva “Conde Claros preso” em diversas versões contaminadas deste romance. A presença do verso seria prova da sua transmissão tradicional no contexto deste tema ou destes temas e, ao mesmo tempo, demonstra que a migração intertextual ter-se-ia realizado, aqui, entre romances. Porém, tanto esta possibilidade como a do engaste da expressão proverbial são teorias viáveis, uma vez que correspondem ambas a processos de (re)criação da balada pan-hispânica.

3.4.2.3. Outras modalidades de contaminação: “A infanta pejada” e “Aliarda” com “Conde Claros preso”

A análise desenvolvida em subsecções anteriores revelou uma função comum à presença das fórmulas próprias dos diversos temas contaminadores na abertura de “Conde Claros vestido de frade”: a revelação ou denúncia da relação amorosa, que determina o castigo da figura feminina. Em “Conde Claros preso”, trata-se especificamente da denúncia, por terceiros, de um encontro secreto entre os protagonistas e, consequentemente, a do seu envolvimento amoroso. No poema antigo “Media noche era por filo”, este papel é assumido por um caçador que descobre o casal e o denuncia ao rei por respeito a um código:

En el mundo convencional del amor cortés la presencia del delator es casi tan obligada como la de los mismos amantes. Fuera de la convención, el derecho obligaba al súbdito a denunciar escándalos a cargo de las mujeres de la familia y casa del rey, siendo deber de la comunidad vigilar y proteger la honra del monarca (Di Stefano, 1993: 167, nota).

Na tradição moderna portuguesa de “Conde Claros preso”, a figura existe também – como caçador, pajem, camarista, cavaleiro, nas versões insulares geralmente um “mexeriqueiro” –, ao serviço do mesmo propósito. Sem a vigência daquele código, parte de uma outra sociedade e mundividência, a denúncia ao rei obedece a diferentes motivações, como a esperança numa recompensa. Na composição publicada por Almeida Garrett, o pajem actua movido pela lealdade que deve ao rei, mas é um caso isolado (Ferré, 2000: 390).⁴² De facto, embora uma versão tradicional de Bragança integre o vocábulo “lealdade” no discurso da infanta ao tentar persuadir o pajem, a resposta do seu interlocutor à evocação deste princípio indicia os interesses comuns às restantes versões deste *corpus*, ou seja, a expectativa de um reconhecimento ou um prémio distintos da antiga defesa da honra.⁴³ Apesar desta divergência semântica, a função do segmento no desenvolvimento da intriga

⁴² “– Não quero oiro nem prata, se oiro e prata me heis-de dar; / quero guardar lealdade a quem na devo guardar, / as palavras que são ditas, a el-rei as vou contar” (Ferré, 2000: 390).

⁴³ “– Peço-te eu, ó paijezinho, que a el-rei não vás contar, / que eu te darei lealdade p’ra te poder governar. / – Mais me daria el-rei, indo eu ir-lho contar.” (Ferré, 2000: 394) ou, na Madeira, “A Del-rei vinha dizer: melhor prémio m’ia dar” (Sousa, 1993: 48). O rei destina ao delator semelhante recompensa, como se percebe na formulação discursiva da sua condenação: “– Se m’o disseses a ocultas, tença te mandava eu dar; / mas como em público o disseste à morte te vou mandar” (Lacerda, 1994: 25).

do poema quinhentista e das versões modernas de “Conde Claros preso” é a mesma, assim como o castigo aplicado ao delator, ainda que na tradição moderna a cena seja reproduzida em discurso directo:

el rey con muy grande enojo al caçador mando matar
porque auia sido osado de tales nuevas llevar
(Boto, 2003: anexo I).

– Se me dissess’ isso a mim, um prémio eu ia-te dar;
disseste à vista da corte, eu vou-te mandar matar!
(Purcell, 1987: 86).

Vejamos de que forma se procede a esta revelação. Em “Media noche era por filo”, o caçador denuncia os amantes ao rei no palácio:

el caçador sin ventura no les quiso escuchar
va se para los palacios a do el buen rey esta
(Boto, 2003: anexo I).

Na tradição moderna portuguesa de “Conde Claros preso”, “Claralinda” de Almeida Garrett (tanto a composição factícia, como a manuscrita), e uma versão tradicional de Bragança distinguem-se por apresentar o local da denúncia também com recurso a versos narrativos:

O pajem tudo o que viu, a el-rei o foi contar,
à casa da estudaria aonde estava a estudar
(Ferré, 2000: 392).

O ladrão do Florido não se quis acomodar,
foi a contar-le a el-rei donde andava a passear
(Ferré, 2000: 393).

Excluindo estes casos, as restantes actualizações poéticas do tema revelam uma opção maioritária pelo discurso directo e a declaração do delator perante o rei justapõe-se aos versos do diálogo precedente com os amantes e à tentativa de persuasão daquela figura:

– Peço-te eu, ó paijezinho, que a el-rei não vás contar,
que eu te darei lealdade p’ra te poder governar.
– Mais me daria el-rei, indo eu ir-lho contar.
– Deus lho guarde, senhor, vossa real majestade,

D. Carlos e Claralinda eu os vi estar a brincar
(Ferré, 2000: 394).⁴⁴

Por sua vez, no *corpus* de versões tradicionais portuguesas de “Conde Claros vestido de frade”, contaminadas por “Conde Claros preso”, a sucessão dos acontecimentos é relatada ora em discurso directo, ora por meio de versos narrativos:

– Darei-te a ti dinheiro, quanto tu quiseses gastar.
– Não quero o vosso dinheiro, não no quero estragar.
– Darei-te nove cidades para vós governares.
– Não quero nove cidades, que não nas sei governar.
– Senhor rei, abaixe a coroa, que bem na pode abaixar,
que eu bem vi Claralinda com Dom Carlos a brincar.
– Se mo dissesse ao culto, prémio te havia de dar;
assim, disseste-me ao público, vou-te já mandar matar
(Ferré, 2000: 285).

– Não quero o seu dinheiro, poi’lo não sei contar;
nem quero campos e vilas, poi’las não sei passear;
nem quero o seu cavalo, poi’lo não sei campear.
Chegando o pajem a casa a el-rei o foi contar.
– Vossa coroa não vale nada, nem vosso ceptro real;
está Dona Claralinda com D. Carlos a brincar,
de beijinhos e abraços sem se poder apartar
(Ferré, 2000: 295).

Porém, a versão factícia de “Conde Claros vestido de frade” editada por Teófilo Braga, que incorpora, no início, fórmulas contaminadas de “Conde Claros preso” e “A infanta pejada”, utiliza uma variante do mesmo dístico presente nos poemas garrettianos:

– Não quero ouro, nem prata, se ouro e prata me heis dar;
quero guardar lealdade a quem a devo guardar.
**Pajem, como ignorante, a el-rei o foi contar,
à casa dos estudantes onde estava a estudar.**
– Deus vos salve, senhor rei, e a vossa coroa real;
lá deixei o conde Carlos com a princesa a folgar
(Ferré, 2000: 248).

Algumas versões tradicionais, pertencentes à mesma modalidade de contaminação, integram igualmente variantes destes versos narrativos:

⁴⁴ Ou “– Eu não quero o seu cavalo porque mo não há-de dar, / isto mesmo que aqui vi, a el-rei vou contar. / – Beijo-vos a mão, senhor, a vossa coroa real...” (Ferré, 2000: 407).

**Debaixo da laranjeira, debaixo do laranjal,
lá vi estar Claralinda, com D. Carlos a brincar.**

– Donde vens, Claralinda, que vindes tão orvalhada?

Com vosso cabelo involto, e vossa cor desmaiada?

– **Quer tu vistes, quer não vistes, a meu pai não digas nada.**

**O maroto e malcriado, que logo le foi contar,
à sala dos estudantes, donde ele estava a jogar.**

– Meu pai, que tanto me mira, que tanto me está a mirar?

– Eu miro-te, minha filha, dizem-me que andas pejada

(Ferré, 2000: 296-297).

As fórmulas próprias de “Conde Claros preso”, sublinhadas em negrito, e de “A infanta pejada” ligam-se por interpolação. No primeiro romance, os amantes são surpreendidos por uma terceira personagem e procuram dissuadi-la de os denunciar. Nesta disposição interpolada do discurso poético dos dois temas, pelo contrário, o delator aborda apenas a protagonista, determinando desde logo que, contrariamente ao episódio típico de “Conde Claros preso”, a figura feminina já se encontra sozinha. Aliás, com excepção do dístico inicial da versão acima citada, no restante *corpus* em apreço, o flagrante não é narrado, mas encontra-se implícito e a abordagem pressupõe o conhecimento da relação:

– Tu que tens, Dona Ermelinda, que vindes tão orvalhada;
teu cabelo aos anéis, tua face desmaiada?

– **Que queres, ó meu irmão?... Isto é de eu não dormir;
se o sabes, mano meu, não o queiras descobrir.**

**O garoto do irmão, que logo ao pai foi contar
à sala dos estudantes, donde ele estava a estudar!**

Seu pai veio para baixo, logo se pôs a mirar.

– Meu pai, que me mira tanto, que me faz desconfiar?

– Eu miro-te, minha filha, que parece que andas inchada

(Ferré, 2000: 298).

Este *incipit* e a respectiva indagação do estado físico ou aparência da figura feminina corresponde a fórmulas próprias de “A infanta pejada”, como vemos na expressão da desconfiança paterna e na rima (*á-a*), tanto em versões transmontanas, como madeirenses deste tema:

– Tu que tens, ó Angelita, que tens a cor demudada?
(Fontes, 1987: I, 542).

– O que tendes, bela Silvana, que te vejo tão inchada?

Nem comes nem vens p'r'à mesa, cada vez mais desmaiada!
(Ferré, 1982: 248).

A interpolação dos versos dos temas contaminadores produz efeitos específicos: acentua o isolamento e o dramatismo da situação da infanta e isenta a personagem masculina da culpa, uma vez que, nestas versões, o conde está ausente, ignora a descoberta e apenas entra em cena ao receber a carta do mensageiro, nos versos de “Conde Claros vestido de frade”.

Apesar de algumas versões imporem sérias dúvidas relativamente à sua classificação temática, colocá-las lado a lado com os poemas anteriores permite-nos perceber estádios diversos da presença de “Conde Claros preso” e “A infanta pejada” na actualização poética de “Conde Claros vestido de frade”. Por exemplo, uma versão de Braga, publicada por Leite de Vasconcelos (Ferré, 2000: 278-281), aproxima-se dos testemunhos mais completos da modalidade que une “Conde Claros preso” ao tema receptor, distinguindo-se apenas pelo *incipit*, que corresponde a um dístico de “A infanta pejada”, e que, naquela modalidade, é narrativo:⁴⁵

– **Donde vens, ó Dona Linda, por uma fresca menhã?**
Vossos cabelos envoltos, vossa cor é demudada.
– Cal’-te aí, cavalheiro, a meu pai não vás contar.
Dar-te-ei prata e ouro, q’anto tu possas gastar.
Dar-te-ei as minhas quintas para nelas passear.
Dar-te-ei minha sobrinha, braço de sangue real.
– Num quero prata nem ouro, porque a não sei gastar.
Num quero as vossas quintas para nelas passear;
nem quero vossa sobrinha, braço de sangue real.
Quero de vós, Majestade, uma noite ao meu padar.
– Isso que queres, cavalheiro, disso num te hás-de gozar.
Ao que D. Carlos chegou ninguém mais há-de chegar.
– Deixe estar, ó Dona Linda, que a vosso pai vou contar,
antre condes e marqueses, onde ele está a jogar.
– Rei, abaixe-se a coroa, bem na podeis abaixar,
que eu fui ver a Dona Linda com D. Carlos a brincar.
– Se me disseses a curto, sentença non era dada;
como mo dizes ao público, ides vós a degolar.
– Apronte-se, Dona Linda, bem se pode ’prontar,

⁴⁵ Em versões de Braga (Ferré, 2000: 277-278), Viana do Castelo (Ferré, 2000: 286-287), Porto (Ferré, 2000: 295-296) e na versão factícia de Teófilo Braga (Ferré, 2000: 248-249). Excepção feita a uma versão que tem início com uma declaração do delator: “– Eu bem vi Claralinda com D. Carlos a brincar / debaixo duma roseira, debaixo dum bom rosal. / – Se vistes alguma coisa, não digas nada a meu pai, / que eu darei-te um bom cavalo para tu cavaleares” (Ferré, 2000: 285).

vosso pai, rei-senhor, que nos vai mandar matar
(Ferré, 2000: 279).

Estando Dona Claralinda com D. Carlos a brincar,
aos beijinhos, aos abraços, sem se poder apartar,
aconteceu de estar um pajem, um pajem a vigiar.
– Tu o que viste, pajem meu, a meu pai não vás contar,
que eu dou-te tantos castelos que tu os saibas mirar
(Ferré, 2000: 286).

Por outro lado, versões semelhantes às da modalidade que incorpora versos de “A infanta pejada” em poemas de “Conde Claros vestido de frade” contam apenas com a sequência de “Conde Claros preso” referente à denúncia:

– Onde vais, ó Madassena, com esta manhã de neve,
teu cabelo penteado, teu coração tão alegre?
– **Quer vós visses, quer não visses, a meu pai não vás contar.
darei-vos tanto dinheiro, que o não podeis gastar.
Ah, maroto, confiado, que a meu pai foste contar,
à mesa dos estudantes, onde estavam a jogar!**
Comeu c’ o seu pai à mesa, seu pai muito estranhava.
– Que esmira, meu pai, que esmira? Que tanto me está a esmirar?
– Admiro-te, ó Madassena, que me pareces pejada
(Ferré, 2000: 290).

A utilização de expressões como “quer vós visses, quer não visses”, dirigidas a um interveniente exterior à relação amorosa, que apenas a observa, assim como a oferta de uma recompensa ou a repreensão do delator confirmam o papel e a proveniência das fórmulas.⁴⁶ Além disso, a opção pelo discurso directo e a consequente interacção das personagens, no pedido e posterior denúncia, contribuem para o dramatismo no desenvolvimento da intriga.

Este dramatismo, bem como os efeitos da presença dos versos de “Conde Claros preso”, justificam a presença em contaminação de “O conde Alarcos” numa versão de Aveiro de “Conde Claros vestido de frade”. Neste romance carolíngio, o conde interrompe

⁴⁶ Numa versão da modalidade constituída por versos de “Conde Claros preso” e “Conde Claros vestido de frade”, pode ler-se uma repreensão semelhante: “– Atrevido, confiado, no que havia de falar, / diante deste senhor, estando eu a conversar” (Ferré, 2000: 277). A formulação surge também em versos narrativos: “Atrevido, confiado, a meu pai o foi dizer, / à aula dos estudantes, onde ele estava a escrever” (Ferré, 2000: 324) ou “O maroto e malcriado, que logo le foi contar, / à sala dos estudantes, donde ele estava a jogar” (Ferré, 2000: 297).

frequentemente o jantar depois de ler a carta da infanta, para sair de imediato em seu socorro:

Perguntou por D. Carlos, ele veio-lhe falar;
tinha o jantar na mesa, não acabou de jantar.
– Tirem-me daqui esta mesa, tirem-me este manjar,
que eu vou a um convento, quero-me vestir de frade
(Ferré, 2000: 295).

As fórmulas utilizadas explicam a atracção de versos semelhantes deste romance de “esposa infeliz”, identificados pela assonância própria do tema (*ía*). O cotejo com a composição quinhentista “Retraída está la infanta” demonstra tratar-se de fórmulas próprias de “O conde Alarcos”:

Sentóse el conde a la mesa, no cenava ni podía,
con sus hijos al costado que muy mucho los quería.
Echóse sobre los braços, hizo como que dormía;
de lágrimas de sus ojos toda la mesa corría
(...)
Cerrara el conde las puertas, lo que hazer no solía
(Di Stefano, 1993: 216).

– Se mo dizes a brincar, eu vou-te dar de jantar;
se mo dizes deveras, eu viro-me já a chorar.
Mandou tirar o jantar para fingir que comia,
mas as lágrimas eram tantas que pela mesa corriam.
Mandou fechar o seu quarto, para fingir que dormia,
mas os soluços eram tantos que até palácio tremia
(Ferré, 2000: 325).

O engaste destas fórmulas contaminadas amplia aquele dramatismo, pois garante a autenticidade dos sentimentos do conde e acentua, ao mesmo tempo, o sofrimento e a urgência da situação, como também notou Sandra Boto (2007-2008: 29).

A análise da organização particular destas modalidades de contaminação recorre ainda a um outro critério: a difusão geográfica das versões e de determinadas combinações temáticas. De facto, os poemas aqui em discussão distribuem-se por um conjunto específico de regiões: Bragança e Vila Real, em Trás-os-Montes (Fontes, 1987: I, 541; Galhoz, 1987: 16-17), Braga e Viana do Castelo, no Minho (Ferré, 2000: 278-281 e 282-284; Pereira, 1970: 238-239), Porto, no Douro Litoral (Ferré, 2000: 290-292, 296-298 e 298-299) e Aveiro, na

Beira Litoral (Ferré, 2000: 324-325). Estas regiões do norte do país coincidem, em grande parte, com aquelas que preservam testemunhos destes romances, ou seja, encontramos “Conde Claros preso” não contaminado em Trás-os-Montes, no que se refere ao território continental português, e, no que respeita à modalidade contaminada que une este romance a “Conde Claros vestido de frade”, marca presença em Bragança, Viana do Castelo, Braga e Porto e, juntamente com “A infanta pejada”, em Viana do Castelo e na versão factícia de Teófilo Braga, composta, segundo nota do erudito, a partir de versões da Beira Alta e do Porto (Ferré, 2000: 248-249).

O estudo destas actualizações poéticas e da sua distribuição geográfica fundamentam, ao mesmo tempo, a revisão da classificação temática de outras versões. Um poema do distrito do Porto, por exemplo, publicado por Manuel Vieira Dinis (1986: 370) e coligido como realização de “A infanta pejada” (Ferré-Carinhas, 2000: 92), seria antes, de acordo com a análise desenvolvida, o início de uma versão contaminada de “Conde Claros vestido de frade”:

– Donde vens, ó Ermelindinha, que vens tão orvalhada!...
Teu cabelo aos aneis, tua face desmaiada!...
– Minha face desmaiada? Isto é de não dormir...
Se sabes da minha vida, não me queiras descobrir...
Mas o garoto do irmão logo ao pai foi contar
à mesa dos estudantes quando o pai ‘stava a ensinar.
Quando o pai saiu p’ra fora logo se pôs a mirar
(Dinis, 1986: 370).

O mesmo pode afirmar-se para a versão de “Conde Claros preso” (Ferré-Carinhas, 2000: 33), do distrito de Braga, dada a conhecer por José Joaquim Dias Marques e Maria Angélica Reis da Silva (Marques-Silva, 1984-1985: 79-80):

– Onde bais, Claralinda, numa manhã de geada,
com os cabelos compridos, com uma cara desmaiada?
– Se bistes alguma coisa, ò meu pai não digas nada!
– Ò teu pai não digo nada, nem nisso quero pensar;
só queria, Claralinda, uma hora em ti mandar
(...)
(Marques-Silva, 1984-1985: 79).

O desenvolvimento do motivo da denúncia cria um problema semelhante em cinco poemas algarvios, envolvendo, desta feita, versos de “Conde Claros preso” e “Aliarda” (Custódio-Galhoz, 1996: 31-32; Ferré, 2000: 343-344, 344-345, 345-347 e 350-351). Nesta área tradicional, versões da modalidade constituída por “Aliarda” e por “Conde Claros vestido de frade” expressam a auto-denúncia do protagonista:

Ele dali abalou, na praça se foi gabar:
– Eu dormi ontem à noite [.....]
com uma menina, mais branca que um cristal,
era a dona Mariana, filha do conde Real.
O irmão, que estava ouvindo, logo ò pai o foi contar
(Anastácio, 1988: 33).

O último verso realiza o engaste com o tema receptor, narra uma segunda denúncia e entrega o poder ao pai da figura feminina, numa solução adoptada em diversas áreas tradicionais, alternativa ao diálogo entre os irmãos de Aliarda que se vai perdendo. No entanto, outras versões algarvias prolongam os acontecimentos posteriores à anagnórise, recorrendo ao discurso directo:

– É Dona Galançua, filha d’el-rei Cardeal.
– **Pelas minhas barbas juro que ao pai hei-de ir contar.**
Aqui venho, ó seôr rei, tristes novas lhe quero dar,
sua filha Galançua com D. Carlos foi brincar
(Ferré, 2000: 343).

– Quem seria, quem não seria? Filha d’el-rei Cardeal.
– **Alvíss’ras, ó meu el-rei, que eu novas vos quero dar:**
sua filha Ablançua com D. Carlos a brincar
(Ferré, 2000: 344).

A fala do segundo interlocutor pertence a “Conde Claros preso”. O cotejo, por exemplo, com uma versão madeirense deste tema confirma a origem das fórmulas poéticas:

Palavras que aqui ouvi a El-Rei as vou já contar.
– Deus vos salve, Rei-Senhor, venho alvíssaras vos dar:
vossa filha Clara-Linda, eu vi co’o Conde a brincar;
com beijinhos, com abraços, sem se poder apartar
(Lacerda, 1994: 25).

Além disso, as cinco versões incluem outros elementos que apoiam esta teoria, de que destaco o *incipit* narrativo, que contextualiza a acção, a sedução da figura feminina pelo protagonista, distinta da abordagem de “Aliarda”, e o uso do vocábulo “brincar”, neste momento e posteriormente na denúncia que é feita ao rei:

Estando Dona Galançua pela sua varanda a passear,
por ali passou D. Carlos, D. Carlos de Mont’alvar.
– Que linda menina esta para comigo brincar!
– Brincaria toda a tarde se te não fosses gabar
(Ferré, 2000: 343).

A utilização da denúncia do delator de “Conde Claros preso”, neste *corpus* algarvio, reforça a lógica de dramatização do relato e prolonga a sequência narrativa em que os amantes são descobertos pelo pai da personagem feminina, conferindo-lhe maior importância no desenvolvimento da intriga.

A relação entre “Aliarda” e “Conde Claros preso” é antiga, conforme notaram diversos estudiosos (Bénichou, 1968a: 152-153; Débax, 1982: 403). Com efeito, “Media noche era por filo” e a tradição quinhentista de “Aliarda” apresentam motivos em comum, bem como paralelismos discursivos, que destaco:

“Media noche era por filo”

–**Mi cuerpo tengo, señora, para con damas holgar.**
Si yo os tuviese esta noche, señora, a mi mandar,
otro día en la mañana con cient moros pelear,
si a todos no los venciese que me mandase matar.
–**Callede, conde, callede, y no os queráis alabar.**
El que quiere servir damas así lo suele hablar
y al entrar en las batallas bien se saben excusar.
–Si no lo creéis, señora, por las obras se verá:
siete años son pasados que os empecé de amar,
que de noche yo no duermo, ni de día puedo holgar.
–Siempre os preciastes, conde, de las damas os burlar.
Mas dejáme ir a los baños, a los baños a bañar;
cuando yo sea bañada estoy a vuestro mandar.
Respondiérale el buen conde, tal respuesta le fue a dar:
–Bien sabedes vos, señora, que soy cazador real:
caza que tengo en la mano nunca la puedo dejar.
Tomárala por la mano, para un vergel se van
(Boto, 2003: anexo I).

“Ya se salia Aliarda”

Ya se salia Aliarda de los baños de bañar:
le vi sacar su rostro como la leche y la sangre.
Topara al conde Florencios y comenzó de hablar:
–¡Aliarda, Aliarda! ¡Oh quién contigo holgase,
y otro día en la mañana con dos mil moros lidiar!
Si á todos no los venciese me mandeis luego matar.
–De holgar, conde, conmigo, bien podrias tú holgar;
mas eres muchacho y niño, irte has luego alabar.
.....
Y otro día en la mañana á las cortes se fué á alabar
(Wolf-Hofmann, 1856: II, 57, nota).

“Galiarda, Galiarda”

Miró hazia al cielo Florencios y la su espada sacó.
–A esta muera yo, señora, si de tal me alabe yo
(Di Stefano, 1993: 162).

Partilham a referência ao banho da figura feminina, ora concretizado ora solicitado como preparação para o encontro amoroso, a bravata, muito próxima em ambos, e a reacção apreensiva da protagonista à exibição do conde, num caso como aviso e no outro como receio fundado, que depois se cumpre no último verso (“Y otro dia en la mañana á las cortes se fué á alabar”). A distinção mais significativa entre os dois temas consiste na declaração amorosa do conde em “Media noche era por filo”, autêntica apesar de altiva, e que o afasta do retrato gabarola do protagonista de “Aliarda”.

As actualizações poéticas formadas por versos de “Conde Claros preso”, “Aliarda” e “Conde Claros vestido de frade” não são exclusivas da região algarvia. Uma versão de Bragança (Correia, 1987: 359-360) ilustra outro tipo de presença simultânea de versos dos dois temas contaminadores no romance carolíngio e a existência moderna desta relação. O início *in medias res* deste poema corresponde à ordem de preparação dos cavalos para ir ao encontro da figura feminina, sucedido pela proposta amorosa expressa em fórmulas próprias de “Aliarda”:

– **Preparai-me esses cavalos, que hemos de ir a passear,
à porta da Albaninha hemos de ir a passear,
Albaninha, co’rugido à porta há-de assomar.**
Albaninha, ó Albaninha, filha do conde Albar.
‘garrara-te eu esta noute três horas a meu mandar.
– As três horas não era nada, se te não fosses gabar
(Correia, 1987: 359).

Apesar de a informante lamentar o esquecimento da abertura da versão (“Eu não sei o princípio”), os três versos de “Conde Claros preso” destacam-se pelo facto de este segmento (parte das sequências narrativas iniciais do tema) apenas se encontrar em actualizações poéticas não contaminadas de “Conde Claros preso”, como neste poema transmontano:

Meia-noite vai andada e outra meia por andar,
D. Carlos, co’ o mal de amores, não podia descansar.
Subira-se a uma janela, por seus criados chamava:
– Levantai-vos, meus criados, depressa e não devagar,
asselai-me esses cavalos, aquele que melhor andar.
Com duzentas campainhas ao redor do peitoral,
metades eram d’ ouro, outras do mesmo metal.
À porta de Cara Linda havemos de ir passear.
Cara Linda, co’ o rugido, à janela virá a olhar
(Ferré, 2000: 408).

4. A contaminação de “Conde Claros vestido de frade” na tradição portuguesa: motivos distintos, uma função comum

A complexidade que aponte, no início do presente capítulo, à estrutura do romance “Conde Claros vestido de frade” na tradição moderna portuguesa deve-se não apenas à elevada percentagem de versões contaminadas deste *corpus*, mas sobretudo ao excepcional número de temas envolvidos no processo e principalmente às múltiplas combinações temáticas das fórmulas próprias de alguns destes romances na abertura do tema receptor. Com efeito, o estudo de “Conde Claros vestido de frade” centrou-se, aqui, na análise da presença dos versos de “Aliarda”, “A infanta pejada”, “A aposta ganha” e “Conde Claros preso”, que migram para a abertura da maioria das versões deste tema e promovem a actualização da intriga, exigida pela supressão das sequências narrativas iniciais do texto antigo “A caza va el emperador”, introduzindo o enredo do receptor.

Apesar de estes romances cumprirem todos o mesmo requisito, a lógica que determina a sua incorporação na actualização poética de “Conde Claros vestido de frade” está relacionada com factores distintos. A saber, a presença de “Aliarda” e “A aposta ganha” na abertura do romance carolíngio, além da partilha da rima e de outros elementos discursivos ou semânticos, explica-se com a opção maioritária de interpretação do tema na tradição moderna portuguesa. Nas versões correspondentes a estas modalidades, o protagonista é um sedutor indiscreto ou desonesto, cujas acções são movidas não por um sentimento amoroso pela infanta, como na composição antiga “A caza va el emperador”, mas por um interesse próprio, que envolve geralmente uma demonstração do seu poder de sedução ou virilidade. Depois, os versos de “A infanta pejada” revelam antecipadamente a gravidez da figura feminina, implícita nas versões autónomas de “Conde Claros vestido de frade”, e suprem, portanto, a ausência daqueles segmentos narrativos do poema quinhentista. Com efeito, a abertura deste poema revelava o envolvimento de conde Claros com a infanta e a gravidez da amada, que resultava na oposição do rei. O engaste das fórmulas próprias de “A infanta pejada” esclarece, deste modo, o motivo da condenação à morte da infanta. Finalmente, a ligação com “Conde Claros preso” realiza-se por analogia temática, uma vez que este romance pertence ao mesmo ciclo carolíngio de “Conde Claros

vestido de frade” e os dois partilham, por isso, os mesmos protagonistas, além de diversos episódios centrais do enredo.

Por conseguinte, a actualização poética contaminada de “Conde Claros vestido de frade” e as respectivas modalidades temáticas, descritas ao longo deste capítulo, produzem efeitos distintos no desenvolvimento da intriga e na caracterização das personagens, especialmente na reconfiguração do conde. A opção maioritária, segundo concluiu também Sandra Boto, corresponde à inversão do perfil do protagonista de “A caza va el emperador” (Boto, 2003: 101-104; Boto, 2007-2008: 40-41), por meio do engaste dos versos de “Aliarda” e “A aposta ganha”:

Assim, é posto em causa o motivo original e primeiro, presente no romance do século XVI, que move a acção do conde Claros: o amor pela mulher é substituído pelo amor-próprio e o que era uma questão de honra cavaleiresca vê-se agora subordinado a um manifesto capricho masculino (Boto, 2007-2008: 41).

Pelo contrário, o engaste de “Conde Claros preso” em versões de “Conde Claros vestido de frade” mantém o papel temático deste romance na tradição quinhentista.

Apesar da diversidade dos factores que determinam a presença das fórmulas próprias destes temas contaminadores em “Conde Claros vestido de frade”, bem como dos seus efeitos, elas cumprem a mesma função no desenvolvimento da intriga do receptor: a revelação do envolvimento amoroso dos protagonistas. Na subsecção dedicada a “Conde Claros preso”, analisei o motivo da denúncia da relação amorosa entre o conde e a infanta por um terceiro interveniente e o papel que este delator desempenha no avanço da acção e na introdução do enredo do tema receptor. Na tradição moderna portuguesa de “Aliarda”, um outro motivo responde ao mesmo propósito. Trata-se, neste caso, de uma auto-denúncia, ou seja, é o protagonista quem revela publicamente o encontro com a figura feminina, para se gabar da conquista amorosa:

– Com esta espada me cortem, com outra de mais cortar,
se dormindo com uma menina eu dela me for gavar.
– Esta noite, ó cavalheiros, eu dormi com uma donzela,
que era la cara mais linda que cá havia nesta terra
(Ferré, 2000: 250).

Por sua vez, nas versões de “Conde Claros vestido de frade” contaminadas apenas por “A infanta pejada”,⁴⁷ a aparente gravidez da protagonista (uma forma alternativa de auto-denúncia) suscita a desconfiança paterna:

- De que me mira, meu pai, de que tanto me mirava?
 - Miro-te, ó minha filha, que me pareces pejada.
 - Não é isso, ó meu pai, é a saia mal talhada
- (Ferré, 2004: 11).

“A aposta ganha”, como se viu, adopta os versos de “Aliarda” e/ou “A infanta pejada” e, logo, os mesmos mecanismos, embora precedidos pelo engano da figura feminina pelo protagonista.

Estes diferentes motivos são funcionalmente análogos, embora não sejam equivalentes do ponto de vista semântico. Por isso, a combinação múltipla dos versos destes romances na abertura de “Conde Claros vestido de frade” é possível e a revelação do envolvimento amoroso dos protagonistas faz-se diversas vezes, afectando a intriga e a caracterização das personagens, mas não o desenvolvimento da acção de “Conde Claros vestido de frade”, ou seja, as consequências desta descoberta para os amantes. Por exemplo, quando versos de “A infanta pejada” surgem antecidos por fórmulas próprias de “A aposta ganha” e “Aliarda” ou, noutros casos, de “Conde Claros preso”, a confrontação da infanta pelo progenitor resulta ainda da denúncia prévia e característica destes temas:

- Eu aposto, ó minha mãe, di perder ou di ganhári,
 - dormir com a Mariana, antis do galo cantári.
- (...)
- Inda não era manhã, na praça o estava a contári:
- Esta noite dromi eu com Mariana na cama.
 - E a mulher que difamais, ela é minha irmana!
- Lá ò fim di certo tempo, sê tio le procurava:**
- **Que é isso, ó Mariana, mi pareces tão pejada?**
 - **Não é nada, ó mê tio, é a saia mal talhada**
- (Marques-Silva, 1984-1985: 122-124).

- Senhor rei, abaixe a coroa, que bem na pode abaixar,
- que eu bem vi Claralinda com D. Carlos a brincar.
- Se mo disseses ao culto, prémio te havia de dar;
- assim, disseste-me ao público, vou-te já mandar matar.

⁴⁷ Ou juntamente com “A infanta parida”. Vide 3.2. do presente capítulo.

- **Que me mira, meu papá, que me mira, está mirando?**
- **Eu miro-te ó minha filha, parece que andas pejada.**
- (...)
- Apronta-te, ó minha filha, que te vou mandar matar
- (Ferré, 2000: 286).

A singularidade desta complexa teia romancística consiste, assim, na forma como os versos destes romances se combinam e assumem múltiplas configurações temáticas.

Conforme expus na primeira parte deste trabalho, as mais recentes apreciações críticas sobre a variação destacam a importância da estabilidade na recriação romancística (Valenciano, 2008: 62). Diego Catalán afirma a este propósito: “Cada variante observada en un relato supone la existencia de una invariante a un nivel más profundo” (Catalán, 1997: 204). A questão que se coloca perante a proposição do erudito espanhol é a de perceber se o fenómeno contaminativo obedece igualmente a este princípio, mesmo no caso de romances tão complexos como o objecto deste capítulo. Creio poder responder afirmativamente, apesar de reconhecer que o *corpus* tradicional português de “Conde Claros vestido de frade” impõe um dos maiores desafios aos limites desta variação. Assim, no caso deste romance, apesar da estrutura variada e tão complexa dos engastes das fórmulas contaminadas, provenientes de “Aliarda”, “A aposta ganha”, “A infanta pejada” e “Conde Claros preso”, e das suas combinações temáticas, esta organização múltipla é determinada por um dispositivo comum que cumpre uma função específica no desenvolvimento da intriga: a revelação do envolvimento amoroso dos protagonistas. Não obstante a diversidade dos factores que determinam a contaminação da actualização poética de “Conde Claros vestido de frade”, bem como dos respectivos efeitos (na configuração de retratos opostos de conde Claros e de significados temáticos diversos), a função que os versos e os segmentos narrativos importados desempenham na recontextualização da intriga é similar. Em suma, o elemento “invariante” na contaminação multiforme de “Conde Claros vestido de frade” não é semântico nem narrativo, mas funcional.

III. “Bodas de sangue” e “Gerinaldo”

1. “Bodas de sangue”

1.1. O romance na tradição portuguesa

O argumento do romance tradicional “Bodas de sangue” (0440) parte do relato da entrega de um órfão pela mãe, viúva, à protecção do rei, prosseguindo com o castigo do jovem herói, devido a um suposto envolvimento amoroso com a rainha. Salvo a fixação do *incipit* sefardita oriental do romance (“Un fijo tiene la condesa”), em 1599 (Armistead, 1978: I, 314; Armistead-Silverman, 1981: 487; Menéndez Pidal, 1968: II, 220-221), a tradição antiga da balada peninsular não oferece outro registo deste tema de “cativos e prisioneiros”. Na tradição moderna, apesar da escassa documentação no contexto baladístico pan-hispânico, o romance foi preservado pelos sefarditas e pela tradição portuguesa (Fontes, 1997: I, 117). Observemos a estrutura temática de “Bodas de sangue”, com base na tradição sefardita de Marrocos, modelizada por Diego Catalán (1970: 240-242),¹ e numa versão açoriana (Fontes, 1983a: 14-15), realçando em negrito as unidades narrativas actualizadas pela tradição portuguesa e ilustrando-as com as respectivas fórmulas poéticas:

I. Um órfão é entregue pela mãe ao cuidado do rei e da rainha, que lhe concedem um tratamento especial na corte.

Un hijo tiene la condessa, un hijito que no mase,
por darle del buen dotrino con el rey lo puso paje.
Si el rey lo quiere mucho, la reina mucho y de mase;
si el rey le da del vino, la reina le da del pane;
si el rey le da el vestido, la reina le da el calçare;

¹ Transcrevo a versão factícia composta por Diego Catalán a partir dos vários poemas sefarditas de “Bodas de sangue” que compulsava, em virtude do consabido arcaísmo desta tradição. Não ignoro, porém, que um estudo rigoroso das características específicas do *corpus* sefardita, à semelhança do que pretendo apresentar para a tradição portuguesa, exigiria a consideração de todas as versões disponíveis. Porém, este exame não se enquadra nos objectivos deste trabalho.

si el rey le da el caballo, la reina ande cabalgare;
si el rey le da las armas, la reina le da puñales.

A condessa teve um filho, teve um e não teve mais,
e oferecera-o ao rei por saber e valer mais.
Dava-lhe da melhor carne, da melhor que aguardava;
dava-lhe do melhor vinho, do melhor que aguardava;
dava-lhe do melhor pão, do melhor que aguardava.

II.

1. Outros membros da corte, por inveja, denunciam ao monarca uma suposta relação extraconjugal do protegido com a rainha.

Caballeros, con envidia, metido le ha en male,
que le vieron con la reina, en sus palacios folgare.

Ao cabo de sete i-anos já sabia jogar arma.
Os vassalos com inveja do rei, o acusaram
qu'estava mais a princesa debaixo do laranjal:
ela em meia de seda e ele no fino cordal.

2. O rei condena o protagonista a diversas formas de mutilação física e à morte.

Mandólo a matar el rey y el alma no la tocare:
mandóle sacar los ojos porque pierda el bien mirare,
mandóle a cortar la lengua por que pierda el bien hablare,
mandóle a cortar las manos porque pierda el guerreare,
mandóle a cortar los pies porque pierda el cabalgare,
mandólo a colgar el rey a moscas y a gabilanes.

Mandou-lhe tirar os olhos, qu'era com qu'ele a mirava;
mandou-lhe tirar os beiços, qu'era com qu'ele a beijava;
mandou-lhe tirar os braços, qu'era com qu'eu a abraçava;
mandava-o pôr na praça, que o corressem à pedrada.

III.

1. O soberano proíbe ainda o socorro ao condenado.

Después que le había colgado un pregón mandara echare:
– Nadie que le dé del vino, nadie que le dé del pane,
nadie le tire las moscas de la su hermosa face.

2. O órfão, que se ouve pela primeira vez, procura um intermediário que entregue uma carta à mãe.

– ¡Si estuviesse aquí alguno que se aduela de mi male,
que me lleven estas cartas a la triste de mi madre,
que venga presto y aína mis ricas bodas armare
con hija de un carnicero, nieta de un asajar carne!–

– Já não há um cavaleiro que nada queira ganhar,
que vá levar estas cartas à condessa minha amada.
Que lhe dissesse mentiras, não lhe dissesse verdade.

3. Um pajem dispõe-se a realizar a missão.

Ahí se alhadró un pajezito que a su mesa comió pane:

– Yo las llevaré, buen conde, yo las tengo de llevare,
camino de quinze días en ocho lo haré andare,
el día por el xaral, la noche por el lunare.–

– Dá-me cá vós essas cartas, vo-las quero ir lovar;
s'é jornada d'oito dias nũ' hora a quero passar.

IV. O intermediário dirige-se a casa da condessa.

Alçó las cartas el paje y empeçara a cabalgar.

Ele à porta a bater, eles à mesa a jantar.

1. Entrega da carta e diálogo entre as personagens.

1.1. O pajem comunica à condessa o “casamento” do filho com a filha de um carnicero.

– Toméis, señora, estas cartas de vuestro hijo caronale,
que vayáis presto y aína las ricas bodas armare
con hija de un carnicero, nieta de un asajar carne.

– Tomai lá vós estas cartas, começai-as de passar;
vosso filho é casado para o ires visitar.

1.2. A mãe questiona este intermediário sobre a ascendência da noiva.

–¡Ay, válgame Dios del cielo, válgame la tu verdade!
¿si el carnicero es rico o es de sangre reale?–

– O meu filho é casado? Essa nova me viesse!
Ele ou é com mulher linda ou rica, tem bem dinheiro.
– Não é com mulher linda, nem rica, nem tem dinheiro;
é filha dum talha carne e é neta dum carnicero.

V. A progenitora encaminha-se para a cidade.

Com las cartas en la mano el camino se fue andare.

Senhora, que tal ouviu, começou de caminhar.

1. A personagem não reconhece o filho na figura que encontra abandonada na praça e tenta dar-lhe esmola.

Al entrar en la cibdad con su hijito encontrare:
–¡Oy, válgame Dios del cielo, lo que yo vine a mirare!
¿qué habrá hecho este hombre que este castigo le dane?–
Metió mano a la su bolsa limosna le fuera a dare.

Chegara ao meio da praça, aquele pobre viu estar.
Meteu sua mão no manto para esmola lhe dar.

2. A mãe reconhece finalmente o filho, que lhe revela a injustiça de que foi vítima.

– No quiero vuestra limosna, ni vos la quiero tomare,
vuestro hijo soy princesa, vuestro hijo caronale.–

– Não quero vossa esmola, não a posso aceitar;
quero vossa mão direita, qu’eu vo-la quero beijar.
– Diz-me, filho da minh’alma, quem te fez tamanho mal?
– Foi os vassalos do rei, qu’a do rei me acusaram,
que eu estava mais a princesa dobaixo do laranjal:
ela em meia de seda e eu no fino cordal.
Mandou-me tirar os olhos, qu’era com qu’eu a mirava;
mandou-me tirar os beijos, qu’era com qu’eu a beijava;
mandou-me tirar os braços, qu’era com qu’eu a abraçava;
mandara-me por aqui, que me corresse a pedrada.
– Fica-t’embora, meu filho, tua açanha vou vingar.

VI. A condessa dirige-se ao palácio em busca de vingança.

Como esto oyó la condessa loca salió por las calles;
con su espada desvainada a cortes del rey fue a entrare.
Y el rey, como lo vio, paciencia le quiso dare.

Chegara lá a palácio, cadeira p'ra se sentar.
Deitou seu manto p'ra trás p'ra seu corpo descansar.

1. A personagem confronta o rei com a pena infligida ao filho.

–¿Qué te habrá hecho mi hijo que ese castigo le dates?
¡Esto merece una madre por criar hijos sin padre!–

– Ó D. rei, qu'há do meu filho, qu'eu o venho visitar?
– Vosso filho foi à caça, aqui não pode tardar.
– Não me sofre o coração qu'eu não torne a perguntar:
ó D. rei, qu'há do meu filho, qu'eu o venho visitar?
– Vosso filho foi à caça, aqui não pode tardar.
– Ó rei, empresta-me o cutelo, qu'eu to tornarei a dar;
qu'eu quero desmanchar barras, barras qu'a minha mãe fez.

2. Por fim, a protagonista mata o rei.

La cabeça entre los hombros al suelo se la arronjare.

Ela tão cruel que era no peito lo fancara.
– Aí o tindes, rainha, manda-o agora enterrar,
pois a morte do meu filho o rei m'havia pagar.

Após a execução da sentença por um crime de adultério não cometido, a personagem masculina é vingada pela mãe. No entanto, das 37 versões que formam o *corpus* de “Bodas de sangue” (Ferré-Carinhas, 2000: 40-41), todas provenientes dos Açores – com excepção dos poemas que foram publicados por Rodrigues de Azevedo, na Madeira (Ferré, 2000: 475-476 e 477-479), e Estácio da Veiga, no Algarve (Ferré, 2000: 474-475) –, o final de 29 destas actualizações poéticas incorpora fórmulas próprias de “Canción del huérfano”, em conjunto ainda, na maior parte dos casos, com versos de “O prisioneiro” e “O conde Ninho”, que alteram drasticamente este desfecho, conforme descreverei nos próximos apartados.

1.2. A relação entre “Bodas de sangue” e “Canción del huérfano”

A atenção que tem sido dedicada pela crítica a “Bodas de sangue” deve-se à raridade do tema, mas, sobretudo, ao engaste com o romance “Canción del huérfano” (0092) na tradição moderna. Num importante estudo de Diego Catalán sobre alguns romances raros existentes na tradição portuguesa (Catalán, 1970: 228-269), a relação intrincada que estabelecem mereceu, aliás, do erudito espanhol a afirmação da “fusão e confusão” dos dois romances (Catalán, 1970: 260).² Descrevo, em primeiro lugar, “Canción del huérfano”, para expor, depois, os fundamentos desta observação crítica. O antecedente do romance na tradição antiga, “Quando vos nascistes, hijo”, encontra-se testemunhado na *Tercera Parte de la Silva de romances* de Nágera, de 1551. Na tradição moderna, “Canción del huérfano” foi recolhido na Catalunha (Catalán, 1970: 252-253 e 254-255) e em Portugal (Ferré-Carinhas, 2000: 214), com a particularidade de o *corpus* reunido em território português corresponder à incorporação exclusiva das fórmulas de “Canción del huérfano” na actualização poética de outros romances, nomeadamente em versões de “Bodas de sangue” e de “Gerinaldo”, em áreas tradicionais insulares, e numa composição madeirense e outra transmontana de “Conde Claros preso”.³

O poema quinhentista “Quando vos nascistes, hijo” abre com o discurso de uma figura feminina, em primeira pessoa, sobre a viuvez e a entrega do filho ao cuidado do rei. Prossegue com a censura da progenitora relativamente à conduta do jovem herói, por se ter envolvido com a infanta e traído a confiança do tutor. Percebe-se, entretanto, que o filho foi condenado à morte e aprisionado. Versos desta sequência narrativa, comum ao texto antigo e à tradição moderna portuguesa, são utilizados, por exemplo, numa versão madeirense de “Gerinaldo”:

– Quando vos nascistes, hijo,—triste no dormía yo,
quando murió vuestro padre—á mí vos encomendó
que mirase por vuestra honra—y os pusiese con señor.

² Este estudo foi divulgado, pela primeira vez, em 1959 (“A caza de romances raros en la tradición portuguesa”, Lisboa, Separata das *Actas do III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*). Alterações entretanto efectuadas pelo autor justificam a utilização da versão mais recente do texto: “La guarda cuidadosa, el huérfano, poder del canto, la fuerza de la sangre: a caza de romances raros en la tradición portuguesa”, incluída no volume *Por campos del romancero: Estudios sobre la tradición oral moderna* (1970).

³ Vide capítulo II desta Segunda Parte da tese.

Pusiera os yo con el rey—no hallando otro mejor.
Vos, hijo de mal mirado—hecistes la traición,
que dormistes con la infanta—hija de vuestro señor:
sentenciado estais á muerte—por ello con gran razón,
que cualquiera que tal haze—meresce por galardón
que le corten la cabeza—sin ninguna dilación:
ya pues lo habeis hecho, amigo,—encomienda os á Dios
que perdone vuestras culpas—y perdone vuestro error
(Menéndez Pelayo, 1900: IX, 240).

– O vosso pai quando morreu, nos deixou recomendado
que vos doutrinasse bem, que vos desse a bom senhor;
outro melhor não achei, vós é que fostes traidor,
em dormir com Dona Infante, filha do rei tê senhor
(Ferré, 1982: 241).

