

**O Romanceiro no Teatro Quinhentista:
A Tragédia do Marquês de Mântua de Baltasar Dias,
um caso de hipertextualidade**

Ricardo Filipe Afonso Mangerona

**Dissertação
de Mestrado em Estudos Portugueses**

**Mémoire de
Master en Études Lusophones**

Outubro/Octobre, 2019

**O Romanceiro no Teatro Quinhentista:
A Tragédia do Marquês de Mântua de Baltasar Dias,
um caso de hipertextualidade**

Ricardo Filipe Afonso Mangerona

**Dissertação
de Mestrado em Estudos Portugueses**

**Mémoire de
Master en Études Lusophones**

Outubro/Octobre, 2019

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses na Universidade Nova de Lisboa e Master 2 na Universidade Lumière Lyon 2 (dupla titulação), realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Teresa Araújo (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa) e do Professor Doutor João Carlos Vitorino Pereira (Faculdade de Línguas da Universidade Lumière Lyon 2)

Agradecimentos

O trabalho reflectido nesta dissertação foi desenvolvido no âmbito do programa de intercâmbio de dupla titulação entre a Universidade Nova de Lisboa (UNL) e a Universidade de Lyon 2. Cabe-me, por isso, agradecer tanto à Professora Doutora Teresa Araújo, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL, como ao Professor Doutor João Carlos Vitorino Pereira, da secção de Estudos Lusófonos na Faculdade de Línguas da Universidade de Lyon 2, pela preciosa orientação científica a que se dispuseram, e pelo tempo e paciência que investiram ao longo do processo de composição do presente estudo.

Aqui segue também uma palavra de agradecimento à minha colega Rita Barradas, por ter acompanhado todas as fases da redacção com sentido crítico e pelas sugestões que contribuíram para dar forma a este trabalho.

O romanceiro no teatro quinhentista:

***A Tragédia do Marquês de Mântua* de Baltasar Dias, um caso de hipertextualidade**

Ricardo Filipe Afonso Mangerona

Resumo

Entre os séculos XV e XVII, várias obras de diferentes géneros da literatura canónica peninsular, nomeadamente a literatura dramática, incluíram relações transtextuais com o romanceiro antigo. A dramaturgia de expressão portuguesa não é excepção: tanto o teatro dito popular, de matriz vicentina, como o teatro clássico quinhentista absorveram versos ou elementos configuracionais dos romances velhos, fenómeno identificado por Teófilo Braga, no final do século XIX, e sistematizado por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, no início do século XX, em “Romances Velhos em Portugal” (1907-1909). Os procedimentos criativos que estabeleceram estas relações com o romanceiro são variados e respondem a finalidades concretas por parte de cada autor e cada obra. Um dos mais recorrentes é o engaste de versos romancísticos, mais ou menos transformados, no seio do texto dramático, e como tal tem merecido particular atenção por parte da crítica contemporânea. No entanto, as peças dramáticas de quinhentos conheceram também outras formas de intertextualidade, como a alusão implícita, e mais raramente de hipertextualidade integral, ou *maciça*, segundo a conceptualização proposta por Gérard Genette (1982).

A Tragédia do Marquês de Mântua (1692), auto de Baltasar Dias (c. 1515 – c. 1580), é um desses raros casos de hipertextualidade entre o romanceiro e a literatura portuguesa quinhentista. O dramaturgo transpôs para a cena um ciclo de romances carolíngios sobre o assassinato de Valdovinos, sobrinho do Marquês de Mântua, Danes Ogeiro, e a demanda de justiça que este leva a cabo junto do imperador Carlos Magno. Para o sucesso da derivação hipertextual concorre um conjunto de transformações, essencialmente formais, aplicadas pelo dramaturgo ao material romancístico (hipotexto), num processo de *transmodalização* que deixa perceber, por um lado, o

rigor e destreza da criação literária executada pelo poeta, coerente com o modelo sem deixar de tomar as suas liberdades na introdução de inovações, e por outro lado, a potencial relação de cumplicidade com um público inteirado da matéria de base, disponível para concretizar com esse conhecimento o texto baltasariano.