A composição do século XVI desenvolve, de seguida, a réplica do prisioneiro, que recusa lamentar-se da sentença de morte, e a declaração do sentimento amoroso que o mesmo nutre pela infanta. No final, a personagem feminina obtém o perdão junto do pai e casa-se com o amante:

– No hayáis lástima, señora,—no hayáis lástima, nó:
que en morir por tal infanta—con muy grande gozo vó,
antes vive que no muere—quien por tal caso murió.»
La infanta que lo ha sabido—á su padre se volvió,
las rodillas por el suelo—desta suerte le habló:
«Merced os pido, el rey,—mercedes os pido yo,
que me dedes por marido—al que matais por traydor,
si no quereis que yo muera—antes que el que es mi señor.
El rey que aquello oyera—muy bueno le pareció,
despósanlos luego á entrambos—con muy gran plazer y honor
(Menéndez Pelayo, 1900: IX, 240).

Estas unidades narrativas que incluem o discurso amoroso do protagonista e a descrição do encontro entre a infanta e o rei foram imputadas, por diversos estudiosos, a retoques do colector do poema e às características da edição romancística da época. Este julgamento baseou-se no desenvolvimento discursivo e traços estilísticos destes versos e, sobretudo, na ausência do canto do protagonista, característico da tradição moderna de “Canción del huérfano”:

Falta por completo en esta versión vieja el tema de la canción; pero, teniendo en cuenta los principios que regían la edición de romances en el s. XVI, creo que puede muy bien deberse a una

supresión intencionada, hecha por el propio colector al tiempo de retocar el romance (Catalán, 1970: 255).⁴

Com efeito, os versos deste tema, preservados pela tradição catalã e pela tradição portuguesa, actualizam, de forma sistemática, o pedido materno para que o filho cante a mesma composição que o pai interpretava, o que acaba por salvá-lo:

– Ai, fill meu de mes entranyes, canta, canta una canço.
– Valga’m Déu quin cor de mare, valga’m Déu que dur de cor,
tenir un fill a la muerte i li mana cantar cançons!
– Posa esta viguela als braços i trempa-la con primor
i quan l’en hauràs trempada cantaràs una cançó.
– Quina cantaria, mare, quina cantaria jo?
– La que cantava el teu pare la nit de l’Ascenció–
(*apud* Catalán, 1970: 252).

– Toma lá esta viola, toca aqui uma canção,
que era como o teu pai fazia nas noites de S. João.
– Oh, mas que mãe tão cruel, tão dura do coração;
ver um filho para a morte e mandou tocar canção
(Fontes, 1983a: 10-11).

Como podemos observar, tanto “Bodas de sangue” como “Canción del huérfano” desenvolvem-se em torno de uma figura masculina entregue pela mãe ao rei, que é posteriormente aprisionada por manter uma relação (aludida ou factual) com um membro da família do soberano, num caso a rainha, no outro a infanta. Esta diferença na composição do casal determina logicamente o desenvolvimento da intriga dos dois romances em sentidos opostos: em “Bodas de sangue”, o pretense adultério com a rainha resulta na sentença de morte para a personagem masculina e na vingança derradeira da mãe; em “Canción del huérfano”, a relação amorosa do protagonista com a infanta depara-se com a oposição do monarca, mas termina com a anuência desta figura e a autorização para o casamento dos amantes.

A analogia entre as personagens e os episódios que protagonizam, nos dois temas, motivou a contaminação de “Bodas de sangue” por “Canción del huérfano” na tradição sefardita oriental, examinada por Diego Catalán no estudo já referido (Catalán, 1970: 228-

⁴ “Sirvan de ejemplo los romances de *Grifo Lombardo* y de *La canción del huérfano*, que los colectores del siglo XVI editaron en versiones truncadas y arbitrariamente rematadas com fórmulas de *happy ending*” (Catalán, 1997: 41, nota 28).

269). O autor analisou, em primeiro lugar, a tradição sefardita de Marrocos do romance “Bodas de sangue”, cujo relato foi acima descrito: uma condessa, viúva, entrega o filho ao rei e o jovem recebe dos monarcas um tratamento privilegiado, sendo vítima da inveja de outros membros da corte e acusado de manter um suposto caso de adultério com a rainha. Esta personagem masculina recebe então uma sentença de morte e é vingada pela progenitora na derradeira cena do romance. Contudo, na tradição sefardita oriental de “Bodas de sangue”, ao anúncio desta sentença sucedem-se versos de “Canción del huérfano”, identificados, pelo erudito espanhol, com recurso à análise da composição antiga “Quando vos nascistes, hijo” e da tradição catalã deste tema (Catalán, 1970: 258-259). Assim, as fórmulas importadas pela tradição sefardita oriental de “Bodas de sangue” relatam o conselho materno e o seu relutante acolhimento pelo prisioneiro:

– Así bivas, el mi hijo, que me cantes un cantare,
de los que cantava tu padre noche de Pascua reale.
– ¡Oh qué madre, oh qué ansia, oh qué dolor y pesare!
¡al hijo tiene en la lança, le demanda una romança!
Tomó santur en su mano y empeçó su buen cantare
(*apud* Catalán, 1970: 244).

O poema prossegue com a anagnórise do intérprete por parte do rei, que ouve o canto do órfão, e termina com o salvamento da personagem masculina. Embora Diego Catalán afirme o hipotético arcaísmo da ligação entre os dois romances, testemunhada numa tradição reconhecidamente conservadora como é a sefardita, o autor sublinha, ao mesmo tempo, a incoerência criada por este engaste no desenvolvimento da intriga de “Bodas de sangue”. Efectivamente, a utilização das fórmulas contaminadas de “Canción del huérfano” e a respectiva inclusão do canto do prisioneiro não resolvem a suspeita de adultério pendente sobre si nem provam a sua inocência. Logo, não há justificação para a salvação da figura masculina que substitui, neste poema oriundo da Turquia, o desenlace trágico de “Bodas de sangue”. Por outro lado, não obstante a incoerência, o mesmo estudioso explica o engaste dos versos dos dois romances com a partilha de alguns elementos temáticos, dos quais destaca o forte papel da figura materna, determinante, em ambos os casos, para o epílogo da respectiva actualização poética: em “Bodas de sangue”, a progenitora mata o rei para vingar o filho e, em “Canción del huérfano”, incentiva o jovem a cantar, conselho que finalmente o salva (Catalán, 1970: 259).

Na tradição moderna portuguesa, estas semelhanças e diferenças entre “Bodas de sangue” e “Canción del huérfano” resultam numa relação complexa, que, porém, confirma a teoria de Diego Catalán sobre a contaminação dos dois temas (Catalán, 1970: 248), como veremos. As primeiras observações apresentadas pelo autor acerca do *corpus* português destes romances tiveram por base seis versões, publicadas, durante a segunda metade do século XIX, por Teófilo Braga, Rodrigues de Azevedo e Estácio da Veiga. Embora o número de poemas compulsados por Catalán fosse reduzido, o erudito espanhol destacou a excepcionalidade do testemunho romancístico português no contexto da balada pan-hispânica e apelou, na sequência deste reconhecimento, a um trabalho de recolha sistemático em território português, de forma a ampliar um *corpus* que indiciava a riqueza do “romanceiro latente” (Catalán, 1970: 228-230, 268-269). Na verdade, este apelo coincidiu com o decurso do trabalho de campo iniciado por Joanne Purcell, nos finais da década de 60 do século XX,⁵ com especial incidência no arquipélago açoriano (Purcell, 1972: 56-57), e esta exploração continuou, sobretudo a partir de meados da década de 70, com as recolhas de Manuel da Costa Fontes e, nos anos 80, com Pere Ferré, em conjunto com diversos outros investigadores. O trabalho desenvolvido ao longo destes anos, em Portugal, revelou a existência de romances anteriormente desconhecidos, como “O Cid e o conde Lozano”,⁶ assim como novas composições de alguns temas raros, entre os quais se encontra “Bodas de sangue”. Em suma, esta investigação revestiu-se de um carácter fundamental para o estudo moderno do género romancístico e os seus resultados permitiram percepcionar a importância do *corpus* tradicional português para o conhecimento da balada pan-hispânica (Ferré, 2006: 96-100). Relativamente a “Bodas de sangue”, estas campanhas de recolha entretanto realizadas ampliaram o número de versões do romance dos seis poemas, a que Diego Catalán acedera à data de publicação do seu estudo, para trinta e sete versões (Ferré-Carinhas, 2000: 40-41). Assim, com base neste estudo e na análise de todas as composições portuguesas actualmente disponíveis, observemos como “Bodas de sangue” responde à hipótese colocada pelo erudito espanhol sobre a “confusão” entre este tema e “Canción del huérfano”.

⁵ Os resultados deste trabalho foram publicados apenas parcialmente. No caso dos romances objecto deste capítulo, as versões de “Gerinaldo” saíram do prelo em 1975, precisamente pela mão de Catalán e de Jesús Antonio Cid (*Romancero tradicional*, 1975: 61-62).

⁶ Vide o capítulo I desta Segunda Parte, dedicado a este romance.

Na tradição moderna portuguesa, as versões de “Bodas de sangue” contaminadas por “Canción del huérfano” resolvem a incoerência apontada por Diego Catalán ao poema sefardita oriental, que integra versos do mesmo romance, de diversas formas. Em primeiro lugar, procedem à alteração da protagonista do envolvimento amoroso com o órfão e protegido do rei, que passa a ser a infanta, em vez da rainha. Aliás, já em versões autónomas açorianas de “Bodas de sangue” encontramos exemplos desta alteração:

A condessa teve um filho, teve um e não teve mais,
e oferecera-o ao rei por saber e valer mais.
Dava-lhe da melhor carne, da melhor que aguardava;
dava-lhe do melhor vinho, do melhor que aguardava;
dava-lhe do melhor pão, do melhor que aguardava.
Ao cabo de sete i-anos já sabia jogar arma.
Os vassalos com inveja do rei, o acusaram
qu’estava mais a princesa debaixo do laranjal:
ela em meia de seda e ele no fino cordal
(Fontes, 1983a: 14).

A permuta na constituição do casal altera por completo não só a interpretação do romance, como o seu papel temático, uma vez que o presumível adultério dá lugar a uma relação amorosa entre o protagonista e a infanta. Este novo envolvimento, apesar de proibido pelo monarca, é legítimo e aproxima “Bodas de sangue” do enredo de “Canción del huérfano”. Além do mais, nas versões portuguesas de “Bodas de sangue”, ao contrário da actualização sefardita do romance, a figura da rainha apenas ocasionalmente partilha com o rei o protagonismo das acções iniciais e, na maioria das versões, não está sequer presente.⁷

O segundo aspecto desta mudança consiste na tendência para a supressão dos castigos corporais aplicados à personagem principal.⁸ Não faria sentido, como acontece numa ou noutra versão contaminada de “Bodas de sangue” (Cortes-Rodrigues, 1987: 201-203, da ilha de São Miguel, ou Marques-Silva, 1984-1985: 84-85, de Santa Maria), que o rei ordenasse a amputação dos braços ou das mãos do condenado para depois, nos versos

⁷ Excepção feita a um ou outro exemplo dos poemas não contaminados de “Bodas de sangue”, em que esta personagem integra ora a abertura ora o desfecho das versões, quando a mãe do protagonista, depois de matar o rei, o deixa entregue à esposa: “– Aí o tindês, rainha, manda-o agora enterrar, / pois a morte do meu filho o rei m’havia pagar” (Fontes, 1983a: 15).

⁸ “Mandou-lhe tirar os olhos, qu’era com qu’ele a mirava; / mandou-lhe tirar os beijos, qu’era com qu’ele a beijava; / mandou-lhe tirar os braços, qu’era com qu’ele a abraçava; / mandava-o pôr na praça, que o corresse à pedrada” (Fontes, 1983a: 14).

próprios de “Canción del huérfano”, a mãe o persuadir a tocar viola. Deste modo, o órfão é aprisionado de imediato. Também a tradição sefardita oriental de “Bodas de sangue”, contaminada por versos do mesmo tema, utiliza uma modalidade expressiva que não contempla a mutilação da figura masculina, distinguindo-se, por isso, do poema marroquino e da versão açoriana supracitados (Catalán, 1970: 240-242; Fontes, 1983a: 14-15):

Consejeros se encelaron, con el rey lo meten mal,
que lo vieron con la reina en su palacio a jugare.
El rey con saña grande, presto lo mandó a matare.
Y antes que lo mataran rogativa demandare:
– Una madre vieja tengo, dos palavras, tres, havlare
(*apud* Catalán, 1970: 244).

O jovem herói recebe então a visita da progenitora que o instiga a cantar e a versão desenvolve-se por meio do engaste de fórmulas próprias de “Canción del huérfano”:

Também quitam as minhas pernas p’ra não poder passear.
– **Pega-me nesta viola, toca-me lá um *baixão*,**
um balho que teu pai tocava na noite de S. João.
– **Mas, oh! que mãe tão cruel, tão cruel do coração!**
Está um filho p’ra enforcar, quer que lhe toque um *baixão*!
Venha cá essa viola, que eu quero tocar um *baixão*,
para fazer a vontade à minha mãe do coração
(Cortes-Rodrigues, 1987: 199).

Apesar de não ser possível definir até que ponto o fenómeno contaminativo determinou esta transformação, a actualização poética autónoma de “Bodas de sangue” tem características que promovem o engaste dos versos de “Canción del huérfano”. Refiro-me nomeadamente à inadequação da sentença de morte do protagonista, ou seja, o tema narra a aplicação de um castigo demasiado severo para um crime que não é cometido, deixando pouco clara a lição a transmitir. Além disso, destaco os elementos do diálogo entre o mensageiro e a mãe do protagonista, sobretudo a utilização do eufemismo para o destino da figura masculina:

– Tomai lá vós estas cartas, começai-as de passar;
vosso filho é casado para o ires visitar.
– O meu filho é casado? Essa nova me viesse!
Ele ou é com mulher linda ou rica, tem bem dinheiro.

– Não é com mulher linda, nem rica, nem tem dinheiro;
é filha dum talha carne e é neta dum carnicero
(Fontes, 1983a: 14).

– Toméis, señora, estas cartas de vuestro hijo caronale,
que vayáis presto y aína las ricas bodas armare
con hija de un carnicero, nieta de un asajar carne
(Catalán, 1970: 241).

Uma interpretação literal deste aviso explicaria a opção de transformar o tema do adultério, ainda que apenas pressuposto, no enredo de uma relação amorosa com a infanta, entretanto proibida pelo progenitor desta figura.

Todavia, o problema da distinção entre “Bodas de sangue” e “Canción del huérfano” é mais complexo, uma vez que a maior parte das versões tradicionais portuguesas apresenta uma estrutura e um discurso poético distintos dos acima apresentados, a partir do poema marroquino (Catalán, 1970: 240-242) e da versão da ilha de São Jorge (Fontes, 1983a: 14-15). Com efeito, no *corpus* em análise e tendo como referência esta estrutura temática, os únicos poemas de “Bodas de sangue” que desenvolvem todas as unidades narrativas daquela estrutura procedem da mesma ilha açoriana e foram publicados por Teófilo Braga (Ferré, 2000: 479-481), por Elsa Lemos de Mendonça (1961-1962: 191-193) e por Manuel da Costa Fontes: a versão anteriormente referida (Fontes, 1983a: 14-15) e outra mais breve em que se verifica já a mudança da protagonista (Fontes, 1983a: 15-16).⁹

Na verdade, além das duas alterações acima apresentadas, a restante actualização poética de “Bodas de sangue” regista uma acentuada reelaboração, sobretudo nas sequências iniciais do tema, que passo a descrever. Nas composições autónomas deste romance, referidas em primeiro lugar, uma condessa entrega o filho ao rei e o jovem recebe, na corte, um tratamento preferencial por parte do soberano e da rainha. Estes episódios são narrados da seguinte forma, na versão marroquina e em dois poemas açorianos:

Un hijo tiene la condessa, un hijito que no mase,
por darle del buen dotrino com el rey lo puso paje.

⁹ Uma versão da Graciosa relata a entrega do órfão ao rei e à rainha e inicia a descrição do tratamento preferencial que a figura masculina recebe na corte: “A condessa teve um filho, teve um só e não teve mais; / e só o rei lhe queria muito, a rainha muito mais: / o rei dava o comer e a rainha o calçado / e mandava-o passear p’r’aquela praça real” (Fontes, 1979: 22). Porém, é composta apenas por estes quatro versos.

Si el rey lo quiere mucho, la reina mucho y de mase;
si el rey le da del vino, la reina le da del pane;
si el rey le da el vestido, la reina le da el calçare;
si el rey le da el caballo, la reina ande cabalgare;
si el rey le da las armas, la reina le da puñales
(Catalán, 1970: 241).

A condessa teve um filho, teve um só, não teve mais,
foram oferecer ao rei, p'ra saber e valer mais,
se o rei muito lhe queria, a rainha muito mais.
El-rei dava o bom vestido, a rainha o bom calçado,
mandavam-no passear, com cavaleiros fidalgos
(Ferré, 2000: 479).

A condessa teve um filho, teve um e não teve mais,
e oferecera-o ao rei por saber e valer mais.
Dava-lhe da melhor carne, da melhor que aguardava;
dava-lhe do melhor vinho, do melhor que aguardava;
dava-lhe do melhor pão, do melhor que aguardava
(Fontes, 1983a: 14).

Pelo contrário, em versões de “Bodas de sangue” contaminadas por “Canción del huérfano”, a figura parental, que confia o seu descendente ao rei, é geralmente masculina.¹⁰ Apesar desta referência inicial, o pai do órfão não participa no argumento dos poemas autónomos do romance nem no das suas versões contaminadas. Esta variante expressiva não é inédita no *corpus* de “Bodas de sangue”, uma vez que a tradição sefardita oriental desta balada utiliza variantes idênticas:

Un hijo tiene el buen conde, un hijo tiene y no más
(Menéndez Pelayo, 1900: X, 308).¹¹

Em segundo lugar, nos poemas portugueses contaminados, o órfão, filho único, dá lugar ao filho mais novo, de um conjunto de três descendentes, e a descrição do seu especial acolhimento na corte desenvolve-se segundo determinadas modalidades expressivas, marcadas pela exclusão da figura da rainha:

¹⁰ Um “marquês” ocupa o lugar da condessa. Num ou outro caso, a figura parental é uma “marquesa” (Fontes, 1983a: 12-13) ou “francesa”, mantendo o género: “Francesa criou três filhos, todos três criou sem pai” (Marques-Silva, 1984-1985: 84-85).

¹¹ Versão da Turquia publicada, pela primeira vez, por Abraham Danon em 1898 e reproduzida por Menéndez Pelayo (1900: X, 308-309). *Vide*, por exemplo, os *incipit* de outras versões desta área coligidos em *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal* (Armistead, 1978: I, 315).

- a) O marquês tinha três filhos, três filhos tinha o marquês.
O rei os mandou chamar cada um por sua vez:
o mais velho p'r'ò lavar, o do meio p'r'ò calçar;
D. Pedro, que era o mais moço, ficou para o barbear
(Fontes, 1983a: 9).
- b) Três filhos tinha a marquesa, todos de sangue real.
Um aprendeu para bispo, outro para cardeal,
E o mais moço de todos, lá por ter mais valia,
Foi entregue ao rei para a sua companhia
(Fontes, 1983a: 12).
- c) O marquês tinha três filhos, três filhos tinha o marquês;
o rei os mandou chamar cada um por sua vez:
de um fez escrivão, do outro fez um barbeiro;
Pedro, como era o mais moço, ficou por dispenseiro
(Fontes, 1983b: 15).

Estas variantes foram observadas por Diego Catalán em composições publicadas por Teófilo Braga (Ferré, 2000: 482-483) e Rodrigues de Azevedo (Ferré, 2000: 475-476). A versão do primeiro editor, por exemplo, abre com os seguintes versos:

O marquês tinha três filhos, três filhos tinha o marquês,
o rei os mandou chamar, cada um por sua vez.
Do primeiro fez um Bispo, do outro fez seu barbeiro,
D. Pedro, por ser mais moço, ficou para dispenseiro,
p'ra servir o rei à mesa, como triste maravilha
(Ferré, 2000: 482).

A ausência, no desenvolvimento destes poemas, de elementos próprios de “Bodas de sangue”, entre os quais se inclui a denúncia dos amantes ao rei pelos delatores ou a descrição da mutilação do protagonista, e o engaste de fórmulas próprias de “Canción del huérfano”, com o desenlace feliz correspondente, levaram Diego Catalán a sublinhar a dificuldade em distinguir os dois romances. No entanto, após o exame comparativo do *corpus* ao seu dispor, o filólogo explica este início, tão diverso dos poemas marroquinos de “Bodas de sangue” que compulsava e de uma outra versão açoriana de Teófilo Braga (Ferré, 2000: 479-481), com um hipotético “prólogo” narrativo de “Canción del huérfano”. A partir do cotejo com a tradição antiga deste romance, cuja abertura reproduz o discurso materno na primeira pessoa, Catalán defende: “[A]ntes de las palabras de la madre, hállase un prólogo, a todas luces añadido tardíamente, en que se relata en forma indirecta la historia

previa a la prisión” (Catalán, 1970: 257). Esta hipótese merece alguma ponderação, agora que dispomos de um maior número de versões de “Bodas de sangue”.

Antes, porém, faço um aparte para justificar a rejeição de uma eventual contaminação do *incipit* do romance. Com efeito, a origem destes versos aparentemente estranhos a “Bodas de sangue” não corresponde à actualização poética autónoma de nenhum outro tema do *corpus* baladístico português conhecido. A alteração do número de filhos entregues ao rei, na abertura destas versões, coincide com a utilização de fórmulas variadas para descrever o tratamento privilegiado do órfão. Embora os exemplos acima citados tenham em comum o relato da atribuição de tarefas ou posições na corte aos três filhos, para destacar, por fim, o cuidado especial recebido pelo mais novo, o seu desenvolvimento discursivo realiza-se segundo várias modalidades. A versão incluída na alínea a) partilha alguns elementos semânticos com o poema açoriano não contaminado de “Bodas de sangue”, publicado por Teófilo Braga (Ferré, 2000: 479-481), e assemelha-se, por isso, à expressão poética autónoma do romance. Por outro lado, os versos citados na alínea b) evocam “A fonte clara” (0104):

– Casadinha haveis de ser, muito bem afortunada;
três filhos haveis de ter, todos de banda e espada:
um será bispo em Roma, outro, cardeal em Braga;
o mais novinho de todos, servo da Virgem Sagrada
(Ferré, 2004: 229).

Não obstante a semelhança das funções religiosas em versões de “Bodas de sangue” e a referência pontual à cidade romana (Fontes, 1983b: 18-19; Fontes, 1990: 142-143), a expressão é distinta, assim como a assonância (*á-a*), logo, não é possível identificá-los como fórmulas próprias de “A fonte clara”. Além disso, as 65 versões coligidas deste romance devoto tradicional (Ferré-Carinhas, 2000: 117) são todas transmontanas e não há qualquer registo conhecido do tema nas Regiões Autónomas. Por sua vez, o romance “Landarico” (0426) regista uma descrição do tratamento preferencial dedicado por uma rainha a dois filhos ilegítimos, por oposição aos seus descendentes legítimos:

– Mais te quero, andarilho, que a el-rei por ser coroado.
Dois filhos tive de ti, outros dois d’el-rei, são quatro.
Quando os d’el-rei calçam botas, os teus uns lindos sapatos;

quando os d'el-rei montam mulas, os teus uns lindos cavalos;
quando os d'el-rei vestem seda, os teus um lindo damasco;
os d'el-rei comem à mesa, os teus comigo no prato
(Ferré, 2003: 215).

Também aqui o discurso poético e a assonância (*á-o*) são distintos, apesar dos itens lexicais partilhados pelos dois romances. Em suma, embora estes romances registem alguma proximidade semântica ou lexical, as fórmulas utilizadas na abertura destas versões de “Bodas de sangue” não são identificáveis como próprias de outro tema preservado pela memória tradicional portuguesa.

Retomemos o problema da confusão entre “Bodas de sangue” e “Canción del huérfano”. A principal característica em que Diego Catalán se apoia para traçar a distinção entre os dois romances consiste na identidade da figura que compõe o casal com a personagem masculina em “Bodas de sangue” e “Canción del huérfano”: “Los dos desenlaces, de sangre o nupcial, están condicionados de antemano por la diversa condición de la mujer que se apasiona por el criado” (Catalán, 1970: 259). Sem as limitações do reduzido *corpus* que o autor espanhol tinha em mãos, a análise que expus anteriormente mostra como, na tradição moderna portuguesa, a alteração da protagonista, ou seja, a substituição da rainha pela infanta (que se verifica também em versões autónomas de “Bodas de sangue”) anula os pressupostos desta distinção. A mudança da protagonista e a supressão dos castigos corporais aplicados à figura masculina garantem a lógica interna e a coesão do relato nos poemas que integram versos de “Canción del huérfano”.

Na verdade, apesar da variação significativa na abertura da actualização poética contaminada de “Bodas de sangue” nos Açores, até aqui tão sublinhada, estas composições exibem um elemento constante: a presença, em quase todas as versões, de fórmulas próprias de “Bodas de sangue”. Assim, num poema contaminado da ilha de São Jorge, por exemplo, o relato da actuação dos delatores utiliza fórmulas semelhantes às registadas no discurso poético das versões autónomas açorianas, ou mesmo da tradição sefardita de Marrocos:

Caballeros, con envidia, metido le han en male,
que le vieron con la reina en sus palacios folgare
(Catalán, 1970: 241).

Os da corte com inveja trataram de mexericar
que ele saía di noite, co’a princesa ia falar.
O rei, assim que o soube, na enxovia o mandou fechar
(Fontes, 1983a: 12).

Outros poemas desenvolvem o motivo da oferta de esmola à personagem masculina pela mãe. Este motivo, contudo, passa a integrar a sequência narrativa em que a figura do intermediário visita o órfão no cárcere, como dispositivo para a revelação da sentença do seu destino e o pedido de aviso à progenitora:

– Estou aqui nesta prisão e preso para enforcar,
só por ter falas de amores com a princesa real.
Já me quitam os meus olhos, p’ra não a poder namorar;
também quitam minha boca, p’ra não a poder beijar;
também quitam os meus braços, p’ra não a poder abraçar;
também quitam as minhas pernas, p’ra não poder passear
– **Pega lá neste dinheiro, se o quiseres gastar.**
– **Não quero o vosso dinheiro, que me não convém pegar-lhe;**
só quero a vossa mão pois eu lha quero beijar,
se virdes lá minha mãe, novas minhas lhe heis de dar
(Cortes-Rodrigues, 1987: 197-198).

Verifica-se também, nesta versão de Santa Maria (Cortes-Rodrigues, 1987: 197-200), a manutenção dos castigos corporais, porém em formas que viabilizam a interpretação destas cenas enquanto projecção futura ou ameaça pendente e não como uma acção concretizada, possibilitando, depois, que a figura masculina toque o instrumento musical oferecido pela mãe. Finalmente, é notável a preservação do diálogo final de “Bodas de sangue”, entre a condessa e o rei, em duas versões contaminadas da ilha Terceira (Fontes, 1983b: 18-19; Fontes, 1990: 142-143).¹² Nestes poemas, todavia, o assassinato do monarca pela progenitora não é perpetrado, uma vez que a estes versos se sucedem, por justaposição, fórmulas próprias de “Canción del huérfano”:

– Não quero a vossa esmola, não na quero aceitar;
diga lá à minha mãe que aqui me viu ficar.
A mãe, quando tal soube, pegou de caminhar;

¹² Estes poemas desenvolvem igualmente a denúncia e a esmola: “Mas as mexeriqueiras eram tantas qu’andavam sempre a mexericar: / diziam que tinham visto de parte co’a princesa a falar; / ele em bragas e gibão e a rainha em belo brilhar. / Assim que o rei tal soube tratara de o fechar / (...) / Passou por lá um vizinho da mãe e esmola le queria dar. / – Não quero a vossa esmola, não a quero aceitar; / só quero que digas à minha mãe que me viste aqui ficar” (Fontes, 1983b: 18).

caminho de três semanas, p'ra lá chegar ao jantar.
– **Qu'há dele, o mê filho, que vos dei p'ra vós criares?**
– **Vosso filho está p'r'à caça, ele não poderá tardar.**
Mê filho não está p'r'à caça, que ele não sabe caçar.
– Vem cá filho, vem cá filho, filho de mil benções.
Toma lá esta guitarra, toca lá um decantão,
que é como o teu pai tocava na noite de São João
(Fontes, 1990: 142-143).

O pretexto da caça, utilizado pelo rei para justificar a ausência do protagonista em versões não contaminadas de “Bodas de sangue”, refere-se, neste caso, à prisão, onde depois a mãe o encontra.

Além desta variação na actualização poética contaminada do romance, acresce que uma versão autónoma de “Bodas de sangue”, proveniente da ilha das Flores (Fontes, 1983b: 19-20), utiliza uma variante do *incipit* a) acima citado, seguido da denúncia ao rei (em negrito):

O marquês tinha três filhos, três filhos tinha o marquês;
o rei os mandou chamar cada um por sua vez:
era um p'ra o calçar, o outro para o vestir,
e o mais formoso de todos para a barba lhe fazer
A princesa, que o viu, logo se quis namorar;
os vassalos, com inveja, ao rei o foram acusar
(Fontes, 1983b: 19).

O relato prossegue com a determinação da mutilação física do protagonista. Apesar de a versão estar truncada, ela termina com a visita da mãe ao palácio, o diálogo com o rei, o pretexto da caça para justificar a ausência do filho e a derradeira vingança materna, com a morte do soberano. Este poema demonstra, assim, o reconhecimento daqueles versos iniciais como próprios da expressão autónoma de “Bodas de sangue”.

Por último, na discussão do hipotético prólogo narrativo de “Canción del huérfano”, apresentada por Diego Catalán, resta considerar as versões não contaminadas deste romance. Tanto no poema antigo “Quando vos nascistes, hijo”, como na tradição moderna catalã de “Canción del huérfano”, o relato é iniciado pelo discurso materno em primeira pessoa. As versões que, nesta subtradição espanhola, abrem com versos narrativos não sustentam aquela proposta, por razões que passo a enunciar. De facto, a teoria de Catalán

referia-se a um prólogo que contextualizasse o discurso materno e expusesse os antecedentes do encarceramento da figura masculina. Pelo contrário, o cotejo com o discurso desta personagem mostra como, nas composições do romance introduzidas por versos narrativos (realçados em negrito), estes apresentam o protagonista já encarcerado e expõem somente a visita da mãe:

– Ai, mon fill, quan vares néixer, no dormia jo, no!
Quan ton pare es va morir, tu, hijo, m’ encomendó,
que te’n des del buen castigo i te adés com bon senyor;
jo, com a buena mare, com a rei t’ he criat jo,
te’n som posat en palacio perquè no hi ha lloc millor,
i tu, como dolent fijo, me n’ has fét traïció:
n’ has dormit con la infanta, filla de tan gran senyor.
Ara, per aquesta feta, lo bon rei te té en presó
(Catalán, 1970: 252).

**S’ en estava Don Francisco tancat dins de la presó,
Trista de la seva mare quant lo sap á la presó,
Li ha comprada una guitarra que la templi al seu tenó:**

– Quant be l’ haureu templadeta, cantareu una cansó.
– ¿Quina cantaría, mare, quina cantaria yo?
– La que cantava ’l teu pare á la nit de l’ Ascensió
(Milá y Fontanals, 1882: 164-165).

A supressão dos versos iniciais do discurso materno priva-nos inclusivamente do conhecimento das razões conducentes ao aprisionamento da figura masculina, relatadas pela intervenção materna que abre a primeira versão. Todavia, a actualização poética deste romance na Catalunha não dá mais pistas sobre o assunto. Nas versões portuguesas de “Bodas de sangue” contaminadas (e de “Gerinaldo”, como veremos de seguida), é o tema receptor que introduz o enredo de “Canción del huérfano”.

Voltando à proposta de Diego Catalán, creio estar em condições de defender a variação romancística do *incipit* de “Bodas de sangue”, por oposição à “fusão e confusão” dos dois romances e/ou à hipótese do prólogo narrativo de “Canción del huérfano” (Catalán, 1970: 260). Com efeito, os versos que pertenceriam a este prólogo não encontram paralelo nos testemunhos conhecidos do tema. Por outro lado, a pertença destas fórmulas a “Bodas de sangue” pode ser determinada pela coincidência de motivos e da função que desempenham no desenvolvimento da intriga, ainda que a sua realização discursiva não seja imediatamente reconhecível com a expressão autónoma do romance. Os efeitos produzidos

pela alteração da protagonista e, consequentemente, a do papel temático do romance, as semelhanças na narrativa e a partilha de motivos são elementos que nos permitem admitir uma outra modalidade expressiva da sequência de abertura de “Bodas de sangue” (formada por diversos elementos disponíveis na memória dos cantores tradicionais), mas dificilmente provam a existência de um prólogo narrativo de “Canción del huérfano” na tradição portuguesa.

1.3. A contaminação do romance por “O prisioneiro” e “O conde Ninho”

Na maioria dos poemas açorianos de “Bodas de sangue” que integram versos de “Canción del huérfano”, verifica-se ainda o engaste de fórmulas próprias de “O prisioneiro” (0078) e “O conde Ninho” (0049). Depois da recomendação materna ao jovem herói para que cante, em “Canción del huérfano”, os versos de “O prisioneiro” desenvolvem o conteúdo do lamento do protagonista. O antecedente deste romance na tradição antiga, “Por el mes era de mayo”, teve larga fortuna editorial no século XVI. Na tradição portuguesa, as 22 versões do romance foram todas recolhidas em Trás-os-Montes (Ferré-Carinhas, 2000: 38 e 286-287).¹³ Transcrevo a versão quinhentista publicada no *Cancionero de romances* s.a. e um dos poemas transmontanos do tema:

Por el mes era de Mayo quando haze la calor
quando canta la calandria y responde el ruy señor
quando los enamorados van a servir al amor
sino yo triste cuytado que biuo enesta prision
que ni se quando es de día ni quando las noches son
sino por vna auezilla que me cantaua al aluor

¹³ Na lista de referências bibliográficas deste romance, coligidas na *Bibliografia*, constam 23 entradas (Ferré-Carinhas, 2000: 38). A única versão que não é transmontana, proveniente da ilha açoriana do Pico, corresponde, na verdade, a um fragmento final de um poema contaminado de “Bodas de sangue” (Fontes, 1983b: 14). Esta afirmação baseia-se em três critérios distintos: em primeiro lugar, a presença em contaminação de “O conde Ninho”; depois, os versos finais, que relatam a ordem de libertação do prisioneiro, D. Pedro Menino (antropónimo do protagonista de “Bodas de sangue”), anunciam o casamento com a infanta: “– S’ele é D. Pedro Menino, a quem vós mandais matare, / è l’alevanto a pena, venha comigo reinare” (Fontes, 1983b: 14); por último, a questão geográfica, uma vez que “O prisioneiro” é preservado como tema autónomo apenas em recolhas transmontanas – pontualmente também em formas contaminadas de outros romances, na mesma área – e a sua presença açoriana verifica-se somente em versões de “Bodas de sangue”, numa modalidade de contaminação circunscrita geograficamente.

matomela vn vallestero, dele dios mal galardón
(*Cancionero de romances*, 1914: 251r).

– Pela manhã do S. João, pela manhã do alvor
todos os criados vão visitar o seu senhor.
Ai, triste de mim coitado, que não saio desta prisão
Eu não sei quando é de dia, nem quando arraia o sol
não sendo três passarinhos que cantam lá no alvor.
Uma é a cotovia, outro é o rouxinol,
outra é a calandrina e é a que cantava melhor
(Anastácio, 1989: 351).

Nos Açores, os versos de “O prisioneiro” integram, por justaposição, as formas poéticas contaminadas de “Bodas de sangue”:

– Pega lá nesta viola, toca nela ua paixão,
as cantigas que teu pai cantava na manhã de São João.
– **’Tão as uvas em felor, ’tá o trigo em pandão;
moços visitar as damas vão na manhã de São João.
Uns levam cravos e rosas, outros um verde limão,
mas os que não levam levam-lhes o seu coração.
Só eu, pelas minhas culpas, ’tou aqui nesta prisão:
não sei quando amanhece, nem quando arraia o sol,
senão por um passarinho que canta o rouxinol**
(Fontes, 1983b: 15-16).

Este engaste deve-se, sobretudo, à partilha da rima e à analogia semântica. A referência da progenitora à composição específica que deveria ser interpretada pelo filho aponta para um canto amoroso, entoado numa época ou dia particulares. Esta localização temporal é indicada também no discurso do protagonista de “O prisioneiro” e, embora esteja sujeita a variação, nos poemas contaminados a alusão cria um paralelismo, como no exemplo acima (“na manhã de São João”).

Segue-se a anagnórise do cantor por parte do rei, relatada por fórmulas próprias do romance “O conde Ninho”. Este tema de “amor fiel” narra a morte de dois amantes, uma infanta e conde Ninho, devido à proibição do seu envolvimento amoroso pelos pais da figura feminina. O casal metamorfoseia-se então em diferentes elementos (árvores, flores ou pássaros) e alcança a união póstuma. Apesar de ser um romance tradicional amplamente difundido no contexto pan-hispânico, a tradição antiga apenas preservou alguns versos do

tema incorporados numa composição de “Conde Arnaldos”.¹⁴ Na tradição moderna, “O conde Ninho” desenvolve-se de acordo com a seguinte estrutura temática, que ilustro com o respectivo discurso poético português:

I. O protagonista trata do cavalo e canta.

Lá se vai o conde Ninho, seu cavalo vai banhar,
enquanto o cavalo bebe, formou-lhe um lindo cantar.
– Bebe, bebe, ó meu cavalo, Deus te defenda do mal,
ou dos perigos do mundo e das areias do mar.

II. O canto é ouvido no palácio e a infanta revela tratar-se do amante. A relação é proibida pelos progenitores e conde Ninho ameaçado de morte.

– Acorda, bela infanta, se queres ouvir cantar,
ou são os anjos no céu, ou a sereia no mar.
– Não são os anjos no céu, nem a sereia no mar,
é ele, o conde Ninho, que comigo quer casar.
– Se queres casar c’ o conde, eu vo-lo mando matar.
– Se mandais matar o conde, mandai-me a mim degolar.

III. Os amantes morrem e são sepultados separadamente. Passam então por diversas transformações, que culminam na união póstuma.

Um morre e outro morre, ambos vão a enterrar.
Um enterram-no à porta, o outro ao pé do altar.
Dum nasceu um acipreste, do outro um verde laranjal,
um cresce e outro cresce, à ponta se vêm juntar.
Quando o rei ia p’r’ à missa, ‘storvavam-lhe de passar.
Chamou pelos seus criados, mandou-os arredondar,
dum saiu uma pombinha, do outro um pombo trocal.
Um, voa e outro voa, passaram p’ra além do mar,
foram-se pousar à mesa, onde el-rei ‘stava a jantar.
Um pica, o outro pica, ambos no melhor manjar.
Malo haja a rainha que tal par mandou matar!
Nem na vida, nem na morte, se puderam apartar
(Ferré, 2001: 159).

¹⁴ Vide 2.1.2. do capítulo I da Primeira Parte.

O engaste dos versos de “O prisioneiro” e “O conde Ninho”, em versões contaminadas de “Bodas de sangue”, realiza-se por justaposição, ora do discurso directo, ora por meio de um verso narrativo, com a rima própria do segundo tema (a):

– Estemos quase chegados aos dias de S. João;
é o dia que os mancebos visitar as damas vão,
e eu, por mim, só me vejo fechado nesta prisão.
– **Vem cá filha, vem cá filha, vem ouvir doce cantar,
que são os anjos na corte ou as sereias no mar.**
– **Não são os anjos na corte, nem as sereias no mar;
aquele é o meu esposo, se o papá mo quiser dar**
(Fontes, 1979: 21).

Só eu, pelas minhas culpas, 'tou aqui nesta prisão:
não sei quando amanhece, nem quando arraia o sol,
senão por um passarinho que canta o rouxinol.
O rei, que ia passando, seus cavalos fez parar.
– **Diz-me tu, bela infanta, onde é tão lindo cantar?**
Qu'ele é os anjos do Céu ou as sereijas no mar.
– **Não é os anjos do Céu nem as sereijas no mar:**
é D. Pedro Pequeninino, que meu pai tem para matar;
eu queria-o por marido se o papá o quisera dar
(Fontes, 1983b: 16).

Os poemas terminam com a libertação da figura masculina e o enlace dos amantes:

– Se o queres tu por teu marido, trata já de caminhar,
juntamente as testemunhas para se irem casar,
que eu em vida le prometo meu reinado le deixar
(Fontes, 1983b: 16).

O desfecho feliz destas versões contaminadas de “Bodas de sangue” é idêntico ao desenlace do poema factício de “Canción del huérfano”, editado por Diego Catalán a partir da actualização poética “mais conservadora” do tema na Catalunha, como o próprio a designa (Catalán, 1970: 252):

– ¿Quina cantaria, mare, quina cantaria jo?
– La que cantava el teu pare la nit de de l'Ascensió.
Els aucells que van per l'aire, ja no poden volar, no;
els infants de les bressoles, s'adormien de dolçor;
també los patges del rei caminar no saben, no.
El bon rei se l'escoltava de d'alt del seu mirador:
– Qui és aqueix que tan bé canta, qui és aqueix cantador?

Respon un dels seus patges: – És un pres de la presó.
Ja mana an els seus patges que el treguin de la presó:
– Que si ell tenia culpa no cantaria aixís no.
Ja en respon la bona reina: – Parit que l’hagués jo!
Respon l’infanta petita: – Per marit lo tingués jo!
(Catalán, 1970: 252-253).

O argumento do romance nesta subtradição espanhola e a forma como a narração de “Canción del huérfano” prossegue com “O prisioneiro” e “O conde Ninho”, em versões portuguesas de “Bodas de sangue”, são coincidentes. A versão sefardita oriental de “Bodas de sangue”, contaminada por “Canción del huérfano”, também regista o mesmo desenlace e a anagnórise do prisioneiro recorre a fórmulas próprias de “O conde Ninho”:

El rey estava en la missa, oyó boz de un buen cantare.
– **Si ángel es de los cielos, o sirena de la mare?**
– **Ni ángel es de los cielos, ni sirena de la mare,**
sino aquel mancebico que enviatex a matare.
– Ni lo maten, ni lo toquen, que me lo traigan delante
(*apud* Catalán, 1970: 244).

No entanto, apenas uma análise mais aprofundada da tradição sefardita e da tradição catalã de “Canción del huérfano” permitiria definir se a utilização dos versos realçados em negrito se explica, sem dúvida, com a contaminação dos poemas sefarditas do romance por “O conde Ninho” (e defender, logo, a antiguidade do engaste) ou se, por outro lado, esta presença se deve a uma hipotética dualidade temática original.

2. “Gerinaldo”

2.1. O romance na tradição portuguesa

O romance tradicional “Gerinaldo” (0023) relata a proposta amorosa apresentada por uma infanta a Gerinaldo, um pajem do rei. O protagonista, acedendo ao convite, dirige-se aos aposentos da infanta. A meio da noite, o rei acorda, chama pelo pajem e, na ausência de resposta, procura-os no quarto da filha. Decide então pousar a espada entre os

amantes adormecidos e retira-se. Ao perceber que foi descoberto, Gerinaldo sai do palácio, acabando por encontrar o soberano no jardim. Após o diálogo entre as duas personagens, o monarca ordena o casamento do pajem com a filha. A tradição quinhentista da balada peninsular fixou três poemas deste romance: o primeiro foi reproduzido num folheto de cordel de 1537 (*Pliegos de Madrid*, 1957: IV, fol. CXXXII), o segundo impresso no volume da *Silva de romances* de 1551 (*Silva de romances*, 1970: 470) e uma última composição foi publicada por Agustín Durán, no *Romancero General*, em 1849, com base num folheto de cordel do século XVI, de paradeiro desconhecido (Durán, 1849-1851: I, 176-177). Por sua vez, a tradição moderna tem registado amplas recolhas do tema no contexto pan-hispânico (Fontes, 1997: I, 205; *Romancero tradicional*, 1975). Na tradição portuguesa, foram publicadas 205 versões, até 2000 (Ferré-Carinhas, 2000: 88-90), e a actualização poética do romance em território nacional, sobretudo na região transmontana, demonstra um grau de preservação discursiva notável relativamente a diversos segmentos dos textos antigos do romance. Observemos a estrutura temática de “Gerinaldo” na tradição portuguesa, ilustrada pelas respectivas fórmulas próprias e pelos versos correspondentes dos três poemas quinhentistas (*Romancero tradicional*, 1975: 25-29):

I. A infanta seduz Gerinaldo.

- Gerinaldo, Gerinaldo, pajem d` el-rei mais querido,
queres tu, ó Gerinaldo, à noite dormir comigo?
- Eu, como sou seu criado, senhora, mangais comigo.
- Não mango, não, Gerinaldo, que eu deveras to digo.
- Então diga-me, ó minha senhora, a que hora hei-de ir ao postigo?
- Das onze para a meia-noite, quando el-rei estiver dormindo.

- Gerineldo, Gerineldo, el mi paje más querido,
quisiera hablarte esta noche en este jardín sombrío.
- Como soy vuestro criado, señora, os burláis conmigo.
- No me burlo, Gerineldo, que de verdad te lo digo.
- ¿A qué hora, mi señora, comprar heis lo prometido?
- Entre las doce y la una que el rey estará dormido–
(Durán, *Romancero General*).

II. À hora combinada, Gerinaldo bate à porta da personagem feminina.

Ainda não eram as onze, Gerinaldo ao postigo.

- Quem bate à minha porta, quem me arromba o meu castilho?
- Sou eu, ó minha senhora, que venho ao pometido.

Leuanto se Girineldos quel rey dexaua dormido;
 fuesse para la infanta donde estaua en el castillo.
 –Abrays me, dixo, señora, abrays me, cuerpo garrido.
 –¿Quien soys vos, el Cauallero, que llamays a mi postigo?
 – Girineldos soy, señora, vuestro tan querido amigo–
 (“pliego”, 1537).

La infanta que oyera pasos desta manera le dijo:
 –¿Quién a mi estancia se atreve, quién a tanto se ha atrevido?
 –No vos turbéis, mi señora, yo soy vuestro dulce amigo
 que acudo a vuestro mandado humilde y favorecido–
 (Durán, *Romancero General*).

III. O rei acorda de um sonho e chama pelo pajem, que não responde.

El-rei sonhava um sonho, bem certo lhe ia saindo:
 que lhe dormiam com a filha ou lhe arrombabo o castilho.

Recordado hauia el Rey del sueño despauorido;
 tres vezes lo hauia llamado, ninguna le a respondido.
 – Girineldos, Girineldos, mi camarero polido,
 si me andas en traycion tratas me como a enemigo;
 o dormias con la infanta o me as vendido el castillo
 (“pliego”, 1537).

IV.

1. O soberano dirige-se ao quarto da filha, onde os encontra deitados.

Alevantou-se o rei da cama, foi arrombar o castilho;
 achou-os braço com braço, como mulher e seu marido.

Tomo la espada en la mano, en gran saña va encendido;
 fuerase para la cama, donde a Girineldos vido
 (“pliego”, 1537).

2. O pai da infanta dispõe a espada no meio dos amantes como aviso.

- Para matar o Gerinaldo, criei-o de pequenino;
 para matar a minha filha, fica-me o reino perdido.
 Meteu-lhe a espada no meio. – Que lhe sirva de castigo.
- Alevanta-te, ó Gerinaldo, meu pai nos hai sentido.

– Deixe-se estar, minha senhora, que eu pronto estou ao castigo.

El quisiera lo matar mas crio le de chiquito;
sacara luego la espada, entre entranbos la ha metido
porque desde recordasse viesse como era sentido.
Recordado auia la infanta e la espada a conosciado.
Recordasseys, Girineldos, que ya erades sentido,
que la espada del mi padre yo me la he bien conosciado
("pliego", 1537).

–¿Mataré yo a Gerinaldo al que cual hijo he querido?
¡Si yo matare la infanta mi reino tengo perdido!–
(Durán, *Romancero General*).

V. Gerinaldo e o rei encontram-se no jardim.

– Donde vens, ó Gerinaldo, donde vens tão espalvorido?
– Fui dar água ao cavalo que ainda não tinha bebido.
– Não me mintas, Gerinaldo, que nunca me tinha[s] mentido;
donde vens, ó Gerinaldo, donde vens tão espalvorido?
– Venho de regar a horta do outro lado do rio.
– Não me mintas, Gerinaldo, nunca me tens mentido,
onde vens, ó Gerinaldo, donde vens tão espalvorido?
– Venho de caçar a rola do lado d`além do rio.

– A rola que tu caçaste dormiu na cama contigo;
para matar a minha filha, fica-me o reino perdido,
para matar o Gerinaldo, criei-o de pequenino...
Recebei-vos na igreja como mulher e marido
(Ferré, 2003: 427-428).

–¿Dónde vas, buen Gerinaldo, cómo estás tan sin sentido?
– Paseaba estos jardines para ver si han florecido,
y vi que una fresca rosa el calor ha deslucido.
– Mientes, mientes, Gerineldos, que con Enilda has dormido–
(Durán, *Romancero General*).

Após o sonho premonitório e o flagrante do casal, o monarca decide em função de razões políticas e afectivas. Castigar os amantes implicaria, no caso da infanta, ficar “o reino perdido” e, no de Gerinaldo, matar um pajem que “criou de pequenino”. Por isso, no diálogo da sequência narrativa final, entre tutor e protegido, o rei permite o casamento dos amantes:

– Donde vens, ó Gerinaldo, que vens tão espavorido?
– Venho de caçar a rola, daquelas bandas do rio.

– A rola que tu caçaste criei-a eu co’ o meu trigo;
toma-a tu por tua esposa, ela a ti por teu marido
(Ferré, 2003: 424).

2.2. A contaminação do romance por “Canción del huérfano”, “O prisioneiro” e “O conde Ninho” em poemas madeirenses

À estabilidade da estrutura temática de “Gerinaldo” nas diversas áreas tradicionais de Portugal continental contrapõe-se, nas versões insulares, sobretudo na Madeira, uma situação muito distinta. A análise do *corpus* madeirense do tema revelou uma relação particular que Diego Catalán apenas pôde intuir: o final de 21 versões dos 28 poemas desta área tradicional incorpora fórmulas próprias de “Canción del huérfano”, a que se reúnem, na maioria das composições, versos de “O prisioneiro” e “O conde Ninho”. De facto, no ano em que publicou, pela primeira vez, o seu artigo (1959), o autor espanhol apenas dispunha da versão contaminada deste romance composta por Almeida Garrett (Garrett, 1851: II, 158-167).¹⁵ Todas as outras versões de “Gerinaldo”, que utilizam fórmulas próprias dos temas referidos e constituem, por isso, o *corpus* desta investigação, saíram do prelo depois de 1980.

Nestes poemas insulares contaminados, depois do diálogo no jardim entre o rei e Gerinaldo, o soberano ordena o encarceramento do pajem e, a partir deste momento, o enredo é ampliado mediante a incorporação das mesmas unidades dos três romances presentes em “Bodas de sangue” e das respectivas fórmulas poéticas. O relato prossegue então com a visita da mãe a Gerinaldo e o conselho ao filho para cantar como o pai fazia, por meio dos versos de “Canción del huérfano”, seguidos de “O prisioneiro” e da correspondente expressão deste canto na primeira pessoa. Finalmente, a identidade do cantor é revelada por fórmulas próprias de “O conde Ninho”. Sucede-se a libertação do protagonista e o típico desenlace fatal deste último romance é adaptado ao novo contexto,

¹⁵ Entre este ano e a impressão da colectânea *Por campos del romancero* (1970), Eduardo Pestana publica, na Madeira, uma versão contaminada do romance desta área tradicional (Pestana, 1965: 93-94), que não chegou ao conhecimento do autor espanhol, como o próprio texto revela.

antecipando o destino feliz das personagens, à semelhança dos poemas contaminados de “Bodas de sangue”:

– Senhor pai, não são sereias nem cantam doce cantar:
são as vozes de Leonardo quem meu pai mandou matar.
– Vai buscar ceptro e c’roa que temos de o c’roar,
se o queres para teu marido, por genro o quero tratar
(Ferré, 1982: 230-231).

Por conseguinte, o desfecho das versões portuguesas de “Gerinaldo”, tanto na sua actualização poética autónoma, como na contaminada, corresponde ao matrimónio do casal.

O poema mais antigo de “Gerinaldo”, reproduzido no folheto de cordel de 1537, não oferece explicação para este engaste, uma vez que termina quando os amantes acordam e notam a espada do rei disposta entre os dois (*Romancero tradicional*, 1975: 26). A reimpressão desta versão, na *Silva de romances* de 1551, finaliza com o mesmo episódio, adicionando somente um dístico com a pergunta da infanta sobre o futuro e o desejo expresso de matrimónio na réplica de Gerinaldo, ainda que sem concretização:

– ¿Que sera de ti, Girineldos, que seran de tus servicios?
– Lo que a de ser, señora, que nos casemos yo y tigo
(*Romancero tradicional*, 1975: 27).

O terceiro poema, fixado por Agustín Durán no *Romancero General*, mereceu destaque por parte da crítica devido aos retoques do seu editor (*Romancero tradicional*, 1975: 28). De entre as sequências narrativas que foram objecto desta apreciação, sobressai a ampla descrição da fuga dos amantes para a Tartária, devido a uma ordem de prisão decretada pelo rei e prévia ao casamento final:

–¿Dónde vas, buen Gerineldo, cómo estás tan sin sentido?
– Paseaba estos jardines para ver si han florecido,
y vi que una fresca rosa el calor ha deslucido.
– Mientes, mientes, Gerineldos, que con Enilda has dormido.–
Estando en esto el Sultán un gran pliego ha recibido;
ábrelo luego y al punto todo el color ha perdido.
– **Que prendan a Gerineldo, que no salga del castillo**
(*Romancero tradicional*, 1975: 29).

Não obstante as características particulares desta composição, ela é a única dos três poemas antigos em análise que desenvolve o encontro no jardim e mantém, por isso, uma relação com o desenlace de “Gerinaldo” no *corpus* tradicional português. Com efeito, este encontro, bem como o respectivo diálogo entre o rei e o pajem, corresponde à solução maioritária do romance nas áreas tradicionais de Portugal continental. Por outro lado, inclui a ordem de prisão que realizará, em vários poemas contaminados madeirenses, o engaste com os versos de “Canción del huérfano”. De qualquer forma, o desenlace é o matrimónio do casal, no caso da composição de 1551 apenas um desejo expresso, na versão de Durán realizado.

No que respeita à tradição moderna, o engaste destas fórmulas contaminadas na actualização poética madeirense de “Gerinaldo” tem diversas justificações possíveis. Primeiro, a desculpabilização da figura masculina relativamente às acusações que lhe são feitas utiliza um verso ausente dos poemas das outras áreas tradicionais portuguesas, a que se sucede a ordem da prisão de Gerinaldo:¹⁶

– Leonardo, Leonardo, fostes tu muito atrevido
que dromistes co’a infante sendo tu nosso cativo.
– **Senhor, eu não fui culpado, fui antes acometido.**
Chamando por seus soldados à prisão foi remetido
(Ferré, 1982: 230).

Embora caiba à infanta a iniciativa da proposta amorosa, a manifesta cobardia da personagem masculina, associada à traição da confiança do rei, justifica a punição de Gerinaldo, ainda que a derradeira sentença não seja executada. Em segundo lugar, destaco um factor que me parece o mais determinante. Como vimos, os romances “Bodas de sangue” e “Canción del huérfano” encontram-se unidos pelo forte papel da figura materna. Em “Gerinaldo”, não obstante a ausência desta figura, tanto dos poemas quinhentistas, como das versões modernas não contaminadas do romance, a condição do protagonista é a mesma. De facto, a hesitação do tutor em castigar Gerinaldo e a ligação afectiva com que o

¹⁶ Apenas numa versão de Beja a justificação integra o discurso da infanta, que faz o *mea culpa*: “– General não teve culpa, foi de amores cometido, / ou me mata a mim ou não, mo dê por meu marido” (Martins-Ferré, 1988: 91).

justifica sugere a orfandade do jovem ou, pelo menos, o afastamento dos progenitores e o consequente desamparo (estando definitivamente entregue ao rei):

Pegou na sua espada, foi dar volta ao partido;
foi dar com eles na cama, como mulher e marido.
– Para matar a princesa, fica o reinado perdido;
para matar a Gerinaldo, criei-o de pequenino
(Ferré, 2003: 424).

O engaste dos versos de “Canción del huérfano” introduz a personagem da mãe que confirma a ausência paterna:

– O teu pai, quando morreu, me deixou recomendado
que te desse a bom senhor, que te desse a bom fidalgo
(Ferré, 1982: 230).

– Toca, mê filho, toca, toca neste serão,
toca o que tê pai cantava na manhã de S. João
(Ferré, 1982: 231).

A incorporação das fórmulas deste tema em versões de “Gerinaldo” realiza-se por justaposição dos diálogos de ambos os romances ou com recurso a versos narrativos:

– Leonardo, Leonardo, tu fostes muit’atrevido,
te deitares c’uma menina, tu sendo dela cativo.
– Senhora, não fui o culpado, antes fui o cometido.
– **Filho, pega na viola, filho, pega com benção,
qu’o rei ’tá acolá à janela, de ti vai ter compaixão**
(Ferré, 1982: 233).

– Leonardo, Leonardo, tu fostes muito atrevido,
a dormir co’a Dona Infante, com’a mulher com marido.
Mandou chamar os da lei e p’r’à prisão foi remetido.
**A sua mãe quando soube, logo veio visitá-lo,
com sua guitarra de oiro p’ra Leonardo tocar.**
– Tocai, mê filho, tocai, tocai e tocai harpão,
cantai aquelas cantigas da manhã de S. João
(Ferré, 1982: 244).

A presença dos versos de “Canción del huérfano”, “O prisioneiro” e “O conde Ninho”, na actualização poética de “Gerinaldo”, altera a fábula do romance receptor. Neste caso, o processo contaminativo serve a amplificação dramática do enredo, por meio da

inclusão de vários episódios, ainda que o desenlace seja comum às versões autónomas e contaminadas do romance na tradição portuguesa. A prisão e o canto da figura masculina introduzem um elemento que não é explícito nas versões de “Gerinaldo” do território continental: o sentimento amoroso do protagonista.

2.3. Outras modalidades de contaminação do romance com “O conde Ninho”

Um conjunto de versões do *corpus* português de “Gerinaldo” desenvolve modalidades de contaminação distintas do engaste simultâneo dos versos de “Canción del huérfano”, “O prisioneiro” e “O conde Ninho”. Um dos exemplos destas modalidades minoritárias consiste na utilização exclusiva de fórmulas próprias de “O conde Ninho”. Nestes poemas contaminados, o conselho prévio à salvação do protagonista é dado pela infanta, ao invés da mãe, sem que seja possível identificar estes versos como pertencentes a “Canción del huérfano”. A assonância é, aliás, a de “Gerinaldo” (*í-o*). Esta solução é adoptada em três composições provenientes da ilha de São Jorge (Ferré, 2003: 459-461; Fontes, 1983a: 126-127 e 127-128):¹⁷

– Calai-vos, ó Gerinaldo, que meu pai é meu amigo.
S’ele te mandar prender, aplico qu’és meu marido;
S’ele te mandar matar, canta, qu’hás-de ser ouvido.
Dali a um poucachinho o rei o mandou prender.
– **Anda cá tu, bela infanta, ouvi tão lindo cantar;
ò são os anjos no céu ò as sereias no mar**
(Fontes, 1983a: 126-127).

Numa versão de “Gerinaldo” recolhida em Miranda do Douro (Galhoz, 1987: 407-408), depois da decisão do rei em pousar a espada entre os amantes, a rainha ordena a morte do casal, a que se segue a descrição das metamorfoses, também por meio de versos de “O conde Ninho”:

– Eu se mato o Gerinaldo, qu’o criei com tanto mimo,

¹⁷ Cf. listas bibliográficas em anexo.

ou se mato a infanta fica o reinado perdido!
Meto-lhe a espada no meio, que lhe sirva de castigo.
Rainha, como discreta, logo os mandou matar,
Enterrou-o na igreja, a ela ao pé do altar.
Duma nasceu uma roseira, doutra uma árvore frondal,
Um cresceu, outro cresceu, às portas se vão juntar
(Galhoz, 1987: 408).

No *corpus* aqui em análise, apenas uma das composições manuscritas garrettianas tem este desfecho (Ferré, 2003: 422).

Uma outra versão de Miranda do Douro (Mourinho, 1984: 161-163; Armistead-Fontes, 1998: 106-107), pelo contrário, abre com fórmulas próprias de “O conde Ninho”. Neste poema, depois do reconhecimento do canto, a infanta revela saber das intenções da personagem masculina. Apesar disso, declara unilateralmente o seu afecto e estes versos unem-se, por justaposição, ao convite para os seus aposentos, dirigido ao protagonista e próprio de “Gerinaldo”:

– No es serena, señor, nin tampoco el su cantar,
se és Gerineldo pulido, que anda para me enganar.
– Se Gerineldo te engaña, lo mandaremos matar.
– Se usted mata a Gerineldo, se usted lo manda matar,
se usted mata a Gerineldo, viva me boi a anterrar.
– De donde biênes Gerineldo, Gerineldito pulido,
Quim te pillara nel mi quarto, dus horitas comigo!
(...)
Te casas con la infanta, a gobernar mis castillos.
– Tengo una promesa hecha a la Birgem de la Estrella:
que mujer que yo gozara, no me casaré com ella
(Mourinho, 1984: 161-163).

Aparece como lógica, portanto, a recusa final do casamento pela figura masculina, excepcional na tradição portuguesa, mas acompanhada aqui por uma antecipação da conduta do protagonista por parte da infanta. Todavia, a análise desta modalidade de contaminação de “Gerinaldo” tem de considerar a tradição moderna espanhola, a que, na verdade, me parece corresponder. De facto, a excepcionalidade da sua recolha em território português, a recitação do poema em castelhano, a proveniência de uma área tradicional raiana e a análise comparativa com a restante tradição portuguesa do tema sugerem aquela pertença. O desenlace com a recusa da figura masculina em desposar a amante é, aliás,

característico da tradição espanhola (Menéndez Pidal-Catalán-Galmés, 1954). As versões portuguesas, por outro lado, rejeitam a moralidade desta solução, exceptuando um poema recolhido em Guadramil, Bragança, truncado entre a percepção da espada pelos amantes e os seguintes versos finais:

Qu’o castigo que le dava que s’ofrecia à Senhora da Penha.
A mulher que ele gozasse não havia de casar co’ela
(Fontes, 1987: I, 475).

No restante *corpus* tradicional português, o desfecho de “Gerinaldo” corresponde maioritariamente à autorização para o enlace do casal e as versões contaminadas do romance, objecto de análise da subsecção anterior deste capítulo, constroem o oposto deste retrato do protagonista. Com efeito, nestes poemas, a figura masculina acaba por assumir as consequências dos seus actos, mesmo sendo um elemento passivo na sedução inicial a que assistimos. Além disso, as fórmulas contaminadas introduzem um elemento incerto nas versões autónomas de “Gerinaldo”, incompatível com esta rejeição, ou seja, o sentimento amoroso. Salvo a presença nestas modalidades excepcionais, “O conde Ninho” é incorporado nas outras formas poéticas contaminadas do receptor juntamente com “Canción del huérfano” e “O prisioneiro” (ou, pelo menos, com um deles).

Uma última questão prende-se com a revelação da genealogia de Gerinaldo. O final das composições tradicionais do romance elogia muitas vezes a fortuna do protagonista pela ascensão social desencadeada pela legitimação do relacionamento com a infanta.¹⁸ No entanto, existe também a mensagem oposta, isto é, numa última fala, Gerinaldo revela descender de uma família real ou nobre:

– Gerinaldo, Gerinaldo, Gerinaldo amigo;
se vences esta batalha, serás meu genro querido.
– A batalha hei-de vencer, eu não hei-de ficar mal;
sou filho do rei de Espanha, neto do de Portugal
(Fontes, 1980: 71).¹⁹

¹⁸ Por exemplo, em versões da Guarda e Viseu: “Gerinaldo, Gerinaldo, foste bem assucedido; / ontem comias de parte, hoje à mesa comigo; / ontem eras meu vassalo, hoje meu genro querido” (Ferré, 2003: 444).

¹⁹ Versão da Guarda, Beira Alta.

A única versão transmontana que apresenta estes versos, na boca do rei, destaca-se por apresentar a assonância própria do tema (*í-o*):²⁰

Não te mato, Gerinaldo, que te criei de pequenino,
nem te prendo dua vez, que és filho do rei mais fino
(Fontes, 1987: I, 501-502).

No entanto, esta alusão do monarca à ascendência de Gerinaldo pode ser reflexa, tendo em conta a ligação afectiva ao protegido e a sua expressão noutras versões. O problema, neste contexto, reside nos seguintes versos, parte de um testemunho recolhido em Évora:

– Não me mintas, Girinaldo. Diz-me de quem és tu filho.
– Sou filho do rei de Espanha e da rainha Constantina;
para mais segurança, cartas trago eu comigo
(Ferré, 2003: 450).

O primeiro e o último verso têm a assonância de “Gerinaldo”. O segundo, por sua vez, é próprio de “A irmã perdida” (0169) e integra o poema por contaminação com este romance. Além das versões acima citadas e das áreas tradicionais em que foram recolhidas, esta descrição genealógica é utilizada apenas em composições algarvias, pela mão de Reis Dâmaso (Ferré, 2003: 451 e 455),²¹ Ataíde de Oliveira (Ferré, 2003: 452-453), José Joaquim Nunes (Ferré, 2003: 451-452), Leite de Vasconcelos (Ferré, 2003: 453-454) e numa versão madeirense de Rodrigues de Azevedo (Ferré, 2003: 456-457). Tem o intuito de igualar a condição dos amantes e evita o prejuízo do detentor do poder, o rei, ao permitir o matrimónio da filha com o pajem, assegurando, ao mesmo tempo, uma digna sucessão. O discurso poético destas últimas composições, circunscrito do ponto de vista geográfico e com eventuais retoques dos seus editores, é substituído, na versão alentejana, por uma fórmula tradicional, própria de outro tema.

²⁰ “– Gerinaldo, Gerinaldo, filho do rei mais querido” (Fontes, 1987: I, 481 ou 471).

²¹ “– Perdão vos peço, el-rei meu senhor, perdão vos quero pedir. / Sou filho d’ el-rei de França, neto d’ el-rei de Cascais, / sobrinho do Padre Santo, diga o rei qual seja mais. / – Levanta-te, D. Alberto, que foste muito atrevido. / Até agora eras filho, d’ hoje em diante genro querido” (Ferré, 2003: 451). Das versões dadas a conhecer pelos outros editores constam variantes dos mesmos versos, prevalecendo a opção “sou filho do rei de Espanha” no primeiro hemistíquio (Ferré, 2003: 453, 454 e 455).

3. “Canción del huérfano”, “O prisioneiro” e “O conde Ninho”: um ciclo do romanceiro tradicional moderno em versões portuguesas de “Bodas de sangue” e “Gerinaldo”

Na actualização poética insular dos romances “Bodas de sangue” e “Gerinaldo”, contaminada por “Canción del huérfano”, “O prisioneiro” e “O conde Ninho”, a ligação entre os temas receptores e as fórmulas próprias de “Canción del huérfano” realiza-se por analogia semântica: um protagonista ao serviço do rei, e acolhido por ele devido a um contexto familiar que a figura paterna já não integra, mantém ou é acusado de uma relação amorosa que representa uma transgressão da confiança do monarca, sendo sentenciado à morte e aprisionado. Depois de a figura masculina de “Bodas de sangue” e “Gerinaldo” ser levada para o cárcere, “Canción del huérfano” introduz a visita da mãe e o conselho materno para que o jovem interprete uma composição habitualmente entoada pelo pai. Por sua vez, as fórmulas de “O prisioneiro” ligam-se aos versos do romance anterior por analogia rimática e semântica, dando expressão ao lamento do protagonista. Finalmente, “O conde Ninho” relata a anagnórise do jovem por parte do rei e a consequente licença do soberano para o matrimónio da infanta com o pajem. Assim, as fórmulas contaminadas dos três romances relatam episódios sucessivos que contribuem para a resolução do aprisionamento da figura masculina, cumprindo, por isso, uma mesma função. Neste caso, o processo contaminativo desenvolve-se segundo uma modalidade que o aproxima dos ciclos antigos, mediante o reconhecimento de sequências narrativas de diferentes temas enquanto episódios da história de uma mesma personagem. Os versos de “Canción del huérfano”, “O prisioneiro” e “O conde Ninho” passam a funcionar como unidade, com um conteúdo fabulístico próprio e um desígnio comum, isto é, o relato da salvação do protagonista.

Nestas modalidades de contaminação de “Bodas de sangue” e “Gerinaldo”, compostas por fórmulas próprias dos três romances, não desempenham todos o mesmo papel. No romanceiro tradicional, enquanto género épico-lírico, e no testemunho que dele nos dá a tradição moderna portuguesa, “O prisioneiro” distingue-se dos restantes temas analisados no presente capítulo por ser um romance de pendor lírico. Não ser essencial ao avanço da intriga justifica não estar presente na totalidade das versões contaminadas por “Canción del huérfano” e “O conde Ninho”, embora surja na maioria dos poemas. Todavia,

este carácter aparentemente facultativo da sua presença, no que respeita ao desenvolvimento da intriga, não diminui a importância da sua função. Na verdade, o lamento do prisioneiro, em primeira pessoa, altera a configuração da personagem. A angústia que expressa revela a existência do sentimento amoroso pela infanta, que, nas versões não contaminadas de “Gerinaldo” e “Bodas de sangue”, não é explícito, e o sofrimento causado pela impossibilidade da relação com a amada. Por outro lado, a leitura exclusivamente simbólica que é possível fazer, nas versões transmontanas de “O prisioneiro”, do cárcere como metáfora para a vivência amorosa impossível do protagonista adquire, nestas versões contaminadas dos dois temas receptores, um enquadramento narrativo concreto.

Este ciclo romancístico produz efeitos distintos na actualização poética portuguesa de “Bodas de sangue” e “Gerinaldo”. A presença das fórmulas contaminadas de “Canción del huérfano”, “O prisioneiro” e “O conde Ninho” em “Bodas de sangue” altera o desfecho das composições autónomas do romance, enquanto o seu engaste em versões de “Gerinaldo” mantém o casamento final dos protagonistas, estando a contaminação ao serviço do acréscimo das peripécias que os separam desse epílogo. No que respeita à caracterização das personagens, o engaste destes versos, nos poemas de “Bodas de sangue” e “Gerinaldo”, dá voz aos protagonistas e ao seu sentimento amoroso: no caso da figura masculina, por meio de “O prisioneiro” e, no da infanta, que requer ao pai a libertação do jovem amante, recorrendo às fórmulas de “O conde Ninho”.

No estudo de Diego Catalán sobre estes romances, o autor antecipou eventuais revelações de uma colecção de poemas de “Bodas de sangue” mais ampla que aquela que manejava (Catalán, 1970: 268). O que poderíamos então adiantar na resposta a esta expectativa? A suposição formulada pelo estudioso sobre a antiguidade do engaste de “Canción del huérfano” na versão sefardita oriental de “Bodas de sangue” também se aplica à presença cíclica dos três romances analisados no final das versões portuguesas do mesmo tema. Os argumentos para a defesa da possível antiguidade desta relação cíclica e, logo, desta modalidade contaminada são de diversa ordem. Em primeiro lugar, destaco precisamente a antiguidade da ligação entre “Bodas de sangue” e “Canción del huérfano”, hipótese colocada por Diego Catalán a partir do testemunho da tradição sefardita oriental e, como ficou provado, da tradição açoriana.

Depois, as formas poéticas de “Bodas de sangue” e “Gerinaldo” que integram versos de “Canción del huérfano”, “O prisioneiro” e “O conde Ninho” provêm dos dois arquipélagos. A modalidade contaminada do primeiro romance foi recolhida nos Açores, com excepção das publicações de Rodrigues de Azevedo e Estácio da Veiga, e as versões de “Gerinaldo” também na Madeira, áreas tradicionais reconhecidas pelo conservadorismo e os traços arcaizantes dos seus testemunhos, numa coincidência que demonstra a transversalidade geográfica da preservação dos romances contaminadores. De facto, não obstante a relação particular entre “Bodas de sangue” e “Canción del huérfano”, a presença das fórmulas próprias de “Canción del huérfano”, “O prisioneiro” e “O conde Ninho” no final das versões de “Gerinaldo” revela o funcionamento das sequências dos três romances enquanto unidade composta de significação. Ao mesmo tempo, o arcaísmo deste engaste seria também demonstrado pela preservação exclusiva de “Canción del huérfano” em composições de “Bodas de sangue”, “Gerinaldo” e em duas versões de “Conde Claros preso”, uma também madeirense e outra transmontana. Por sua vez, “O prisioneiro” foi recolhido como tema autónomo apenas em Trás-os-Montes e, por isso, o seu testemunho insular é igualmente garantido pela integração nestas versões contaminadas.

Por último, avancei ainda a hipótese de ser arcaico o engaste dos versos dos romances “O prisioneiro” e “O conde Ninho” em versões de “Canción del huérfano”, uma vez que a versão sefardita de “Bodas de sangue”, contaminada por “Canción del huérfano”, parece registar também a presença de fórmulas próprias de “O conde Ninho”. Este engaste, que substituiria uma parte do relato de “Canción del huérfano” enquanto tema autónomo, confirmaria definitivamente este conjunto de fórmulas próprias dos três romances como um ciclo do romanceiro tradicional moderno. Uma conclusão teórica para a tradição pan-hispânica destes temas está, no entanto, dependente de um estudo de toda a sua actualização poética nas várias tradições e a sua raridade pode impedir que esta dúvida alguma vez encontre resposta.

IV. “O soldado” e “Bernal Francês”

Preâmbulo

Versos do romance “A aparição” (0168) surgem no final da maioria das versões modernas portuguesas de “O soldado” (0176) e “Bernal Francês” (0222), em diversas regiões do território nacional. Estes poemas contaminados representam uma percentagem significativa dos *corpora* tradicionais dos dois romances, num valor superior a 80%. A estabilidade desta solução é notável, sobretudo tendo em conta o elevado número de versões coligadas: de 253 versões do *corpus* de “O soldado”, 203 são contaminadas e, do *corpus* de 116 poemas de “Bernal Francês”, 94 registam a presença de fórmulas próprias de “A aparição”. Este tema de “amor fiel” narra o regresso de um cavaleiro para junto da amada. Durante o percurso, a figura masculina é interrompida pelo encontro com um peregrino que lhe comunica a morte da donzela. Mais adiante, o cavaleiro depara-se com o fantasma da amada que lhe pede para continuar a viver, apesar do desejo que este manifesta em juntar-se a ela na sepultura. Os dois temas receptores, porém, incorporam versos de “A aparição” por razões distintas, como se percebe pelas classes de romances a que pertencem. De facto, “O soldado” desenvolve, à semelhança do romance contaminador, uma intriga de “amor fiel” (Ferré-Carinhas, 2000), protagonizada por um soldado que tenta voltar para a mulher com quem casou na véspera da partida para a guerra, sem ter podido consumir o matrimónio. “Bernal Francês”, por seu lado, pertence ao tema “mulheres adúlteras”, designação que esclarece, desde logo, o centro do argumento. Abre com a permissão feminina da entrada do suposto amante em casa e prossegue com a desventura do encontro. Durante a noite, a figura masculina revela ser o marido e sentencia de morte a adúltera. A partir destes pontos nos argumentos dos dois romances, a maior parte das suas versões recebe, no final, fórmulas próprias de “A aparição”. Se o engaste dos versos de “O soldado” e “A aparição” se deve à analogia semântica dos dois romances, já que ambos se constituem a partir da representação de uma relação amorosa leal e de um protagonista que tenta regressar a casa, o mesmo não pode ser dito para o enlace com “Bernal Francês”. Pois

bem, o exame dos factores que motivaram a adopção do mesmo desfecho por romances de temas tão díspares é um dos objectivos principais da análise desenvolvida no presente capítulo. Para este exame, considerarei todas as versões coligidas no espaço nacional (Ferré-Carinhas, 2000: 50-51, 51-53 e 69-71) e atenderei também à composição antiga de “A aparição” que nos foi legada documentalmente, analisando o processo de engaste, a lógica que o determinou e a respectiva funcionalidade, para reflectir finalmente sobre o procedimento como uma estratégia de recriação poética tradicional.

1. “A aparição” na memória antiga e na tradição moderna portuguesa

Uma versão antiga de “A aparição”, publicada no *Cancioneiro de Londres*, do final do século XV, “Yo me partiera de Francia, fuérame a Valladolid”,¹ relata o encontro de um cavaleiro com um peregrino, a quem pergunta pela amada. Este garante-lhe que a viu morta e descreve o cortejo fúnebre. Mais adiante no caminho, o protagonista depara-se com o fantasma da donzela, que confirma a própria morte e lhe pede para prosseguir a sua vida e encontrar um novo amor. Este poema quatrocentista desenvolve-se de acordo com a seguinte estrutura temática, de que destaco, em negrito, as sequências narrativas preservadas pela actualização portuguesa não contaminada do romance:

I.

1. O protagonista relata, em primeira pessoa, o encontro com um romeiro no seu caminho para Valladolid.

Yo me partiera de Francia, fuérame a Valladolid.
Encontré con un palmero, romero atán gentil.

¹ Tema de ampla fortuna editorial, surge diversas vezes em folhetos de cordel, a partir do início do século XVI, nos *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Crónica de España* de Sepúlveda, em 1551, e, mais tarde, no início do século XVII, em peças de Mejía de la Cerda, Guillén de Castro e Vélez de Guevara (Díaz-Mas, 2006: 279, nota).

2. Diálogo entre as personagens.

2.1. O cavaleiro procura saber notícias da amada.

– ¡Ay! dígasme tú, el palmero, romero atán gentil:
nuevas de mi enamorada si me las sabrás dezir.–

– Donde vens, ó cavaleiro, triste, coitado de ti?
– Eu vou ver a minha amada, dias há que a não vi.

2.2. O interlocutor revela ter assistido ao cortejo fúnebre da personagem feminina.

Respondióme con nobleza, él me fabló y dixo así:
– ¿Dónde vas el escudero, triste, cuitado de ti?
Muerta es tu enamorada, muerta es, que yo la vi:
ataút lleba de oro y las andas de un marfil,
la mortaja que levava es de un paño de París,
las antorchas que le llevan, triste, yo las encendí.
Yo stuve a la muerte d’ella, triste, cuitado de mí,
y de ti lleva mayor pena que de la muerte de sí.–

– A tua amada é morta, morta que eu bem na vi,
eu lhe mandei chamar os clérigos, ao enterro lhe assisti.
– Rompe sempre, ó meu cavalo, vamos ver se ele era assi’.

II.

1. O protagonista encontra, mais adiante, o fantasma da mulher amada.

De qu’esto oí yo cuitado, a cavallo iva y caí.
Una visión espantable delante mis ojos vi;
hablóme por conortarme, hablóme y dixo así:

À entrada de uma vila, uma cousa branca vi,
meu cavalo se espantara, eu também estremeci.

2. Diálogo entre as personagens.

2.1. A figura feminina comprova a própria morte.

– No temas, el escudero, no ayas miedo de mí:

yo soy la tu enamorada, la que penava por ti.
Ojos con que te mirava, vida, non los traigo aquí,
braços con que te abraçava, so la tierra los metí.–

– Rompe, rompe, ó cavaleiro, não tenhas medo de mi’,
eu já fui a tua amada, já dormi ao pé de ti.
Os olhos com que te olhava, já não os tenho aqui,
os braços com que te abraçava, na sepultura os meti.

2.2. O cavaleiro declara querer juntar-se a ela na sepultura.

–Muéstresme tu sepultura y enterrarm’he vo con ti.–

– Abra-se ele a sepultura, morrerei ao pé de ti!

2.3. O desejo final da personagem feminina, porém, é o de que o amante encontre um novo amor.

–Biváis vos, el cavallero, biváis vos pues yo morí.
De los algos d’este mundo fagáis algund bien por mí.
Tomad luego otra amiga y no me olvidedes a mí,
que no podés hazer vida, señor, sin estar así–
(Di Stefano, 1993: 205-206).

– Não morras, não, cavaleiro, vive tu que eu já morri!
Se te casares, cavaleiro, casa-te além do rio,
com uma mulher bem bonita, que se chama como a mi,
quando chamares por ela, para que te lembres de mi
(Ferré, 2001: 179).

O prólogo narrativo em primeira pessoa, contextualização do encontro com o peregrino neste texto quatrocentista, não é preservado pela actualização poética do romance na tradição portuguesa (Ferré-Carinhas, 2000: 50-51),² que abre invariavelmente *in medias res*: “– Donde vens, ó cavaleiro, triste, coitado de ti?”. A ausência daquele narrador participante explica a entrega da iniciativa ao outro interlocutor e a inversão da ordem de participação das personagens no diálogo estabelecido nesta sequência inaugural. Ou seja, no poema

² Procurarei demonstrar, mais adiante, que o único poema deste *corpus* tradicional cujo *incipit* utiliza versos narrativos se trata de um fragmento que pertence, na verdade, a uma versão contaminada de “Bernal Francês” (Ferré, 2001: 181).

antigo, o cavaleiro procura de imediato notícias da amada junto do peregrino, enquanto a tradição portuguesa se inicia com a interpelação do cavaleiro por esta figura.³ Apesar daquela omissão e destas alterações, o poema quatrocentista e estas versões modernas desenvolvem a mesma intriga. Logo, desconhecemos os antecedentes deste encontro dramático e os motivos do afastamento do casal, tanto na tradição antiga como no *corpus* tradicional português.

2. “O soldado”

2.1. O romance na tradição portuguesa

O romanceiro antigo não fixou “O soldado” (0176), pois o tema não se encontra em nenhuma das colecções nem tão pouco nos folhetos de cordel conhecidos (Fontes, 1997: I, 141-142). Pelo contrário, na tradição moderna portuguesa, foi amplamente recolhido, num total de 253 versões coligidas até 2000 (Ferré-Carinhas, 2000: 51-53), e preservado em todas as regiões nacionais.⁴ O romance relata a tristeza de um soldado na guerra, devida à separação forçada da mulher que havia desposado justamente antes da sua partida, e desenvolve-se de acordo com a seguinte estrutura temática:

I. O narrador descreve um regimento a caminho do campo de batalha, de que se destaca um soldado triste e cabisbaixo.

Por Maio, era por Maio, lá no rigor da Primavera;
lá se ia o capitão com os seus soldados à guerra,
e um qu’ia na dianteira os olhos levava em terra
(Fontes, 1987: I, 188).

³ Apresentei a estrutura temática do poema antigo, embora se verifique esta mudança na ordem de participação das personagens no diálogo inicial, uma vez que os elementos da narrativa e o conteúdo deste diálogo se mantêm.

⁴ O número de versões do *corpus* de cada área geográfica nacional varia, com destaque para a região transmontana e para a Beira Baixa: Trás-os-Montes (125 versões), Minho (1), Douro Litoral (2), Beira Alta (23), Beira Litoral (2), Beira Baixa (49), Ribatejo (7), Estremadura (1), Alto Alentejo (4), Baixo Alentejo (2), Algarve (15), Açores (8), Madeira (11), sem origem determinada (1) (Ferré-Carinhas, 2000: 51-53, 275-295).

II. O capitão questiona o soldado sobre as razões da sua tristeza.

Indo ao meio do caminho, o capitão reparara
(Ferré, 2001: 197).

1. O protagonista revela o casamento realizado no dia anterior com a mulher que deixou na sua terra.

– Porque vais triste, soldado, porque vais triste p’r’à guerra?
Se vais triste por um cavalo, o meu cavalo t’eu dera.
– Não vou triste pelo cavalo, qu’o cavalo bom ele era.
– Se vais triste pela arma, melhor arma t’eu dera.
– Não vou triste pela arma, que a arma boa era.
– Porque vais triste, soldado, porque vais triste p’r’à guerra?
Ou te morreu pai ou mãe ou gente da tua terra?
– Não me morreu pai nem mãe, nem gente da minha terra;
vou triste pela minha amada, que a deixei e vim p’r’à guerra⁵
(Fontes, 1987: I, 188).

2. O capitão concede-lhe uma licença de sete anos.

– Aparelha o teu cavalo, sete i-anos para o pé dela,
e ao cabo dos sete i-anos, soldado, volta p’r’à guerra
(Fontes, 1987: I, 188).

III. O soldado regressa e apresenta-se ao seu superior.

Ao cabo dos sete i-anos soldado voltou p’r’à guerra
(Fontes, 1987: I, 188).

1. Diálogo entre as personagens.

1.1. O protagonista presenteia o superior com um fio de ouro.

– Aqui me tem, meu capitão, os primores da minha terra

⁵ As versões portuguesas deste romance formulam o problema amoroso de forma mais ou menos explícita, como se vê no exemplo citado, em contraste com os seguintes: “– Não vou triste por pai nem mãe, nem gente da minha terra; / vou triste pela minha esposa, que a deixei e vim p’r’à guerra. / ‘Inda ontem me casaram, já hoje m’apartaram dela” (Fontes, 1987: I, 189) e “Vou triste por minha esposa, que ‘inda não dormi com ela; / ‘inda ontem me casei e já hoje vou para a guerra” (Ferré, 2001: 197).

(Fontes, 1987: I, 188).⁶

– Aqui estou, meu capitão, pronto para ir à guerra.
Puxou por um cordão de oiro e ‘ò capitão lho of’recera
(Ferré, 2001: 197).

1.2. O capitão concede-lhe nova licença de sete anos.

– Os primores da tua terra não os há donde quera;
Volta p’ra trás, soldado, outros sete p’r’ò pé dela.
Sete e sete são catorze, soldado, acabou-se a guerra
(Fontes, 1987: I, 188).

As composições autónomas deste romance provêm de diversas áreas tradicionais, embora esta estrutura temática seja desenvolvida na totalidade apenas em Trás-os-Montes.⁷ Contudo, a actualização portuguesa do tema que prevalece não corresponde à recitação independente, mas à modalidade com o engaste de “A aparição”.

2.2. A modalidade contaminada do romance com “A aparição”

Os poemas da modalidade contaminada que liga versos dos romances “O soldado” e “A aparição” omitem geralmente os versos narrativos que introduzem a acção do primeiro tema (I) e abrem *in medias res*, com a pergunta do capitão: “– Que tens tu, ó soldadinho, que andas tão triste na guerra?”. O diálogo estabelecido entre esta personagem e o protagonista sofre também algumas alterações. Com efeito, nos poemas não contaminados de “O soldado”, o capitão dirige-se ao subordinado e questiona-o sobre o motivo da sua tristeza, enumerando, em primeiro lugar, causas de natureza material (o dinheiro, o cavalo ou a espada, por exemplo) e somente depois as razões de carácter pessoal ou familiar:

⁶ Neste poema, a especificação da oferta surge apenas em didascália (“Ele deu um cordão d’ouro ao capitão.”), mas integra diversas outras versões: “Puxou por um cordão d’ouro qu’arrate e meio pesera. / – Tome lá, meu capitão, dos mimos da minha terra” (Fontes, 1987: I, 189 ou variantes em Ferré, 2001: 188 ou 196).

⁷ E.g., Ferré, 2001: 186-187, 187, 188; Fontes, 1987: I, 186-187, 189; ou Galhoz, 1987: 134. Das 47 versões não contaminadas do romance, 33 foram recolhidas nesta região do norte do país.

– Porque vens triste, ó soldado? Porque vens triste p’r’à guerra?
 Se vens triste por cavalo, lindo cavalo t’ eu dera.
 – Não vou triste por cavalo, que lindo cavalo me leva.
 – Se vens triste por dinheiro, muito dinheiro t’ eu dera.
 – Não vou triste por dinheiro, muito dinheiro eu levo.
 – Se vais triste por pai ou mãe, ou gente de tua terra?
 – Nem vou triste por pai ou mãe, nem gente da minha terra,
 vou triste por minha ’sposa, qu’ ’inda fica donzela.
 O dia que m’ eu casei, logo me trouxeram p’r’à guerra.
 – Quanto dás tu, bom soldado, a quem te deixa ir p’ra ela?
 (Ferré, 2001: 186-187).

Na actualização poética contaminada do romance, porém, a sequência de perguntas sofre uma redução significativa na maioria das composições, cingindo-se a uma só, da qual resulta a concessão da licença ao protagonista para voltar à terra e, portanto, o avanço da intriga:⁸

– Que tens tu, ó soldadinho, que andas tão triste na guerra?
 Ou te lembra pai ou mãe, ou gente da tua terra.
 – Não me lembra pai nem mãe, nem gente da minha terra.
 Só me lembra a minha amada, que lá me ficou donzela.
 – Sete meses te darei p’ra ires casar com ela,
 ao fim de sete meses, soldadinho, vem à guerra
 (Ferré, 2001: 218).

A esta autorização para o regresso a casa e à consequente partida do soldado seguem-se fórmulas próprias de “A aparição”:

Seu cavalo aparelhou, sua espada embainhou,
 chegou ao meio do caminho o inimigo encontrou.
 – Onde vás, soldadinho, onde vás agora aqui?
 – Vou ver a minha amada, há sete anos que a não vi.
 – Tua amada já é morta, é morta, que eu bem na vi.
 – Dai-me os sinais que levava, para me acreditar em ti.
 – O caixão era de rosas, a coroa de marfim,
 os padres que levava não tinham conta nem fim.
 A sepultura foi aberta no meio dum jardim.
 (...)
 (Ferré, 2001: 218).

⁸ Apesar da propensão clara para o desaparecimento, o prólogo narrativo e a versão mais ampla do diálogo entre o capitão e o soldado mantêm-se, ainda assim, em exemplos raros de versões contaminadas (*e.g.*, de Bragança, Ferré, 2001: 184-185 ou Fontes, 1987: I, 172-173).

O engaste dos versos de “A aparição” em versões de “O soldado” realiza-se mediante diferentes modalidades expressivas, que correspondem igualmente a graus diversos de reelaboração na forma como actualizam a intriga, tanto de um como do outro tema:

- a) A ordem do capitão para o protagonista deixar a guerra é sucedida, de imediato e por justaposição, pela pergunta de um interlocutor que, percebemos entretanto, se encontra com o soldado no caminho para casa. Os versos de interpelação do protagonista, em “A aparição” e “O soldado”, mantêm, nestes poemas contaminados, as respectivas assonâncias (é-*a*; *i*):

– Que tens tu, soldadinho novo, que tão triste andas na guerra?
(...)
– Donde vais, soldadinho novo, donde vais agora aqui?
(Ferré, 2001: 219).

– **O que tendes, D. Fernando, que tão triste andais na guerra,**
lembras-te de pai ou mãe, ou gente da tua terra?
(...)
– Se te lembra a tua amada, arranja-te e vai com ela
E no fim de cinco dias, D. Fernando, vem p’ à guerra.
– **O que tendes, D. Fernando, tão triste andas por aqui?**
– Venho ver a minh’amada, ’ó tempo que não a vi!
(Ferré, 1982: 88).

Neste último exemplo, é visível o paralelismo discursivo entre a pergunta do capitão e a da figura com quem o cavaleiro se encontra, no regresso a casa, acentuado pela uniformização de alguns elementos, como o antropónimo do protagonista. Ao mesmo tempo, a segunda evocação da tristeza do soldado não obedece à mesma lógica do primeiro contexto e é incongruente com a satisfação que o regresso a casa, autorizado pelo capitão, geraria no protagonista. No entanto, além de criar os efeitos discursivos descritos, trata-se da herança e preservação do verso do poema antigo “Yo me partiera de Francia” (“–¿Dónde vas el escudero, triste, cuitado de ti?”), que o engaste com “O soldado” não altera. Além disso, os versos acima sublinhados desempenham uma função indiciosa, comum aos dois romances, antecipando, pela referência ao estado de espírito do protagonista, a tragédia que se abate de seguida sobre ele.

- b) A resposta do soldado ao superior hierárquico, relativamente à razão da sua angústia, liga-se, também por justaposição, aos versos do romance contaminador (em negrito). Conforme a alínea precedente, mantêm-se as assonâncias próprias de cada tema:

– Não me alembra pai nem mãe nem gente da minha terra,
lembra-se só uma menina que é bonita e donzela.
– **Essa menina que tu dizes é morta que eu bem a vi.**
– **Diz-me os sinais que ela levava p’ra me eu fiar em ti**
(Ferré, 1987: 40-41).

- c) A mesma função pode ser cumprida por versos narrativos que se distinguem dos dois temas pela rima (-ou):

– Aparelha o teu cavalo, sete i-anos p’r’ò pé dela;
ao cabo de sete i-anos, soldado, volta p’r’à guerra.
Aparelhou o cavalo Fernando se marchou;
chegou ao meio do caminho, o cavalo s’espantou.
– Não t’espantes, meu cavalo, não t’espantes agora aqui,
que eu vou ver a minha amada, que há dias eu não vi
(Fontes, 1987: I, 153).

O dístico em negrito exige uma dupla explicação. O primeiro verso relata a partida do protagonista e dever-se-á, portanto, ao engaste subsecutivo das fórmulas de “A aparição”. O segundo, embora seja utilizado com o mesmo fim, o de unir os dois romances, é próprio deste último tema. Como vimos no apartado anterior, as composições autónomas de “A aparição” abrem *in medias res* e com discurso directo, mas utilizam versos narrativos semelhantes na passagem do primeiro encontro, com o peregrino, para o relato da aparição:

À entrada de uma vila, uma cousa branca vi,
meu cavalo se espantara, eu também estremeci
(Ferré, 2001: 179).

A adopção generalizada do relato na terceira pessoa nas versões de “O soldado”, contaminadas por “A aparição”, dita a mudança da pessoa do verbo e, logo, a da rima. Na verdade, em alguns destes poemas, variantes dos versos realçados em negrito, que descrevem o encontro com o peregrino e a respectiva reacção do protagonista ou do cavalo, relatam paralelamente o encontro com o fantasma da personagem feminina. Uma versão

transmontana de “O soldado”, por exemplo, em que o engaste de “A aparição” se realiza por justaposição, como na alínea a), utiliza estes versos no desenvolvimento das sequências deste último romance, reproduzindo a estrutura das versões não contaminadas do tema:

- Toma lá o teu cabalo, tome lá e bai a vê-la;
ao fim de sete i-anos D. Fernando, volta à guerra.
- Tua amada já é morta, é morta, qu’eu bem a vi.
- Di-me que trajo levava, para m’eu fintar em ti.
- Levava saia de seda, casaco de carmesim,
e o cabelo emtrançado, porqu’ela o pediu assim.
- Lá no meio do caminho, le saiu um pevorinho
e o cavalo s’espantou, D. Fernando se há temid’.**
- Nun te temas, D. Fernando, não te temas tu de mim,
que eu sou a tua amada, se algum dia te serbi
(Armistead-Fontes, 1998: 47).