A presente dissertação propõe, então, uma abordagem ao drama à luz da teoria da transtextualidade. Através de um estudo detalhado dos procedimentos executados por Baltasar Dias na sua adaptação dramática dos romances do *Marquês de Mantua*, ficaremos em condições de reavaliar o estatuto da obra e do autor no panorama das letras de quinhentos. O interesse crítico por Baltasar Dias sempre foi escasso, mas a perspectiva, aqui proposta, dos recursos técnicos que soube utilizar com engenho pode contribuir para uma reabilitação do autor, ao desconstruir a imagem prevalecente de Baltasar Dias como mero tradutor de romances castelhanos.

Este estudo procura também uma aproximação à popularidade dos romances carolíngios, testemunhos das raízes épicas do romanceiro. A familiaridade do público quinhentista com o *universo configuracional carolíngio*, isto é, com as personagens, lugares e intrigas oriundos da épica franca, segundo o conceito proposto por João David Pinto Correia (1993), é atestada pela ampla divulgação de cancioneiros e folhetos de cordel contendo romances de teor carolíngio, e confirmada pela incorporação de elementos seus em várias obras literárias. Baltasar Dias, todavia, não se limita a incluir na sua peça elementos carolíngios em jogos alusivos de carácter pontual; antes constrói, a partir desses elementos, a sua *Tragédia*, situada na França medieval e protagonizada por alguns dos Doze Pares. Com isto mostra que o imaginário épico-cavaleiresco ainda vigora com valor moralizante em meados do século, antes de enfrentar a decadência que conduzirá a cavalaria feudal às paródias quixotescas.

Palavras-chave: romanceiro antigo, *Marquês de Mântua*, Baltasar Dias, século XVI, transtextualidade.

Résumée

Entre le 15^e et le 17^e siècle, plusieurs œuvres de différents genres de la littérature canonique péninsulaire, notamment la littérature dramatique, ont inclus des relations transtextuelles avec le romancero médiéval. La dramaturgie d'expression portugaise ne fait pas exception : le théâtre dit « populaire », d'après le modèle vicentin, aussi bien que le théâtre classique de la Renaissance ont assimilé des vers ou des éléments configurationnels des vieilles romances, un phénomène identifié par Teófilo Braga, vers la fin du 19^e siècle, puis systématisé par Carolina Michaëlis de Vasconcelos dans "Romances Velhos em Portugal" (1907-1909). Les procédures créatrices à l'origine de ces relations avec le romancero sont variées et répondent à des finalités précises de la part de chaque auteur. L'une des plus fréquentes est l'inclusion intégrale de vers de romances, plus ou moins transformés, au sein du texte dramatique, cette stratégie ayant mérité une attention spéciale de la part de la critique contemporaine. Toutefois, les pièces dramatiques du 16^e siècle présentent aussi d'autres formes d'intertextualité, comme l'allusion implicite, et plus rarement d'hypertextualité intégrale, ou massive, selon la conceptualisation proposée par Gérard Genette (1982).

La *Tragédia do Marquês de Mântua* (1692), pièce de Baltasar Dias (1515 – 1580) est l'un de ces rares cas d'hypertextualité entre le romancero et la littérature portugaise du 16^e siècle. Le dramaturge a porté à la scène un cycle de romances carolingiennes sur l'assassinat de Baudoin, neveu du Marquis de Mantoue, Ogier le Danois, et sur la demande de justice que celui-ci fait auprès de Charlemagne. La dérivation hypertextuelle est possible grâce à un ensemble de transformations, essentiellement formelles, portant sur les romances (l'hypotexte) dans un processus de *transmodalisation* qui laisse percevoir, d'un côté, la rigueur et l'habileté de la création littéraire du poète, cohérente par rapport au modèle tout en conservant la liberté de création par l'introduction d'éléments innovateurs, et, d'un autre côté, la relation potentielle de complicité avec un public connaisseur de l'hypotexte et, ainsi, capable de compléter le texte de Baltasar Dias avec cette connaissance.