Assim, parte dos elementos deste discurso poético, que narra o encontro inesperado das duas personagens, pertence ao romance “A aparição”, enquanto tema autónomo, e realiza, com maior ou menor grau de variação ou reelaboração, o engaste com os versos de “O soldado”.

As diferentes modalidades expressivas da ligação destes romances produzem alterações diversas no número de intervenientes e no papel desempenhado pelas personagens no desenvolvimento da intriga. Quando todas as unidades narrativas dos dois temas se justapõem, o soldado interage primeiro com o seu superior hierárquico, depois com o peregrino e, finalmente, com o fantasma da amada. Por outro lado, na modalidade descrita na alínea b), a supressão de uma parte da narrativa tem efeitos nos dois temas. Nestas versões, à réplica do soldado ao capitão, sobre a causa da sua angústia, segue-se a revelação do superior hierárquico, em fórmulas próprias de “A aparição”:

- Não me alembra pai nem mãe nem gente da minha terra,
lembra-se só uma menina que é bonita e donzela.
- **Essa menina que tu dizes é morta que eu bem a vi.**
- **Diz-me os sinais que ela levava p’ra me eu fiar em ti**
(Ferré, 1987: 40-41).

Esta justaposição particular dos dois diálogos entrega a revelação do destino da personagem feminina ao comandante, eliminando o encontro com o peregrino, característico de “A

aparição”, e comunica de imediato a notícia mais importante para o avanço da acção. A figura do mesmo interlocutor é por vezes eliminada no contexto das sequências deste romance, quando, posteriormente à autorização do capitão para voltar a casa (mantendo aqui o papel atribuído pelos versos de “O soldado”), o protagonista se depara logo com o espectro da amada:

- Monta-te no teu cavalo, vai, soldado, à tua terra
e a cabo de nove dias, soldado, voltas p’rà guerra.
Montou-se no seu cavalo, mais adiante espantou.
- Não espantes, ó soldado, que do mundo eu já não sou.
- Se tu és a minha amada dá-m’um beijo agora aqui.
- A boca que te beijava já não tem sabor em si
(Ferré, 1982: 89).

Desta forma, na modalidade contaminada que une versos dos romances “O soldado” e “A aparição”, o número de intervenientes varia, com excepção do protagonista, entre dois e três elementos. A eliminação da figura intermediária do peregrino, ou seja, do portador da notícia da morte da mulher amada,⁹ entrega este papel a uma de duas personagens: o capitão ou a própria vítima que lhe aparece.

Diversos factores de atracção explicam este engaste dos versos de “O soldado” e “A aparição”, que têm assonantes distintas (“O soldado” em *é-a* e os versos de “A aparição” em *-i*). Do ponto de vista temático, o motivo do regresso a casa de um cavaleiro (ou soldado)¹⁰ que se põe a caminho ao encontro da amada é comum aos dois romances. Por outro lado, a associação do estado anímico do protagonista, expresso por meio de fórmulas poéticas idênticas, cria, nas versões contaminadas, uma estrutura paralelística. O *incipit* “– Porque vais triste, soldado, porque vais triste p’rá guerra?” repete-se no engaste do verso de “A aparição”, que rememora a fórmula do texto antigo “Yo me partiera de Francia” (“–¿ Dónde vas, el escudero, triste, cuitado de ti?”), como foi referido a propósito do engaste: “– Aonde vais, triste soldado, onde vais, triste de ti?” (Ferré, 2001: 194).

⁹ Na tradição antiga: “Encontré con un palmero, romero atán gentil” (Di Stefano, 1993: 205). A figura, nas versões modernas portuguesas, geralmente não é identificada.

¹⁰ O soldado é também um cavaleiro. O cavalo que aparelha para se dirigir a casa é o mesmo que pretende vender, nos versos de “A aparição”: “– Venderei o meu cavalo e me empenharei a mim, / p’ra te mandar dizer missas pela alma de ti” (Ferré, 2001: 210).

O principal efeito do processo contaminativo no enredo de “O soldado” consiste na alteração do desfecho. A suposta felicidade, característica dos seus poemas não contaminados, é substituída pela desgraça das personagens e pela impossibilidade de realização do sentimento amoroso. De facto, os versos de “O soldado” que relatavam um casamento recente, realizado mas não consumado, prosseguem com “A aparição”, a respectiva morte da amada do protagonista “ainda donzela” e o final recorrente com o lamento da sua alma perdida no inferno. Este desenlace trágico, com a manifestação da vontade de se juntar à mulher na sepultura por parte da personagem masculina, não é estranho à balada pan-hispânica. Os argumentos amorosos deste género tradicional terminam, muitas vezes, com a morte conjunta dos amantes ou vêm a prova de fidelidade amorosa ser prestada postumamente, embora nestas versões a mulher recuse o desejo do amante, pedindo-lhe que continue a viver. A força perturbadora representada, noutros casos, pela oposição de familiares é aqui exercida pelo serviço militar e a fatalidade corresponde ao desfecho de eleição (mesmo que atinja apenas um dos membros do casal), garantido pela actuação do fenómeno contaminativo.

Num estudo dedicado à contaminação destes romances na tradição espanhola, “*La aparición y El quintado: renovación y conservación a través del cruce*” (González, 1998: 345-358), Aurelio González exemplificou as várias possibilidades de desenlace de “O soldado”: “semiburlesco”, “de prueba”, trágico e feliz, identificando o último em mais de metade dos casos analisados (González, 1998: 353). O autor defende ser este um final desprovido de dramatismo, justificação possível para a presença de “A aparição”. Com efeito, na tradição moderna portuguesa, o epílogo do tema deixa sempre a ideia de que o protagonista consegue estender a licença até ao final da guerra, com a inclusão do motivo das ofertas ao capitão, e juntar-se à amada:

– Esses mimos, bom soldado, não os há aonde quera,
volta, volta, bom soldado, outros sete para ela:
sete e sete são catorze, nesse tempo acaba a guerra
(Ferré, 2001: 187).

Esta ambiguidade abre caminho à adopção de uma solução mais adequada e, sobretudo, conclusiva.

O processo contaminativo une, na maioria destas versões, a totalidade das sequências narrativas dos dois romances e a elevada percentagem de poemas contaminados confirma a tendência para a sua preservação exclusiva por meio da conjugação do discurso e da fábula de ambos, hipótese válida tanto para “A aparição” como para “O soldado”. Por outro lado, estas unidades são compostas por segmentos especialmente abertos à variação, verificando-se a ampliação ou redução dos seus elementos, sem qualquer impacto na fábula ou no desenvolvimento da intriga dos poemas contaminados: em “O soldado”, o diálogo sobre as causas da tristeza do protagonista; em “A aparição”, a enumeração dos sinais distintivos da figura feminina por parte do peregrino e, na voz do fantasma da mulher amada, a descrição das partes do seu corpo já consumidas pela terra. Estas características resultam, por vezes, na desproporção entre o número de versos de “O soldado” e “A aparição”. Não obstante, as versões contaminadas que unem estes temas desenvolvem o mesmo conteúdo narrativo, a mesma fábula, uma vez que a amplificação dos diálogos de “A aparição”, por exemplo, potencia o dramatismo em torno de uma notícia que, todavia, é sempre a mesma: a confirmação da morte da amada.

2.3. A presença de outros temas em versões de “O soldado”

A estabilidade da forma de “O soldado” e, sobretudo, a do seu engaste com “A aparição”, descrita anteriormente, ajuda a explicar que um romance com 253 versões, coligidas, até 2000, na tradição moderna portuguesa (Ferré-Carinhas, 2000: 51-53), registre apenas duas versões transmontanas com a presença de versos de outros temas. Estas exceções partilham algumas características, uma vez que os versos importados surgem ambos no *incipit* das versões de “O soldado” e estão relacionados com o canto das personagens. A abertura de um destes poemas é realizada por um verso do romance “A lavadeira” (0417):

Bem cantava a lavadeira ao som da sua barrela.

Lá se vai o D. Fernando com seus soldados p’r’à guerra.

Leva quatrocentos, quatrocentos soldados leva

(Fontes, 1987: I, 186).

Este engaste, além da analogia rimática (*é-a*), justifica-se com a associação semântica, uma vez que, em algumas ocasiões, também o prólogo narrativo de “O soldado” relata o canto, neste caso, dos militares:

No tempo da Primavera soldadinhos vão à guerra;
todos cantam, todos velam, D. Fernando não se alegra
(Fontes, 1987: I, 164).

Embora não tenha outros efeitos na intriga de “O soldado”, actualiza-a ao introduzir e promover a sua enunciação. Outro dos elementos que determinou este engaste é a localização da acção dos dois romances num tempo propício à manifestação do sentimento amoroso. Ainda que a sua realização discursiva no *corpus* português de “A lavadeira” não se encontre generalizada, os versos iniciais de alguns poemas autónomos deste romance anunciam:

no dia vinte e cinco de Maio, no rigor da Primavera
(Ferré, 2001: 330).¹¹

Por sua vez, a alusão à mesma época do ano integra também o *incipit* da actualização poética transmontana de “O soldado”:

Por Maio, era por Maio, lá no rigor da Primavera
(Fontes, 1987: I, 188).

A utilização de versos de “O prisioneiro” (0078) no início de outra versão transmontana explica-se pelo mesmo factor de atracção semântica. Fixações quinhentistas deste tema de “cativos e prisioneiros” registam como *incipit* o verso “Por el mes era de mayo, quando haze la calor” (Di Stefano, 1993: 221 e 222), que se encontra também em versões da tradição moderna espanhola de “O prisioneiro”, recolhidas em Ourense ou na

¹¹ “A lavadeira” também desenvolve um enredo amoroso, embora muitas das suas versões preservem apenas a descrição da actividade da protagonista: “lavava-os em tanque d’ouro, estendia-nos na Primavera” (Ferré, 2001: 330). O aparecimento raro do outro elemento do casal neste romance (o rei) coincide com a mesma estação do ano: “Enquanto os panos acoram, o rei brincava co’ela / e ela estendia na serra em rigor da Primavera” (Marques, 1985a: 47).

região de Salamanca.¹² Esta coincidência do verso inicial explica, aliás, a contaminação de poemas de “O soldado” por este romance de prisioneiros na tradição galega (Valenciano, 1994: 342-343). Apesar de nenhuma versão portuguesa utilizar este *incipit*, uma vez que a indicação do tempo do canto recorre, sem excepção, a variantes do verso “Manhaninha de S. João, pela manhã do alvor” (e.g., Ferré, 2000: 436), a analogia com o simbolismo da mesma estação do ano é uma justificação possível para o engaste dos dois temas, como apontou também José Joaquim Dias Marques (Marques, 1984: 549):

**Manhaninha de Sã João, pela manhã do alvor,
todos os criados vão visitar o seu senhor.
Defronte de mim estão três passarinhos que me cantam no alvor:
um é o pintassilgo e outro é o rouxinol,
outra é a calhandrinha, qu’inda cantava melhor.**
Maio era, por Maio, ao rigor da Primavera,
lá se vai o capitão c’os seus soldados para a guerra
(Marques, 1984: 549).¹³

Partilha com o primeiro poema, contaminado por “A lavadeira”, a introdução do canto de um enredo amoroso, aqui potenciado pela presença de “O prisioneiro” e a respectiva enumeração dos pássaros ouvidos no cárcere por um narrador em primeira pessoa. O facto de este romance ser marcadamente lírico, permitindo, por exemplo, a interpretação metafórica do aprisionamento, justifica a sua aparente contribuição reduzida para o desenvolvimento da intriga. No entanto, estas mesmas características fazem com que confira ao relato uma inflexão específica. Sem o engaste dos versos de “A aparição” no fecho deste poema, a angústia inaugural do protagonista, com o qual podemos identificar a primeira pessoa, é seguida da sua libertação, ou seja, da autorização do capitão para deixar a guerra e regressar para junto da amada. As fórmulas contaminadas de “O prisioneiro” colaboram, assim, no estabelecimento de um ambiente e da evolução de um estado

¹² Destaco apenas exemplos de regiões que fazem fronteira com Trás-os-Montes, a única área geográfica que preserva “O prisioneiro” em formas tanto autónomas como contaminadas no território continental português, e que poderiam indiciar o conhecimento destes versos de abertura do romance (*Proyecto*: n.ºs 1811 e 3773).

¹³ Foram publicadas três recitações independentes do mesmo informante. Na primeira entrevista, realizada por Manuel da Costa Fontes a 13 de Agosto de 1980, o registo de “O prisioneiro” corresponde apenas ao dístico inicial (Fontes, 1987: I, 191). A versão aqui citada foi recolhida por Dias Marques a 1 de Setembro do mesmo ano. Por sua vez, a composição publicada por Anne Caufriez, que apresenta apenas o tema contaminador, foi recolhida em 1983 e inclui, com variantes, os mesmos cinco versos incorporados no poema anterior (Caufriez, 1998: 260).

emocional e amoroso, contribuindo para a reatualização da intriga do romance “O soldado”.

A relação dos três romances e o testemunho destas novas modalidades encontram-se geograficamente circunscritos a uma área tradicional. Assim como as versões não contaminadas de “O soldado”, que desenvolvem a totalidade da sua estrutura temática portuguesa, e as duas versões analisadas anteriormente, os *corpora* autónomos de “A lavadeira” (Ferré-Carinhas, 2000: 59) e “O prisioneiro” (Ferré-Carinhas, 2000: 38) são também transmontanos. Bragança desempenha um papel de especial relevo nesta preservação: do *corpus* de 27 versões do primeiro romance, 25 foram recolhidas neste distrito e apenas 2 procedem de Vila Real, enquanto do conjunto de 22 poemas do romance “O prisioneiro”,¹⁴ 21 são provenientes de Bragança e 1 de Vila Real, difusão que explica ser aquele o espaço de registo das versões contaminadas por estes temas.

3. “Bernal Francês”

3.1. O romance na tradição portuguesa

Os primeiros testemunhos de “Bernal Francês” (0222) datam do final do século XVI e início do século XVII, mas não correspondem a versões do romance. Consistem em menções feitas por autores espanhóis como Góngora ou Calderón de la Barca, que incluíram o *incipit* em obras de comédia, e Lope de Vega, que utilizou versos da famosa sequência do romance em que a adúltera estranha, na cama, a indiferença daquele que julga ser o seu amante (Menéndez Pidal, 1968: II, 407-408). A tradição moderna portuguesa relata este encontro da personagem feminina com a figura masculina que batera à porta da amante através das seguintes sequências narrativas:

¹⁴ A *Bibliografia* colige 23 versões (Ferré-Carinhas, 2000: 38). Ficou demonstrado, porém, no capítulo anterior, que o único testemunho açoriano desta lista não corresponde a uma forma poética autónoma do romance.

I. O diálogo entre a protagonista e a personagem que bate à sua porta, identificando-se como o amante, Bernal Francês.

- Quem bate à minha porta, quem bate, oh, quem está aí?
- Sou Bernal Francês, senhora, vossa porta, amor, abri.
- Se vós sois Bernal Francês a porta vos vou abrir, mas se é outro cavalheiro, embora se pode ir.

II.

1. A protagonista convida-o a entrar e ajuda-o a preparar-se para o encontro amoroso.

Ao abrir a minha porta se apagou o meu candil;
ao subir a minha escada me caiu o meu chapim.
Dei-lhe a mão p'ra ele entrar, levei-o para o jardim,
lavei-lhe o rosto e as mãos com aguinha de alecrim,
peguei nele nos meus braços, deitei-o ao pé de mim.

2. Diálogo entre as personagens.

2.1. A protagonista estranha a frieza do companheiro, garantindo-lhe estar sozinha e o marido longe.

– Já é dada meia-noite, sem te virares para mim.
Se tens medo do meu pai, ele longe está daqui;
se temes os meus criados, não te farão mal a ti;
se tens medo ao meu marido, está bem longe de ti;
más novas me venham dele, que nunca mais volte aqui!

2.2. O companheiro revela a sua verdadeira identidade e ameaça-a de morte.

– Eu não temo do teu pai, que ele sogro é de mim;
não temo dos teus criados, que mais me temem a mim;
nem temo do teu marido, nem dele nunca temi.
Teme tu, falsa, traidora, que o tens deitado aqui.
Deixa tu vir a manhã que eu te darei de vestir.
Vestirás saia de malha, roupinhas de carmesim,
gargantilha de cutelo, já que o quiseste assim!
(Ferré, 2003: 179-180).

Até 2000, foram coligidas 116 versões deste romance em variadas regiões da tradição portuguesa (Ferré-Carinhas, 2000: 69-71). O reduzido número de poemas autónomos – e que não se encontram truncados no desenlace – termina com esta ameaça do marido, decidido a matar a mulher no dia seguinte. Porém, a maior parte da actualização poética deste *corpus* tradicional prossegue com versos de “A aparição”.

3.2. A modalidade contaminada do romance com “A aparição”

A modalidade expressiva que liga fórmulas próprias dos romances “Bernal Francês” e “A aparição” justapõe a intriga dos dois temas, ou seja, reúne, em geral, todas as unidades preservadas pelas respectivas versões autónomas. O engaste do discurso poético dos dois romances realiza-se de diversas formas. Em muitas composições, os versos de “Bernal Francês” e “A aparição”, que partilham a rima (*i*), unem-se por justaposição:

**Vestirás saia de malha, roupinhas de carmesim,
gargantilha de cutelo, já que o quiseste assim!**

– Onde vais, Bernal Francês, o que fazes por aqui?

– Vou p’ra ver a minha dama, que há tempos que não na vi.

A tua dama é já morta, é morta, que eu bem a vi:

levava saia de malha, roupinhas de carmesim;

gargantilha de cutelo e tudo p’r’ amor de ti;

a tumba em que a levaram era de prata e marfim,

os padres e a fidalguia não tinham conta nem fim,

levaram-na a enterrar ao adro de S. Crispim.

Fui-me à sua sepultura, cuidei de morrer ali.

– Abre-te, ó campa sagrada, esconde-me a par de ti!

Do fundo da cova triste, uma triste voz ouvi.

– Vive tu, amor querido, vive tu, que eu já vivi;

braços com que te abraçava não podem cingir-te a ti;

boca com que te beijava, já não tem sabor em si;

os olhos com que te olhava, já não te vêem a ti!

Se casares e tiveres filhas, tem-nas sempre ao pé de ti,

p’ra lhes não acontecer o que aconteceu a mim!

(Ferré, 2003: 179-180).

Outros poemas utilizam versos com função especialmente narrativa. Em alguns destes casos, empregam fórmulas semelhantes ao dístico que cumpre a mesma finalidade em versões contaminadas de “O soldado”:

Assim que veio a manhã, ele fazia assim:
gargantilha encarnada, gargantilha carmesim.
**Montou-se no seu cavalo, pela terra se deitou,
indo lá mais adiante, um cavaleiro encontrou.**
– Onde vinde, cavaleiro, que vindes tão apressado?
– Vou ver a minha amada, que há dias que a não vejo.
– Tua amada já é morta, é morta que eu bem na vi,
os sinais que ela levava, eu te digo agora aqui
(Martins-Ferré, 1988: 74-75).

Noutros, adoptam versos que derivam da reelaboração de elementos discursivos próprios de “Bernal Francês” e ausentes tanto do romance “A aparição” como das versões contaminadas de “O soldado”. De facto, o jardim, local privilegiado das práticas de sedução em versões deste romance de mulheres adúlteras, é o espaço onde o marido espera Bernal após a execução da sentença, no engaste dos versos dos dois temas:

– Cala-te lá, ó traidora, não t’estejas a encobrir;
Quando vier a madrugada eu te darei que vestir.
**Quando veio a madrugada matou-a, foi passear ao jardim.
Viu vir um cavaleiro a direito para si.**
– Bom dia, ó cavaleiro; a esta hora por aqui?
– Venho ver a minha amada, há dias que eu a não vi
(Fontes, 1987: I, 345).

[G]argantilho de cutelo, já que o causaste assim.
**Quando foi na manhãinha, foi passear ao jardim;
Vira vir um cavaleiro direito caras a si.**
– Onde vais, ó João de França, donde vens agora aqui?
(Ferré, 2003: 175).

O que ditou a união de romances pertencentes a temas tão díspares? Primeiro, a atracção rimática é um dos factores decisivos, uma vez que “Bernal Francês” e “A aparição” partilham a assonância em *-i*, pouco comum. Segundo, outras coincidências discursivas podem também ter facilitado o engaste. Por exemplo, em versões não contaminadas de “Bernal Francês”, a ameaça final do marido à mulher adúltera é expressa por variantes da seguinte fórmula poética:

que te hei-de talhar o vestido de vermelho carmesim;
a tesoura que o corta há-de ser o meu espadim
(Ferré, 2003: 130),¹⁵

Darei-te saia de gala, e jaqueta de carmesim;
gargantilha de cutelo, tu mesmo causaste assim
(Gonçalves, 1981: 71).

Por sua vez, a descrição das vestes fúnebres da personagem feminina do romance “A aparição”, tanto em composições autónomas, como na presença em versões contaminadas de “O soldado”, utiliza estas palavras:

– Levava saia de seda, casaco de carmesim,
e a cinta que apertava era d’ouro e marfim
(Fontes, 1987: I, 149).

Contudo, não obstante a partilha de diversos itens lexicais, estes dísticos têm significados opostos: nos poemas de “Bernal Francês”, descrevem os sinais da vingança e reposição da honra do marido traído, enquanto os versos de “A aparição” exibem as marcas da riqueza e pompa do cortejo fúnebre da amada do protagonista.

Nas versões de “Bernal Francês” contaminadas por este romance de “amor fiel”, a expressão das ameaças do marido passa a surgir, em simultâneo e paralelamente, na notícia da morte da personagem feminina anunciada ao protagonista. No lugar da sumptuosidade do cortejo fúnebre, estes versos confirmam, muitas vezes com recurso à metáfora, o destino e a punição sofrida pela adúltera:

– Cala-te lá, mulher traidora, já não me levas por ‘i.
Deixa vir a madrugada, qu’eu te darei bom marfim:
**Leva a saia de seda e jaqué de carmesim,
a garganta degolada, que tu o causast’assim.**
Donde vais, Bernardo Francês, ao cedo agora aqui?
– Vou ver a minha amada, há dias que não a vi.
– Tua amada já morreu, as senhas vê-las aqui:
**Levava casaco branco e saia de carmesim,
a garganta degolada, tu lo causastes assim**
(Fontes, 1987: I, 353).

¹⁵ Embora a opção maioritária seja a da ameaça metafórica, versões madeirenses utilizam versos literais para a sua expressão: “– Que me trazes, mê marido, que me trazes do Brasil? / – Trago-te um punhal de prata par’o teu peito é abrir” (Ferré, 1982: 165).

Estas composições contaminadas de “Bernal Francês” demonstram-nos, assim, de forma exemplar, o papel da reelaboração tradicional na adaptação dos versos de “A aparição” ao novo contexto poético em que se integram. A coesão textual é garantida ainda por outras recriações discursivas e poéticas. Com efeito, o enredo de “Bernal Francês” impõe a responsabilização da adúltera e a do amante, que passa a ser desenvolvida também nos versos de “A aparição”, por interacção com a intriga e as fórmulas de “Bernal Francês”. A presença do verso (acima em negrito) “a garganta degolada, que tu lo causastes assim”,¹⁶ ou variantes como “gargantilha de cutelo e tudo p’r’ amor de ti” (Ferré, 2003: 179), não se regista, por norma, nas versões contaminadas de “O soldado”. Aliás, esta culpabilização do amante, relativamente à morte da figura feminina, resulta na ameaça que, por vezes, também lhe é dirigida.¹⁷ As personagens de “O soldado” casaram antes da partida do protagonista para a guerra, o que justifica o requisito final da amada: “se tornares a casar...”. Em “Bernal Francês”, a relação amorosa ilegítima da personagem principal coincide com a variação verbal do primeiro hemistíquio: “a mulher com quem casares” (Fontes, 1987: I, 343), ainda que “se chegares a casar” seja a formulação mais utilizada em ambos os *corpora* de versões.

A actualização poética de “Bernal Francês” adopta frequentemente a narração na primeira pessoa, entregando o relato à adúltera que o protagoniza.¹⁸ Esta modalidade narrativa tem consequências óbvias na interpretação do argumento e das personagens:

Al conceder a la adúltera el privilegio de contar su trágica historia, la tradición consigue envolvernos por completo en el punto de vista de la “víctima” del engaño, a quien acompañamos en su trayectoria, compartiendo con ella, en cierto modo, su alegre sorpresa inicial, su temor, su

¹⁶ “– Tua amada Aninhas já morreu, já morreu e eu bem a vi. / Lovava saia de creme, camisa de cremesim, / guergoletas degolado, tu lo causaste assim” (Fontes, 1987: I, 343).

¹⁷ “– Tua dama já é morta, por sinal eu a matí, / o mesmo que eu fiz a ela devia eu fazer a ti” (Ferré, 2003: 156; Martins-Ferré, 1988: 75, com variantes).

¹⁸ Na tradição portuguesa de “Bernal Francês”, as versões adoptam ora esta modalidade ora a narração na terceira pessoa, sendo frequente a utilização da primeira pessoa em quase todas as regiões: Trás-os-Montes (e.g. Fontes, 1987: I, 341-342; 343-344), Minho (Ferré, 2003: 132; Pereira, 1970: 243-244), Douro Litoral (Ferré, 2003: 137-138 ou 138-139), Beira Alta (Ferré, 2003: 152-153), Beira Baixa (Buescu, 1961: 209), Alto Alentejo (Ferré, 2003: 155), Baixo Alentejo (Martins-Ferré, 1988: 71-72, 72-73 ou 73-74), Algarve (Galhoz, 1987: 288), Madeira (Ferré, 1982: 165-166 ou 166-167) e Açores (Fontes, 1983b: 78-79).

voluptuoso goce al agasajar al mante, su desilución ante la indiferencia que le manifiesta, su sospecha y su terror (Catalán, 1998: 187).¹⁹

A envolvimento do auditório é acentuada ainda pela alteração da ordem temporal dos acontecimentos na organização da intriga.²⁰ Com efeito, a cronologia dos episódios, que compõem a fábula de “Bernal Francês”, encontra-se numa ordem significativamente alterada por uma “violenta distaxia” (Catalán, 1997: 150). O início do relato *in medias res* aproxima-nos do que é vivido pela personagem e acompanhamos, sem contextualização prévia, o engano de que é vítima por parte do marido. Diego Catalán destacou a empatia e compaixão criadas por esta modalidade narrativa e a possível influência que estes sentimentos teriam exercido na presença de “A aparição”, não obstante o reconhecimento da culpa na relação ilegítima que a protagonista mantém. A primeira pessoa é também a modalidade escolhida no texto antigo “Yo me partiera de Francia, fuérame a Valladolid” e permanece em versos narrativos de alguns poemas de “Bernal Francês” contaminados por “A aparição” na tradição portuguesa, embora os exemplos sejam raros:

Ao abrir a minha porta se apagou o meu chapim.
Dei-lhe a mão p’ra ele entrar, levei-o para o jardim,
(...)
Fui-me à sua sepultura, cuidei de morrer ali.
(...)
Do fundo da cova triste, uma triste voz ouvi
(Ferré, 2003: 179).

Quanto à análise da funcionalidade da presença dos versos de “A aparição”, ela é decisiva para a actualização poética de “Bernal Francês”, uma vez que prova o cumprimento da intenção do marido e confirma a morte da adúltera, tornando claro o desenlace. De facto, nas versões não contaminadas deste romance, a crescente tensão dramática, originada pela dúvida sobre a identidade da personagem que bate à porta e pelos sucessivos indícios, não se concretiza na ameaça final. Por outro lado, esta relação produz efeitos novos

¹⁹ Diego Catalán identificou esta característica em “todas as versões portuguesas”, partindo das que tinha ao seu dispor. Na verdade, a sequência narrativa que relata a interacção dos amantes, depois de a personagem feminina abrir a porta, é narrada ora na primeira pessoa ora na terceira. Não obstante, o diálogo entre as duas personagens, que inicia as versões e as constitui quase na íntegra, dramatiza o relato e corresponde a um “eu” presente.

²⁰ “Los receptores, los auditores de un romance están acostumbrados, como los lectores de obras literarias letradas, a reconstruir en su síntesis memorial la sucesión lógico-temporal de los acontecimientos que en la narración se le ofrecen reordenados según un ‘ordo artificialis’” (Catalán, 1997: 149).

e dramáticos. Com o aparecimento de Bernal em busca da amada, a expressão da vontade de morrer com ela e o diálogo que estabelecem, as personagens ganham novos contornos e a interpretação torna-se mais complexa. Neste caso, a necessidade – ou mesmo obrigatoriedade – moral de condenar claramente uma relação adúltera, ilegítima, e castigar os transgressores passa a conviver com o reconhecimento das figuras dos amantes e, sobretudo, do sentimento amoroso verdadeiro que existe entre eles e que é impedido pelo marido, embora este apenas procure repor a sua honra: “el hecho de que la protagonista se apodere de la narración incrementa el *pathos* de la escena y transforma a la culpable en víctima, aunque no lave a la adúltera de su culpa” (Catalán, 1998: 189).

Diego Catalán relatou uma experiência de recolha romancística em que a recitação de um poema de “Bernal Francês”, contaminado no final por “A aparição”, foi censurada pela mãe da informante (Catalán, 1998: 187, nota 129). A hesitação em admitir este desenlace e a intriga que lhe corresponde, no entanto, foi ultrapassada, como comprova a unanimidade desta solução nas diversas tradições modernas. A aceitação decorre também do facto de o reconhecimento dos sentimentos dos amantes e o dramatismo da separação não anularem a culpa e a responsabilização dos actos das personagens, que sofrem as suas consequências. Conforme sublinhei, aquando da análise das recriações discursivas nos poemas contaminados, esta atribuição recorre ao hemistíquio “porque tu o quiseste assim”, utilizado pelo marido na sentença da protagonista e repetido frequentemente na comunicação da morte desta a Bernal, pelas fórmulas próprias de “A aparição”:

– Cala-te lá, mulher traidora, já não me levas por ‘i.
Deixa vir a madrugada, qu’eu te darei bom marfim:

**Leva a saia de seda e jaqué de carmesim,
a garganta degolada, que tu o causast’assim.**

Donde vais, Bernardo Francês, ao cedo agora aqui?

– Vou ver a minha amada, há dias que não a vi.

– Tua amada já morreu, as senhas vê-las aqui:

**Levava casaco branco e saia de carmesim,
a garganta degolada, tu lo causastes assim**

(Fontes, 1987: I, 353).

Quando este hemistíquio surge nas sequências dos dois temas, a utilização verbal da segunda pessoa do singular refere-se, primeiro, à mulher adúltera e, depois, a Bernal, que perguntara pela amada. Noutras ocasiões, a protagonista é chamada a assumir toda a

responsabilidade através da adopção, na segunda cena, do hemistíquio “porque ela o quis assim”, justificação para que seja somente a figura feminina a pagar pelos seus erros:

– Deixa vir a manhã que eu te darei que vestir.
Darei-te vestido de gala, camisa de carmesim,
gargantilha do cutelo **por tu o causares assi.**
(...)
– Onde vai, senhor D. Francisco, onde vai agora aqui?
Sua amada é morta, é morta que eu bem a vi.
O trajo que ela levava eu lho digo agora aqui:
levava vestido de gala, camisa de carmesim,
gargantilha de cutelo, **por ela o causar assim**
(Ferré, 2003: 141).

Os romances tradicionais “fornecem, através das fábulas das narrativas conservadas, histórias exemplares”, um “catálogo de valores” (Ferré, 2011: 435-458), e a mundividência de quem os canta determina, por isso, a respectiva actualização poética. Neste processo de adaptação a um sistema individual, familiar e comunitário, o final dos temas sofre alterações mais frequentes, por meio da substituição ou adição de versos, com o propósito de esclarecer ambiguidades do enredo, do que está subjacente à da actuação das personagens, ou tornar explícita a moralidade da história: “Según suele ocurrir, la adaptación del poema al sistema ético y estético de la sociedad en que se canta se manifiesta sobre todo en la inestabilidad del desenlace” (Catalán, 1997: 97). No caso de “Bernal Francês”, a presença contaminada de “A aparição” é objecto de uma (re)criação poética que revela a acomodação do seu discurso à visão dos informantes sobre o envolvimento amoroso e a responsabilidade das personagens: “Esta libertad del cantor en la búsqueda de finales folklóricos (esto es, tradicionales) es bien notable; pero más interesante es la adaptabilidad del romance a reacciones sentimentales varias” (Catalán, 1997: 97).

3.3. A relação do romance com “Claralinda”

Na tradição moderna portuguesa, a confissão final da mulher adúltera, que assume a culpa e pede ao marido que a mate, tem uma realização discursiva semelhante tanto em

“Bernal Francês” como num outro romance que desenvolve o mesmo tema, “Claralinda” (0234). No *corpus* tradicional de “Bernal Francês”, a atitude predominante da figura feminina, aquando da anagnórise do marido, corresponde à desculpabilização do seu comportamento por meio de um suposto estado onírico:

- Cem balas o lá não matam, que o tens ao par de ti.
 - Valha-me Deus com tal sonho, qu’o sentido era em ti!
 - Cala-te lá, ó traidora, não t’estejas a encobrir...
- (Fontes, 1987: I, 345).

No entanto, em diversas versões, esta personagem adopta outra atitude e predispõe-se a ser castigada:

- Não tenho medo ‘ós teus criados, não são homens para mim, nem tenho medo a teu marido, que aqui está ‘ó par de ti.
 - Morte, morte, meu marido, morte que eu bem ta mereci
- (Ferré, 2003: 126).

Também a versão antiga de “Claralinda” impressa no *Cancionero de romances* de 1550, “Blanca sois, señora mía, más que el rayo del sol”, utiliza esta declaração da figura feminina, preservada pelo *corpus* português do tema:

- Tomalda, conde, tomalda, matadme com ella vos, que aquesta muerte, buen conde, bien os la merezco yo
- (Di Stefano, 1993: 188).

- Morte, morte, meu marido, merecida ta tenho eu.
 - Matar... eu não te mato, mate-te quem te criou; levo-te ao pai que veja a prenda que me mandou
- (Ferré, 2003: 187).

- Essa espada, meu marido, enterra-ma no coração
- (Ferré, 2003: 185).²¹

A decisão de entregar a mulher ao progenitor está relacionada com a presença da figura paterna no desenvolvimento das composições autónomas deste romance, uma vez que o

²¹ O conjunto de palavras e variantes que formam o esquema rimático uniforme deste texto e das versões espanholas em geral (*o*) resulta, na tradição moderna portuguesa, em composições polirrimáticas, com versos em *ão*, *ou*, *o*, entre outras.

progenitor é evocado frequentemente pela adúltera como responsável pelos indícios que o marido vai encontrando pela casa:

Ellos en aquesto estando, su marido que llegó:
–¿Qué hazéis, la blanca niña, hija de padre traidor?
(...)
–¿Cúyo es aquel cavallo que allá baxo relinchó?–
– Señor, era de mi padre y embió slo para vos
(Di Stefano, 1993: 188).

...
Aquele cavalo é nosso, que meu pai no-lo mandou
(Ferré, 2003: 185).

A modalidade expressiva de “Bernal Francês” que incorpora versos de “Claralinda”, no final dos poemas, regista sempre este pedido, a que se seguem os versos importados, em cinco composições de Bragança:

– Não tenho medo aos teus criados, que me querem mais que a ti,
e não tenho medo ao teu marido, que o tens ao par de ti.
– **Morte, morte, meu marido, morte, que eu bem ta mereci.**
– Mas eu aqui não te mato, que te mate quem te criou;
vou-te levar a casa do teu pai, a ver que filha me dou
(Fontes, 1987: I, 345).

A união de versos de “Claralinda” e “Bernal Francês” é determinada pela analogia temática e, sobretudo, pela proximidade dos versos que expressam o *mea culpa* da protagonista. Não obstante a ambiguidade deste desfecho, tem consequências distintas do encaixe anterior. A entrega da decisão nas mãos do pai estende a ruptura do casal a um contexto familiar mais alargado, responsabilizando os progenitores da personagem feminina pelo carácter revelado pela filha.

Além desta contaminação final, o relato da ausência do marido, associada à maldição lançada pela mulher para que não regresse, dá origem a uma outra modalidade de “Bernal Francês” contaminada por “Claralinda”, que, porém, não altera a fábula do tema receptor. Em versões de “Bernal Francês”, a figura feminina procura tranquilizar o suposto amante por meio das seguintes palavras:

– Se temes o meu marido, meu marido não está aqui;
as balas por lá o matem, que não volte mais aqui.
– Cala-te, ó fera traidora, teu marido vê-lo aqui.
Deixa vir a madrugada, que eu me vingarei de ti
(Fontes, 1987: I, 352).

Em dois poemas de Braga (Ferré, 2003: 134-135 e 135) e numa versão do Porto (Ferré, 2003: 143-144), estes versos são substituídos pelo discurso poético próprio de “Claralinda”:

Que tens, Bernardo Francês, que te não viras para mim?
Se tu temes o meu homem, ele está para o Maranhão.
Mau bicho lhe coma os olhos, a serpente o coração...
(Ferré, 2003: 134).

4. A presença de “A aparição” em versões de “O soldado” e “Bernal Francês”

Como procurei demonstrar, o engaste de fórmulas próprias do romance “A aparição” contribui para a complexificação da intriga e para a alteração da fábula tanto de “O soldado” como de “Bernal Francês”. Com efeito, o argumento da actualização poética autónoma destes dois temas envolve pares amorosos dos quais um dos elementos é protagonista e participa, enquanto o outro é somente evocado: no primeiro, a amada do protagonista, no segundo, o amante da adúltera. “A aparição” traz finalmente os amantes a cena e dá-lhes voz, alterando a caracterização das personagens, a sua relação e o papel que desempenham. Estes romances partilham, assim, a dramatização de um envolvimento amoroso e da fatalidade de uma separação definitiva. No entanto, apesar dos elementos comuns desta contaminação extrafabulística, o fenómeno produz efeitos distintos nos temas receptores. Por um lado, o engaste de fórmulas próprias de “A aparição” modifica radicalmente o desfecho da expressão portuguesa de “O soldado” e as personagens sofrem o destino oposto ao que sugeria a ambiguidade do epílogo das suas composições autónomas. Pelo contrário, em “Bernal Francês”, os versos importados apenas realizam o único desfecho possível para o desenrolar dos acontecimentos e para a relação adúltera, ainda que dotando-a igualmente do conteúdo amoroso descrito.

Não obstante as alterações discursivas impostas pela presença das sequências de “A aparição” na intriga das versões contaminadas de “O soldado”, a analogia temática e semântica, que está na base da ligação entre estes romances de “amor fiel”, coincide com a preservação mais próxima do texto antigo “Yo me partiera de Francia”.²² No caso de “Bernal Francês”, ainda que a presença dos versos importados dê continuidade ao enredo do romance receptor, o tema distinto que desenvolvem e o engaste no novo contexto determinam uma variação e reelaboração mais acentuadas do discurso poético de “A aparição”, como forma de garantir a coerência da sua presença em versões de um romance de “mulheres adúlteras”.

Por sua vez, a actualização poética nacional de “A aparição”, assim como o texto quatrocentista, apresentam determinadas características que justificam o seu engaste noutros romances. Com efeito, as duas sequências narrativas, que formam o tema, relatam dois episódios (o encontro com o peregrino e a aparição) sem que sejam explicitados os seus antecedentes, isto é, a causa da separação do casal ou da morte da amante do protagonista. O dramatismo contido na notícia comunicada à figura masculina perde-se, nos poemas autónomos de “A aparição”, devido à revelação imediata da morte da personagem feminina nos versos iniciais. Assim, nas versões de “O soldado” e “Bernal Francês” contaminadas por este tema, o relato da separação dos amantes e das adversidades que a relação enfrenta (num caso a guerra, no outro o casamento de um dos membros do casal) constrói um cenário que prepara e amplia o efeito daquela notícia.

Concluindo, trata-se de um conjunto de fórmulas próprias que modificam a estrutura dos temas envolvidos, se integram num novo contexto poético e contribuem para uma efectiva reactualização destes relatos, como foi definido por Flor Salazar: “Su presencia en el discurso del romance receptor debe alterar, siquiera mínimamente, el contenido narrativo, y en consecuencia ser responsable, a la larga, de cambios irreversibles en cualquiera de los niveles en que se reconstruye el poema” (Salazar, 1994: 340-341). Por outro lado, a contaminação, com origem num “jogo formulístico e de significações”, segundo formulação

²² Apesar da reduzida conservação autónoma, o testemunho deste romance que nos é oferecido pelas formas contaminadas dá provas de um arcaísmo notável. A perspectiva diacrónica, na comparação com o texto antigo, mostra, por exemplo, a conservação do topónimo “Valhadolid”, em algumas versões dos concelhos de Vinhais (Ferré, 2001: 199) e Miranda do Douro (Mourinho, 1987: 24) no distrito de Bragança, ainda que noutros casos esta localização seja naturalmente alterada no processo de adequação ao universo de referência dos informantes: “Deus queira que vás casar para as bandas de Sandim” (Ferré, 2001: 193, também de Bragança).

de Diego Catalán, como referi na Primeira Parte desta tese, processa-se também de acordo com factores de atracção de diversa ordem, como a analogia temática e a rimática. Numa análise crítica ao romance “Bernal Francês”, Suzanne Petersen reconheceu a maior criatividade da tradição portuguesa, por oposição ao *corpus* espanhol do romance, que prefere as versões autónomas, com a promessa ou o castigo final da mulher adúltera, e a originalidade do engaste das fórmulas próprias de “A aparição”, aceite e adoptada pela comunidade de cantores tradicionais (Petersen, 1978). De facto, esta solução para a intriga de “Bernal Francês” impôs-se unanimemente em território nacional, não obstante a complexidade daqueles factores de atracção, dos efeitos produzidos e da consequente leitura renovada deste tema receptor. Gerada pelos imperativos da economia da memória tradicional, pelos seus limites, esta criatividade também se encontra marcada pela conservação de que fala Ana Valenciano (2008: 62). No caso tanto de “O soldado” como de “Bernal Francês”, as versões contaminadas por “A aparição” (e excluindo, portanto, as que registam unicamente a presença de outros temas) representam uma percentagem significativa dos seus *corpora* tradicionais, superior a 80%. Na tradição moderna portuguesa, apenas “Bernal Francês” conhece um outro desenlace, por contaminação com “Claralinda”, na sequência final em que o marido decide entregar a mulher ao pai, para que seja este a decidir a sentença. Embora a coincidência temática explique a presença destes versos, uma vez que “Claralinda” desenvolve também um relato de adultério, são integrados somente em 6 versões.

Esta vasta actualização de “A aparição” em versões contaminadas, por outro lado, contrasta com o reduzido número de poemas autónomos de que dispomos. A sua existência autónoma parece-me até discutível, uma vez que, em muitos destes casos, é difícil perceber se, por lapso ou esquecimento, o informante não recitou versos anteriores de um dos romances a que se liga na tradição portuguesa, como o caso da versão de Faro apresentada (Ferré, 2001: 181). “O soldado” e “Bernal Francês” coincidem, por isso, na tendência visível para a sua preservação em versões contaminadas na tradição moderna portuguesa e “A aparição” apenas sob esta forma, reforçando a teoria de que a contaminação é também um processo que contribui para a continuidade do romanceiro tradicional.

V. “A noiva abandonada”

1. O romance na tradição portuguesa

1.1. As versões tradicionais

O *corpus* tradicional português do romance “A noiva abandonada” (0720) destaca-se pela elevada percentagem de actualizações poéticas contaminadas. De facto, cerca de 85% das setenta e duas versões do tema, coligidas na tradição moderna portuguesa, em variadas áreas geográficas continentais e insulares (Ferré-Carinhas, 2000: 54-55),¹ incorpora fórmulas próprias de “O conde Ninho” (0049). Os versos deste romance são utilizados no início ou no final dos poemas portugueses de “A noiva abandonada” e, por vezes ainda, o engaste realiza-se simultaneamente na abertura e na conclusão destas versões. Observemos, em primeiro lugar, a actualização poética de “A noiva abandonada” pela memória nacional, a fim de analisar, depois, as causas subjacentes à incorporação dos versos de “O conde Ninho”, bem como os efeitos das múltiplas modalidades desta presença nas composições do romance receptor.

“A noiva abandonada” não mereceu fixação material na tradição antiga. Além do *corpus* português, o romance é também conhecido das tradições sefardita e espanhola, ainda que os seus registos sejam escassos (Fontes, 1997: I, 151). Este tema, pertencente à classe “romances de amor infeliz” (Armistead, 1978; Ferré-Carinhas, 2000: 7 e 54), define o argumento a partir do interesse amoroso de um cavaleiro por uma infanta e a partida da figura masculina para outras terras, devido à impossibilidade desta relação. Passado algum tempo, a donzela decide sair em busca do seu pretendente. No entanto, encontra-o casado e com descendência. O protagonista declara então lealdade à actual esposa, devido ao compromisso já assumido, e a infanta morre na sequência da rejeição do seu primeiro amor. Esta intriga do romance na tradição moderna portuguesa desenvolve-se de acordo com a

¹ O romance foi recolhido nos distritos de Bragança, Guarda, Viseu, Castelo Branco, Santarém, Lisboa, Portalegre, Évora, Beja, Faro e nas Regiões Autónomas da Madeira e dos Açores.

seguinte estrutura temática, que exemplifico com versos de um poema algarvio (Ferré, 2001: 248):

I. O protagonista toma conhecimento da impossibilidade de concretizar o sentimento amoroso que nutre pela infanta e parte para longe.

D. Pedro, como rapaz, pretendia de casar,
foi pedi' la bela infanta, el-rei não l' a quis dar.
Já lá vai de terra em terra, de longe terra foi casar.

II. A infanta sai, depois, em busca do seu pretendente.

Com saudade de Dom Pedro, a infanta não pôde por cá `star,
já lá vai de lugar em lugar, Dom Pedro foi a buscar.

1. A personagem feminina interroga um outro interveniente sobre o paradeiro do amado.

– Mora aqui Dom Pedro, filho do mê natural?
– Aqui mora, sim, senhora, mas ele foi a caçar;
se é alguma coisa d' importância, eu o mando já chamar.
– Deixai-o caçar, senhora, deixai-o desenfadar.

III. Encontro entre a infanta e a personagem masculina.

As rezões que eram ditas, Dom Pedro que era chegado.

1. A infanta declara-se ao pretendente, que revela ter-se casado entretanto.

– Quem te trouxe aqui, donzela, filha do mê natural?
– Saudades de Dom Pedro me fizeram desterrar.
– Sete anos qu' ê te ami, não me quesestes amar,
agora qu' ê sou casado é que me vens buscar!
Tenho minha mulher moça, mê filhinhos por criar.
– Se tens tua mulher moça, Deus ta dêxe gozar!
Tês filhinhos pequeninos, Deus tos ajude a criar!
Dá-mi um abraço, Dom Pedro, daqui me quero voltar.

IV. A protagonista morre após a resposta do cavaleiro.

Nos braços de Dom Pedro ela se dêxou fenar.

A sequência inaugural do romance expõe a causa da partida do cavaleiro, a reacção negativa de quem tutelava a amada à sua pretensão de a desposar. Nas diversas tradições romancísticas que conservam o tema, a oposição dos familiares da personagem feminina a este envolvimento amoroso é relatada por meio de versos narrativos ou do discurso, em primeira pessoa, ora do cavaleiro ora da sua amada (respectivamente, Turquia, Ilhas Canárias e Galiza):

Por amar una donzeya, de aquí de este luar,
se la demandí a su padre, de palabras me engañó;
se la demandí a su madre, me atorgó por dármele;
se la demandí a sus hermanos, me corrieron por matar.
Cavayero con gran saña, que de armas vestido va
(*Proyecto*: n.º 3711).

Siendo yo pequeña y niña quise a un pulido galán;
quíselo dentro del alma, quíselo y lo supe amar;
supiéronlo sus parientes mandáronlo a retirar.
Yo me fui de pueblo en pueblo y de lugar en lugar
(*Romancero de la Isla de Hierro*, 1985: 64).

Caballero de armas blancas con la infanta quer casar.
Se la pidió a sus padres, no se la quisieron dar;
de aburrido que se ha visto, largas tierras fue casar.
La infanta, desde lo supo, de amor no pudo parar
(Valenciano, 1994: 298-299).

No *corpus* tradicional português de “A noiva abandonada”, o poema de Tavira, acima apresentado (Ferré, 2001: 248), tem uma abertura semelhante às que estas tradições apresentam, sobretudo à galega (Valenciano, 1994: 298-299), e desenvolve-se com a assonância própria do tema (*a*). Outra versão procedente do mesmo concelho algarvio utiliza variantes das mesmas fórmulas poéticas:

Dom Pedro, quando era moço, pretendia de casar.
Foi pedi’-la ’fanta ò pai e ele nunca la quis dar.
Dom Pedro, como era moço, outra foi a préguntar
(Anastácio, 1988: 48).

Porém, este *incipit* é raro na tradição portuguesa.² Nas restantes actualizações poéticas do romance em território nacional, a expressão deste primeiro conflito recorre a versos narrativos ou ao discurso directo, na voz de um narrador ou interlocutor não identificado, que se dirige ao protagonista, na segunda pessoa do singular:

Cavalheiro se namorou da filha de seu senhor
(Ferré, 2001: 236).³

– Cavaleiro, tu namoras a filha do meu senhor,
Tu a andas namorando, ela não te tem amor
(Ferré, 1987: 44).

Variantes destes versos de abertura, em *o*, são utilizados nos poemas de “A noiva abandonada” dos distritos de Bragança, Guarda (a primeira citação acima), Castelo Branco (a segunda), Santarém, Portalegre, Évora, Beja, Faro e na Região Autónoma da Madeira (apenas não surgem, portanto, em Viseu, Lisboa e nos Açores).⁴ Este *incipit* do romance alude à condição social do cavaleiro, impeditiva da relação amorosa com a

² Uma versão procedente do distrito de Lisboa também utiliza um *incipit* narrativo em *a*. Contudo, o grau de fidelidade desta versão relativamente à composição publicada por Estácio da Veiga (Ferré, 2001: 248-249) coloca em dúvida o seu carácter tradicional. Com efeito, os dois poemas são muito semelhantes, verificando-se apenas, na versão lisboeta, a supressão dos versos 7 e 30 constantes do poema algarvio, uma ou outra variante lexical, bem como a inversão pontual da ordem de palavras. Esta nota não pretende desenvolver a discussão sobre a hipótese de este poema ter sido memorizado pelo informante, a partir da fonte livresca. Regista, sim, a discrepância desta versão, recolhida em Lisboa, relativamente ao *corpus* tradicional de “A noiva abandonada” nas restantes áreas portuguesas.

³ “Namorou-se o cavaleiro da filha do lavrador. / Depois que a namorou, longes terras se ausentou” (Marques, 1987: 14; Fontes, 1987: I, 209-210; Galhoz, 1987: 163-164). Esta variante transmontana elimina, no entanto, a tensão gerada pela hierarquia social, isto é, pela inferioridade do cavaleiro em relação ao pai da pretendida e sugere, simultaneamente, a desonestidade do protagonista. O elenco dos *incipit* de “A noiva abandonada” na Galiza, apresentado por Ana Valenciano, demonstra, porém, que a variante também se encontra nesta subtradição (Valenciano, 1994: 301).

⁴ A consulta dos quadros de distribuição geográfica do romance, em anexo, mostra que este elenco de regiões coincide com as áreas tradicionais que preservam o tema. Aliás, em diversas regiões, a abertura das formas poéticas autónomas de “A noiva abandonada” não conhece alternativas a estas variantes em *o*. Em alguns casos, como Santarém (Ferré, 2001: 241-242), Portalegre (Ferré, 2001: 240-241) e Beja (Ferré, 2001: 244-245), a ausência deve-se ao facto de registarem exemplares únicos – dois poemas, no caso de Évora (Ferré, 2001: 243 e 243-244) –, noutros, porque as versões têm o início truncado ou abrem *in medias res*. Uma composição de Castelo Branco, por exemplo, utiliza uma variante narrativa daquele *incipit*: “Namorou-se o cavaleiro c’a filha do sim-senhor, / ele queria-a muito mas ela não lhe tinha amor” (Ferré, 1987: 43). No entanto, as restantes versões albicastrenses da modalidade “A noiva abandonada” + “Conde Ninho” apresentam-se nesta condição fragmentária (Buescu, 1961: 221-222; Carvalho Rodrigues, 1990: 64; Cruz, 1995: 112-113).

infanta ou adverte para os sentimentos opostos desta personagem. Noutros casos ainda, este papel é desempenhado por frases sentenciosas:

– Cavaleiro, ñã namores a filha do teu senhor,
que vais é ficar sem ela e morres pelo teu amor
(Ferré, 1982: 96).

– Nã namores, escudeiro, a filha do tê senhor
qu’ela ñã será leal aos seus primeiros amores
(Ferré, 1982: 94).

De qualquer forma, contrariamente à versão turca e aos poemas espanhóis acima citados, a origem da oposição ao envolvimento dos protagonistas não é clara, pelo que não é perceptível se a recusa parte da infanta, que mais tarde se arrepende, ou dos seus progenitores.

O *corpus* madeirense é paradigmático no que respeita a demonstrar a instabilidade da abertura de “A noiva abandonada” na tradição moderna portuguesa. A Região Autónoma da Madeira registou, até 2000, vinte e sete versões deste romance (Ferré-Carinhas, 2000: 281-283), um número elevado, sobretudo face às outras áreas tradicionais portuguesas. Excluindo duas composições publicadas por Rodrigues de Azevedo (Ferré, 2001: 251-252 e 253-254), a que me reportarei de seguida, em virtude do seu carácter factício e da particularidade da sua estrutura, a modalidade autónoma do romance e aquela que utiliza versos de “O conde Ninho” somente no final dos poemas perfazem treze versões. Destas treze, quatro abrem com versos em *o* (Ferré, 1982: 92-93, 93, 94 e 96-97) e os restantes poemas têm início *in medias res* ou são fragmentários, apresentando a assonante própria do tema.⁵

⁵ Vide Ferré, 1982: 95-96, 97, 100-101, 102 e 106; Fontes, 1979: 56-57 e 57; Sousa-Sousa-Oliveira, 1993: 47. Esta descrição não considera um poema madeirense, publicado por Pere Ferré (Ferré, 1982: 101-102), “de inspiração claramente garrettiana” (Boto, 2008: 15).

1.2. As composições factícias

As intervenções textuais de Rodrigues de Azevedo nos poemas madeirenses de “A noiva abandonada” resultam, segundo podemos supor, do mesmo problema da instabilidade da abertura do romance na tradição portuguesa. De facto, no início da primeira destas reelaborações, o editor utiliza variantes do discurso poético com que abre duas versões de “Bodas de sangue” (Ferré, 2000: 475-476 e 477-479). Estes versos relatam a orfandade do protagonista e o amor proibido pela infanta, bem como a admoestação da mãe, que origina a fuga da personagem masculina para outra terra, já em fórmulas próprias de “A noiva abandonada” (Ferré, 2001: 251-252).⁶ A segunda composição abre com uma variante do discurso directo de “A noiva abandonada”, em o, à semelhança dos exemplos citados no apartado anterior, e inclui, depois, versos do romance “O prisioneiro”, sucedidos por “O conde Ninho” (em negrito):

Cavaleiro, ñã namores, filha d’el-rei teu senhor,
tua vida pagaria, tamanho crime d’amor.
Ouviu el’ e ñã fez caso, pôs-s’ a cantar, sem temor,
era noite, longe foi, lo seu cantar de primor.
Ó que linda noite esta, la noite de Sã João,
conversar com seu amor, todo’ los rapazes vão
– **Ergue-te d’ aí, Aninha, se queres ouvir cantar,**
só sabe cantar tão doce, la sirena de la mar
(Ferré, 2001: 253-254).

A presença deste tema de “cativos e prisioneiros” explica-se pela associação semântica entre a referida variante do *incipit* de “A noiva abandonada” e “Canción del huérfano”, romance que foi examinado no capítulo III.⁷ Estas recriações de Rodrigues de Azevedo têm, assim, origem na necessidade de contextualização da fuga do protagonista, da

⁶ “Conde pai morreu nas guerras, do tempo d’el-rei passado, / conde filho, de menino, era no paço criado, / e da infanta Don’ Ana, el’ era namorado, / passavam tardes inteiras, num verde campo relvado” (Ferré, 2001: 251-252).

⁷ No conjunto de versões inéditas publicadas no *Novo Romanceiro do Arquipélago da Madeira*, encontra-se um poema que utiliza versos de “O prisioneiro” (Ferré-Boto, 2008: 161-162). Poderia ser avançado enquanto exemplo tradicional da mesma associação: “ (...) (...) / Uns vão visitar os seus amores, [.....] / uns com cravos, outros com rosas, outros com manjerição, / só eu, pelos meus pecados, estou nesta grande prisão. / (...) – Ouvir cantar, / não sei se é os anjos no céu, se é as sereias no mar. / – Ó papá, é D. Bernaldo, que comigo quer casar” (Ferré-Boto, 2008: 161). No entanto, o facto de o início estar truncado impede uma afirmação definitiva sobre este assunto.

revelação do seu sentimento amoroso pela figura feminina e das dificuldades enfrentadas pelos amantes.

A versão factícia de Almeida Garrett parece encontrar outra solução para a abertura do enredo. Composto a partir de versões continentais de “A noiva abandonada”, este poema tem início *in medias res*:

Peregrina, a peregrina andava a peregrinar
em cata de um cavaleiro que lhe fugiu, mal pesar!
(...)
– O amor de um cavaleiro por aqui me faz andar.
Prometeu de voltar cedo, nunca mais o vi tornar;
deixei meu pai, minha casa, corri por terra e por mar,
em busca do cavaleiro, sem nunca o poder achar.
– Negro fadário, senhora, que tarde vos fez chegar!
Eu de vosso pai fugia que me queria matar.
Corri terras, passei mares, a este castelo vim dar
(Ferré, 2001: 230).

A construção narrativa elíptica e a inversão da ordem temporal dos acontecimentos é resolvida por meio dos diálogos posteriores entre os protagonistas, que esclarecem os pormenores da relação e os motivos tanto da partida do cavaleiro como da busca da figura feminina. As opções destes autores oitocentistas parecem advir do desconhecimento da abertura tradicional de “A noiva abandonada” e do propósito de dotarem as suas composições do dramatismo da separação dos amantes, ainda que de formas distintas. No caso de Rodrigues de Azevedo, mediante o recurso a fórmulas próprias de outros temas. No de Garrett, este efeito decorre de uma distinta organização da intriga, que se inicia com a busca da “peregrina”, assim como a uniformização da assonância tem em vista a integridade formal e o ideal estético subjacentes ao trabalho do poeta romântico português. A transmissão tradicional de “A noiva abandonada”, por outro lado, encontrou resposta ao problema da abertura do romance no engaste de versos de “O conde Ninho”.

2. As modalidades de contaminação do romance com “O conde Ninho”

2.1. As múltiplas combinações temáticas com “O conde Ninho”

A presença de fórmulas contaminadas do romance “O conde Ninho” na actualização poética de “A noiva abandonada” assume múltiplas formas, esquematizadas no quadro geográfico em anexo, que podemos considerar em dois conjuntos distintos: um grupo maioritário de poemas que integra somente fórmulas próprias de “O conde Ninho” e um conjunto menor de versões que registam a presença pontual de outros romances. Centremo-nos, primeiro, no exame deste grupo maioritário.

Na tradição moderna portuguesa, a solução encontrada para revelar de forma inequívoca o conflito inicial da intriga de “A noiva abandonada” corresponde à adopção de fórmulas próprias de “O conde Ninho”, cuja intriga e estrutura temática foram apresentadas no capítulo III do presente trabalho. Estas fórmulas relatam o deslumbramento do rei perante o canto do protagonista, a revelação da identidade do seu executante pela infanta e a oposição do progenitor ao envolvimento da filha com o pretendente:

**– Levantai-vos, Don’Aninhas, da vossa cama real,
anda ver se são serenas qu’andam no mar a cantar.
– Mê pai, nã são serenas nem elas têm tal cantar;
aquilo é D. Bernaldo que comigo quer casar.
– S’ê soubera d’assim ser, ê o mandaria matar.**
Mas Don’Aninas qu’isto ouviu, longes terras foi parar
(Ferré, 1982: 94-95).

O engaste dos versos dos dois temas, que partilham a rima (*a*), é realizado por justaposição. O discurso do romance contaminador introduz as personagens, dá-lhes voz e resolve a ambiguidade da actualização poética autónoma de “A noiva abandonada”, no que respeita ao impedimento da relação entre os protagonistas. De facto, nas composições deste romance, a variabilidade textual do *incipit* mantém a interpretação em aberto. A figura do progenitor, por exemplo, é referida somente nos versos narrativos iniciais e nunca se pronuncia. Pelo contrário, as fórmulas de “O

conde Ninho” e o respectivo discurso directo encenam e presentificam o conflito. O pai participa activa e directamente, assim como a figura feminina, com quem estabelece o diálogo de abertura. Os efeitos produzidos por este engaste inicial, além da dramatização do confronto, afectam a interpretação do envolvimento das duas personagens que compõem o casal. Como vimos, a abertura da actualização poética autónoma de “A noiva abandonada” não esclarece o sentimento da infanta pela personagem masculina, o que ocorre apenas posteriormente. Logo, os versos importados de “O conde Ninho” desvendam a existência deste afecto e relatam a separação dos amantes, por forças exteriores à sua vontade, e o desafio da personagem feminina ao poder parental. Os episódios da partida do cavaleiro e da busca da infanta pelo amado, bem como o seu reencontro, ganham dramatismo e conferem, conseqüentemente, um sentido renovado ao seu destino final.

O desfecho da actualização poética de “A noiva abandonada” varia entre a sugestão ou a união efectiva dos amantes, na tradição sefardita da Turquia, a que recorro pelo arcaísmo do seu testemunho, e a morte da donzela, no *corpus* tradicional português:

Blanca niña, que lo vido, cayó y no habló más;
ni con vinos ni con agros ella no se aretornó,
sino con dos palavricas que el cavallero le havló.
– Cuando yo a vos vos quería, vos no me querías havlar;
agora que vos me queréx, ya hay otra en vuestro luar.
Ella sea la primera y la segunda seréx vos
(Proyecto: n.º 8040).⁸

Donzela, como discreta, morta se deixou ficar.
Nem com vinho nem com água a poide ressuscitar!
(...)
– Hei-de fazer o enterro como de gente leal,
hei-de-lhe pôr na sepultura pedrinhas de cristal;

⁸ Num outro poema, a figura feminina desmaia e, após despertar, são utilizados versos do romance “Eu casei com uma donzela” (0085), sucedidos pelo dístico final com a descrição do passeio dos amantes, de mãos dadas no jardim: “Se toman mano con mano, y se van a pasear / debaso de un rozal vedre, solombra de turunga” (Proyecto: n.º 3711). Uma versão algarvia, publicada por José Joaquim Nunes, é excepcional no *corpus* tradicional português ao retratar a conciliação final dos amantes. Este poema encontra, como se vê, um paralelo interessante nos versos sefarditas citados: “– Como posso eu, senhora, se eu já estou casado? / Se tenho mulher e filhos, meninos a sustentar? / – Dá-me uma palavra Alberto, desse teu lindo falar. / Pegou-lhe pela mão ao jardim a levou; / os beijos e abraços não se podiam contar” (Ferré, 2001: 246). Todavia, esta união feliz dos amantes não é consentânea com a moralidade aceite neste tema, uma vez que o protagonista já se casou com outra mulher.

que digam os passageiros «Aqui está gente real»
(Marques, 1987: 14).

Este episódio do desfalecimento da personagem feminina, seguido de tentativas de reanimação, que se revelam bem-sucedidas nos poemas sefarditas, é fatal na tradição portuguesa (Anastácio, 1988: 48; Ferré, 2001: 257-258; Fontes, 1987: I, 209-210; Galhoz, 1987: 163-164; Marques, 1987: 14). Depois da perda do seu primeiro amor, o cavaleiro ordena, em diversas versões, a edificação de uma ermida ou opta por outras formas de expressar o luto.⁹ No entanto, a solução maioritária dos poemas deste *corpus* corresponde ao engaste final de versos de “O conde Ninho”, também por justaposição:

– Dá-l’os braços, D. Bernaldo, para Aninas descansar,
dá-l’os beijos, D. Bernaldo, s’ é d’amor há-de tornar.
**Lá morreram os dois amantes, ambos se foram a enterrar;
um na porta da travessa, outro encostado ao altar.**
Na cova de D. Aninhas nasceu um fresco rosas,
na cova de D. Bernaldo nasceu um fresco laranjal.
A viúva d’invejosa, logo los mandou cortar;
o sangue que era tanto qu’os rios corriam ao mar.
– Ê ñã me chamo Catrina nem tam pouco D. Guimar,
chamo-me carniceira, carniceira de cortar,
desmanchei um casamento que Dês tinha p’ra juntar;
ñã se juntaram na terra, no céu se foram juntar
(Ferré, 1982: 94-95).

Nesta modalidade expressiva, o destino fatal da infanta é acompanhado pela morte do cavaleiro e sucedido pela metamorfose e união póstuma do casal. Na actualização poética autónoma de “A noiva abandonada”, quando a personagem feminina encontra finalmente o amado, ele assume, sozinho, a decisão moral de a rejeitar. Esta atitude, que é determinada pelas bodas já celebradas com outra mulher, permanece a mesma nas versões contaminadas.

⁹ Os versos citados pertencem a uma composição transmontana. Esta construção de uma ermida surge também, por exemplo, em versões dos Açores (Fontes, 1979: 55-56; Fontes, 1983a: 48-49). Por sua vez, o relato de um poema algarvio inclui a descrição de outros rituais e formas de luto: “Mandou dizer nove missas, todas de ponto em final; / mandou chamar nove moças, todas por ela a chorar (Anastácio, 1988: 48).

Com o engaste dos versos de “O conde Ninho” no desfecho das composições, o aviso da amada ou a ameaça do pai (comunicada ao cavaleiro pela infanta), que ocorre na abertura do romance receptor e está na origem da fuga inicial do herói à morte, torna-se um prenúncio, oferecendo indícios do carácter funesto do episódio final. Na verdade, o compromisso entretanto assumido pela figura masculina não permitiria o sucesso da busca da infanta nem a recuperação das intenções ou promessas iniciais do amante. A situação não tem saída e a ameaça de morte, utilizada no impedimento da relação amorosa das personagens, é o único epílogo coerente face à impossibilidade da sua realização. Recorrendo mais uma vez ao *corpus* coligido na Região Autónoma da Madeira, verificamos que, de facto, nenhuma das suas 27 versões regista qualquer alternativa de desenlace aos versos contaminados. Os poemas que não os utilizam terminam num momento anterior ou são fragmentários,¹⁰ pelo que “O conde Ninho” parece há muito ter integrado o tema.

Por último, uma parte da actualização poética de “A noiva abandonada” agrega fórmulas próprias de “O conde Ninho” não só à abertura como também ao desfecho das versões, por justaposição:

– Ê ’tava na minha janela, serenias ouvi cantar.
– Não é serenias no rio, nem marinheiros no mar
que é a voz de D. Bernardo, comigo ele queria casar.
– S’eu soubera disso, eu o mandaria chamar;
defronte da tua janela ê o mandava degolar.
D. Bernardo que tal ouviu, longes terras foi morar;
ao cabo de quatro anos, ela a ele foi precurar.
– Dês lhes salve, três senhoras, todas três em seu lugar.
– Dês lhes salve, dom menina, como vós sabeis falar.
– Vou-lhe fazer uma pergunta se me souber explicar,
só o D. Bernardo está em casa ou se ’tará aqui a chegar.
– D. Bernardo não está em casa, foi p’r’ à serra caçar.
Logo nesta mesma hora, D. Bernardo a chegar.
– Dês lhes salve, Don’Albina, da minha terra cristalina.
– Dês lhes salve, D. Bernardo, da minha terra real.
– Quando eu queria a menina, seu pai me queria matar;
eu agora já aqui tenho outra prenda em seu lugar,
s’as senhoras dão licença, um beijo lhe quero dar.
– Dê-lhe um, dê-lhe dois, s’ê d’amores vai tornar.
Logo nesta mesma hora foram ambos a matar.
Na campa da Don’Albina nasceu um’árvore cristalina.

¹⁰ Incluídos na tabela referente à modalidade autónoma do romance (Ferré, 1982: 93 e 97; Fontes, 1979: 56-57). Este último poema distingue-se dos restantes, pois contém versos que não são romancísticos.

**Na campa de D. Bernardo nasceu um'árvore real
e as folhinhas que caíam começavam a brincar.
A rainha, d'invejosa, foi lá, mandou-as cortar,
mas o sangue era tanto, corria aos rios p'r'ó mar.
– Não me chames Dona Rainha nem também Dona Guiomar,
chama-me cão carniceiro, carniceiro de matar,
que desmanchei um casamento que Dês tinha p'ra juntar
(Ferré, 1982: 103).**

Esta dupla presença de “O conde Ninho” cumpre a função de introduzir a fábula do tema receptor, dando conhecimento do motivo da partida da personagem masculina, e de desfecho. Assim, após a sequência inicial, desenvolvem-se as unidades narrativas de “A noiva abandonada” e o relato prossegue com a partida da infanta em busca do seu pretendente, agora pretendido, o encontro com a figura masculina e a revelação de um matrimónio já consumado. O desenlace funesto para os amantes segue-se a esta revelação. Deste modo, a presença de “O conde Ninho” nestas versões produz, em simultâneo, os efeitos narrativos descritos para as duas modalidades de contaminação anteriores.

Conforme procurei demonstrar, a ambiguidade do posicionamento inicial dos progenitores e da filha, criada pela indefinição da abertura da actualização poética autónoma de “A noiva abandonada”, é resolvida pelas fórmulas contaminadas. O engaste dos versos de “O conde Ninho” no *incipit* destes poemas revela o conflito e esclarece os elementos da oposição ao envolvimento amoroso dos protagonistas. Por seu lado, os versos do mesmo tema, utilizados no final das versões de “A noiva abandonada”, adicionam outro elemento ao conflito. A inclusão da figura da actual esposa do cavaleiro, no papel de rainha, importa algumas características da mãe da infanta, em “O conde Ninho”, nomeadamente a crueldade e inveja manifestadas por esta outra personagem. Não podemos ignorar, todavia, que a posição da esposa do protagonista é legítima, uma vez que ela age em defesa do seu matrimónio.

No que respeita ao tema contaminador, esta relação com “A noiva abandonada” deve-se a características particulares. Com efeito, as duas unidades de “O conde Ninho” que migram para as versões de outros romances desenvolvem motivos cujo conteúdo narrativo se encontra marcado por um carácter de universalidade: “Esas contaminaciones, que todas se explican por alguna afinidad de

tema, no sólo demuestran la inmensa popularidad de *Olinos* ['O conde Ninho'], sino también la flexibilidad y valor folklórico universal de sus temas" (Bénichou, 1968a: 124). Esta "flexibilidad" promove a migração para outros contextos poéticos, desempenhando funções específicas no desenvolvimento da intriga: o canto como manifestação amorosa e mecanismo de revelação perante outras personagens e a metamorfose póstuma de dois amantes, cujos sentimentos se vêem impossibilitados de realizar. Os romances que incorporam fórmulas próprias de "O conde Ninho" num número elevado de versões, a nível regional ou nacional, confirmam estes aspectos: no primeiro caso, por exemplo, "Bodas de sangue" e "Gerinaldo"¹¹ e, no segundo, "A noiva abandonada". Por outro lado, se este romance merece destaque pela frequência com que participa no processo contaminativo, de forma pontual ou sistemática, esta participação ocorre apenas num sentido, ou seja, ele assume unicamente o papel de romance contaminador. De facto, esta presença assídua em versões de outros temas contrasta com a estabilidade da estrutura das suas formas poéticas, que não recebem versos de outros romances. "O conde Ninho" distingue-se ainda por outro traço específico. Na modalidade de "A noiva abandonada", que engasta versos deste romance no início e no final das composições, a intriga da actualização poética autónoma de "O conde Ninho" é desenvolvida quase na totalidade, verificando-se uma amplificação por meio dos episódios de "A noiva abandonada", que separam a oposição parental da morte dos protagonistas, agravam os obstáculos enfrentados e valorizam a união póstuma do casal.

Apesar do conhecimento generalizado de "O conde Ninho" na tradição moderna portuguesa, encontram-se registadas apenas três versões deste romance na área tradicional madeirense (Ferré-Carinhas, 2000: 49 e 281), que correspondem, na verdade, a três fragmentos finais (Ferré, 1982: 86, 87 e 87). Na impossibilidade de definir se estes fragmentos pertencem a poemas autónomos do romance de "amor fiel" ou a versões contaminadas de outros temas, eles são editados, no *Novo Romanceliro do Arquipélago da Madeira* (Ferré-Boto, 2008: 179-181), como anexo final do romance "A noiva abandonada". A presença de "O conde Ninho" nesta área tradicional estaria, assim, limitada a formas contaminadas de outros temas, entre os

¹¹ Vide capítulo III. Ficou demonstrada, a propósito, sobretudo, de "Bodas de sangue" e "Gerinaldo", a importância que assume na expressão do desenlace das intrigas dos temas receptores.

quais se encontram este romance de “amor infeliz” ou “Gerinaldo”. No entanto, este volume de 2008, dedicado à tradição madeirense, inclui, em apêndice, duas versões recolhidas em 1983 (Ferré-Boto, 2008: 589-590) e inéditas à data de publicação da *Bibliografia* (Ferré-Carinhas, 2000: 49-50). Um destes poemas desenvolve-se de acordo com a estrutura temática autónoma de “O conde Ninho” e abre com os versos narrativos próprios do tema, os únicos que não se encontram envolvidos no processo contaminativo:

Vai o conde, conde Nino, o seu cavalo banhar,
Enquanto o cavalo bebe, canta um lindo cantar
(*Novo Romanceiro*, 2008: 589).

O conhecimento destes novos dados invalida, por isso, a hipótese anterior e revela a existência de composições autónomas de “O conde Ninho”, próximas às versões recolhidas nas áreas tradicionais reconhecidamente mais arcaizantes do território continental (*e.g.*, Ferré, 2001: 151, 152 ou 154, de Bragança).

2.2. A presença de “A infantina” e “O conde Sol”

A análise da presença inicial de versos de outros romances em versões de “A noiva abandonada” não se esgota nas modalidades já descritas. De facto, apesar do carácter excepcional dos casos que agora trago à colação, eles demonstram alternativas de resposta à instabilidade da sequência inaugural do tema receptor, contribuindo para ilustrar as causas e o funcionamento do processo.

Uma versão de Castelo Branco, publicada por Pere Ferré (1987: 45), adopta versos de “A infantina”, que são sucedidos por “O conde Ninho”:

Indo D. Carlos à caça, seus perros com fome tinha,
lá viu estar uma donzela, lá viu estar uma donzília.
– Que fazes aqui, donzela, que fazes aqui, donzília,
[.....] neste largo a passear?
– Ando aqui pela sereia, pelo seu lindo cantar

(Ferré, 1987: 45).

Apesar de truncada, percebe-se o que está na base desta ligação. O *incipit* dos poemas de Castelo Branco de “A noiva abandonada” corresponde, em geral, à interpelação directa da protagonista que alude ao canto de “O conde Ninho”, numa variante diatópica:

– Que fazes aqui, donzilha, neste arco a passear?
– ‘Stou aqui p’la sereia mais p’lo seu lindo cantar
(Ferré, 2001: 238-239).

Assim, os versos de “A infantina” introduzem as personagens e o diálogo que estabelecem, como alternativa à introdução mais abrupta do poema anterior. O engaste destes romances obedece também à associação semântica da actividade do protagonista, na actualização poética de “A noiva abandonada”, e que surge, em geral, expressa na justificação da sua ausência à figura feminina: “– O D. Carlos não está cá, saiu fora, foi caçar” (Ferré, 1987: 44).

Por sua vez, o romance “O conde Sol” (0110) contamina o início de duas versões de “A noiva abandonada” (Ferré, 2001: 259-260; Fontes, 1980: 26-27). Esta atracção explica-se com o paralelismo narrativo das intrigas que desenvolvem: um pretendente que se ausenta (num caso por oposição paterna ou recusa da amada, no outro por causa da guerra) é procurado pela figura feminina que assume o protagonismo e sai em busca do amado. Encontra-o já casado e com descendência ou, na actualização poética de “O conde Sol”, prestes a celebrar as bodas. A condição presente da personagem masculina é determinante para o desenlace feliz ou infeliz: a morte é o destino lógico da primeira situação, enquanto na última o casamento ainda não se ter celebrado permite ao conde escolher o primeiro amor. A presença de “O conde Sol”, nas duas versões, corresponde à partida inicial do cavaleiro, precedida do aviso à donzela sobre o motivo da sua ausência e a promessa de regresso:

– Menina da mantilhinha, guarde-me o seu lindo rosto;
sou soldado, vou p’r’à guerra, ainda caso convosco.
Já vão seis ou sete i-anos, soldado não aparecia,
E ela andou de terra em terra só para ver se o via

(...)

(Fontes, 1980: 26).

Encontrei uma donzela numa varanda, ao sol posto,
Disse-lhe: – Minha menina, guardai-me esse lindo rosto,
vou cumprir ordens de el-rei em vindo caso convosco.

Esperai até que eu volte, e muito não esp’rareis,
mas se a tardança for grande menina, casar-vos-eis

(...)

Saiu à noite de casa, começou a caminhar,
correu por montes e vales, entrou em muito lugar

(Ferré, 2001: 259-260).

Os versos importados cumprem, no novo contexto poético, a função de apresentar o casal e uma relação amorosa que fica prometida, ainda que suspensa pela partida da figura masculina para a guerra. Contrariamente às versões autónomas de “A noiva abandonada”, estes versos esclarecem a posição dos amantes, o sentimento que os une e o obstáculo que determina a separação, tal como acontece com a presença inicial de “O conde Ninho”. A distinção entre estes temas estabelece-se no tipo de oposição que enfrentam, ou seja, neste caso, no lugar da voz do pai ou dos progenitores, a função é desempenhada pelo cumprimento do serviço militar.

A versão madeirense que incorpora versos de “Gerinaldo” (Ferré, 1982: 99-100), por sua vez, abre com a proposta amorosa da infanta ao pajem e prossegue com o encontro dos dois. A descoberta da espada do pai da figura feminina, colocada no meio dos amantes, causa a fuga do cavaleiro, em fórmulas próprias de “A noiva abandonada”. De notar que tanto este poema como os anteriores terminam com “O conde Ninho” e a respectiva morte dos amantes.

3. A contaminação multiforme de “A noiva abandonada” no *corpus* tradicional português

A análise comparativa das formas poéticas autónomas e contaminadas de “A noiva abandonada”, na tradição portuguesa, revela a preservação das unidades nucleares do romance, por oposição ao *incipit* e ao desenlace do tema, por sua vez mais sujeitos à variabilidade textual. Esta característica é, aliás, comum aos poemas das áreas tradicionais espanholas em que o romance foi recolhido, como as Astúrias, a Galiza ou as Ilhas Canárias (e.g., *Proyecto*: n.º 8129; *Romancero de la Isla de Hierro*, 1985; Valenciano, 1994: 298-301). No caso do *corpus* tradicional português, a presente análise dedicou-se ao engaste de fórmulas próprias de “O conde Ninho” na actualização poética de “A noiva abandonada”, em todas as regiões portuguesas que conhecem o romance, e às modalidades múltiplas em que esta ligação se processa. À semelhança de contaminações estudadas em capítulos anteriores, os versos de “O conde Ninho” são incorporados ora no início ora no final dos poemas e alteram, em grande parte dos casos, a fábula do romance receptor. Todavia, este exame revelou uma modalidade expressiva inédita no estudo do fenómeno da contaminação desenvolvido até este momento. A saber, algumas versões de “A noiva abandonada” utilizam fórmulas próprias do romance contaminador simultaneamente na abertura e no desfecho. A particularidade deste duplo engaste está, ao mesmo tempo, relacionada com as propriedades migratórias das fórmulas de “O conde Ninho”, como vimos, e o processo contaminativo distingue-se, neste caso específico, por formar uma moldura, um enquadramento para o argumento de “A noiva abandonada”.

Assim, o engaste de “O conde Ninho”, no início do romance receptor, introduz a narrativa, esclarece os papéis das personagens e contribui para o dramatismo da intriga – e para a sua dramatização. Por outro lado, o carácter fatal do epílogo do tema mantém-se. Na actualização poética de “A noiva abandonada”, a personagem feminina morre depois da rejeição do protagonista. Nas versões deste romance contaminadas por “O conde Ninho”, o cavaleiro junta-se à amada na morte, seguida das transformações sobrenaturais que permitem a recuperação do seu primeiro amor. Na verdade, este enlace apenas poderia ser póstumo, uma vez que a dissolução do

matrimónio do protagonista com outra mulher e a consequente ruptura da instituição familiar não seriam admissíveis segundo os princípios e mundividência da balada pan-hispânica. Com efeito, os enredos dos temas tradicionais respeitam a “ordem instituída por uma ideologia que configura o universo genético do romanceiro e o que dela resta nas sociedades tradicionais modernas” (Araújo, 2004: 155), “nomeadamente um dos seus alicerces fundamentais, o da instituição familiar” (Araújo, 2004: 141). Em suma, a moralidade que rege o desenvolvimento da intriga e o respectivo desenlace fatal dota este romance de “amor infeliz” dos traços próprios da classe “romances de amor fiel”, que termina com a união póstuma dos amantes. Além dos efeitos narrativos da contaminação, do ponto de vista formal e discursivo, o processo repõe a uniformidade da rima, uma vez que os dois temas partilham a assonância (*a*). Desta forma, as modalidades que correspondem ao engaste dos versos de “O conde Ninho” no início e no final ou somente no início da actualização poética de “A noiva abandonada” dão origem geralmente a composições monorrimáticas.

A tradição portuguesa evidencia-se aqui, uma vez mais, pelo valor do seu testemunho no contexto da balada pan-hispânica. O registo de “A noiva abandonada” na tradição sefardita e em áreas tradicionais insulares como as Ilhas Canárias, no caso da tradição espanhola, ou a Madeira é prova cabal da antiguidade do tema, assim como a difusão geográfica das versões da sua actualização poética portuguesa. A este fundamento acresce o da solução da contaminação deste romance raro no *corpus* tradicional português: a presença de “O conde Ninho” em modalidades expressivas distintas e transversal a todas as regiões em que o tema foi recolhido demonstra também a antiguidade do engaste, comum à tradição moderna espanhola.

VI. “Silvana”

Preâmbulo

Na tradição moderna portuguesa, os romances “Silvana” (0005) e “Delgadinha” (0075), pertencentes à classe “romances de incestos” (Ferré-Carinhas, 2000: 84-87), apresentam uma tendência generalizada para a actualização poética em versões compostas por fórmulas dos dois temas. Conforme observámos na Primeira Parte desta tese, a relação foi estudada por Teresa Araújo (2005), que analisou o processo de engaste temático, discursivo e formal destes romances. A estudiosa descreveu os factores de atracção, bem como os efeitos da combinação dos versos de “Silvana” e “Delgadinha”, e identificou igualmente as modalidades de organização do discurso poético dos dois temas, para concluir que o processo resulta numa “síntese poética de ambos”, sobretudo devido à coincidência do papel temático e funcional que desempenham no *corpus* tradicional português (Araújo, 2005: 307).¹ Partindo do conhecimento deste exame crítico, proponho que nos centremos, aqui, no estudo de uma outra contaminação em versões de “Silvana”, que corresponde à presença de fórmulas próprias de um romance épico, “As queixas de D. Urraca” (0004), em versões madeirenses e açorianas do tema receptor. Além do facto deste romance viver apenas em formas contaminadas de um tema de incesto, a tradição portuguesa destaca-se ainda por combinar, em alguns destes poemas, os versos de “As queixas de D. Urraca” com fórmulas próprias de outros dois romances épicos: “Muerte del rey don Fernando”, designado igualmente pelo *incipit* da composição antiga “Doliente se siente el rey”, e “Afuera, afuera, Rodrigo”. A presença destes três romances nas áreas insulares portuguesas foi destacada, desde as suas primeiras recolhas, como prova da existência e preservação de mais um ciclo épico da balada peninsular, à semelhança de “O Cid e o conde Lozano”, analisado no capítulo I desta tese. Vejamos os fundamentos desta teoria.

¹ Vide 2.5. do capítulo I do presente trabalho.

1. Um romance cíclico em versões insulares de “Silvana”

“As queixas de D. Urraca”, também conhecido pelo *incipit* da tradição antiga “Morir vos queredes, padre”, faz parte do ciclo romancístico cidiano e desenvolve o lamento de Urraca, filha de D. Fernando I, aquando da divisão do reino pelo pai, antes da sua morte. Esta personagem feminina irrompe nos aposentos do rei, que, moribundo, reunira os filhos à sua volta, a fim de destinar a soberania de determinados territórios aos três descendentes legítimos, Sancho, Afonso e Garcia. Urraca denuncia o desprezo de que foi alvo nesta partilha, por parte do soberano, atribui-o à sua condição feminina e lamenta o consequente desamparo a que o progenitor a vota, por não lhe deixar qualquer herança, ameaçando recorrer à mendicância ou à prostituição. O rei oferece então à filha a cidade de Zamora, solicita aos outros descendentes o acatamento da partilha e amaldiçoa quem pretenda, no futuro, tomar a cidade a Urraca. O irmão Sancho remete-se ao silêncio, recusando, deste modo, o pacto sucessório determinado pelo pai, e o romance termina com a descrição do cerco a Zamora, imposto por D. Sancho, com a ajuda de Cid.

Na tradição baladística pan-hispânica, são escassos os testemunhos de “As queixas de D. Urraca” (Fontes, 1997: I, 61). O *Catálogo General del Romancero* regista apenas catorze versões deste romance: três provenientes de Zamora, uma de Sevilha e as restantes da tradição portuguesa (Catalán, 1982: 111). Por outro lado, na tradição moderna portuguesa, os dados procedentes da *Bibliografia do Romancero Português da Tradição Oral Moderna (1828-2000)* revelam-nos que, exceptuando as três composições publicadas por Rodrigues de Azevedo, o arquipélago madeirense registou dezoito versões de “Silvana”, das quais oito são contaminadas por “As queixas de D. Urraca” (Ferré-Carinhas, 2000: 84, 209 e 282).² Esta modalidade, no entanto, não é minoritária, contrariamente ao que estes

² Vide Ferré, 1982: 204, 206-207, 209-210; Fontes, 1996: 120-121; Purcell, 1976a: 166-167; (1976b) 39-41, 57-59 [e Ferré, 1982: 205 tiveram recitações independentes], 66-67 [e Ferré, 1982: 203-204 tiveram recitações independentes].

números podem fazer parecer. Na realidade, das dez versões autónomas de “Silvana”, na Madeira, apenas cinco desenvolvem o relato até à cena final (Ferré, 1982: 207-208, 210 e 210-211; Xarabanda, 1995: 27-28 e 28) e, como veremos, um destes poemas utiliza, no desfecho, um verso que pode ser lido como reminiscência do romance épico (Ferré, 1982: 207-208). As restantes cinco actualizações poéticas do tema de incesto são fragmentos ou encontram-se truncadas no final e, por isso, não podemos saber se seriam desenvolvidas como versões autónomas ou contaminadas (Ferré, 1982: 205-206, 208, 208-209, 211; Xarabanda, 1995: 27). Juntam-se, àquelas oito versões, os dois poemas madeirenses coligidos sob o título “As queixas de D. Urraca” (Ferré-Carinhas, 2000: 15) e ainda as três versões açorianas de “Silvana” contaminadas por este romance (Ferré, 1982: 131-132; Purcell, 1976a: 159-160; Purcell, 1976b: 17-18).

Além do número de poemas, o *corpus* tradicional insular de “As queixas de D. Urraca” destaca-se, no contexto pan-hispânico, pela actualização deste romance em formas contaminadas de “Silvana”³ e pelo engaste com versos de “Muerte del rey don Fernando” e “Afuera, afuera, Rodrigo” em algumas destas composições. “Muerte del rey don Fernando” descreve o cenário da agonia do rei D. Fernando, rodeado pelos filhos. Por sua vez, “Afuera, afuera, Rodrigo” reproduz o apelo da infanta a Cid, para que não participe na campanha da tomada de Zamora, ao lado de D. Sancho, cena que finaliza “As queixas de D. Urraca”. Os versos de “Muerte del rey

³ Este tema não foi preservado autonomamente pela tradição portuguesa, não obstante a entrada na *Bibliografia do Romancero Português da Tradição Oral Moderna (1828-2000)*, que inventaria a composição factícia de Estácio da Veiga e dois fragmentos madeirenses (Ferré-Carinhas, 2000: 15). A pertença de um destes fragmentos, recolhido em 1981 (Ferré, 1982: 27), a uma versão da modalidade “Silvana” + “As queixas de D. Urraca” + “Afuera, afuera, Rodrigo” foi confirmada por uma recitação independente, recolhida quatro anos depois (Marques, 1989: 388-390). Como vimos, na introdução ao volume I do *Romancero da Tradição Oral Moderna*, Pere Ferré justificou a edição separada de uma destas versões de “Silvana” contaminadas, sob o título “As queixas de D. Urraca”: “Os únicos versos existentes do tema “Queixas de D. Urraca” sobrevivem, na tradição oral portuguesa, apenas, subordinados à fábula do romance de “Silvana”. Assim, decidi, neste caso, como em casos semelhantes, submeter os temas dominantes à condição de dominados, a fim de poder apresentar, agrupados, os romances históricos e de assunto épico peninsular, recolhidos em Portugal” (Ferré, 2000: 118). Pelo contrário, na edição do *Novo Romancero do Arquipélago da Madeira*, de 2008, os fragmentos deste romance épico são incluídos como anexo a “Silvana”, ou seja, ao tema dominante, por ser esta a modalidade exclusiva de preservação do romance nesta área tradicional. Por último, o poema factício composto por Estácio da Veiga foi objecto do estudo de José Joaquim Dias Marques (Marques, 1999: 267-297), que apresentou igualmente uma nova edição do texto a partir de manuscritos inéditos do autor algarvio (Marques, 1999: 274-276).

don Fernando”⁴ e “Afuera, afuera, Rodrigo”⁵ incorporados em poemas madeirenses e açorianos de “Silvana” são testemunhos únicos destes temas no contexto da balada pan-hispânica conhecida (Catalán, 1982: 116-117⁶ e 133-136; Fontes, 1997: I, 60) e formam, com “As queixas de D. Urraca”, um ciclo épico cuja génese requer uma atenção particular. Observemos, primeiro, os antecedentes épicos deste romance cíclico e os seus constituintes temáticos, para analisar, finalmente, a presença destes elementos na tradição portuguesa de um romance de incesto e os factores que a determinaram, assim como os seus efeitos discursivos e ideológicos.

1.1. Os antecedentes épicos do romance: a relação com *Las particiones del rey don Fernando*

Os antecedentes épicos destes temas da balada peninsular (“Doliente se siente el rey”, “Morir vos queredes, padre” e “Afuera, afuera, Rodrigo”) têm sido objecto de uma profusa análise, por investigadores como Manuel da Costa Fontes (1996a, 1996b, 2005-2006), Diego Catalán (2001: 604-610, 614-616) e Eric Ekman (2007), para destacar apenas alguns dos mais recentes. Este exame mostrou que os episódios desenvolvidos por estes romances procederam indirectamente do poema épico *Las particiones del rey don Fernando*, documentado em fontes cronísticas, pelo menos desde os séculos XII e XIII, e conhecido da historiografia afonsina, tendo sido preservado na *Estoria de España* (Catalán, 2001: 29). *Las particiones del rey don Fernando* é composto por vários “cantares”: o primeiro relata a morte do rei D. Fernando I e a divisão do reino, entregue aos três filhos legítimos; o segundo descreve as guerras de um dos descendentes, o rei D. Sancho II, para a conquista do território deixado pelo pai aos irmãos e a subsequente reunificação do reino; por

⁴ Vide Purcell, 1976a: 159-160; 1976b: 16-17; Marques, 1999: 274-276.

⁵ Vide Ferré, 1982: 27 [na recitação independente publicada em Marques, 1989: 388-390], 206-207; Ferré, 2000: 131-132; Fontes, 1996: 120-121.

⁶ A única referência do *Catálogo General del Romancero* ao romance “Muerte del rey don Fernando” surge nas páginas dedicadas ao tema “As queixas de D. Urraca” (Catalán, 1982: 117; Catalán, 1983: 519).

último, o cantar do cerco a Zamora narra a campanha do mesmo monarca para tomar a cidade do poder da irmã, D. Urraca (Catalán, 2001: 38-51). Esta composição abrange, assim, todo o período histórico decorrente entre a partilha do reino por D. Fernando, prévia à sua morte, no ano de 1065, e o cerco a Zamora, que termina com os episódios subsecutivos ao assassinato do rei D. Sancho II, em 1072, às mãos do traidor Vellido Adolfo (Catalán, 2001: 38-51).⁷

A transmissão oral desta tradição épica deve ter-se prolongado até aos finais da Idade Média, segundo supôs Diego Catalán (2001: 604). Este conhecimento generalizado, por parte de recitadores e auditório, e a progressiva dissociação destes textos do contexto histórico e épico em que haviam sido gerados tiveram um papel determinante na criação de um romance cíclico:

La memoria del conjunto de sucesos histórico-legendarios que en la Edad Media creó el poeta que concibió la gesta de *Las particiones* se conservó por largo tiempo, incluso después de la extinción del género de los cantares de gesta. Ello permitió que las escenas dramáticas de los romances referentes al “tema” de Zamora se sintieran como partes de una misma “historia”. A esto se debe, en mi opinión, el que, en el s. XVI, se soldaran algunos de esos romances para crear una versión cíclica (Catalán, 2001: 616).

Assim, não obstante a fortuna dos temas que, no romanceiro quinhentista, derivaram de *Las particiones del rey don Fernando*, alguns deles relacionados igualmente com o “tema Zamora”,⁸ este ciclo é formado por versos de “Muerte del rey don Fernando”, “As queixas de D. Urraca” e “Afuera, afuera, Rodrigo”, unindo, deste modo, as cenas da agonia de D. Fernando I e da atribuição do governo de Zamora à filha, Urraca, a um dos episódios pertencentes ao ciclo poético sobre o cerco a esta cidade. Além da analogia temática presente neste processo, o engaste dos romances preservados pela tradição moderna portuguesa, em versões de “Silvana”, obedeceu ainda a uma outra associação. Com efeito, embora integrem o ciclo romancístico dedicado às aventuras de Rodrigo Díaz,⁹ “Muerte del rey don

⁷ Esta composição épica finaliza com dois episódios posteriores à morte do rei, de que destaco a jura em Santa Gadea, analisada no capítulo I desta Segunda Parte da tese.