Le présent mémoire propose donc une approche du drame à la lumière de la théorie de la transtextualité. Par une étude détaillée des pratiques adoptées par Baltasar Dias dans son adaptation dramatique des romances du *Marquês de Mantua*, nous serons en mesure de réévaluer le statut de l'œuvre et de l'auteur dans le panorama des lettres portugaises du 16^e siècle. L'intérêt de la critique pour Baltasar Dias a toujours été faible, mais l'approche que nous proposons ici des procédés

techniques auxquels il a eu ingénieusement recours peut contribuer à la déconstruction de l'image de l'auteur en tant que simple traducteur de romances castillanes.

Notre étude vise aussi à appréhender la popularité des romances carolingiennes, qui témoignent des racines épiques du romancero. La connaissance du public du 16^e siècle de l'univers à configuration carolingienne, autrement dit, sa familiarité avec les personnages, les lieux et les intrigues de l'épique française, selon la notion proposée par João David Pinto Correia (1993), est attestée par la vaste diffusion des chansonniers et de la littérature de colportage comprenant des romances à coloration carolingienne. Pourtant, Baltasar Dias n'inclut seulement des références sporadiques à l'univers carolingien dans son ouvrage ; il crée aussi à partir de ces éléments sa propre *Tragédia*, située dans le Moyen-Âge français et interprétée par les Douze Pairs. Ainsi, il montre que l'imaginaire moralisateur de l'épique chevaleresque est encore en vigueur à son époque, avant que la décadence ne conduise la chevalerie féodale aux parodies donquichottesques.

Mots-clé: romancero ancien, *Marquês de Mântua*, Baltasar Dias, 16^e siècle, transtextualité.

Índice

Premissas gerais, organização e metodologia de trabalho.....	1
1. Texto, transtextualidade e a aplicação literária do romanceiro antigo.....	7
2. O universo configuracional carolíngio: épica, romanceiro e o teatro português de quinhentos.....	21
3. Análise das práticas transtextuais na <i>Tragédia do Marquês de Mântua</i> (1692), de Baltasar Dias.....	32
Conclusões.....	93
Bibliografia.....	96

Premissas gerais, organização e metodologia de trabalho

O presente trabalho parte de uma premissa há muito observada no seio da crítica literária, mas só muito recentemente instituída como estratégia metodológica fundamental da análise textual e como base de uma nova disciplina dos estudos literários: a evidência de que todo o texto literário, inscrito num determinado código cultural, evoca outros textos que concorrem para a edificação desse mesmo código, e apropria-se deles na construção de novas significações. Esta relação *entre* textos pode ser estabelecida de maneiras diversas, mais ou menos explícitas e com intenção mais ou menos consciente por parte do autor. Por esse motivo, os estudos do fenómeno, habitualmente designado de *intertextualidade*, têm constituído uma das áreas mais produtivas e heterogéneas da teoria e crítica literárias nas últimas décadas, abrindo lugar a novas formas de exegese dos textos canónicos. O potencial deste campo de investigação é imenso, com aplicações ao nível da filologia, dos estudos da influência e das fontes, e contribui, em suma, para uma investigação aprofundada das práticas de criação literária.

Foi Gérard Genette, com a publicação de *Palimpsestes – Littérature au deuxième degré* (1982), quem deu o primeiro passo no sentido de uma sistematização conceptual do campo de estudo e abriu em definitivo os horizontes da crítica a novas possibilidades de análise literária: uma análise que encontra no texto, além do produto do engenho autoral, o ponto transitório onde conflui uma memória textual por vezes tão ou mais significativa do que o próprio objecto. O texto literário apresenta-se, assim, longe de qualquer definição estanque que o reduza às estruturas formais em que se funda, como um discurso preñado de significações latentes, cuja descodificação depende em grande medida da competência do leitor na identificação da biblioteca subjacente ao texto que interpreta.