⁸ Vide o estudo de Diego Catalán sobre esta reelaboração durante o século XVI (Catalán, 2001: 604-629).

⁹ Relativamente ao ciclo épico dedicado à figura de Rodrigo Díaz, estes episódios situam-se no período posterior às aventuras narradas nas *Mocedades de Rodrigo* e no romance cíclico “O Cid e o conde Lozano”. Vide capítulo I desta Segunda Parte da tese.

Fernando”, “As queixas de D. Urraca” e “Afuera, afuera, Rodrigo” têm em comum o protagonismo assumido por D. Urraca, distintivo, aliás, do poema épico *Las particiones del rey don Fernando*:

quien sí tiene el relieve suficiente para que la consideremos el personaje central de la gesta es la infanta doña Urraca, y el hecho de que en torno a ella se estructure todo el poema es una de las más notables características de *Las particiones del rey don Fernando* dentro del género épico (Catalán, 2001: 43).

Os três temas partilham o desenvolvimento da relação conturbada da infanta, primeiro com o pai, D. Fernando, e, depois, com o irmão, D. Sancho, em conflitos sucessivos que resultam da tentativa de submissão de Urraca pelas figuras masculinas que representam o poder familiar e simultaneamente o político, retratando ainda a resistência da personagem feminina a este domínio.

Diversos estudiosos sublinharam a antiguidade do ciclo formado por estes romances, apoiando-se na edição do *Cancionero de romances* de 1550, de Antuérpia, e no seu cotejo com as respectivas versões na primeira edição deste volume, sem ano (1547-1549). De facto, contrariamente a esta edição do *Cancionero* s.a., na qual “Afuera, afuera, Rodrigo” (*Cancionero de romances*, 1914: fol. 157r-157v) precede os outros dois romances (*Cancionero de romances*, 1914: fol. 157v-158r e 158r-158v), no volume de 1550 a disposição das versões dos mesmos temas respeita a cronologia dos episódios neles narrados: “Doliente se siente el rey” (fol. 146r-146v), é sucedido por “Morir vos queredes, padre” (fols. 146v-147v) e, por último, “Afuera, afuera, Rodrigo” (fols. 147v-148r). Além da disposição dos textos no volume, estas composições incluem sequências ou versos finais novos, relativamente ao volume sem ano, que ligam um romance ao subsequente, introduzindo o relato. No caso de “Doliente se siente el rey”, trata-se apenas de um dístico final com a entrada em cena de Urraca e a introdução do seu discurso:

Ellos estando en aquesto entrara Vrraca Fernando
y buelta hazia su padre desta manera ha hablado
(*Cancionero de romances*, 1967: 213).

Em “Morir vos queredes, padre”, à descrição do silêncio de Sancho perante a promessa exigida pelo rei, com que termina o poema do *Cancionero de romances* s.a., acresce, na edição de 1550, a narração do cerco de Zamora, depois da morte de D. Fernando, e a descrição do papel de Rodrigo Díaz nesta conquista, a quem Urraca se dirige nos versos iniciais de “Afuera, afuera, Rodrigo”:

El buen rey era muerto çamora ya esta cercada
de vn cabo la cerca el rey del otro el Cid la cercaua
del cabo que el rey la cerca çamora no se da nada
del cabo que el Cid la cerca çamora ya se tomava
Assomose doña Vrraca assomose a vna ventana
de alla de vna torre mocha estas palabras hablava
(*Cancionero de romances*, 1967: 214).

No romanceiro antigo, estes elementos poéticos podiam ter surgido da mão dos próprios editores, respondendo a questões materiais ou ao gosto do público: “el gusto por el relato llevaba a apreciar un texto ‘cíclico’, así como el gusto por la declamación hacía separar del conjunto las tiradas de los personajes” (Di Stefano, 1993: 389, nota 59). Contudo, Ramón Menéndez Pidal defendeu a tradicionalidade destes versos e do poema cíclico a que pertenceriam (Menéndez Pidal, 1915: 16-17). A tradição moderna portuguesa, por sua vez, dá também o seu contributo à discussão, uma vez que actualiza, como veremos, o relato da tomada de Zamora. Centremo-nos, portanto, nas versões deste volume quinhentista para a análise dos elementos deste ciclo épico.

1.2. Os constituintes temáticos do romance

O romance “Muerte del rey don Fernando” (0009), ou “Doliente se siente el rey”, descreve o estado moribundo de D. Fernando I e o cenário que rodeia o monarca, composto por membros do clero e pelos filhos, três legítimos e um bastardo. Segue-se a enumeração dos títulos eclesiásticos deste último e o final do romance corresponde à declaração do rei sobre a possibilidade do seu descendente

ilegítimo alcançar o pontificado. Recorro à edição de 1550 do *Cancionero de romances*, de Antuérpia (1967: 213), cuja versão apresenta a seguinte estrutura temática:

I.

1. Descrição da agonia do rei D. Fernando e do cenário envolvente.

Doliente se siente el rey esse buen rey don Fernando
los pies tiene hazia oriente y la candela en la mano
a su cabecera tiene arçobispos y perlados
a su man derecha tiene a sus fijos todos quatro
los tres eran de la reyna y el vno era bastardo
esse que bastardo era quedaua mejor librado
arçobispo es de Toledo maestre de Santiago
abad era en çaragoça de las Españas primado

2. O monarca dirige-se ao filho ilegítimo, recomendando-lhe que tente alcançar o papado.

Hijo si yo no muriera vos fuerades padre santo
mas con la renta que os queda vos bien podreys alcançarlo.

3. A infanta Urraca surge junto do pai.

Ellos estando en aquesto entrara Vrraca Fernando
y buelta hazia su padre desta manera ha hablado.

Por sua vez, “Morir vos queredes, padre”, antecedente de “As queixas de D. Urraca” na tradição antiga, abre *in medias res* e em discurso directo, com as acusações de Urraca ao progenitor. O poema do *Cancionero de romances* de 1550 (1967: 213-214) organiza-se de acordo com as seguintes sequências:

I.

1. Urraca confronta o pai com a injustiça da divisão exclusiva do reino pelos irmãos.

Morir vos queredes padre san Miguel vos aya el alma
mandastes las vuestras tierras a quien se vos antojara
a don Sancho a Castilla Castilla la bien nombrada
a don Alonso a Leon y a don Garcia a Bizcaya
a mi porque soy muger dexays me deseredada
yrme yo por essas tierras como vna muger errada
y este mi cuerpo daria a quien se me antojara
a los Moros por dineros y a los Christianos de gracia
de lo que ganar pudiere hare bien por la vuestra alma.

2.

2.1. O rei, em agonia, pergunta pela identidade da interlocutora.

Alli preguntara el rey, Quien es essa que assi habla?

2.2. Um outro interveniente identifica a filha do soberano, Urraca.

Respondiera el arçobispo Vuestra hija doña Vrraca.

3. O rei destina à infanta o governo da cidade de Zamora, exigindo o respeito pelo domínio entregue à filha.

Calledes hija calledes no digades tal palabra
que muger que tal dezia merescia ser quemada
alla en Castilla la vieja vn rincon se me oluidaua
çamora auia por nombre çamora la bien cercada
de vna parte la cerca el Duero de otro peña tajada
del otro la moreria vna cosa muy preciada
quien vos la tomare hija la mi maldicion le cayga.

4. O filho, D. Sancho, guarda silêncio perante este pacto.

Todos dicen amen amen sino don sancho, que calla.

II. Após a morte de D. Fernando, Zamora é cercada por D. Sancho, com o auxílio de Rodrigo Díaz.

El buen rey era muerto çamora ya esta cercada
de vn cabo la cerca el rey del otro el Cid la cercaua
del cabo que el rey la cerca çamora no se da nada
del cabo que el Cid la cerca çamora ya se tomaua

Assomose doña Vrraca assomose a vna ventana
de alla de vna torre mocha estas palabras hablaua.

O terceiro elemento deste romance cíclico, “Afuera, afuera, Rodrigo” (0021), reproduz o diálogo estabelecido entre Urraca e Cid, no momento em que o herói se apresenta perante os muros da cidade cercada, no papel de emissário de D. Sancho, a fim de convencer a infanta a entregar Zamora, a troco de dinheiro ou de outras terras. O relato inicia-se com o apelo de Urraca a Rodrigo, para que não participe desta campanha, e a infanta acusa o herói do esquecimento do papel que ela e os pais desempenharam na sua investidura e protecção. Recrimina-o ainda por ter sido desleal e pela traição que representou a escolha do matrimónio com Ximena.¹⁰ O debate sobre esta ligação amorosa segue com uma proposta de Cid para a dissolução do enlace com Ximena e a réplica negativa de Urraca. O romance termina com o lamento do herói que, afectado pelo desfecho do diálogo, ordena a retirada do exército e renuncia à missão que lhe havia sido confiada por D. Sancho. A versão quinhentista deste tema, impressa no volume de Antuérpia de 1550 (*Cancionero de romances*, 1967: 214), organiza-se de acordo com as seguintes sequências, que ilustro com o respectivo discurso poético:

I.

1. Diálogo entre D. Urraca e Rodrigo Díaz.

1.1. A personagem feminina lembra Rodrigo da dívida de gratidão que tem para com ela e os pais.

A fuera a fuera Rodrigo el soberuio Castellano
acordarse te deunia (*sic*) de aquel tiempo ya pasado
quando fuiste cauallero en el altar de Santiago
quando el rey fue tu padrino tu Rodrigo el ahijado
mi padre te dio las armas mi madre te dio el cauallo
yo te calce las espuelas porque fuesses mas honrrado
que pense casar contigo mas no lo quiso mi pecado
cassaste con Ximena Gomez hija del conde Loçano

¹⁰ Na tradição romancística, Ximena é filha do conde Lozano, morto por Rodrigo Díaz. A influência do poema épico tardio *Mocedades de Rodrigo* na filiação desta personagem feminina foi apontada, por exemplo, por Diego Catalán (2001: 615). Vide 2.1. do capítulo I.

con ella vuiste dineros conmigo vuieras estado
bien casaste tu Rodrigo muy mejor fueras casado
pexaste (*sic*) hija de rey por tomar de su vassallo

1.2. A figura masculina propõe redimir-se.

Si os parece mi señora bien podemos desligallo.

1.3. A protagonista recusa os intentos de Rodrigo.

mi anima penaria si yo fuesse en discrepallo.

1.4. O herói decide retirar-se e ordena ao regimento que o acompanhe.

A fuera a fuera los mios los de a pie y de a cauallo
pues de aquella torre mocha vna vira me han tirado
no traya el asta hierro el coraçon me ha passado.
Ya ningun remedio siento sino biuir mas penado.

“Afuera, afuera, Rodrigo” expõe, assim, o conflito e os deveres de lealdade de Rodrigo Díaz, que se revelam inconciliáveis. Por um lado, o herói encara a dívida para com Urraca e Arias Gonzalo, figura paterna que o criou em Zamora, na companhia da infanta, e, do outro, o rei D. Sancho II, que prometeu servir depois da morte de D. Fernando (Catalán, 2001: 49).

2. A tradição portuguesa

2.1. As sequências temáticas

A presença deste ciclo de romances na actualização poética contaminada de “Silvana” das áreas insulares portuguesas será analisada em dois momentos distintos: primeiro, focar-me-ei no grupo maioritário dos poemas recolhidos na

Madeira e no respectivo engaste das fórmulas próprias de “As queixas de D. Urraca” e “Afuera, afuera, Rodrigo”; segundo, na tradição açoriana que rememora os versos de “Muerte del rey don Fernando”, em conjunto com “As queixas de D. Urraca”. Embora coincida com a difusão das versões, o critério desta organização não é geográfico. Baseia-se, sim, na particularidade das duas composições provenientes dos Açores que, como veremos, são distintas tanto entre si, como do *corpus* madeirense.

Assim, as versões madeirenses de “Silvana” contaminadas desenvolvem-se de acordo com a seguinte estrutura temática, que ilustro com as respectivas fórmulas poéticas:

I.

1. Silvana passeia-se, enquanto é observada pelo pai.

Passeava D. Silvana por sua corredor'acima,
s'ela canta, melhor baila, melhor romance fazia.
Seu pai a andava mirando todas as horas do dia.
(Ferré, 1982: 205).

2. A figura feminina é acometida pelo progenitor.

– Bem puderas, ó Silvana, seres uma noite minha.
– Serei uma, serei duas, serei toda a minha vida,
mas as penas do inferno, papai, quem as passaria?
– Passara eu, D. Silvana
(Ferré, 1982: 204).

II. Silvana denuncia à mãe os intentos paternos.

– Onde vais, bela Silvana, onde vais, ó filha minha?
– Vou fugida de meu pai qu'a honra me tirar queria.
– Dá-me cá esses teus fatos, vestidos de quand'um dia,
qu'eu vou-m'haver com teu pai hoje aqui por este dia
(Ferré, 1982: 206).

III. A mãe toma o lugar da filha no encontro com o pai e desmascara o marido.

– Vem tu cá, D. Silvana, vem tu cá, filha minha;
se tu me trouxeres a honra, eu a vida te daria,
se tu não me trouxeres honra, a vida te ficaria.
– Como te posso trazer honra se três filhos já paria?
Foi D. João de Castelo, foi D. Pedro de Castilha,
também foi D. Silvana, sê ladrão, a nossa filha.
– Desmaldiçoada Silvana, de Deus e Santa Maria,
qu'os segredos de sê pai a sua mãe contaria
(Ferré, 1982: 204).

IV.

1. O pai questiona a autoria do lamento. A esposa responde-lhe tratar-se da filha.

– Oh! que vozes são estas qu'eu oiço tão desmudadas?
– É a nossa filha Silvana, chora que 'tá desgraçada.

2. O progenitor ouve a reivindicação sucessória da figura feminina e cede-lhe uma parte da herança.

– Rei que 'tás para morrer, Dês te tome parte n'alma,
repartistes os teus bens e a mim não me destes nada?
– A João deixo-le as casas, a Pedro terras lavradas.
– E à nossa filha Silvana, essa, não lhe deixas nada?
– Lá le deixo aquela bóia, aquela bóia dourada,
pel'uma banda, corre ouro; por outra, prata lavrada.
– Quand'eu nasci neste mundo já a bóia era tomada,
entre duques e marqueses, todos d'espada dourada
(Ferré, 1982: 205).

V. A protagonista alude à dívida de gratidão de Rodrigo para com ela e os pais.

– Tu não te lembras, Rodrigues, daquele tempo passado
que minha mãe te deu vestir e meu pai te deu cavalo
e eu te dei a espora d'oiro p'ra te fazer mais fidalgo?
(Ferré, 1982: 207).

2.2. O quadro das contaminações

2.2.1. “As queixas de D. Urraca”

Na actualização poética madeirense de “Silvana”, contaminada por “As queixas de D. Urraca”, depois da mãe da figura feminina desmascarar o marido, a filha lamenta nada lhe ter sido destinado pelo pai na partilha da herança, episódio relatado pelas fórmulas próprias do romance contaminador:

- Como podes conhecer honra a quem três filhos pariu?
Um foi D. Pedro de Crasto, outro foi João de Castilhas,
outra foi D. Silvana, filha qu’eu nunca teria.
- **Oh! que vozes são estas qu’eu oiço tão desmudadas?**
- **É a nossa filha Silvana, chora que ’tá desgraçada**
(Ferré, 1982: 205).

Neste caso, como noutros (*e.g.*, Ferré, 1982: 203-204), o engaste dos versos dos dois temas realiza-se por justaposição, mantendo as rimas próprias de cada um (respectivamente, *ía* e *á-a*, que preserva a assonância da tradição antiga de “As queixas de D. Urraca”). A interrogação do pai em agonia sobre a identidade da interlocutora integra a versão do *Cancionero* de 1550, por oposição ao primeiro volume desta obra, e é actualizada pelo *corpus* madeirense:

- Alli preguntara el rey, Quien es essa que assi habla?
Respondiera el arçobispo Vuestra hija doña Vrraca
(*Cancionero de romances*, 1967: 213-214).

- Que palavras são aquelas, mulher tão desaustinada?
- É a tua filha Silvana que a deixai deserdada
(Purcell, 1987: 50-51).

Esta formulação é uma herança do relato do episódio no poema épico, segundo testemunho da crónica afonsina, reelaborada pelo romanceiro: “el rey preguntó

entonces al Çid quién era, e él díxole: Señor, es vuestra fija doña Urraca que finca deseredada” (*apud* Catalán, 2001: 605).¹¹

Noutras composições da mesma área tradicional, o encaixe de “Silvana” e “As queixas de D. Urraca” utiliza um verso narrativo:

Mandá’ chumar os seus filhos para fazer a partida
(Purcell, 1987: 53).

E se tem de repartição, só tem duas horas de vida
(Purcell, 1987: 50).

Nisto o rei adoeceu para a morte, que morria.
– A D. João deixo a terra, a D. Jorze cavalaria.
– Ê vou-me por aqui abaixo muito triste e mal fadada;
vou pècurá roca e fuso, que mulhé ñã tem outra arma
(Fontes, 1996: 120).

Todos estes exemplos apresentam a rima do tema dominante (*í-a*) e relatam a agonia do pai da figura feminina ou antecipam a divisão da herança. No último caso, o rei atribui os seus bens aos filhos, na primeira pessoa, em versos de “As queixas de D. Urraca”, apesar da rima reflectir a influência da assonante de “Silvana”, prosseguindo, depois, com a rima própria do tema contaminador (*á-a*). Tanto nestas versões como nos poemas em que o engaste se realiza por justaposição, a sucessão dos versos dos dois romances, ou seja, da última fala da mãe de “Silvana” e do relato da partilha de “As queixas de D. Urraca”, sugere a contiguidade dos dois episódios e, nesta medida, o estado de saúde paterno seria também um efeito punitivo das suas acções anteriores.

Num outro poema, a ligação destes romances recorre ao seguinte dístico, que realço em negrito:

– Desmaldiçoada Silvana, de Deus e Santa Maria,
qu’os segredos de sê pai a sua mãe contaria.

¹¹ Uma versão, apesar da ausência da interrogação do monarca, rememora a réplica do interlocutor: “– É a tua filha Silvana, que a deixaste deserdada” (Ferré 1982: 27, bem como na recitação independente publicada em Marques, 1989: 388-390). Num outro poema, verifica-se a presença do mesmo verso, embora incluído, desta feita, no discurso da figura feminina: “– Senhor pai que ’tás à morte, a quem deixas os teus bens? / Vai deixar os teus bens a quem te não era nada / e a vossa filha Silvana, ela fica deserdada?” (Ferré, 1982: 206).

**Caminhou dali Silvana, como louca desvairada,
com sua roca na cinta que mulher não tem outr'arma.**

– Vós deixastes vossos bens a quem vos não era nada,
só sua filha Silvana, só a deixou desgraçada!
(Ferré, 1982: 204).

A acusação e as ameaças de Urraca ao progenitor, contidas nestes versos, surgem diversas vezes no *corpus* tradicional português e são utilizadas também na tradição moderna espanhola, como mostra, por exemplo, uma versão de Zamora:

– Eu voua por esse mundo como filha malfadada.
'Poi c'a minha roca à cinta, já qu' espada não me é dada.
Nem de preto, nem de branco, de ninguém serei guardada
(Purcell, 1987: 50).

y a mí, como más pequeña, me dejáis desamparada.
Cogeré la rueca y cinta y mi mantilla de grana,
iré por el mundo adelante como cosa mal parada
(Petersen, *Proyecto*: n.º 5859).

Os lamentos da protagonista na primeira pessoa podiam ler-se já na crónica afonsina:

Más me valdría la muerte, ca, mal pecado, non será tal ninguno que me non quiera aver
que me non aya (*apud* Catalán, 2001: 604).

Após indagar a identidade da interlocutora e de a repreender ou ameaçar pela ousadia, o rei concede à filha uma parte da herança. A memória portuguesa de “As queixas de D. Urraca” preserva todas as unidades identificadas no texto antigo e o testemunho do romance em versões de “Silvana” finaliza, portanto, com o cerco e a tomada da cidade de Zamora, à semelhança da composição quinhentista impressa no *Cancionero de romances* de 1550:

Ind'ó rei não era morto já Zamboia era tomada,
com duzentos cavaleiros em toda a roda cercada
(Ferré, 1982: 27).

No entanto, na actualização nacional do tema, Zamora converte-se em “Zamboia” (Ferré, 1982: 27) ou “Sabóia” (Fontes, 1996: 120) e, noutros casos ainda, por simplificação, em “bóia” (Ferré, 1982: 205) ou “jóia” (Ferré, 1982: 204). O desconhecimento do referente do vocábulo resulta numa adaptação à realidade dos cantores tradicionais, um exemplo de *lectio facillior* que demonstra, ao mesmo tempo, o processo de adaptação necessário à sobrevivência destes versos e, consequentemente, do próprio género romancístico (Ferré, 2011: 443-444). No poema épico *Las particiones del rey don Fernando*, D. Sancho rende-se à imponente de Zamora, quando se acerca dos muros da cidade com o seu exército. O poema antigo “Morir vos queredes, padre” utiliza as mesmas palavras para descrever Zamora. Porém, atribui-as a D. Fernando I, ao entregar a cidade à filha, a infanta D. Urraca. O *corpus* português, por seu lado, preserva-as no mesmo contexto, mediante reelaboração:

vio como estava bien *asentada*: del un cabo la corría Duero e del otro peña *tajada* (*apud* Catalán, 2001: 609).

çamora auia por nombre çamora la bien cercada
de vna parte la cerca el Duero de otro peña tajada
(*Cancionero de romances*, 1967: 213).

– Deus se lembre de mim se ela era lembrada,
qu’eu deixava-le Zamboia, Zamboia também le deixava.
Por uma banda corre ouro e por outra prata lavrada
(Ferré, 1982: 27).

A tradição encontrou, assim, soluções foneticamente próximas das expressões utilizadas na composição quinhentista: “de una parte la cerca el Duero” origina “por uma banda corre ouro” e “de otra peña tajada” “por outra prata lavrada”.

A presença de “As queixas de D. Urraca” no final de versões de “Silvana” obedece a diversos factores de atracção semânticos e discursivos. Em primeiro lugar, os dois temas partilham o retrato de uma relação conflituosa entre pai e filha. O conflito nasce, em ambos, do exercício de poder da personagem masculina, que atenta contra a filha. Depois, têm igualmente em comum a composição deste núcleo familiar por outros descendentes, irmãos da protagonista. As versões de “Silvana”

registam esta enumeração no *corpus* madeirense e, por exemplo, num poema autónomo transmontano:

– Como posso trazer honra s'eu já três vezes parira?
Uma vez rei de Castela, outra vez rei de Castilha,
outra vez bela Silvana, tua filha e filha minha
(Ferré, 1982: 206).

– Eu como hei-de estar virgem se três vezes hei parido?
– Uma do rei de Castela, outra do rei de Sevilha
e outra da nossa Silvana, da nossa filha mais querida
(Ferré, 2003: 331).

Por isso, nas versões contaminadas com “As queixas de D. Urraca”, a referência desenvolve-se paralelamente nos versos dos dois temas, garantindo a coerência do relato:

– Como podes conhecer honra a quem três filhos pariu?
Um foi D. Pedro de Crasto, outro foi João de Castilhas,
outra foi D. Silvana, filha qu’eu nunca teria.
(...)
– A João deixo-le as casas, a Pedro terras lavradas.
– E à nossa filha Silvana, essa, não lhe deixas nada?
(Ferré, 1982: 205).

As composições autónomas de “Silvana” terminam geralmente com a maldição da filha por ter denunciado o intento do progenitor ou com a sua bênção pelas mesmas razões, permitindo a salvação da alma paterna. O romance mantém, deste modo, uma abertura à prossecução ou à resolução mais definitiva deste conflito familiar. Por sua vez, “As queixas de D. Urraca” relata o confronto entre um pai e uma filha e o desfecho de um ressentimento, cuja causa e antecedentes são desconhecidos. Assim, nos poemas contaminados, que ligam versos dos dois romances, o poder do progenitor e rei (ou, pelo menos, quando o título não é referido, uma figura com a importância suficiente para possuir as propriedades que divide pelos filhos) torna-se ainda mais evidente, assim como o agravamento da sua culpa e a injusta punição da filha. A agonia não impede o desprezo da personagem feminina, aquando da repartição dos bens, embora estas versões finalizem com a rectificação do esquecimento e a entrega de Zamora, numa tentativa de redenção.

Faço apenas um aparte para referir o desenlace de um dos poemas madeirenses não contaminados de “Silvana”, que termina com os seguintes versos:

– Quem vos trouxe aqui, senhora, da outra vida?
– Foi os brados da Silvana, filha tua e anja minha.
– Filha que descobre o pai, que castigo não merecia?!
– **Merecia ser deserdada, é mesmo a deserdaria.**
Abençoada Silvana, de Deus e Santa Maria,
porque livrou o sê pai das penas em que jazia
(Ferré, 1982: 208).

O pai equaciona deserdar a filha como punição para a sua denúncia, embora a versão termine com o louvor desta personagem. Não podemos classificar a expressão sublinhada como fórmula própria de “As queixas de D. Urraca”. Contudo, impõem-se duas hipóteses: por um lado, podemos considerá-la uma alternativa do desfecho de “Silvana” e, conseqüentemente, um factor de atracção dos versos de “As queixas de D. Urraca”; por outro (e mais plausível), analisá-la como uma reminiscência do romance épico.

2.2.2. “Afuera, afuera, Rodrigo”

Algumas composições madeirenses terminam ainda com fórmulas próprias de “Afuera, afuera, Rodrigo”. Neste tema, Urraca evoca a protecção e os privilégios de que Rodrigo usufruiu graças a ela e aos pais.¹² Como vimos, o texto antigo do romance prossegue com a resposta do herói e o diálogo até à resolução final, desta personagem masculina, em recuar no propósito de invadir Zamora. A tradição portuguesa, no entanto, actualiza apenas a sequência inicial e as primeiras declarações da infanta:

A fuera a fuera Rodrigo el soberuio Castellano

¹² O antropónimo do herói da composição antiga deste tema (Rodrigo) regista a mesma variação do protagonista do romance “O Cid e o conde Lozano”: “Rodrigues” (Ferré, 1982: 206-207; Fontes, 1996: 120-121).

acordarse te deunia (*sic*) de aquel tiempo ya pasado
quando fuiste cauallero en el altar de Santiago
quando el rey fue tu padrino tu Rodrigo el ahijado
mi padre te dio las armas mi madre te dio el cauallo
yo te calce las espuelas porque fueses mas honrrado
(*Cancionero de romances*, 1967: 214).

– Tu não te lembras, Rodrigues, daquele tempo passado
que minha mãe te deu vestir e meu pai te deu cavalo
e eu te dei a espada d’ouro p’ra te fazer mais fidalgo?
(Ferré, 1982: 206-207).

O engaste dos versos de “As queixas de D. Urraca” e “Afuera, afuera, Rodrigo” realiza-se por justaposição, em todas as versões que os incorporam. Ao relato do cerco ou da tomada de Zamora, do primeiro tema, sucede-se a interpelação de Urraca a Rodrigo (em negrito), mantendo as rimas próprias de cada romance (*á-a* e *á-o*, respectivamente):

‘Inda nã amanhècia, já Sabóia foi tomada
com duzentos cavaleiros, todos d’espada alvorada.
– **Tu nã te lembras, Rodrigues, daquele tempo passado,**
qu’o rei era tê padrinho e tu eras seu afilhado
(Fontes, 1996: 120).

Comparativamente à presença do romance “As queixas de D. Urraca” na actualização portuguesa de “Silvana”, as fórmulas contaminadas de “Afuera, afuera, Rodrigo” surgem num número reduzido de versões. Esta diferença explica-se pela dificuldade de interpretação destas fórmulas, inerente ao novo contexto. Na verdade, se as “As queixas de D. Urraca” acrescentam novos elementos ao enredo de “Silvana”, prosseguindo o relato do conflito familiar deste tema receptor, já a propósito de “Afuera, afuera, Rodrigo”, o caso afigura-se mais complicado. A presença de uma nova personagem, Rodrigues, e o seu papel na intriga, bem como as declarações que lhe são dirigidas pela figura feminina, não fazem sentido em “Silvana” e tendem, conseqüentemente, a desaparecer.

2.2.3. “Muerte del rey don Fernando”

No *corpus* da balada peninsular, segundo o *Catálogo General del Romancero* (Catalán, 1983: 519), o romance “Muerte del rey don Fernando” foi preservado em contaminação apenas em duas versões tradicionais açorianas de “Silvana” (Purcell, 1976a: 159-160; Purcell, 1976b: 17-18), recolhidas por Joanne Purcell (Catalán, 1982: 117; Ferré-Carinhas, 2000: 210). Estes poemas integram a descrição do estado moribundo do rei, correspondente ao dístico que abre a tradição antiga do tema:

Doliente se siente el rey, esse buen rey don Fernando.
Los pies tiene hacia oriente y la candela en la mano
(Di Stefano, 1993: 352).

Q’ando chegou a sua casa, seu pai na cama o tinha.
c’os pés com’ a um defunto, com a candeia na mão
(Purcell, 1976a: 159-160).

Chegando-s’ à sua terra, seu pai na cama o tinha.
Os seus pés eram defuntos, sua candeia na mão
(Purcell, 1976b: 18).

O primeiro verso não rememora o antropónimo do soberano e a assonante é a do romance receptor (*i-a*). O segundo, porém, mantém a rima do tema sobre a morte de D. Fernando (*a-o*). Este relato da agonia do monarca é sucedido, por justaposição, pelo lamento da filha, em fórmulas próprias de “As queixas de D. Urraca”:

– Deixastes os vossos bens a quem vos não era nada
e sendo a vossa filha, me deixastes deserdada.
– Quem foi essa criatura que tão feias falas faloua?
– Foi vossa filha Silvana que a este instante chegoua.
– Eu te deixo dois sagotes, cercada mui bem cercada;
por uma banda corre oiro, por outra prata coada.
Sejas tu a minha filha, sejas tu a abençoada!
(Purcell, 1976a: 160).

– Deixastes os vossos bens a quem vos não era nada.
Ê que era a vossa filha me deixastes deserdada.
– Ele quem foi esta mulher, que tão feia fala faloua?
– Foi vossa filha Silvana, que inda agora aqui chegoua.
– Cá te deixo três sagóis cercados mui bem cercados;
por uma banda corre oiro, por outra prata coada,

p'la outra maldição, que sejas 'maldiçoadada,
qu' à hora da minha morte não me sejas mais lembrada!
(Purcell, 1976b: 18).

A ausência da narração do cerco e da conquista de Zamora pode explicar a dos versos de “Afuera, afuera, Rodrigo”, que se lhes seguiria.

Apesar da semelhança dos testemunhos épicos, estas duas versões açorianas desenvolvem-se segundo modalidades muito distintas tanto entre si, como do *corpus* madeirense previamente analisado: uma corresponde a “Delgadinha” + “Silvana” + “O conde da Alemanha” + “Muerte del rey don Fernando” + “As queixas de D. Urraca” (Purcell, 1976a: 159-160; 1987: 54-55) e a segunda a “Silvana” + “La nave guiada por la Virgen” + “Silvana” + “La nave guiada por la Virgen” + “Muerte del rey don Fernando” + “As queixas de D. Urraca” (Purcell, 1976b: 16-17; 1987: 55-56). No primeiro poema, o *incipit* corresponde a versos de “Delgadinha” com a apresentação do pai, a proposta amorosa e a recusa da filha, na assonância característica do tema *á-a*. Esta réplica é seguida pelo encontro com a mãe e o diálogo entre estas personagens utiliza versos de “O conde da Alemanha”. Destaco-o pois a contaminação promove uma mudança drástica na postura das personagens de “Silvana”. De facto, a desculpabilização das acções do progenitor por parte da mãe, com recurso a este tema, é rara (a assonância é a mesma do romance receptor):

– Teu pai é homem velho, isso foi em zombaria.
– Arrenego o seu zombá e a sua zombaria.
Ma' mamã há-de perdoá, qu'ê pa' trás não tornaria
(Purcell, 1987: 54-55).

Na actualização poética autónoma deste romance de incesto, a atitude predominante na progenitora corresponde ao amparo da filha e à elaboração do ardil para tomar o seu lugar no encontro com o marido. Pelo contrário, os versos acima transcritos acentuam o isolamento e o abandono da protagonista e este poema acaba por reconhecê-la como bastião da honra familiar: “Sejas tu a minha filha, sejas tu a abençoada!”.

3. Um ciclo cidiano na tradição portuguesa de um romance de incesto

A presença de versos de “Muerte del rey don Fernando”, “As queixas de D. Urraca” e “Afuera, afuera Rodrigo” em versões modernas portuguesas de “Silvana” tem sido avançada pelos críticos como prova da existência de um romance cíclico, cujas pistas remontariam ao século XVI. Os indícios desta fusão antiga estariam, desde logo, nos poemas da edição de 1550 do *Cancionero de romances*, de Martín Nucio (*Cancionero de romances*, 1967: 213, 213-214 e 214). De facto, como vimos, na primeira edição deste *Cancionero*, sem ano, “Afuera, afuera, Rodrigo” precede os outros dois romances (*Cancionero de romances*, 1914: fol. 157r-157v), não obstante reproduzir uma cena subsequente à morte de D. Fernando I. Pelo contrário, no volume de 1550, a disposição das versões dos três temas respeita a ordem cronológica das cenas relatadas. Acresce agora a esta argumentação que os versos finais destas composições, ausentes do *Cancionero* s.a., são actualizados pela tradição moderna, conforme observámos. Refiro-me, nomeadamente no *corpus* tradicional português, à interrogação do rei moribundo sobre a autoria dos lamentos que ouve¹³ e à narração do cerco e tomada de Zamora, do final de “Morir vos queredes, padre”:

Alli preguntara el rey, Quien es essa que assi habla?
Respondiera el arçobispo Vuestra hija doña Vrraca
(*Cancionero de romances*, 1967: 213-214).

– Oh! que vozes são estas qu’eu oiço tão desmudadas?
– É a nossa filha Silvana, chora que ’tá desgraçada
(Ferré, 1982: 205).

El buen rey era muerto çamora ya esta cercada
de vn cabo la cerca el rey del otro el Cid la cercaua
del cabo que el rey la cerca çamora no se da nada
del cabo que el Cid la cerca çamora ya se tomaua

Ind’ó rei não era morto já Zamboia era tomada,
com duzentos cavaleiros em toda a roda cercada
(Ferré, 1982: 27).

¹³ Nas versões anteriores do romance, tanto nos folhetos de cordel como no *Cancionero de romances* s. a., a resposta do rei ao lamento da filha e a oferta de Zamora são imediatas (Menéndez Pidal, 1915: 15).

Ramón Menéndez Pidal já havia intuído a relação genealógica do poema algarvio, publicado por Estácio da Veiga, com o texto do volume de 1550. No entanto, o erudito espanhol dispunha apenas desta composição factícia e as recolhas mais recentes em território português contrariam-no num outro ponto: “Esta variante cíclica, que es la que acaso parece menos popular, se manifiesta modernamente en la tradición oral del Algarve” (Menéndez Pidal, 1915: 20), confirmando a existência tradicional do romance cíclico e também esta modalidade contaminada como forma exclusiva da preservação destes temas na tradição portuguesa. Trata-se, aqui, não da tradicionalidade dos poemas impressos em 1550, como avançou Menéndez Pidal, mas da tradicionalização ou preservação de uma variante tradicional destas composições. Assim, o tríptico “Muerte del rey don Fernando”, “As queixas de D. Urraca” e “Afuera, afuera, Rodrigo” ter-se-ia assumido enquanto forma de transmissão tradicional destes romances.

Recupero a definição deste ciclo épico, por Diego Catalán, apresentada no início do presente capítulo:

Ello permitió que las escenas dramáticas de los romances referentes al “tema” de Zamora se sintieran como partes de una misma “historia”. A esto se debe, en mi opinión, el que, en el s. XVI, se soldaran algunos de esos romances para crear una versión cíclica (Catalán, 2001: 616).

A analogia temática, que esteve na génese do romance cíclico, e a reconhecida tendência da balada peninsular para tornar novelescos os enredos históricos influi, de forma decisiva, na conservação destes temas:

Indudablemente, fue la debilidad argumental del episodio aislado de las *Quejas de doña Urraca* lo que llevó a constituir en el s. XVI la narración cíclica, y luego, en etapas posteriores de la vida oral del romancero, a utilizar el tema como un mero “motivo” argumental incorporado a pasajes de otros romances (Catalán, 2001: 617).

Com efeito, uma vez perdida a memória histórica do episódio e a associação entre as figuras históricas e as personagens romancísticas que o protagonizam, o enredo do tema torna-se exclusivamente novelesco e esta transformação determina, ao

mesmo tempo, uma mudança na actuação do fenómeno contaminativo: “En el siglo XVI la contaminación es sobre todo con otros romances cidianos. En la época moderna, perdida totalmente la memoria del conjunto de la leyenda cidiana, el romance se contaminó con otros de procedencias muy diversas” (Menéndez Pidal, 1915: 20).

Na tradição épica de *Las particiones del rey don Fernando*, D. Urraca desempenhava o papel central e, no romanceiro, este protagonismo acentua-se: “Se ha formado así un pequeño poema donde el tema de la partición del reino se ha reducido a marco de la dramatización poética de las angustias personales de Urraca” (Di Stefano, 1993: 355, nota 20). Ora, é este processo de “dramatização poética” que viabiliza a integração do discurso de “As queixas de D. Urraca” nas composições de um romance de incesto. Por outro lado, figuras como a de Rodrigo Díaz tendem a desaparecer por completo, assim como os versos de “Afuera, afuera, Rodrigo”. Não obstante, tendo em consideração que o sentido contextual do discurso de Urraca está completamente perdido para um cantor da tradição moderna, como parte do enredo de “Silvana”, o testemunho deste romance na Madeira é de um arcaísmo notável:

A fuera a fuera Rodrigo el soberuio Castellano
acordarse te deunia (sic) de aquel tiempo ya pasado
quando fuiste cauallero en el altar de Santiago
quando el rey fue tu padrino tu Rodrigo el ahijado
mi padre te dio las armas mi madre te dio el cauallo
yo te calce las espuelas porque fuesses mas honrrado
(Cancionero de romances, 1967: 214).

– Tu não te lembras, Rodrigues, daquele tempo passado
que minha mãe te deu vestir e meu pai te deu cavalo
e eu te dei a espora d’ouro p’ra te fazer mais fidalgo?
(Ferré, 1982: 206-207).

A fuera a fuera Rodrigo el soberuio Castellano
acordarse te deunia (sic) de aquel tiempo ya pasado
quando fuiste cauallero en el altar de Santiago
quando el rey fue tu padrino tu Rodrigo el ahijado
mi padre te dio las armas mi madre te dio el cauallo
yo te calce las espuelas porque fuesses mas honrrado
(Cancionero de romances, 1967: 214).

– Tu não te lembras, Rodrigues, daquele tempo passado,

qu'ó rei era tẽ padrinho e tu eras seu afilhado
(Fontes, 1996: 120).

A antiguidade deste ciclo épico, amplamente reconhecida, prova que a união dos versos de “Muerte del rey don Fernando”, “As queixas de D. Urraca” e “Afuera, afuera, Rodrigo” é anterior à sua presença em “Silvana”, à semelhança do processo que determina, por exemplo, a ligação entre “Destierro del Cid” e “Garcilaso y el Ave María”, prévia ao encaixe desta unidade composta na versão madeirense de “O Cid e o conde Lozano”.¹⁴ Por outro lado, não creio ser possível fazer a defesa da mesma antiguidade para o engaste das fórmulas próprias deste romance cíclico em versões do tema de incesto nas Regiões Autónomas da Madeira e dos Açores, apesar de Manuel da Costa Fontes afirmar que a existência desta contaminação nas duas áreas tradicionais indicaria um engaste prévio à colonização das regiões insulares portuguesas (Fontes 1996b: 141-142). Diego Catalán, porém, refutou esta hipótese:

semejantes elucubraciones dejan de lado un fenómeno esencial en la vida del romancero oral moderno: la coexistencia, en los repertorios de los cantores, de los más variados temas romancísticos permite toda clase de combinaciones temáticas y un libre trasiego de motivos entre ellos; por otra parte, la comunicación entre tradiciones, la difusión desde unas comarcas a otras de novedades (sean temas nuevos, sean motivos nuevos en romances previamente conocidos) es algo normal y demostrable (sin que para nada importe que esas comunidades sean continentales o isleñas) (Catalán, 2001: 616-617, nota 80).

Segundo mencionei previamente, a contaminação de “Silvana” e “As queixas de D. Urraca” é determinada, sobretudo, pela analogia das provações impostas às protagonistas destes romances pela sua condição feminina, nomeadamente no seio familiar. Assim, nos poemas contaminados, a personagem principal passa a estar exposta, num primeiro momento, aos desejos do pai e, no segundo, ao seu poder familiar, social e político. Esta fragilidade, contudo, não é silenciosa. A reivindicação sucessória da figura feminina, contestando a entrega exclusiva da herança aos irmãos, aponta para uma mudança do sistema varonil na gestão familiar e, ainda, nas respectivas repercussões na organização do poder social e político.

¹⁴ Vide capítulo I da Segunda Parte desta tese.

VII. Uma tipologia da contaminação extrafabulística no romanceiro tradicional português

Os estudiosos que se têm dedicado ao exame da contaminação na balada pan-hispânica são unânimes em reconhecer a complexidade e multiplicidade das suas manifestações: “El fenómeno es tan complejo y variado que se puede presentar casi de tantas maneras como ocurrencias se produzcan” (Salazar, 1992: 410). Os esforços até hoje desenvolvidos para a compreensão desta multiplicidade resultaram, como vimos, em diversas propostas de categorização do fenómeno, que partiram de uma metodologia comum: a análise das causas e dos efeitos desta técnica intertextual no romanceiro. A revisão crítica destas propostas evidenciou igualmente que, embora não ignorem os aspectos geradores das contaminações, as tipologias avançadas e a respectiva nomenclatura basearam-se, sobretudo, nos efeitos da incorporação de unidades de um determinado tema num novo contexto romancístico. A distinção de Diego Catalán entre contaminação “intrafabulística” e “extrafabulística” é o exemplo mais evidente deste procedimento, resultando da avaliação das consequências dos engastes na fábula do tema receptor (Catalán, 1984: 143-158). Por sua vez, Flor Salazar utilizou o conceito de contaminação intrafabulística para avaliar os efeitos de um determinado engaste de fórmulas próprias na intriga do tema receptor e propor uma tipologia desta modalidade. Neste sentido, designou por “sustitutiva” a importação de fórmulas com o propósito de substituir a expressão de uma parte da intriga do romance receptor e por “aditiva” aquela que introduz novos sentidos no desenvolvimento da intriga de um tema, sem, contudo, alterar a sua estrutura fabulística (Salazar, 2015).

A presente tese adoptou, desde logo, o conceito de “contaminação extrafabulística”, pensado por Diego Catalán para designar a migração intertextual de unidades ou grupos de unidades de significação que altera a fábula dos temas receptores, contrariamente à “intrafabulística”. Estava definido à partida, por isso, o efeito comum aos objectos de estudo deste trabalho. Todavia, além do exame particular da função ou dos papéis que estas migrações intertextuais desempenham

nos romances receptores, a análise do fenómeno de reelaboração tradicional “contaminação”, nos capítulos precedentes, incluiu sempre uma apreciação simultânea da natureza diversa dos factores de atracção que as motivam. Centremo-nos, primeiro, no elenco destas modalidades segundo as quais a contaminação se processa, bem como na respectiva lógica de funcionamento.

O fenómeno contaminativo no romanceiro tradicional português obedece a múltiplos factores de atracção, cuja natureza os dispõe em dois grupos maioritários: de um lado, os elementos formais e discursivos, do outro, aqueles relacionados com o conteúdo, com os significados. Começemos por estas últimas modalidades. O engaste do discurso poético de um tema da balada peninsular em versões de outro romance pode ser promovido pela associação de elementos temáticos, narrativos ou semânticos. A analogia temática determina, por exemplo, a ligação de romances que desempenham um mesmo papel no *corpus* tradicional moderno, como é o caso da contaminação de “Silvana” e “Delgadinha”, analisada por Teresa Araújo:

[os dois romances] aludem igualmente (sob forma cristianizada) ao tema do incesto entre pai e filha utilizando várias sequências narrativas e algumas formas poéticas muito semelhantes, pelo que cumprem a mesma funcionalidade no contexto em que são recitados ou cantados (Araújo, 2005: 295).

Por sua vez, a relação entre “Conde Claros vestido de frade” e “Conde Claros preso” teve origem na pertença dos dois temas ao ciclo dedicado à figura de Conde Claros, desde a tradição quinhentista do romanceiro. Com efeito, embora este engaste moderno seja pouco produtivo (comparativamente, por exemplo, à presença de “Aliarda”) e divirja da opção maioritária de interpretação do tema pela memória portuguesa, a modalidade formada por versos destes dois romances explica-se pela partilha do protagonista e de diversos episódios do relato das suas aventuras amorosas, conforme descrevi no capítulo II.

Este tipo de associação esteve igualmente na génese dos romances cíclicos “O Cid e o conde Lozano” e “As queixas de D. Urraca”, analisados nos capítulos I e VI. De facto, Diego Catalán atribuiu a origem deste último ciclo à ligação de romances épicos relacionados com o “tema Zamora”, nomeadamente das três composições que, na

tradição antiga, reelaboraram as cenas da morte de D. Fernando I, da reivindicação sucessória de Urraca e das consequências da concessão do governo de Zamora à infanta, pelo progenitor (“Muerte del rey don Fernando”, “As queixas de D. Urraca” e “Afuera, afuera, Rodrigo”). Em “O Cid e o conde Lozano”, por outro lado, tratou-se da união do discurso poético de vários romances do ciclo cidiano que desenvolvem diferentes episódios do conflito entre Rodrigo Díaz de Vivar e o rei. Um processo de analogia semântica poderia explicar o engaste do relato dos episódios de confronto de uma figura romancística com o seu soberano, porém, a atracção que esteve na génese de “O Cid e o conde Lozano” encontra-se sujeita ao tema mais amplo “aventuras de Rodrigo Díaz”, sendo o protagonista do conflito um factor determinante. Na verdade, observámos como o “tema Zamora” estava ligado ao protagonismo assumido por Urraca, assim como, neste caso, a formação do ciclo épico obedeceu à analogia do tema “Rodrigo Díaz desafia a soberania do rei”.

No âmbito deste primeiro grupo de factores, destacam-se também os processos de analogia semântica. Pere Ferré (1983: 154), por exemplo, utilizou o conceito de “isotopia metafórica” para demonstrar como o engaste de “A infantina” e “O cavaleiro enganado” foi determinado pelos diversos paralelismos nos enredos dos dois romances, designadamente nas sequências de abertura dos temas e na situação dos seus protagonistas. Por sua vez, a contaminação de “O soldado” e “A aparição”, estudada no capítulo IV, deve-se ao facto de os dois romances se constituírem a partir da representação de um envolvimento leal e de uma figura masculina (em geral um cavaleiro) que procura regressar a casa, a fim de recuperar a relação com a amada. Também a migração intertextual de fórmulas próprias de “Canción del huérfano” para versões insulares dos romances tradicionais “Bodas de sangue” e “Gerinaldo” é promovida pela associação de enredos protagonizados pela figura de um órfão entregue ao rei, que trai a confiança do tutor ao manter, suposta ou factualmente, uma relação amorosa com um elemento feminino da família do soberano.