O estudo dos fenómenos intertextuais, ou *transtextuais*, numa designação mais ampla (Genette, 1982: 7), conjuga-se, assim, com uma outra tendência crítica também recente, que é a investigação no âmbito da “estética da recepção e do efeito” (Jauss, 1967: 24). A teoria desenvolvida pelos alemães Robert Hans Jauss (*Toward an Aesthetic of Reception*, 1982; *A história da literatura como provocação à teoria literária*, 1994) e Wolfgang Iser (*The Act of Reading*, 1978), e retomada pela escola norte-americana, de que faz parte o francês Michel Riffaterre (*La Production du Texte*, 1979), investe o leitor de um papel determinantemente activo na construção da obra literária, por definição dinâmica e dialógica (Jauss, 1967: 24) e em permanente actualização, conforme à evolução do horizonte de

expectativa ao longo da história (*ibid.*: 25). Assim, se o texto literário se apresenta, segundo a formulação polémica de Julia Kristeva, como um “mosaico de citações” (Kristeva, 1969: 85), é fundamental para a sua concretização que estas sejam identificadas e decodificadas pelo leitor empenhado na produção de sentido. Veremos adiante que, mais do que a citação, é a *alusão* que constitui o principal recurso intertextual nesta mediação entre o texto e o leitor, e por conseguinte, no envolvimento activo do leitor na concretização do texto.

A aplicação prática deste corpo teórico tem dado manifesta preferência às literaturas modernas e contemporâneas. Exemplo disso são os trabalhos de Christopher Ricks (*Allusion to poets*, 2002), Allan H. Pasco (*Allusion: A literary graft*, 1994), Marlene Springer (*Hardy's Use of Allusion*, 1983) ou os compêndios editados por Nathalie Limat-Letellier/Marie Miguet-Ollagnier (*L'intertextualité*, 1998) e Jacques Lajarrige/Christian Moncelet (*L'allusion en poésie*, 2002), para citar só alguns estudos. É notória, e até compreensível, a tendência para o estudo especializado dos procedimentos alusivos, designadamente, em autores canónicos como Balzac, Proust, Gide, Thomas Hardy ou Jane Austen: a obra de cada um destes autores, filiada numa corrente estética e ideológica, em regra, nitidamente balizada, permite abordar de forma mais sistemática e coerente, numa lógica monográfica, a grande diversidade de estratégias transtextuais no respectivo processo de criação literária. São trabalhos do maior interesse para a investigação do fenómeno, na medida em que complementam com casos práticos os preceitos teóricos estabelecidos nas décadas de setenta e oitenta.

No entanto, os estudos sobre a transtextualidade em obras de épocas mais remotas, anteriores à instituição romântica da soberania autoral, ou mesmo à própria noção de literatura, tendem a ser mais escassos; e ainda mais se considerarmos formas textuais encaradas como secundárias ou paraliterárias, como é o caso da literatura tradicional. Casos excepcionais mostram, todavia, que esse trabalho no contexto das letras medievais pode, deve e está a ser feito com resultados viáveis, como o do estudo de Sonja Drimmer, *The Art of Allusion: Illuminators and the Making of English Literature, 1403-1476* (2018), que para além de focar um período pouco abordado neste quadro teórico, logra ainda a inovação de alargar a noção de texto, e por conseguinte de alusão, a outra forma discursiva, neste caso pictórica.

Quanto às literaturas de tradição memorial, nomeadamente o romanceiro transmitido em suporte não escrito, constatamos que a investigação em torno dos recursos transtextuais tende a ser mais accidental do que especificamente vocacionada. Ramón Menéndez Pidal, na sua obra-prima sobre o *Romancero Hispánico* (1953), aborda, por exemplo, a questão das “[t]ransferências e contaminações

várias” (M. Pidal, 1953: 314) quando trata a gênese e difusão de romances noticiosos, e problematiza ainda a retoma de temas romancísticos provenientes “de histórias, novelas e contos” (*ibid.*: 352) a propósito das origens dos romances novelescos. Diego Catalán, ao explorar também as origens do romanceiro, estuda inevitavelmente o elo com as formas e matérias épicas da França medieval (Catalán, 2009), tópico retomado por Beatriz Mariscal, em *El romancero y la Chanson des Saxons* (2006), ou, em Portugal, por João David Pinto Correia, em *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa* (1993).