Nesta lógica de atracção semântica dos romances tradicionais, incluem-se ainda analogias menos abrangentes, como a associação de um motivo temático particular. Com efeito, em versões de “A aposta ganha” e “Conde Claros vestido de frade”, a unidade narrativa “a personagem masculina adopta um disfarce a fim de

ludibriar outra” é desenvolvida pelos dois temas, ainda que o ludíbrio tenha propósitos distintos. Na actualização poética de “A aposta ganha”, o protagonista procura enganar a figura feminina, vestindo-se de mulher, em “Conde Claros vestido de frade”, por outro lado, disfarça-se de frade para a salvar da morte. Deste modo, nos poemas contaminados que unem versos dos dois romances, a personagem masculina disfarça-se duas vezes no desenvolvimento do mesmo enredo, com as finalidades mencionadas. Esta dupla acção reconfigura o conde, em relação ao perfil da personagem no poema quinhentista “A caza va el emperador”, e altera o móbil do salvamento da figura feminina, que passa a obedecer a um interesse próprio (a preservação da linhagem), no lugar do sentimento amoroso dominante em “Conde Claros vestido de frade” (Boto, 2007-2008: 41). No capítulo II, observámos igualmente que a associação da gravidez da protagonista, implícita nas composições autónomas deste romance receptor, promove o engaste de fórmulas próprias de “A infanta pejada”, que clarifica, desta forma, a causa da condenação da infanta à morte pelo rei. Porém, um aspecto importante distingue os dois exemplos anteriores: o facto de a presença do romance “A infanta pejada” em “Conde Claros vestido de frade” ser determinada ainda pela substituição de um segmento do antecedente quinhentista deste tema. Com efeito, nesta composição, o progenitor convoca as parteiras que confirmam a gravidez da infanta. Pelo contrário, os poemas autónomos da tradição moderna portuguesa do romance apenas a revelam depois, de forma implícita. Logo, as fórmulas próprias de “A infanta pejada”, que relatam como um pai chama os médicos ou os alfaiates para diagnosticar a causa do mal-estar da filha ou do panejamento da sua roupa, acabando por anunciar a gravidez, substituem aquele segmento antigo, num processo de analogia que corresponde ao conceito de “pseudomorphic contamination”, proposto por Samuel Armistead ao estudar a tradição sefardita do romanceiro:

The idea of pseudomorphic contamination takes on even more importance when we study certain other *romances* in the Sephardic tradition, in which the general outlines of an original narrative have been preserved, but the individual components of the narrative are, in most cases, now expressed by verses borrowed from other, unrelated narratives, while the original components have largely disappeared (Armistead, 2004: 86).

O segundo grupo de factores envolvidos na actuação do fenómeno contaminativo no romanceiro tradicional português é composto pela analogia de elementos formais e discursivos, como a atracção rimática e a associação de determinadas construções frásicas ou itens lexicais. Assim, vimos, no capítulo IV, como o engaste de “Bernal Francês” e “A aparição” está relacionado com o facto de partilharem a rima em *i*, pouco comum na balada peninsular, e com a utilização dos mesmos itens ou itens do mesmo campo lexical, na respectiva ameaça da figura do marido à adúltera e na descrição do cortejo fúnebre da personagem feminina do segundo tema. O que mais sobressai neste caso, como noutros que fui mencionando, são as alterações sofridas pelos versos importados no novo contexto romancístico. Com efeito, não obstante as semelhanças formais das composições autónomas dos dois romances, nos poemas contaminados que os unem verifica-se frequentemente a reelaboração discursiva das fórmulas do tema contaminador ou do tema receptor, tendo em vista a uniformização destas composições, mas, acima de tudo, a coerência do enredo que este discurso poético desenvolve. Desta forma, nos versos de “A aparição” incorporados em “Bernal Francês”, os sinais da sumptuosidade do funeral convertem-se em evidências do cumprimento da ameaça final do marido traído. Por sua vez, o engaste de versos de “Aliarda” em “Conde Claros vestido de frade”, além da partilha da rima (*a*), é promovido pela semelhança estrutural da interpelação da personagem feminina nos dois romances, com recurso ao duplo vocativo, que cria nas versões contaminadas uma estrutura paralelística.

Todavia, serão raras as ocasiões em que factores como a atracção rimática (ou outro destes elementos formais) poderá promover isoladamente a presença recorrente ou sistemática de fórmulas próprias de outros temas em versões de um determinado romance, sobretudo no que respeita à contaminação extrafabulística. Na verdade, este engaste maioritário dos versos de “Bernal Francês” e “A aparição”, no *corpus* português, é sinónimo de uma reinterpretação do romance de “mulheres adúlteras” pelos cantores tradicionais. Logo, embora os dois temas partilhem elementos formais e discursivos, a adopção definitiva do seu engaste pela memória colectiva coincidiu com a aceitação dos novos significados temáticos que ele introduz no argumento, comprovada pela elevada percentagem de poemas contaminados e

pela transversalidade da contaminação às diversas regiões que actualizam “Bernal Francês”. Creio ter demonstrado, ao longo desta tese, que os exemplos de contaminação extrafabulística discutidos se devem ora à existência de analogia temática ou semântica, ora a uma combinação de distintas modalidades de associação temáticas, semânticas e formais.

No que respeita ao objecto central deste estudo, a contaminação extrafabulística na tradição moderna portuguesa, o efeito comum às migrações intertextuais analisadas foi assumido desde logo, isto é, a alteração da fábula dos temas receptores, promovida por estes engastes. No entanto, esta ampliação dos limites do relato, que modifica a estrutura fabulística do romance receptor, cumpre múltiplas funções. Quando afecta a abertura dos poemas, ela contextualiza a acção e esclarece os motivos do comportamento das personagens (“Conde Claros vestido de frade”, “A noiva abandonada”). Ao operar no desfecho das versões, este engaste oferece uma resolução definitiva para um conflito ou, mantendo o desfecho, amplia os obstáculos enfrentados pelas personagens. É o caso da contaminação de versões insulares portuguesas de “Gerinaldo” pelo tríptico “Canción del huérfano”, “O prisioneiro” e “O conde Ninho”, que mantém o enlace final dos amantes, tanto nos poemas autónomos, como nos contaminados. Noutros casos, o engaste de unidades de significação, provenientes de outros temas, na abertura e no desfecho da actualização poética de um romance receptor pode cumprir, em simultâneo, algumas das funções anteriores (“A noiva abandonada”). No quadro destes aspectos gerais, porém, a definição de algumas subcategorias hipotéticas contribuiria, sem dúvida, para uma percepção mais completa do funcionamento do fenómeno na tradição moderna portuguesa.

Assim, no *corpus* tradicional português, a contaminação extrafabulística pode ser inicial (“Conde Claros vestido de frade”, “A noiva abandonada”), final (e.g., “Gerinaldo”, “Silvana”) ou simultaneamente inicial e final (“A noiva abandonada”). Apesar de Diego Catalán, ao definir este tipo de contaminação, ter considerado o engaste final de versos menos frequente que o inicial (Catalán, 1984: 157), notou também que o desfecho dos temas é o ponto do relato mais propenso à variação: “Según suele ocurrir, la adaptación del poema al sistema ético y estético de la sociedad

en que se canta se manifiesta sobre todo en la inestabilidad del desenlace” (Catalán, 1997: 97). De facto, dos seis capítulos desta tese, cinco estudam engastes de versos importados no final da actualização poética dos respectivos objectos de estudo, que mantêm ou alteram o tema dos romances contaminados, neste processo de adaptação ao sistema de valores e mundividência das comunidades de cantores tradicionais da balada pan-hispânica.

Por sua vez, a ampliação daqueles limites do relato pode corresponder a engastes simples ou compostos, ou seja, pode envolver fórmulas de um tema ou, pelo contrário, fórmulas próprias de dois ou mais romances tradicionais. Nestas modalidades compostas, verificámos ainda que a incorporação do discurso poético de um conjunto de temas pode respeitar quase sempre a mesma ordem temática, sendo sequencial (nos romances receptores “O Cid e o conde Lozano”, “Bodas de sangue” ou “Gerinaldo”), ou pode, por outro lado, combinar-se de formas múltiplas, sendo simultaneamente sequencial e/ou alternada (“Conde Claros vestido de frade”). Como vimos na análise de uma modalidade expressiva particular de “Conde Claros vestido de frade”,¹ a combinação de versos de “Conde Claros preso” e “A infanta pejada” na abertura da actualização poética deste romance assume também formas interpoladas.

Em alguns casos, esta migração intertextual composta equivale a níveis diversos de composição poética, hipótese que formulei no estudo do engaste do romance “A infanta parida” em versões de “Conde Claros vestido de frade”. Com efeito, defendi, no capítulo II, que a contaminação das versões do romance carolíngio pelas fórmulas de “A infanta parida” é determinada pelo encaixe prévio deste romance em versões de “A infanta pejada”, conclusão que alicercei na análise da contaminação destes temas na tradição moderna e da lógica contextual do respectivo engaste em “Conde Claros vestido de frade”. Nesta categoria, enquadram-se também os ciclos romancísticos, como a unidade de significação composta por “Muerte del rey don Fernando”, “As queixas de D. Urraca” e “Afuera, afuera, Rodrigo”, presente em versões de “Silvana”, ou, na tradição moderna da balada peninsular, a união de versos de “Canción del

¹ Vide 3.4.2.3. do capítulo II deste trabalho.

huérfano”, “O prisioneiro” e “O conde Ninho”, aparentemente prévia ao seu engaste em composições de “Bodas de sangue” e “Gerinaldo”.

Por último, um dos encaixes que revela maior grau de reelaboração poética corresponde à contaminação de “Silvana” e “Delgadinha”. Promovida pela analogia do tema de incesto desenvolvido pelos dois romances e pelo seu coincidente papel temático e funcional na tradição moderna portuguesa, esta ligação realiza-se mediante múltiplas combinações dos seus discursos poéticos, por vezes em modalidades compostas por interpolação (Araújo, 2005: 301, 305), e resulta, também frequentemente, na reelaboração das fórmulas próprias dos dois romances nos poemas contaminados. Este exemplo corresponde mesmo a uma fusão temática, a uma “síntese poética de ambos” (Araújo, 2005: 307), segundo descrevi na Primeira Parte desta tese.

O fenómeno da contaminação surge, assim, como resposta à “debilidad argumental” (Catalán, 2001: 617) que caracteriza a memória portuguesa dos romances aqui analisados. De facto, estes relatos modernos exprimem ora o contexto em que se desenrola o conflito central do enredo de um determinado tema ora as respectivas consequências para as personagens. A ausência de um ou outro destes elementos é suprida pela contaminação dos seus poemas, que contribui para a preparação do conflito ou para a sua resolução definitiva. “O Cid e o conde Lozano” desenvolve o conflito de um protagonista com o poder instituído e o engaste de fórmulas próprias de outros romances cidianos soma, ao episódio inicial da defesa da honra do progenitor pelo jovem Rodrigo, novas cenas de confronto com o monarca, que prolongam o antagonismo até à idade adulta do herói. A presença do romance “As queixas de D. Urraca” em versões insulares de “Silvana” serve o mesmo propósito, neste caso o prolongamento de um conflito entre uma figura feminina e o progenitor, que ameaça destruir a instituição familiar. Em “Bernal Francês”, por outro lado, esta instituição é efectivamente destruída pelo adultério da protagonista e a presença contaminada de “A aparição” confirma a morte desta figura feminina e prolonga o conflito central por meio do encontro entre o marido e o amante, adicionando também ao argumento a revelação do amor que liga o casal ilegítimo. Nos restantes temas, predominam os enredos amorosos, determinados pela oposição de familiares

ou por factores sociais e políticos (como a guerra, na intriga de “O soldado”). Deste modo, a contaminação da abertura de “Conde Claros vestido de frade” por um conjunto de romances (“Aliarda”, “A infanta pejada”, “A aposta ganha” e “Conde Claros preso”) narra os antecedentes da oposição do pai da infanta ao seu envolvimento com o conde. Como vimos, a presença maioritária de algumas destas fórmulas contaminadas (“Aliarda” e “A aposta ganha”) promove ainda uma reconfiguração do protagonista, relativamente ao papel que desempenhava na tradição do romance no século XVI, e uma alteração temática que aproxima “Conde Claros vestido de frade” moderno dos romances de enganos.

No capítulo III, o engaste da unidade composta “Canción del huérfano” + “O prisioneiro” + “O conde Ninho” na actualização poética de “Bodas de sangue” coincide igualmente com uma mudança no seu papel temático. Com efeito, em versões autónomas deste romance, o protagonista é acusado de manter uma relação adúltera com a rainha, encarcerado e morto. Pelo contrário, nos poemas contaminados, o órfão, protegido do rei, envolve-se com a infanta e é aprisionado pelo tutor. Os versos daqueles temas relatam então o salvamento do pretendente da figura feminina e o enlace final dos amantes, alterando as consequências desta relação. Por sua vez, o engaste da mesma unidade de significação nos poemas de “Gerinaldo” mantém o desfecho da sua actualização autónoma, ou seja, o casamento da infanta com o pajem, mas amplia as consequências da oposição do rei a este envolvimento. Finalmente, a presença contaminada de “O conde Ninho” no início de versões do romance “A noiva abandonada” esclarece que a causa da impossibilidade da relação amorosa dos protagonistas é a oposição dos progenitores da figura feminina, concretizando ainda, no final destes poemas, os efeitos dessa oposição por meio do relato da morte dos amantes.

Resta um comentário à difusão geográfica das modalidades de actualização dos temas seleccionados. A presente tese baseou-se no quadro teórico sobre as características da geografia tradicional, sobejamente discutidas pelos estudiosos da balada pan-hispânica, e confirmou, uma vez mais, estes dados. Com efeito, a reconhecida importância das áreas geográficas limítrofes e isoladas, cujo testemunho se caracteriza por um conservadorismo e por traços especialmente arcaizantes, ficou

patente nos casos analisados. Assim, no *corpus* tradicional português, Trás-os-Montes e as Regiões Autónomas dos Açores e da Madeira sobressaem pelo papel desempenhado na preservação de temas raros da balada peninsular, ao lado de uma tradição tão conservadora como a sefardita, posição que lhe atribuiu Diego Catalán (1970: 228-269). Relativamente ao objecto que aqui nos ocupa, esta preservação assume frequentemente a forma da presença contaminada na memória tradicional de outros temas. De facto, este processo de recriação poética promoveu, por exemplo, a conservação moderna dos romances incorporados no ciclo épico “O Cid e o conde Lozano”, que foi recolhido apenas na Madeira, e dos únicos versos tradicionais de “As queixas de D. Urraca”, em poemas de “Silvana”, nas duas Regiões Autónomas. Por sua vez, o romance “Canción del huérfano” foi preservado somente em actualizações poéticas contaminadas de “Bodas de sangue” e “Gerinaldo”, nestas áreas insulares, e numa versão transmontana de “Conde Claros preso”, a única presença registada do tema em composições do território continental português. Noutros casos, a difusão geográfica da actualização poética dos romances, por diversas regiões portuguesas, coincide com a presença das suas modalidades de contaminação, ou seja, elas são transversais às respectivas áreas de registo. É este o caso de “Conde Claros vestido de frade”, “Bernal Francês”, “O soldado” e “A noiva abandonada”.

Conclusão

Conforme avancei na Primeira Parte desta tese, a revisão crítica dos estudos realizados sobre a contaminação no romanceiro tradicional teve como objectivo demonstrar o percurso que separou a concepção do fenómeno enquanto degenerescência deste género poético, própria dos eruditos do século XIX, da valorização de que foi alvo, sobretudo a partir de meados da década de 60 do século XX. Vimos como os autores românticos lamentaram a ruína moderna da balada peninsular, por oposição à tradição antiga que perceberam como o período áureo do género e em que se inspiraram para recuperar as fontes poéticas nacionais. Os eruditos de final do século XIX, por sua vez, defenderam o estabelecimento da “versão genuína do texto original”, conforme a definiu Carolina Michaëlis de Vasconcelos, com base numa perspectiva histórico-filológica. Pelo contrário, no decurso do século XX, o progressivo conhecimento dos testemunhos antigos do romanceiro tradicional e a consequente verificação da presença arcaica do fenómeno contaminativo, juntamente com os novos estudos dedicados à variação, ao motivo e à fórmula, permitiram valorizar a contaminação enquanto processo de recriação poética. Assim, devido a esta inflexão drástica e às múltiplas propostas de categorização entretanto elaboradas, com o propósito de definir e de clarificar o conceito, podemos hoje afirmar que o fenómeno de reelaboração poética da balada peninsular “contaminação” consiste num processo de variação por migração intertextual de fórmulas próprias de um romance tradicional para versões de outro tema do mesmo género. Estas fórmulas integram-se no novo contexto romancístico temática, formal e discursivamente e o seu engaste obedece a um propósito funcional: substitui a expressão de uma parte da intriga do romance receptor ou modifica-a, podendo ainda alterar a estrutura fabulística deste tema, mediante a incorporação de novos sentidos. Deste modo, o processo contaminativo contribui para a reactualização efectiva do relato do tema receptor.

A Segunda Parte do presente trabalho, por sua vez, resultou da aplicação crítica deste conceito de contaminação à análise do fenómeno num conjunto de

temas da tradição moderna portuguesa, escolhidos mediante dois critérios: primeiro, a contaminação da actualização poética destes romances verificar-se na totalidade ou na maioria das suas versões, a nível nacional ou numa região particular; segundo, o engaste modificar a estrutura fabulística do tema receptor. Este exame crítico permitiu descrever, em todos os capítulos, as causas e os efeitos destas migrações intertextuais nos romances seleccionados, bem como a eventual alteração do seu papel temático ou funcional na memória tradicional portuguesa. Finalmente, a reunião destes dados particulares, no último capítulo da Segunda Parte, teve como objectivo propor uma tipologia das modalidades segundo as quais a contaminação extrafabulística se processa e que, apesar de múltiplas, revelaram elementos comuns à função que o fenómeno desempenha nos diversos temas tradicionais.

O critério de frequência estabelecido para a selecção dos romances fez corresponder a presente análise a temas que registam uma percentagem elevada de versões contaminadas, seja em modalidades circunscritas a uma determinada área do território português ou, pelo contrário, geograficamente transversais. Logo, independentemente dos diferentes factores de atracção que as motivam e dos respectivos efeitos, estas relações intertextuais provam que o engaste promovido se deve à generalização e consequente universalidade de uma determinada solução na actualização poética desses mesmos temas pela memória portuguesa.

No entanto, a tipologia avançada no capítulo anterior não esgota obviamente o exame crítico da contaminação extrafabulística, assim como não o faz, para a intrafabulística, a categorização definida por Flor Salazar. A proposta inicial desta tese, aliás, já admitia constituir apenas um primeiro passo para o estudo sistemático do fenómeno contaminativo em todo o *corpus* tradicional português. Com efeito, a atribuição de outras ocorrências ao processo, a análise textual dessas manifestações nos temas receptores e a posterior conjugação deste exame parcelar com o restante contexto da balada pan-hispânica é indispensável à compreensão ainda mais ampla do fenómeno.

Bibliografía

Fontes romancísticas

BÉNICHOU, Paul, 1968a: *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid, Castalia.

CANCIONERO DE ROMANCES, 1914: *Cancionero de romances*, edición facsímil y introducción de Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Centro de Estudios Históricos (1.ª ed., Anvers, Martín Nucio, s.a.).

CANCIONERO DE ROMANCES, 1967: *Cancionero de romances*, edición y estudio de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid, Castalia (1.ª ed., Anvers, Martín Nucio, 1550).

CATALÁN, Diego: *Romancero de la Cuesta del Zarzal*, <http://cuestadelzarzal.blogia.com>, consultado regularmente, una das últimas veces no día 18 de Outubro de 2016.

DÉBAX, Michelle (ed., “Estudio preliminar” y estudio de romances), 1982: *Romancero*, Madrid, Alambra.

DI STEFANO, Giuseppe, 1993: *Romancero*, Madrid, Taurus.

DÍAZ-MAS, Paloma (ed., prólogo y notas), 2006: *Romancero*, Barcelona, Crítica.

DURÁN, Agustín, 1832: *Romancero de romances caballerescos é históricos anteriores al siglo XVIII, que contiene los de Amor, los de la Tabla Redonda, los de Carlo Magno e los Doce Pares, los de Bernardo del Carpio, del Cid Campeador, de los Infantes de Lara, &c.*, Madrid, Imprenta de Don Eusebio Aguado.

_____, 1849-1851: *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, 2 vols., Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, M. Rivadeneyra (edición digital in <http://books.google.pt>, consultado no día 9 de Julho de 2010).

ESCOBAR, Juan de, 1973: *Historia y romancero del Cid (Lisboa, 1605)*, edición, estudio bibliográfico e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Editorial Castalia.

- MACABICH, Isidor, 1954: *Romancer tradicional eivissenc*, Palma de Mallorca, Moll.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, 1900: *Antología de poetas líricos castellanos (tomo X). Romances populares recogidos de la tradición oral (Suplemento a la "Primavera y flor de romances" de Wolf)*, vol. III, Madrid, Librería de Hernando.
- MILÁ Y FONTANALS, Manuel, 1882: *Romancerillo catalán: canciones tradicionales*, 2ª ed. refundida y aumentada, Barcelona, Librería de Álvaro Verdaguer.
- OCHOA, Eugenio de, 1838: *Tesoro de los romanceros e cancioneros españoles, históricos, caballerescos, moriscos y otros*, Paris, Librería Europea de Baudry.
- PETERSEN, Suzanne: *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico*, <http://depts.washington.edu/hisprom>, consultado regularmente, uma das últimas vezes no dia 10 de Dezembro de 2016.
- PLIEGOS DE MADRID, 1957: *Pliegos poéticos de la Biblioteca Nacional*, edición facsímil, 6 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, 1962: *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq (siglo XVI)*, Madrid, Estudios Bibliográficos.
- ROMANCERO TRADICIONAL, 1975: *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí). Gerineldo el paje y la infanta*, VI. Diego Catalán, Jesús Antonio Cid (ed.), Madrid, Seminario Menéndez Pidal – Editorial Gredos.
- SILVA DE ROMANCES, 1970: *Silva de romances (Zaragoza, 1550-1551)*, ed. y estudio de Antonio Rodríguez Moñino, Zaragoza, Cátedra Zaragoza-Ayuntamiento.
- VALENCIANO, Ana, 1994: *Los romances tradicionais de Galicia: Catálogo exemplificado de sus temas. Romanceiro Xeral de Galicia* [Tese de Doutoramento], Madrid, Universidad Complutense (disponible en <http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/H/3/H3034701.pdf>).
- _____, 1998: *Os romances tradicionais de Galicia: catálogo exemplificado dos seus temas*, Madrid, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, 1871: *Romancero del Cid*, Leipzig, F. A. Brockhaus.

WOLF, Ferdinand e HOFMANN, Conrad, 1856: *Primavera y Flor de romances o colección de los más viejos y populares romances castellanos*, 2 vols., Berlin, A. Asher y comp. (2a. ed., in Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, tomo VIII de la *Edición Nacional de las Obras Completas*, XXV, Santander, Aldus, 1945).

Fontes do romanceiro tradicional português

ANASTÁCIO, Vanda, 1988: *Romanceiro Tradicional do Distrito de Faro*, I, Madrid – Santiago do Cacém, Universidad Complutense de Madrid – Real Sociedade Arqueológica Lusitana.

ARMISTEAD, Samuel G. e FONTES, Manuel da Costa, 1998: *Cancioneiro Tradicional de Trás-os-Montes*, Madison, The Hispanic Seminar of Medieval Studies.

CARVALHO RODRIGUES, Maria da Ascensão, 1990: *Cancioneiro. Cova da Beira*, II: *Romanceiro*, Covilhã, Edição de Autor.

CORREIA, João David Pinto, 1987: *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*, II, Tese de Doutoramento, Lisboa, Faculdade de Letras.

CORTES-RODRIGUES, Armando, 1987: *Romanceiro Popular Açoriano*, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada.

CRUZ, José Pires da, 1995: *Romanceiro Tradicional da Beira Baixa*, Fundão, Edição da Câmara Municipal de Idanha-a-Nova.

DINIS, Manuel Vieira, 1986: “Costumes e tradições pacenses”, *Paços de Ferreira. Estudos Monográficos*, II, Paços de Ferreira, Câmara Municipal de Paços de Ferreira, pp. 341-381.

FALCÃO, José António, FERRÉ, Pere e MORNA, Fátima Freitas, 1988: “O romanceiro oitocentista atribuído ao padre José Inácio de Mira, da Biblioteca Municipal de Beja”, *Anais da Real Sociedade Arqueológica Lusitana*, II série, II, pp. 213-238.

FERRÉ, Pere, 1982: *Romances Tradicionais*, com a colaboração de Vanda Anastácio, José Joaquim Dias Marques e Ana Maria Martins, Funchal, Edição da Câmara Municipal.

_____, 2000: *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna. Versões publicadas entre 1828 e 1960*, volume I, com a colaboração de Cristina Carinhas, Ramón dos Santos de Jesus e Eva Parrano, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

_____, 2001: *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna. Versões publicadas entre 1828 e 1960*, volume II, com a colaboração de Teresa Araújo, Cristina Carinhas e Mirian Nogueira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

_____, 2003: *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna. Versões publicadas entre 1828 e 1960*, volume III, com a colaboração de Sandra Boto, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

_____, 2004: *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna. Versões publicadas entre 1828 e 1960*, volume IV, com a colaboração de Sandra Boto e Patrícia de Jesus Palma, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

_____ e BOTO, Sandra, 2008: *Novo Romanceiro do Arquipélago da Madeira*, Funchal, Funchal 500 Anos.

FONTES, Manuel da Costa, 1979: *Romanceiro Português do Canadá*, Coimbra, Por Ordem da Universidade.

_____, 1980: *Romanceiro Português dos Estados Unidos, I: Nova Inglaterra*, Coimbra, Por Ordem da Universidade.

_____, 1983a: *Romanceiro da ilha de São Jorge*, Coimbra, Por Ordem da Universidade.

_____, 1983b: *Romanceiro Português dos Estados Unidos, II: Califórnia*, Coimbra, Por Ordem da Universidade.

_____, 1987: *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*, I, Coimbra, Por Ordem da Universidade.

_____, 1990: "Sobre o Romanceiro da Ilha Terceira. Um pequeno subsídio", *Revista de Cultura Açoriana*, II, pp. 135-178.

_____, 1993: “O Romanceiro da Beira e do Algarve: um pequeno subsídio”, *Revista Lusitana*, Nova série, XI, pp. 61-74.

GALHOZ, Maria Aliete, 1987: *Romanceiro Popular Português*, I, Lisboa, Centro de Estudos Geográficos, INIC.

GARRETT, Almeida, 1843: *Romanceiro e Cancioneiro Geral*, I, Lisboa, Typ. da Soc. Propagadora dos Conhecimentos Uteis.

_____, 1851: *Romanceiro*, II e III, Lisboa, Na Imprensa Nacional (disponível em <http://purl.pt/924>).

GONÇALVES, Manuel, 1981: “A propósito do romanceiro vinhaense”, *Brigantia*, I, n.º 1, Abril-Junho.

LACERDA, Francisco de, 1994: *Folclore da Madeira e Porto Santo*, introdução e fixação do texto por J. M. Bettencourt da Câmara, Lisboa, Edições Colibri.

LEMONS, Elsa Brunilde, 1961-1962: “Ilha de São Jorge. Subsídio para o estudo da etnografia, linguagem e folclore regionais”, *Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira*, XIX-XX, pp. 5-347.

MARQUES, José Joaquim Dias, 1984: “Romances dos concelhos de Bragança e de Vinhais”, *Brigantia*, IV, n.º 4, Outubro-Dezembro.

_____, 1985: “Romances dos concelhos de Bragança e Vinhais”, *Brigantia*, V, n.º 1, Janeiro-Março, pp. 43-62.

_____, e SILVA, Maria Angélica Reis da, 1984-1985: “Para o romanceiro português”, *Revista Lusitana*, Nova Série, V, pp. 73-133.

MARTINS, Ana Maria e FERRÉ, Pere, 1988: *Romanceiro Tradicional do Distrito de Beja*, I, Madrid – Santiago do Cacém, Universidad Complutense de Madrid – Real Sociedade Arqueológica Lusitana.

MOURINHO, António Maria, 1987: *Cancioneiro Tradicional Mirandez*, II, Bragança, Escola Tipográfica de Bragança.

PESTANA, Eduardo Antonino, 1965: *Ilha da Madeira*, I: *Folclore madeirense*, Funchal, Câmara Municipal do Funchal.

PURCELL, Joanne B., 1976a: "Recently Collected Ballad Fragments on the Death of Don Fernando I", in Joanne B. Purcell, Samuel G. Armistead, Eduardo Mayone Dias e Joanne E. March (orgs.), *Portuguese and Brazilian Oral Traditions in Verse Form / As Tradições Orais Portuguesas e Brasileiras em Verso*, Los Angeles, University of Southern California, pp. 158-167.

_____, 1976b: *The 'Cantar de la muerte del rey don Fernando' in Modern Oral Tradition: Its Relationship to Sixteenth-Century 'Romances' and Medieval Chronicle Prosifications* [Tese de Doutoramento], Los Angeles, University of California.

_____, 1987: *Novo Romanceiro Português das Ilhas Atlânticas*, I, org. de Isabel Rodríguez-García com a colaboração de João das Pedras Saramago, Madrid, Seminario Menéndez Pidal.

SOUSA, Avelino, SOUSA, Daniela e OLIVEIRA, Fátima, 1993: "Histórias da Camacha", *Xarabanda*, n.º 3, primeiro semestre, pp. 44-49.

SOUSA, Avelino, SOUSA, Daniela e RODRIGUES, Horácio, 1993: "Histórias da Camacha II", *Xarabanda*, n.º 4, 2.º semestre, pp. 41-44.

VASCONCELOS, José Leite de, 1896: "Romance popular de D. Carlos", *Revista Lusitana*, IV, pp. 189-191.

_____, 1935: "Assuntos insulanos. II. Romanceiro da Madeira", *Revista Lusitana*, XXVIII, pp. 164-192.

VILHENA, Maria da Assunção, 1995: *Gentes da Beira Baixa. Aspectos Etnográficos do Concelho de Proença-a-Nova*, Lisboa, Edições Colibri.

Bibliografias e catálogos

ARMISTEAD, Samuel G., 1978: *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*, 3 vols., Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal.

CATALÁN, Diego et al., 1982-1983: *Catálogo general del romancero pan-hispánico*, II. y III. *El romancero pan-hispánico. Catálogo general descriptivo*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal – Editorial Gredos.

FERRÉ, Pere e CARINHAS, Cristina, 2000: *Bibliografia do Romancero Português da Tradição Oral Moderna. 1828-2000*, Madrid, Instituto Universitario Menéndez Pidal.

FONTES, Manuel da Costa, 1997: *O Romancero Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico*, 2 vols., Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, 1973: *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (Impresos, s. XVI)*, vol. I, Madrid, Castalia.

_____, 1997: *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)*, ed. corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia.

Outras fontes

MOCEDADES DE RODRIGO, 1982: Victorio, Juan (ed.), Madrid, Espasa-Calpe.

Bibliografia passiva

Estudos sobre a contaminação no romanceliro tradicional

ANASTÁCIO, Vanda, 1982: “Os *incipit* de ‘Silvana’ no romance do ‘Conde Alarcos’: considerações”, *Quaderni portoghesi*, 11-12, Primavera-Autunno, Pisa, Giardini, pp. 227-239.

ARAÚJO, Teresa, 2005: “A contaminação de ‘Delgadinha’ e ‘Silvana’, um processo de economia da memória tradicional”, *Dedalus, Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n.º 10, pp. 289-307.

ARMISTEAD, Samuel, 2004: “Contamination and Reconstruction in the Judeo-Spanish Romancero”, in *Proceedings of the Twelfth British Conference of Judeo-Spanish Studies (2001)*, Leiden – Boston, Brill, pp. 83-100.

BOTO, Sandra, 2003: *O “Conde Claros em hábito de fraile” na Tradição Oral Moderna Portuguesa. Entre a recriação e a memória*, Gambelas [Monografia de Licenciatura apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade do Algarve].

_____, 2007-2008: “As contaminações no ‘Conde Claros em hábito de frade’ português”, *ELO. Estudos de Literatura Oral*, n.ºs 13-14, pp. 21-43.

CATALÁN, Diego et al., 1984: *Catálogo general del romancero pan-hispánico*, I.A. *Teoría general y metodología del romancero pan-hispánico*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal – Editorial Gredos.

CID, Jesús Antonio, 1979: “Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: ‘El traidor Marquillos’, cuatro siglos de vida latente”, in Antonio Sánchez Romeralo, Diego Catalán, Samuel Armistead (org.), *El romancero hoy: Nuevas fronteras*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal – University of California – Gredos, pp. 281-359.

ENTERRÍA, María Cruz García de, 2000: “¿Reescritura o contaminación de un ‘romance viejo’?”, in Rafael Beltrán (ed.), *Historia, reescritura y pervivencia del*

Romancero, Estudios en memoria de Amelia García-Valdecasas, València, Publicacions de la Universitat de València.

FERRÉ, Pere, 1983: "Os romances da 'Infantina', 'Cavaleiro enganado' e 'A irmã cativa' à luz da tradição madeirense", *Separata do «Boletim de Filologia»*, tomo XXVIII, Lisboa, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, pp. 143-178.

GERICKE, Philip O., 1989: "Formulismo situacional y contaminación en el romancero tradicional", in *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla - Puerto de Santa María - Cádiz, 23-26 de junio de 1987)*, Sevilla, Fundación Machado, Universidad de Cádiz, pp. 65-70.

SALAZAR, Flor, 1989: "Contaminación o fórmula: un falso problema en los estudios del Romancero", in *Congreso de Literatura (hacia la literatura vasca)*, Madrid, Castalia, pp. 561-574.

_____, 1992: "El *Romanceiro* de Almeida Garrett y la edición de textos contaminados", in Manuel Viegas Guerreiro (coord.), *Literatura Popular Portuguesa. Teoria da Literatura Oral/Tradicional/Popular*, Lisboa, Acarte, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 395-432.

_____, 1994: "Contaminación o fórmula. Un falso problema en el romancero tradicional", in *De Balada y Lírica. Tercer Coloquio Internacional sobre el Romancero*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal – Universidad Complutense de Madrid, I, pp. 323-343.

_____, 2015: "Pecadores y penitentes en el Romancero", in Pere Ferré, Pedro M. Piñero y Ana Valenciano (coords.), *Miscelánea de estudios sobre el romancero. Homenaje a Giuseppe Di Stefano*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla – UAlg – Centro de Investigação em Artes e Comunicação, pp. 447-474.

SILVERMAN, Joseph H., 1979: "La contaminación como arte en un romance sefardí de Tánger", in Diego Catalán, Samuel Armistead e Antonio Sánchez Romeralo (org.), com a colaboração de Jesús Antonio Cid et alii, *El Romancero hoy: Poética*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal – University of California – Gredos, pp. 29-37.

Estudos sobre o romanceiro tradicional

ANAHORY-LIBROWICZ, Oro, 1995: "La Función de la Transgresión Femenina en la Estructura Narrativa del Romance", in Mishael M. Caspi (ed.), *Oral Tradition and Hispanic Literature: Essays in Honor of Samuel Armistead*, New York, London, Garland Publishing, pp. 385-399.

ARAÚJO, Teresa, 2004: "Em torno de algumas mulheres do Romanceiro pan-hispânico: transgressoras e configuradoras de medos arquetípicos", in *Mulheres Más: Percepção e Representações da Mulher Transgressora no Mundo Luso-Hispânico*, I, Porto, Universidade Fernando Pessoa, pp. 141-158.

_____, 2010: *Romances de tradição antiga: o género e as suas manifestações em Portugal* [Relatório referente ao seminário Problemas de Literatura Tradicional (Curso de Mestrado em Estudos Portugueses) apresentado no âmbito das provas para acesso ao título de Agregada no Ramo de Estudos Portugueses, Especialidade em Literatura Tradicional e Oral], Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.

_____, 2012: "Como um palimpsesto: duas versificações de Rodrigues de Azevedo nas veredas da balada romântica portuguesa", *Santa Barbara Portuguese Studies*, XI, pp. 156-169.

_____, 2014: "A alusão a romances nas letras portuguesas dos séculos XV-XVII", *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Vol. 190, n.º 766, marzo-abril, pp. 1-11.

ARMISTEAD, Samuel G., 2000: *La tradición épica de las Mocedades de Rodrigo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

_____, 2008: *Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition. III. Carolingian Ballads (2): Conde Claros*, Joseph H. Silverman e Israel J. Katz (col.), Newark: Juan de la Cuesta.

_____ e ASKINS, Arthur L., 2001: "Rodrigo and Calixto: a new version of *Las quejas de Jimena*", *Celestinesca*, 25. 1-2, pp. 133-148.

_____ e SILVERMAN, Joseph, 1982: *En torno al romancero sefardí: hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal.

BÉNICHOU, Paul, 1954: "La belle qui ne saurait chanter. Note sur un motif de poésie populaire", *Revue de Littérature Comparée*, juil.-sept., pp. 261-281.

_____, 1968b: *Creación poética en el romancero tradicional*, Madrid, Gredos.

BOTO, Sandra, 2008: "Nota introdutória", *Novo Romanceiro do Arquipélago da Madeira*, Funchal, Funchal 500 Anos, pp. 13-19.

_____, 2011: *As Fontes do Romanceiro de Almeida Garrett. Proposta de 'edição crítica'* [Tese de Doutoramento], Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.

_____, 2015: "Almeida Garrett e a tradição antiga", in Pere Ferré, Pedro M. Piñero y Ana Valenciano (coords.), *Miscelánea de estudios sobre el romancero. Homenaje a Giuseppe Di Stefano*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla – UAlg – Centro de Investigação em Artes e Comunicação, pp. 95-118.

CAMPA, Mariano de la e GARCÍA BARBA, Belinda, 1997: "Versiones medievales inéditas de varios romances en un romancerillo manuscrito fragmentario", *Medievalia*, 25, pp. 26-42.

CARINHAS, Cristina, 1994: *Romanceiro das Regiões Autónomas dos Açores e da Madeira (1825-1960)* [Tese de Mestrado], Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.

CATALÁN, Diego, 1969: *Siete siglos de Romancero (Historia y poesía)*, Madrid, Editorial Gredos.

_____, 1970: *Por campos del romancero*. Madrid, Gredos.

_____, 1997: *Arte poética del romancero oral*, Parte 1ª, *Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores.

_____, 1998: *Arte poética del romancero oral*, Parte 2ª, *Memoria, invención, artificio*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores.

_____, 2001: *La épica española: nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal.

CID, Jesús Antonio, 2008: "El Cid en el Romancero", in *Ochocientos años del Mio Cid: una visión interdisciplinar*, Madrid, Ministerio de Educación, Política Social y Deporte, pp. 177-200.

CORREIA, João David Pinto, 1987: "Le cycle des romances du Conde Claros: proposition de systematization" in AAVV, *Litterature Orale Traditionnelle Populaire – Actes du Colloque de Paris, 20-22 Novembre 1986*, Lisboa – Paris, Fundação Calouste Gulbenkian – Centre Calouste Gulbenkian, pp. 301-314.

DÉBAX, Michelle, 1983: "Relectura del romance del 'Infante Arnaldos' atribuido a Juan Rodríguez del Padrón: intratextualidad e intertextualidad", in *Literatura y Folklore: Problemas de intertextualidad*, pp. 201-216.

DEVOTO, Daniel, 1953: "Un ejemplo de la labor tradicional en el romancero viejo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, 383-394.

DI STEFANO, Giuseppe, 1977: "La difusión impresa del romancero antiguo en el siglo XVI", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, tomo XXXIII: *Homenaje a Vicente García de Diego*, vol. II, pp. 373-411.

_____, 1988: "Los versos finales del romance 'En Santa Águeda de Burgos' (versión manuscrita)", in Luisa López Grigera e Augustin Redondo (ed. lit.), *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Editorial Gredos, pp. 141-158.

EKMAN, Eric, 2007: "«Morir vos queredes, padre»: doña Urraca in the spanish and portuguese *Romancero*", *La Corónica*, 35.2, pp. 69-81.

FERRÉ, Pere, 1987a: *Estratégias Dramatizadoras do Romanceiro Tradicional Português* [Tese de Doutoramento], Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.

_____, 1987b: "O romanceiro entre os cristãos-novos portugueses", *Separata dos Anais da Real Sociedade Arqueológica Lusitana*, 2ª Série, vol. I, pp.145-175.

_____, 1991: “A memória do Romanceiro”, in Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto (org.), *A Memória da Nação (Colóquio do Gabinete de Estudos de Simbologia realizado na Fundação Calouste Gulbenkian, 7-9 Outubro 1987)*, Lisboa, Sá da Costa Editora, pp. 391-401.

_____, 1992: “Editing problems of the ‘Romancero’ – the Romantic tradition”, in Nicholas Spadaccini, Jenaro Talens (eds.), *Hispanic Issues. The Politics of Editing*, vol. 8, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 110-124.

_____, 1999: “Influências de Agustín Durán e Eugenio de Ochoa no Romanceiro de Almeida Garrett”, María Rosa Álvarez Sellers (ed.), *Cuadernos de filología, anejo XXXI. Literatura portuguesa y literatura española: influencias y relaciones*, València, Universitat de València, pp. 275-299.

_____, 2003: “Oralidad y escritura en el romancero portugués”, in José Jesús Bustos (coord.), *Textualización y oralidad*, Madrid, Instituto Universitario Menéndez Pidal, Visor Libros, pp. 127-156.

_____, 2006: “Etapas de la edición del romancero portugués”, in Ramón Santiago, Ana Valenciano y Silvia Iglesias, *Tradiciones discursivas: edición de textos orales y escritos*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 87-100.

_____, 2011: “Romanceiro e Memória”, in José Pedro Serra, Helena Carvalhão Buesco et al. (org.), *Memória e Sabedoria*, Húmus, pp. 435-458.

_____, 2015: “Da fixação oitocentista à redescoberta da voz original”, in Pere Ferré, Pedro M. Piñero y Ana Valenciano (coords.), *Miscelánea de estudios sobre el romancero. Homenaje a Giuseppe Di Stefano*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla – UAlg – Centro de Investigação em Artes e Comunicação, pp. 223-249.

FRAILE GIL, José Manuel, 1985: “La tradición aún vive. Una nueva versión del Cid y el Conde Lozano”, *Revista de Folklore*, 56, pp. 45-52.

FONTES, Manuel da Costa, 1996a: “Uma nova versão do romance *A Morte do Rei D. Fernando*”, *Estudos de Literatura Oral*, n.º 2, pp. 115-123.

_____, 1996b: "The ballad *A Morte do Rei D. Fernando* and the *Cantar de la muerte del rey don Fernando y cerco de Zamora*", *Anuario Medieval*, n.º 8, pp. 108-51.

_____, 2005-2006: "*Afuera, afuera, Rodrigo: uma reinterpretação*", *Estudos de Literatura Oral (Homenagem a Julio Camarena)*, n.º 11/12, pp. 97-111 .

GARRETT, Almeida, 1846: "Da Poesia Popular em Portugal", *Revista Universal Lisbonense*, V, pp. 439-441, 450-452, 460-462, 473-475 e 483-485.

GONZÁLEZ, Aurelio, 1998: " 'La aparición' y 'El quintado': renovación y conservación a través del cruce", in Diego Catalán (ed.), *De Balada y Lírica*, 1, Madrid, Editorial Complutense, pp. 345-358.

_____, 2005: "Poética del romancero: fórmulas y tópicos", in Mercedes Pampín (ed.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001), II, Noia (A Coruña), Universidade da Coruña, Editorial Toxosoutos, pp. 409-422.

_____, 2007: "Fórmulas y motivos: construcción poética del romancero", in *Las dos orillas. Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004), I, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 513-527.

_____, 2012: "El motivo: unidad narrativa en los romances caballerescos", *Revista de poética medieval*, n.º 26, pp. 129-147.

LEVI, Ezio, 1927: "El romance florentino de Jaume de Olesa", *Revista de Filología Española*, XIV, pp. 134-160.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa, 1952: "Juan Rodríguez del Padrón: vida y obras", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VI, pp. 313-351.

MARÍN PADILLA, Encarnación, 1997: "*Arcebispo de Çaragoça*". *Romance castellano manuscrito del año 1429*, Madrid [ed. da autora].

MARÍN PADILLA, Encarnación y PEDROSA BARTOLOMÉ, José Manuel, 2000: "Un texto arcaico recuperado para la historia del romancero: una versión aragonesa

manuscrita (1448) de *Las quejas de Alfonso*", *Revista de Literatura Medieval*, XII, pp. 177-191.

MARQUES, José Joaquim Dias, 1999: "Subsídios para o estudo do método editorial de Estácio da Veiga no Romanceiro do Algarve", in Gabriela Funk (org.), *Actas do 1º Encontro sobre Cultura Popular (Homenagem ao Prof. Doutor Manuel Viegas Guerreiro, 25 a 27 de Setembro de 1997)*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, pp. 267-297.

_____, 2002: *A Génese do Romanceiro de Estácio da Veiga* [Tese de Doutoramento], Faro, Universidade do Algarve.

MELÉNDEZ HAYES, Therese, 1979: "Juan Rodríguez del Padrón and the *Romancero*", in *El romancero hoy: historia, comparatismo, bibliografía crítica*, Madrid, Gredos, pp. 15-36.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1914: "Poesía popular y Romancero", *Revista de Filología Española*, I, pp. 357-377.

_____, 1915: "Poesía popular y Romancero", *Revista de Filología Española*, II, pp. 1-20, 105-136, 329-338.

_____, 1945: *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.

_____, 1958: *Los romances de América y otros estudios*, Buenos Aires – México, Espasa-Calpe.

_____, 1968: *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe (1.ª ed., 1953).

_____, 1973: *Estudios sobre el romancero*, Madrid, Espasa-Calpe.

_____, 2005: *Historia de la Lengua Española*, Diego Catalán (ed.), Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal e Real Academia Española (<http://diegocatalan.blogia.com/>, consultado no dia 2 de Julho de 2016).

_____, CATALÁN, Diego e GALMÉS, Alvaro, 1954: *Como vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, Madrid, S. Aguirre Torre.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, 1905: *Orígenes de la novela*, I, Madrid, Bailly-Ballière é hijos.

MILÁ Y FONTANALS, M. 1959: *De la poesía heroico-popular castellana. Estudio precedido de una oración acerca de la literatura española (1874)*, Barcelona, CSIC.

NASCIMENTO, Braulio, 1964: *Processos de Variação do Romance*, Rio de Janeiro, Separata da *Revista Brasileira de Folclore*, n.º 8-10.

_____, 1982: “Conde Claros na tradição portuguesa”, *Quaderni Portoghesi*, 11-12, Primavera-Autunno, pp. 139-187.

_____, 1995: “Conde Claros Confessor”, in *Oral Tradition and Hispanic Literature. Essays in Honor of Samuel G. Armistead*, New York, Garland, pp. 549-581.

_____, 2001: “Invariantes, paráfrasis y variantes en la literatura oral”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 30, pp. 37-51.

_____, 2005-2006: “Variantes e Invariantes na Literatura Oral”, *ELO. Estudos de Literatura Oral*, n.º 11-12, pp. 167-180.

PETERSEN, Suzanne, 1982: “Criterios editoriales”, *Voces nuevas del romancero castellano-leonés*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal – Gredos, pp. xxii-xxxi.

PURCELL, Joanne, 1972: “Sobre o Romanceiro Português: Continental, Insular e Transatlântico. Una [sic] Recolha Recente”, in Diego Catalán, Antonio Sánchez Romeralo e Samuel G. Armistead (eds.), *El romancero en la tradición oral moderna, Primer Coloquio Internacional sobre el Romancero*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, pp. 55-64.

SEEGER, Judith, 1990: *Count Claros – Study of a Ballad Tradition*, New York & London, Garland Publishing, INC.

TRAPERO, Maximiano, 1986: “A la caza de romances raros en la tradición canaria”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 32, pp. 485-523.

_____, 1993: “Del romancero antiguo al moderno: problemas y límites. A propósito del romance *Rodriguillo venga a su padre*”, *Revista de Filología Española*, tomo LXXIII, Julho-Dezembro, fascículos 3-4, pp. 241-274.

VALENCIANO, Ana, 1989: "Los romances tradicionales: el «texto» y el informante", in *Congreso de Literatura (hacia la literatura vasca)*, Madrid, Castalia, pp. 425-438.

_____, 2008: "Estabilidad frente a variación en el romancero", in Aurelio González, Beatriz Mariscal Hay (ed.), *Romancero. Visiones y revisiones*, México, Colegio de México, pp. 47-62.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, 1890-1892: "Estudos sôbre o romanceiro peninsular: Romances velhos em Portugal", *Revista Lusitana*, II, pp. 156-179 e 193-240.

_____, 1934: *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular. Romances Velhos em Portugal*, 2.^a ed., Coimbra, Imprensa da Universidade.

VASCONCELOS, José Leite de, 1896: "Romance popular de D. Carlos", *Revista Lusitana*, IV, Lisboa: Antiga Casa Bertrand, pp. 189-191.

_____, 1922: "Dois romances peninsulares", *Revista de Filología Española*, tomo IX, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas – Centro de Estudios Históricos, pp. 395-398.

_____, 1935: "Romanceiro da Madeira", *Revista Lusitana*, XXXIII, Lisboa, Livraria Clássica Editora, pp. 184-192.

Anexos

Anexo 1: Referências bibliográficas das modalidades de contaminação analisadas

O Cid e o conde Lozano (0002)

Destierro del Cid (0003) (tema conservado apenas em formas contaminadas) **(5)** – Ferré (1982) 28-29 [Galhoz (1987) 3-4 e Purcell (1987) 48-49 tiveram recitações independentes]; Ferré (1982) 29-30 [e Purcell (1987) 47-48 tiveram recitações independentes]; Ferré (1982) 30-32; Ferré (1982) 32-33; Purcell (1987) 45-47.

La jura en Santa Gadea (0035) (tema conservado apenas em formas contaminadas) **(5)** – Ferré (1982) 28-29 [Galhoz (1987) 3-4 e Purcell (1987) 48-49 tiveram recitações independentes]; Ferré (1982) 29-30 [e Purcell (1987) 47-48 tiveram recitações independentes]; Ferré (1982) 30-32; Ferré (1982) 32-33; Purcell (1987) 45-47.

Cabalgá Diego Laínez (0036) (tema conservado apenas em formas contaminadas) **(5)** – Ferré (1982) 28-29 [Galhoz (1987) 3-4 e Purcell (1987) 48-49 tiveram recitações independentes]; Ferré (1982) 29-30 [e Purcell (1987) 47-48 tiveram recitações independentes]; Ferré (1982) 30-32; Ferré (1982) 32-33; Purcell (1987) 45-47.

Garcilaso y el Ave María (0067) (tema conservado apenas em formas contaminadas) **(1)** – Ferré (1982) 32-33.

Bodas de Sangue (0440)

O conde Ninho (0049) (26) – Azevedo (1880) 78-81; Braga (1869)/Braga (1982) 253-256; Braga (1869)/Braga (1982) 257-259; Cortes-Rodrigues (1987) 197-200; Cortes-Rodrigues (1987) 201-203; Cortes-Rodrigues (1987) 204-206; Cortes-Rodrigues (1987) 213-214; Fontes (1979) 14-15; Fontes (1979) 15-16; Fontes (1979) 17-18; Fontes (1979) 18-19; Fontes (1979) 19-20; Fontes (1979) 20-22; Fontes (1980) 5; Fontes (1983a) 10-11; Fontes (1983a) 11-12; Fontes (1983a) 12-13; Fontes (1983a) 13-14; Fontes (1983a) 9-10; Fontes (1983b) 15-16; Fontes (1983b) 17; Fontes (1983b) 17-18; Fontes (1983b) 18-19; Fontes (1990) 142-143; Marques/Silva (1984-1985) 84; Silveira (1986b) 110-111.

O prisioneiro (0078) (20) – Azevedo (1880) 78-81; Braga (1869)/Braga (1982) 253-256; Braga (1869)/Braga (1982) 257-259; Cortes-Rodrigues (1987) 197-200; Cortes-Rodrigues (1987) 201-203; Cortes-Rodrigues (1987) 204-206; Fontes (1979) 14-15; Fontes (1979) 15-16; Fontes (1979) 17-18; Fontes (1979) 20-22; Fontes (1980) 5; Fontes (1983a) 10-11; Fontes (1983a) 11-12; Fontes (1983a) 9-10; Fontes (1983b) 15-16; Fontes (1983b) 17; Fontes (1983b) 18-19; Fontes (1990) 142-143; Marques/Silva (1984-1985) 84-85; Silveira (1986b) 110-111.

Canción del huérfono (0092) (tema conservado apenas em formas contaminadas) **(29)** – Azevedo (1880) 72-77; Azevedo (1880) 78-81; Braga (1869)/Braga (1982) 253-256; Braga (1869)/Braga (1982) 257-259; Cortes-Rodrigues (1987) 197-200; Cortes-Rodrigues (1987) 201-203; Cortes-Rodrigues (1987) 204-206; Cortes-Rodrigues (1987) 213-214; Fontes (1979) 14-15; Fontes (1979) 15-16; Fontes (1979) 16-17; Fontes (1979) 17-18; Fontes (1979) 18-19; Fontes (1979) 19-20; Fontes (1979) 20-22; Fontes (1980) 5; Fontes (1983a) 10-11; Fontes (1983a) 11-12; Fontes (1983a) 12-13; Fontes (1983a) 13-14; Fontes (1983a) 9-10; Fontes (1983b) 15-16; Fontes (1983b) 16; Fontes (1983b) 17-18; Fontes (1983b) 18-19; Fontes (1990) 142-143; Marques/Silva (1984-1985) 84; Marques/Silva (1984-1985) 84-85; Silveira (1986b) 110-111.

Gerinaldo (0023)

O conde Ninho (0049) **(31)** – Braga (1869)/Braga (1982) 268-270; Catalán/Cid (1975) 56-57; Catalán/Cid (1975) 61-62; Cortes-Rodrigues (1987) 169-171; Cruz (1995) 228-229; Ferré (1982) 229-231; Ferré (1982) 231; Ferré (1982) 232; Ferré (1982) 232-234; Ferré (1982) 234-235; Ferré (1982) 235-236; Ferré (1982) 236-237; Ferré (1982) 237-238; Ferré (1982) 238-240; Ferré (1982) 240-241; Ferré (1982) 241-242; Ferré (1982) 242-243; Ferré (1982) 244-245; Ferré (1982) 245-246; Ferré (1982) 246-247; Ferré (1983) 23-24; Fontes (1983a) 126-127; Fontes (1983a) 127-128; Galhoz (1987) 407-408; Galhoz (1987) 415-416; Galhoz (1987) 417-418; Garrett II (1851) 158-167; Lacerda (1994) 27-30; Mourinho (1984) 161-163; Pestana (1965) 93-94; Xarabanda (1995) 37.

O prisioneiro (0078) **(21)** – Catalán/Cid (1975) 61-62; Cortes-Rodrigues (1987) 169-171; Ferré (1982) 229-231; Ferré (1982) 231; Ferré (1982) 232; Ferré (1982) 232-234; Ferré (1982) 234-235; Ferré (1982) 235-236; Ferré (1982) 236-237; Ferré (1982) 237-238; Ferré (1982) 238-240; Ferré (1982) 241-242; Ferré (1982) 242-243; Ferré (1982) 244-245; Ferré (1982) 246-247; Ferré (1983) 23-24; Galhoz (1987) 415-416; Galhoz (1987) 417-418; Garrett II (1851) 158-167; Lacerda (1994) 27-30; Pestana (1965) 93-94.

Canción del huérfano (0092) (tema conservado apenas em formas contaminadas) **(24)** – Catalán/Cid (1975) 56-57; Catalán/Cid (1975) 61-62; Cortes-Rodrigues (1987) 169-171; Ferré (1982) 229-231; Ferré (1982) 231; Ferré (1982) 232; Ferré (1982) 232-234; Ferré (1982) 234-235; Ferré (1982) 235-236; Ferré (1982) 236-237; Ferré (1982) 237-238; Ferré (1982) 238-240; Ferré (1982) 240-241; Ferré (1982) 241-242; Ferré (1982) 242-243; Ferré (1982) 244-245; Ferré (1982) 245-246; Ferré (1982) 246-247; Ferré (1983) 23-24; Galhoz (1987) 415-416; Galhoz (1987) 417-418; Garrett II (1851) 158-167; Lacerda (1994) 27-30; Pestana (1965) 93-94.

O soldado (0176)

O prisioneiro (0078) (1) – Marques (1984) 548.

A aparição (0168) (203 de 253) – Alves (1938)/Alves (1979) 577-578; Alves Ferreira (1999) 151-153; Anastácio (1988) 44-45; Anastácio (1988) 45; Anastácio (1988) 45-46; Anastácio (1988) 46; Anastácio (1988) 47; Anastácio (1988) 47; Armistead/Fontes (1998) 43-44 e 290; Armistead/Fontes (1998) 44 e 290; Armistead/Fontes (1998) 45-46 e 291; Armistead/Fontes (1998) 46 e 291; Armistead/Fontes (1998) 46-47; Armistead/Fontes (1998) 47-48 e 291; Barata (1969) 108; Boidobra (1991) 13-14; Brás (1989) 195; Buescu (1961) 209-210; Campos/Almeida Fernandes/R. Pereira (1985) 102-103; Carvalho Rodrigues (1990) 100-101; Carvalho Rodrigues (1990) 102-103; Carvalho Rodrigues (1990) 103-105; Carvalho Rodrigues (1990) 105-106; Carvalho Rodrigues (1990) 106-107; Carvalho Rodrigues (1990) 107-108; Carvalho Rodrigues (1990) 109¹; Carvalho Rodrigues (1990) 109-110; Carvalho Rodrigues (1990) 110-111; Carvalho Rodrigues (1990) 111; Carvalho Rodrigues (1990) 111-112; Caufriez (1980-1981) 112; Correia (1984) 226-227; Costa Braga (1971) 198-199; Cruz (1995) 100-101; Cruz (1995) 101-102; Cruz (1995) 102; Cruz (1995) 102-103; Cruz (1995) 103-104; Cruz (1995) 104-105; Cruz (1995) 105-106; Cruz (1995) 106-107; Cruz (1995) 107; Cruz (1995) 108; Cruz (1995) 96; Cruz (1995) 96-97; Cruz (1995) 97; Cruz (1995) 97-98; Cruz (1995) 98-99; Cruz (1995) 99-100; Cruz de Sousa (1982) 187-189; Custódio/Galhoz (1997) 34; Dias Martins (1954) 250-251; Dias Martins (1954) 251-253; Dias Martins (1954) 253-256; Dinis (1986) 369-370; Ferré (1982) 87-88; Ferré (1982) 88; Ferré (1982) 88-89; Ferré (1982) 89; Ferré (1982) 90; Ferré (1982) 90-91; Ferré (1982) 91; Ferré (1982) 91-92; Ferré (1983) 14; Ferré (1987) 40-41; Ferré (1987) 41; Ferré (1987) 42; Ferré (1987a) 22; Ferré (1987a) 23-24; Ferré (1987a) 24; Ferré (1987a) 25; Ferré (1987a) 25-26; Ferré (1987a) 26; Ferré (1987a) 27; Ferré (1987a) 27-28; Fontes (1979) 45; Fontes (1979) 45-46; Fontes (1979) 46-47; Fontes (1979) 47-48; Fontes (1979) 48-49; Fontes (1979) 49; Fontes (1979) 49; Fontes (1979) 50; Fontes (1979) 50; Fontes (1980) 21-22; Fontes (1980) 22; Fontes (1980) 22-23; Fontes (1980) 23; Fontes (1980) 23; Fontes (1980) 23-24; Fontes (1983a) 43-44; Fontes (1989-1990) 55; Fontes (1993) 66-67; Fontes (1993) 67; Fontes I (1987) 146; Fontes I (1987) 147; Fontes I (1987) 148; Fontes I (1987) 149; Fontes I (1987) 150; Fontes I (1987) 150-151; Fontes I (1987) 151-152; Fontes I (1987) 153; Fontes I (1987) 153-154; Fontes I (1987) 154-155; Fontes I (1987) 155-156; Fontes I (1987) 156; Fontes I (1987) 157; Fontes I (1987) 157-158; Fontes I (1987) 158-159; Fontes I (1987) 159; Fontes I (1987) 160; Fontes I (1987) 160-161; Fontes I (1987) 161-162; Fontes I (1987) 162; Fontes I (1987) 163; Fontes I (1987) 164-165; Fontes I (1987) 165; Fontes I (1987) 166; Fontes I (1987) 166-167; Fontes I (1987) 168-169; Fontes I (1987) 169; Fontes I (1987) 170; Fontes I (1987) 171; Fontes I (1987) 171-172; Fontes I (1987) 172-173; Fontes I (1987) 173-174; Fontes I (1987) 174; Fontes I (1987) 175; Fontes I (1987) 175-176; Fontes I (1987) 176; Fontes I (1987) 177; Fontes I (1987) 178; Fontes I (1987) 178-179; Fontes I (1987) 179-180; Fontes I (1987) 180-181; Fontes I (1987) 181; Fontes I (1987) 182; Fontes I (1987) 182-183; Fontes I (1987) 183-184;

¹ Trata-se de um texto composto por fragmentos de várias versões.

Galhoz (1987) 135; Galhoz (1987) 135-137; Galhoz (1987) 137-138; Galhoz (1987) 138-139; Galhoz (1987) 141-142; Galhoz (1987) 146; Galhoz (1987) 151-152 e 152-153²; Galhoz (1987) 153-155; Galhoz (1987) 155-156; Galhoz (1987) 156; Galhoz (1987) 157; Galhoz (1987) 158-159; Galhoz (1987) 159; Garcia (1965) 198; Graça (1995) 23; Graça/Giacometti (1960?) 10-11; Guerreiro (1981) 257-258; Joaquim Lima/Pires Lima (1943) 62; Leite (1884-1885a) 82-83; Leite (1958) 422-423; Leite (1958) 423; Leite (1958) 424; Leite (1958) 425; Leite (1958) 425-426; Leite (1958) 426-427; Leite (1958) 428-429; Leite (1958) 429-430; Leite (1958) 430-431; Leite (1958) 431-432; Leite (1958) 432-433; Leite (1958) 433-434; Leite (1958) 434-435; Leite (1958) 435-436; Leite (1958) 436-437; Leite (1960) 515; Leite (1960) 535-536; M.A. Vilhena (1995) 134; M.A. Vilhena (1995) 134-135; M.A. Vilhena (1995) 135; M.A. Vilhena (1995) 135-136; Marques/Silva (1984-1985) 94-95; Martins (1938)/Martins (1987) 15-17; Martins (1938)/Martins (1987) 35-36; Martins (1938)/Martins (1987) 81-83; Matos (1993) 127-128; Mendonça (1911) 25-26; Micaela Soares (1975) 178-179; Michaëlis (1890-1892) 227-230; Motta Machado (1959) 247-248; Mourinho (1969) 253-255; Mourinho (1987) 24; Neves (1959) 250-251; Purcell (1968) 63-64; Rebelo (1964) 119-120; Rebelo (1964) 120-121; Reinas (1957) 426; Sancho/Lameira/Jerónimo (1996) 132; Serrano (1921) 42-43; Tavares (1899-1903) 862; Terreiro (1999) 215; Terreiro (1999) 75; Transmontano (1981) 53-54; Veloso (1978) 581-582; Virgílio do Vale (1996) 113-114.

A lavadeira (0417) (1) – Fontes I (1987) 186.

² Galhoz (1987) edita, em textos independentes, duas recitações do mesmo informante.

Bernal Francês (0222)

A aparição (0168) (94 de 116) – Alves Ferreira (1999) 116-117; Alves Ferreira (1999) 117-119; Ana Martins/Ferré (1988) 71-72; Ana Martins/Ferré (1988) 72-73; Ana Martins/Ferré (1988) 73-74; Ana Martins/Ferré (1988) 74-75; Ana Martins/Ferré (1988) 75-76; Anastácio (1988) 60; Anastácio (1988) 61; Anastácio (1988) 62; Azevedo (1880) 141-145; Azevedo (1880) 145-150; Barata (1969) 120; Braga (1867) 34-36; Braga (1869)/Braga (1982) 202-204; Braga (1869)/Braga (1982) 205-208; Braga (1887-1889) 105-107; Braga (1887-1889) 108-110; Braga (1907)/Braga (1985) 40-42; Braga (1907)/Braga (1985) 53-55; Buescu (1961) 209; Campos/Almeida Fernandes/R. Pereira (1985) 138-139; Custódio/Galhoz (1996) 37-38; Custódio/Galhoz (1997) 36-37; Dâmaso (1882) 155-156; Dias (1911) 49-51; Falcão/Ferré/Morna (1988) 222; Ferré (1982) 160; Ferré (1982) 160-161; Ferré (1982) 162-163; Ferré (1982) 163-164; Ferré (1982) 164; Ferré (1982) 165-166; Ferré (1982) 166-167; Ferré (1982) 168; Ferré (1983) 18-19; Fontes (1979) 112; Fontes (1979) 113-114; Fontes (1980) 52-53; Fontes (1983a) 89-90; Fontes (1983a) 90-91; Fontes (1983a) 91-92; Fontes (1983a) 92-93; Fontes (1983b) 78-79; Fontes (1983b) 79-80; Fontes I (1987) 341-342; Fontes I (1987) 342; Fontes I (1987) 342-343; Fontes I (1987) 343-344; Fontes I (1987) 344-345; Fontes I (1987) 346-347; Fontes I (1987) 348-349; Fontes I (1987) 349-350; Fontes I (1987) 351-352; Fontes I (1987) 352-353; Galhoz (1987) 281-282; Galhoz (1987) 282; Galhoz (1987) 283; Galhoz (1987) 283-284; Galhoz (1987) 288; Garrett (1828) XXVI-XXXII; Gomes Pereira (1911) 131-132; Joaquim Lima/Pires Lima (1943) 38-39; Landolt (1917) 81-82; Leite (1958) 398-399; Leite (1958) 400-401; Leite (1958) 403-404; Leite (1958) 404-405; Leite (1958) 406-407; Leite (1958) 408; Leite (1958) 408-409; Leite (1958) 409-410; Leite (1958) 410-412; Leite (1958) 412-413; Leite (1958) 413-414; Leite (1958) 415-416; Leite (1958) 416-418; Leite (1958) 418-419; Leite (1958) 419-420; Leite (1960) 511-512; Leite (1960) 513-514; Lemos (1961-1962) 171-173; Lemos (1961-1962) 174-175; M.A. Vilhena (1995) 120-121; Martins (1928)/Martins (1987) 224-226; Mendonça (1911) 12-14; Oliveira (1905)/Oliveira (198?) 428-429; Oliveira (1905)/Oliveira (198?) 46-49; Pedroso (1902) 462-463; Pedroso (1902) 463-464; Pereira (1970) 243-244; Pires (1885g) XXI; Tavares (1906) 295-296; Thomás (1913) 16-18.

Claralinda (0234) (9) – Carneiro (1945) 166-167; Fontes I (1987) 345-346; Galhoz (1987) 280-281; Galhoz (1987) 290-291; Joaquim Lima/Pires Lima (1943) 38-39; Joaquim Lima/Pires Lima (1943) 40; Leite (1960) 511; Martins (1928)/Martins (1987) 197-198; Tavares (1906) 298.

Silvana (0005)

As queixas de D. Urraca (0004) (tema conservado apenas em formas contaminadas) **(11)** – Braga (1869)/Braga (1982) 191-193; Ferré (1982) 204; Ferré (1982) 206-207; Ferré (1982) 209-210; Fontes (1996) 120-121; Purcell (1976a) 159-160; Purcell (1976a) 166-167; Purcell (1976b) 17-18; Purcell (1976b) 39-41; Purcell (1976b) 57-59 [e Ferré (1982) 205 tiveram recitações independentes]; Purcell (1976b) 66-67 [e Ferré (1982) 203-204 tiveram recitações independentes].

Muerte del rey don Fernando (0009) (tema conservado apenas em formas contaminadas) **(3)** – Marques (1999) 274-276 [edita esta versão a partir de um manuscrito de Estácio da Veiga]; Purcell (1976a) 159-160; Purcell (1976b) 17-18.

Afuera, afuera Rodrigo (0021) (tema conservado apenas em formas contaminadas) **(4)** – Ferré (1982) 27 [e Marques (1989) 388-390 tiveram recitações independentes]; Ferré (1982) 206-207; Fontes (1996) 120-121; Veiga (1870) 19-22.

O Conde da Alemanha (0095) **(1)** – Purcell (1976a) 159-160.

La nave guiada por la Virgen (0108) **(1)** – Purcell (1976b) 17-18.

Delgadinha **(1)** – Purcell (1976a) 159-160.

Anexo 2: Quadros de distribuição geográfica de modalidades de contaminação

	Trás-os-Montes e Alto Douro			Minho		Douro Litoral	Beira Alta		Beira Litoral		Beira Baixa	Ribatejo	Estremadura	
	Bragança	Vila Real		V. do Castelo	Braga	Porto	Viseu	Guarda	Aveiro	Coimbra	Castelo Branco	Santarém	Leiria	Lisboa
“Conde Claros vestido de frade”	9 ⁱ		2 ⁱⁱ		1 ⁱⁱⁱ									
“Aliarda” + “Conde Claros vestido de frade”	12 ^{iv}	3 ^v				4 ^{vi}	1 ^{vii}				3 ^{viii}			1 ^{ix}
“Aliarda” + “D. Aleixo” + “Conde Claros vestido de frade”														
“Aliarda” + “Conde Claros vestido de frade” + “Flérída”														
“A aposta ganha” + “Conde Claros vestido de frade”	1 ^x										1 ^{xi}			1 ^{xii}
“A aposta ganha” + “Conde Claros vestido de frade” + “Flérída”											1 ^{xiii}			
“A aposta ganha” + “Aliarda” + “Conde Claros vestido de frade”	3 ^{xiv}	5 ^{xv}			1 ^{xvi}		4 ^{xvii}	2 ^{xviii}		1 ^{xix}	6 ^{xx}			2 ^{xxi}
“A aposta ganha” + “A infanta pejada” + “Conde Claros vestido de frade”	1 ^{xxii}					1 ^{xxiii}	2 ^{xxiv}	2 ^{xxv}			8 ^{xxvi}	1 ^{xxvii}		1 ^{xxviii}

(continua na página seguinte)

	Trás-os-Montes e Alto Douro			Minho		Douro Litoral	Beira Alta		Beira Litoral		Beira Baixa	Ribatejo	Estremadura	
	Bragança	Vila Real		V. do Castelo	Braga	Porto	Viseu	Guarda	Aveiro	Coimbra	Castelo Branco	Santarém	Leiria	Lisboa
“A aposta ganha” + “A infanta pejada” + “Conde Claros vestido de frade” + “Flérída”											1 ^{xxix}			
“A aposta ganha” + “A infanta pejada” + “A infanta parida” + “Conde Claros vestido de frade”							1 ^{xxx}				3 ^{xxxi}			
“A aposta ganha” + “Aliarda” + “A infanta pejada” + “Conde Claros vestido de frade”							1 ^{xxxii}				2 ^{xxxiii}			
“A aposta ganha” + “Aliarda” + “A infanta pejada” + “A infanta parida” + “Conde Claros vestido de frade”											1 ^{xxxiv}			
“A infanta pejada” + “Conde Claros vestido de frade”	1 ^{xxxv}			1 ^{xxxvi}						1 ^{xxxvii}	3 ^{xxxviii}		1 ^{xxxix}	

(continua na página seguinte)

	Trás-os-Montes e Alto Douro			Minho		Douro Litoral	Beira Alta		Beira Litoral		Beira Baixa	Ribatejo	Estremadura	
	Bragança	Vila Real		V. do Castelo	Braga	Porto	Viseu	Guarda	Aveiro	Coimbra	Castelo Branco	Santarém	Leiria	Lisboa
“A infanta pejada” + “A infanta parida” + “Conde Claros vestido de frade”														
“A infanta pejada” + “A infanta parida” + “Conde Claros vestido de frade” + “Flérída”											1 ^{xl}			
“A infanta pejada” + “Conde Claros vestido de frade” + “Morte de D. Beltrão”														
“Conde Claros preso” + “Conde Claros vestido de frade”	2 ^{xli}			1 ^{xlii}	1 ^{xliii}	1 ^{xliv}								
“Conde Claros preso” + “A infanta pejada” + “Conde Claros vestido de frade”	1 ^{xliv}	1 ^{xlvi}		2 ^{xlvii}	1 ^{xlvihi}	2 ^{xliv}								
“Conde Claros preso” + “Aliarda” + “Conde Claros vestido de frade”	1 ⁱ													

(continua na página seguinte)

	Trás-os-Montes e Alto Douro			Minho		Douro Litoral	Beira Alta		Beira Litoral		Beira Baixa	Ribatejo	Estremadura	
	Bragança	Vila Real		V. do Castelo	Braga	Porto	Viseu	Guarda	Aveiro	Coimbra	Castelo Branco	Santarém	Leiria	Lisboa
“Conde Claros preso” + “A infanta pejada” + “Conde Claros vestido de frade” + “Conde Alarcos” + “Conde Claros vestido de frade”									1 ^{li}					
“Conde Claros preso” + “A infanta pejada” + “Conde Claros vestido de frade” + “O cavaleiro enganado” + “A irmã perdida”						1 ^{lii}								
“A infanta pejada” + “Conde Claros preso” + “Conde Claros vestido de frade” + “Flérída” + “A noiva abandonada”					1 ^{liii}									
“O regresso do navegante” + “A aposta ganha” + “Conde Claros vestido de frade”											1 ^{liv}			
Total de versões por distrito	31	9	2	4	5	9	9	4	1	2			1	5
Total de versões por província	42			9		9	13		3		31	1	6	

	Alto Alentejo	Baixo Alentejo	Algarve	Açores	Madeira	n.i.	fac.	Total de versões por modelo
	Portalegre	Beja	Faro					
“Conde Claros vestido de frade”				4^{lv}	2^{lvi}			18
“Aliarda” + “Conde Claros vestido de frade”	2^{lvii}	4^{lviii}	3^{lix}	4^{lx}	18^{lxi}	1^{lxii}		56
“Aliarda” + “D. Aleixo” + “Conde Claros vestido de frade”					1^{lxiii}			1
“Aliarda” + “Conde Claros vestido de frade” + “Flérída”	1^{lxiv}	5^{lxv}						6
“A aposta ganha” + “Conde Claros vestido de frade”	1^{lxvi}		1^{lxvii}					5
“A aposta ganha” + “Conde Claros vestido de frade” + “Flérída”								1
“A aposta ganha” + “Aliarda” + “Conde Claros vestido de frade”	2^{lxviii}	1^{lxix}	7^{lxx}	2^{lxxi}	2^{lxxii}	4^{lxxiii}		42
“A aposta ganha” + “A infanta pejada” + “Conde Claros vestido de frade”					1^{lxxiv}	1^{lxxv}	1^{lxxvi}	19

(continua na página seguinte)

	Alto Alentejo	Baixo Alentejo	Algarve	Açores	Madeira	n.i.	fac.	Total de versões por modelo
	Portalegre	Beja	Faro					
“A aposta ganha” + “A infanta pejada” + “Conde Claros vestido de frade” + “Flérída”	1 ^{lxxvii}							2
“A aposta ganha” + “A infanta pejada” + “A infanta parida” + “Conde Claros vestido de frade”								4
“A aposta ganha” + “Aliarda” + “A infanta pejada” + “Conde Claros vestido de frade”								3
“A aposta ganha” + “Aliarda” + “A infanta pejada” + “A infanta parida” + “Conde Claros vestido de frade”								1
“A infanta pejada” + “Conde Claros vestido de frade”				7 ^{lxxviii}	3 ^{lxxix}	1 ^{lxxx}		18

(continua na página seguinte)

	Alto Alentejo	Baixo Alentejo	Algarve	Açores	Madeira	n.i.	fac.	Total de versões por modelo
	Portalegre	Beja	Faro					
“A infanta pejada” + “A infanta parida” + “Conde Claros vestido de frade”			1 ^{lxxxix}					1
“A infanta pejada” + “A infanta parida” + “Conde Claros vestido de frade” + “Flérída”								1
“A infanta pejada” + “Conde Claros vestido de frade” + “Morte de D. Beltrão”				1 ^{lxxxii}				1
“Conde Claros preso” + “Conde Claros vestido de frade”								5
“Conde Claros preso” + “A infanta pejada” + “Conde Claros vestido de frade”							1 ^{lxxxiii}	8
“Conde Claros preso” + “Aliarda” + “Conde Claros vestido de frade”			4 ^{lxxxiv}					5

(continua na página seguinte)

	Alto Alentejo	Baixo Alentejo	Algarve	Açores	Madeira	n.i.	fac.	Total de versões por modelo
	Portalegre	Beja	Faro					
“Conde Claros preso” + “A infanta pejada” + “Conde Claros vestido de frade” + “Conde Alarcos” + “Conde Claros vestido de frade”								1
“Conde Claros preso” + “A infanta pejada” + “Conde Claros vestido de frade” + “O cavaleiro enganado” + “A irmã perdida”								1
“A infanta pejada” + “Conde Claros preso” + “Conde Claros vestido de frade” + “Flérída” + “A noiva abandonada”								1
“O regresso do navegante” + “A aposta ganha” + “Conde Claros vestido de frade”								1
Total de versões por distrito								
Total de versões por província	7	10	16	18	27	7	2	201 ^{lxxxv}

-
- ⁱ Galhoz (1987) 21, Martins (1938)/Martins (1987) 40-41 [Ferré (2000) 264-265], Martins (1938)/Martins (1987) 34-35 [Ferré (2000) 264], Fontes I (1987) 29-30, Tavares (1906) 298-299 [Ferré (2000) 265-266], Leite (1958) 73-74 [Ferré (2000) 262], Leite (1958) 76-77 [Ferré (2000) 252], Leite (1958) 77-78 [Ferré (2000) 253], Leite (1958) 78 [Ferré (2000) 254].
- ⁱⁱ Sepúlveda (1924) 245 [Ferré (2000) 276], Leite (1958) 83-84 [Ferré (2000) 275-276].
- ⁱⁱⁱ Galhoz (1987) 15.
- ^{iv} Fontes (1984) 373-374, Fontes I (1987) 538-539, Fontes I (1987) 537, Martins (1928)/Martins (1987) 193-196 [Ferré (2000) 263-264], Fontes I (1987) 535-536, Tavares (1899-1903) 389 [Ferré (2000) 254-255], Tavares (1899-1903) 632 [Ferré (2000) 260-261], Leite (1958) 74-75 [Ferré (2000) 250-251], Leite (1958) 75-76 [Ferré (2000) 251-252], Leite (1958) 78-79 [Ferré (2000) 257-258], Galhoz (1987) 18, Galhoz (1987) 18-20.
- ^v Correia (1987) 357-358, Leite (1881) 20-22 [Ferré (2000) 266-267], Eira (1999) 65-67.
- ^{vi} Leite (1958) 64-65 [Ferré (2000) 293-294], Leite (1958) 66-67 [Ferré (2000) 287-289], Leite (1958) 67-68 [Ferré (2000) 289-290], Leite (1958) 70-71 [Ferré (2000) 292-293].
- ^{vii} Leite (1958) 81-82 [Ferré (2000) 310-311].
- ^{viii} Carvalho Rodrigues (1990) 162-163, Braga (1867) 83-86 [Ferré (2000) 323-324], Cruz (1995) 237-238.
- ^{ix} Leite (1958) 82 [Ferré (2000) 338].
- ^x Fontes I (1987) 575-576.
- ^{xi} Cruz (1995) 249-250.
- ^{xii} Correia (1987) 456-458.
- ^{xiii} Ferré (1987) 32-33.
- ^{xiv} Leite (1958) 93-95 [Ferré (2000) 258-260], Fontes I (1987) 577-578, Galhoz (1987) 23-24.
- ^{xv} Alves Ferreira (1999) 173-175, Gomes Pereira (1910) 100-101 [Ferré (2000) 273-275], Leite (1958) 86-88 [Ferré (2000) 267-269], Leite (1958) 88-90 [Ferré (2000) 269-271], Leite (1958) 90-92 [Ferré (2000) 271-273].
- ^{xvi} Leite (1958) 85-86 [Ferré (2000) 281-282].
- ^{xvii} Leite (1958) 98-100 [Ferré (2000) 311-313], Leite (1958) 101-103 [Ferré (2000) 308-310], Leite (1958) 103-104 [Ferré (2000) 304-306], Leite (1958) 105-106 [Ferré (2000) 313-315].
- ^{xviii} Reinas (1957) 427-429 [Ferré (2000) 301-303], Ferré (1987a) 17-18.
- ^{xix} Leite (1958) 109-110 [Ferré (2000) 325-327].
- ^{xx} Dias Martins (1954) 257-260 [Ferré (2000) 318-319], Dias Martins (1954) 260-264 [Ferré (2000) 320-321], Ferré (1987) 29-30, Cruz (1995) 258-260, Cruz (1995) 260-261, Cruz (1995) 248-249.
- ^{xxi} Costa (1957) 432-435 [Galhoz (1987) 36-37], Leite (1958) 110-112 [Ferré (2000) 334-335].
- ^{xxii} Fontes I (1987) 578-580.
- ^{xxiii} Pedroso (1902) 460-462 [Ferré (2000) 299-300].
- ^{xxiv} Leite (1881) 15-19 [Ferré (2000) 315-317], Leite (1881) 23-25 [Ferré (2000) 317-318],
- ^{xxv} Leite (1960) 484-485 [Ferré (2000) 303-304], Ferré (1987a) 19.

-
- xxvi Carvalho Rodrigues (1990) 153-155, Carvalho Rodrigues (1990) 155-156, Carvalho Rodrigues (1990) 156-158, Carvalho Rodrigues (1990) 158-161, Carvalho Rodrigues (1990) 163-165, M.A. Vilhena (1995) 125-126, M.A. Vilhena (1995) 127-128, Cruz (1995) 251-253.
- xxvii Galhoz (1987) 33-35.
- xxviii Ludovice (1956) 147-150 [Ferré (2000) 336-337].
- xxix Cruz (1995) 254-255.
- xxx Galhoz (1987) 25-26.
- xxxi Correia (1984) 186-187, Carvalho Rodrigues (1990) 145-149, Carvalho Rodrigues (1990) 150-152.
- xxxii Leite (1958) 106-108 [Ferré (2000) 306-308].
- xxxiii Carvalho Rodrigues (1990) 165-166, Buescu (1961) 227-228.
- xxxiv Marques/Silva (1984-1985) 122-124.
- xxxv Leite (1958) 324-325 [Ferré (2000) 255-256].
- xxxvi Leite (1958) 59-60 [Ferré (2000) 284-285].
- xxxvii Braga (1867) 87-89 [Ferré (2000) 327-328].
- xxxviii Lopes Dias (1948) 49-52 [Ferré (2000) 321-322], Buescu (1961) 219, Cruz (1995) 241-242.
- xxxix Galhoz (1987) 32-33.
- xl Ferré (1987) 30-31.
- xli Fontes I (1987) 27-29, Marques/Silva (1984-1985) 80-81.
- xliv Leite (1958) 58-59 [Ferré (2000) 286-287].
- xliv Coelho (1879) 64-66 [Ferré (2000) 277-278].
- xliv Coelho (1879) 66-67 [Ferré (2000) 295-296].
- xliv Fontes I (1987) 541.
- xlvi Galhoz (1987) 16-17.
- xlvi Leite (1958) 60-61 [Ferré (2000) 285-286], Pereira (1970) 238-239.
- xlviij Joaquim Lima/Pires Lima (1943) 87-88 [Ferré (2000) 282-284].
- xlviix Leite (1958) 68-70 [Ferré (2000) 290-292], Carneiro (1942) 35-36 [Ferré (2000) 298-299].
- i Correia (1987) 359-360.
- ii Leite (1958) 79-80 [Ferré (2000) 324-325].
- iii Carneiro (1942) 33-35 [Ferré (2000) 296-298].
- liii Leite (1958) 61-64 [Ferré (2000) 278-281].
- liv M.A. Vilhena (1995) 126-127.
- lv Braga (1869)/Braga (1982) 246-249 [Ferré (2000) 354-355], Purcell (1987) 102-103, Purcell (1987) 103, Purcell (1987) 108.
- lvi Ferré (1982) 54-55, Ferré (1982) 58.
- lvii Pires (1902)/Pires (1982) 176 [Ferré (2000) 331-332], Soromenho (1963) 58-59.
- lviii Ana Martins/Ferré (1988) 21-22, Ana Martins/Ferré (1988) 23, Ana Martins/Ferré (1988) 25, Delgado II (1955) 135-136 [Ferré (2000) 338-339].
- lix Dâmaso (1882) 215-216 [Ferré (2000) 341-343], Custódio/Galhoz (1996) 31-32, Firmino (1996) 128.

-
- ^{lx} Fontes (1983b) 1-2, Purcell (1987) 103-105, Purcell (1987) 106-108, Machado (1991) 125-127.
- ^{lxi} Ferré (1982) 51-52 (e Galhoz (1987) 38-39 tiveram recitações independentes), Ferré (1982) 52-53, Ferré (1982) 53, Ferré (1982) 53-54, Ferré (1982) 55, Ferré (1982) 55-56, Lacerda (1994) 44-46, Ferré (1983) 11-12, Ferré (1982) 62-63, Ferré (1982) 62, Ferré (1982) 60-61, Ferré (1982) 58-59, Ferré (1982) 56-57, Purcell (1987) 90-91, Purcell (1987) 92-93, Purcell (1987) 94, Purcell (1987) 95, Xarabanda (1995) 1-2.
- ^{lxii} Leite (1958) 82-83 [Ferré (2000) 357-358].
- ^{lxiii} Ferré (1982) 59-60.
- ^{lxiv} Pires (1885e) XV [Ferré (2000) 328-329].
- ^{lxv} Ana Martins/Ferré (1988) 22-23, Ana Martins/Ferré (1988) 24-25, Ana Martins/Ferré (1988) 26-27, Ana Martins/Ferré (1988) 27-28, Ana Martins/Ferré (1988) 28-29.
- ^{lxvi} Transmontano (1979) 73-77.
- ^{lxvii} Leite (1958) 114-115 [Ferré (2000) 348-350].
- ^{lxviii} Leite (1958) 112-113 [Ferré (2000) 332-333], Barata (1969) 109-110.
- ^{lxix} Dias (1911) 46-48 [Ferré (2000) 339-341].
- ^{lxx} Oliveira (1905)/Oliveira (198?) 74-76 [Ferré (2000) 347-348], Anastácio (1988) 29-30, Anastácio (1988) 32-33 (e Carinhas (1996) 81-82 tiveram recitações independentes), Anastácio (1988) 34-35, Rosado (1993) 227-231, Graça/Giacometti (1961) 1-3 (Marques/Silva (1984-1985) 124-126), Anastácio (1988) 30-32 (e Carinhas (1996) 80-81 tiveram recitações independentes), Carinhas (1996) 80.
- ^{lxxi} Galhoz (1987) 42-44, Purcell (1987) 99-100.
- ^{lxxii} Purcell (1987) 95-97, Ferré (1982) 63-64.
- ^{lxxiii} Marto (1908) 27-29 [Ferré (2000) 360-361], Nunes (1930) 267 [Ferré (2000) 362-363], Thomás (1913) 36-39 [Ferré (2000) 364-365], Luiz Ribeiro (1852) 561 [Ferré (2000) 358-360].
- ^{lxxiv} Purcell (1987) 97-99.
- ^{lxxv} Leite (1958) 115-117 [Ferré (2000) 355-357].
- ^{lxxvi} Garrett II (1851) 192-203 [Ferré (2000) 241-245].
- ^{lxxvii} Pires (1900-1901a) 84-86 [Ferré (2000) 330-331].
- ^{lxxviii} Fontes (1983a) 3, Fontes (1983a) 4, Fontes (1983a) 4-5, Braga (1869)/Braga (1982) 243-246 [Ferré (2000) 353-354], Purcell (1987) 100-101, Purcell (1987) 105-106, Purcell (1987) 109.
- ^{lxxix} Azevedo (1880) 156-158 [Ferré (2000) 351-353], Ferré (1982) 249, A. Sousa/D. Sousa/H. Rodrigues (1993) 44.
- ^{lxxx} Thomás (1913) 29-31 [Ferré (2000) 363-364].
- ^{lxxxi} Custódio/Galhoz (1997) 31-32.
- ^{lxxxii} Lemos (1961-1962) 194-196.
- ^{lxxxiii} Braga (1867) 79-83 [Ferré (2000) 248-249].
- ^{lxxxiv} Dâmaso (1882) 203-204 [Ferré (2000) 343-344], Nunes (1900-1901) 161-163 [Ferré (2000) 344-345], Nunes (1900-1901) 164-165 [Ferré (2000) 350-351], Oliveira (1905)/Oliveira (198?) 70-73 [Ferré (2000) 345-347].
- ^{lxxxv} Deste total não consta a versão de Carvalho Rodrigues (1990) 161-162 por se tratar de um texto composto com recurso à junção de fragmentos de diversas versões (Ferré-Carinhas, 2000: 144).

	Trás-os-Montes e Alto Douro			Minho		Douro Litoral	Beira Alta		Beira Litoral		Beira Baixa	Ribatejo	Estremadura	
	Bragança	Vila Real		V. do Castelo	Braga	Porto	Guarda	Viseu	Aveiro	Coimbra	Castelo Branco	Santarém	Leiria	Lisboa
“A noiva abandonada”	3ⁱ													
“A noiva abandonada” + “Conde Ninho”	3ⁱⁱ						3ⁱⁱⁱ				5^{iv}	1^v		1^{vi}
“Conde Ninho” + “A noiva abandonada” + “Conde Ninho”	1^{vii}						3^{viii}	2^{ix}			3^x			
“O conde Sol” + “A noiva abandonada” + “Conde Ninho”							1^{xi}							
“A infantina” + “Conde Ninho” + “A noiva abandonada” + “Conde Ninho”											1^{xii}			
“Gerinaldo” + “A noiva abandonada” + “Conde Ninho”														
Total de versões por distrito	7						7	2						
Total de versões por província	7						9				9	1	1	

	Alto Alentejo		Baixo Alentejo		Algarve	Açores	Madeira	n.i.	fac.	Total de versões por modelo
	Portalegre	Évora	Setúbal	Beja	Faro					
“A noiva abandonada”					3 ^{xiii}	3 ^{xiv}	4 ^{xv}			13
“A noiva abandonada” + “Conde Ninho”	1 ^{xvi}	2 ^{xvii}		1 ^{xviii}	3 ^{xix}	3 ^{xx}	9 ^{xxi}		1 ^{xxii}	33
“Conde Ninho” + “A noiva abandonada” + “Conde Ninho”							11 ^{xxiii}			20
“O conde Sol” + “A noiva abandonada” + “Conde Ninho”								1 ^{xxiv}		2
“A infantina” + “Conde Ninho” + “A noiva abandonada” + “Conde Ninho”										1
“Gerinaldo” + “A noiva abandonada” + “Conde Ninho”							1 ^{xxv}			1
Total de versões por distrito	1	2								
Total de versões por província	3		1		6	6	25	1	1	70 ^{xxvi}

-
- ⁱ Fontes I (1987) 209-210, Galhoz (1987) 163-164, Marques (1987) 14.
- ⁱⁱ Fontes (1983b) 40-41, Leite (1958) 292, Tavares (1903-1905) 71 -72.
- ⁱⁱⁱ Ferré (1987a) 28-29, Leite (1958) 293, Mendonça (1911) 32-33.
- ^{iv} Buescu (1961) 221-222, Carvalho Rodrigues (1990) 64, Cruz (1995) 112-113, Ferré (1987) 43, Ferré (1987) 44.
- ^v Serrano (1921) 36-38.
- ^{vi} Fontes (1979) 54-55.
- ^{vii} Rebelo (1995) 182-183.
- ^{viii} Ferré (1987a) 29-30, Leite (1958) 293-294, Mendonça (1911) 17-19.
- ^{ix} Marques/Silva (1984-1985) 95-96, Neves (1959) 240-241.
- ^x Cruz (1995) 69, Leite (1958) 294-295, Lopes Dias (1948) 45-47.
- ^{xi} Fontes (1980) 26-27.
- ^{xii} Ferré (1987) 45.
- ^{xiii} Anastácio (1988) 48, Leite (1958) 299-300, Nunes (1900-1901) 187-188.
- ^{xiv} Braga (1869)/Braga (1982) 223-225, Fontes (1979) 55-56, Fontes (1983a) 48-49.
- ^{xv} A. Sousa/D. Sousa/F. Oliveira (1993) 47, Ferré (1982) 93, Ferré (1982) 97, Fontes (1979) 56-57.
- ^{xvi} Leite (1958) 295-297.
- ^{xvii} Leite (1958) 297-298, Pombinho (1958) 121-122.
- ^{xviii} Dias (1911) 44-46.
- ^{xix} Dâmaso (1882) 234-235, Leite (1958) 298-299, Veiga (1870) 103-105.
- ^{xx} Braga (1869)/Braga (1982) 219-223, Braga (1906)/Braga (1982) 302-304, Fontes (1983b) 39-40.
- ^{xxi} Ferré (1982) 100-101, Ferré (1982) 101-102, Ferré (1982) 102, Ferré (1982) 106, Ferré (1982) 92-93, Ferré (1982) 94, Ferré (1982) 95-96, Ferré (1982) 96-97, Fontes (1979) 57.
- ^{xxii} Garrett III (1851) 22-26.
- ^{xxiii} Azevedo (1880) 122-127, Ferré (1982) 103, Ferré (1982) 103-104, Ferré (1982) 104-105, Ferré (1982) 106-107, Ferré (1982) 107-108, Ferré (1982) 108-109, Ferré (1982) 94-95, Ferré (1982) 97-98, Ferré (1982) 98-99, Soares (1914) 147-148.
- ^{xxiv} Thomás (1919) 9-11.
- ^{xxv} Ferré (1982) 99-100.

^{xxvi} O total exclui duas versões publicadas por Rodrigues de Azevedo (Azevedo, 1880: 115-118 e 118-122), por não se justificar a consideração, nestes quadros, de modalidades contaminadas com origem nos retoques do editor madeirense.