Outros estudos pontuais reforçam o potencial do romanceiro velho não só ao nível da refundição de textos prévios, mas também como fonte e modelo para literaturas posteriores. O caso mais evidente do impacto do romanceiro velho é a constituição do romanceiro cortês no século de ouro espanhol (M. Pidal, 1953b: 113-114). Porém, a sua influência manifesta-se também noutros géneros literários, como a poesia lírica e epistolar, a prosa novelística e o texto dramático, através de tiradas alusivas ou autênticos engastes de origem romancística que vão enriquecer as composições eruditas dos autores quinhentistas e seiscentistas. Os romances velhos fornecem ainda elementos configuracionais (nomes próprios, espaços, intrigas e episódios anedóticos) que vão servir de base às composições modernas, por vezes de forma preponderante, como veremos. É o estudo destas movimentações textuais entre o romanceiro e as letras de quinhentos que constitui o núcleo do trabalho que aqui apresentamos.

O romanceiro velho, enquanto género literário de ampla divulgação na Península Ibérica durante a baixa Idade Média e o início da Era Moderna (séculos XIV-XVI), constitui um código extraordinariamente fértil em matéria de transtextualidade. Por se situar próximo da origem épica das literaturas românicas (M. Pidal, 1953a: 196-203), absorve elementos temáticos e estruturais dos velhos cantares de gesta que vai depois transmitir às literaturas escritas do século XVI, a par de outros elementos lírico-novelescos que constituem os diversos subgéneros romancísticos. Carolina Michaëlis de Vasconcelos notou a recorrência do fenómeno, ainda no início do século passado e sem as ferramentas metodológicas que os críticos estruturalistas e pós-estruturalistas viriam a descobrir. A investigadora fez um levantamento das evocações de romances na literatura dos séculos XVI e XVII, cujos resultados deram origem aos “Estudos Sobre o Romanceiro Peninsular: Romances Velhos em Portugal”, publicados na revista *Cultura española* entre 1907 e 1909. Com o intuito de inventariar tais evocações num *corpus* extenso e variado, a autora não se demora na análise de cada caso, mas os testemunhos que regista constituem um recurso indispensável, como ponto de partida, ao trabalho que aqui propomos (Araújo, 2014).

A presente dissertação tem como objectivo propor uma abordagem prática, fundada sobretudo na teoria genettiana da transtextualidade, a alguns casos representativos da presença de romances velhos na literatura de quinhentos. Dada a extensão desta área de estudo, mesurável pela quantidade pródiga de casos registados por Carolina Michaëlis, impossível de abarcar na totalidade numa dissertação de mestrado, foi necessário proceder a uma selecção exigente da bibliografia activa a considerar, tanto ao nível do ponto de partida na cadeia transtextual, isto é, os romances, como no ponto de chegada, que corresponde à literatura quinhentista que faz uso deles.

Quanto ao primeiro objecto, estabelecemos um critério de coerência temática que nos permitisse mais facilmente identificar os romances presentes nas obras quinhentistas e, ao mesmo tempo, evitar a dispersão da análise por vários ciclos, ou subgéneros, do romanceiro. A sistematização do romanceiro em diversas categorias temáticas variou de editor para editor, e com critérios muitas vezes distintos. Constatámos, no entanto, que um dos grupos que se apresentam mais estáveis é o dos romances sobre matéria de França, e que a presença destes na literatura do século XVI oferece um conjunto variado de aplicações intertextuais. Para além disso, os conteúdos carolíngios têm a particularidade de serem autênticos indícios, temáticos e configuracionais, da influência da épica franca na génese do romanceiro. A presença de um elemento do universo carolíngio numa composição portuguesa do século XVI, por intermediário do romanceiro, revela assim uma memória textual que remonta às próprias origens das literaturas românicas, ainda que o autor quinhentista não esteja consciente disso. Por estes motivos, circunscrevemos o *corpus* romancístico a este grupo de romances.

No que diz respeito ao ponto de chegada, optou-se por uma pesquisa exclusivamente no género dramático, uma vez que o inventário levado a cabo por Carolina M. de Vasconcelos revela ser este o meio literário mais rico em conteúdos romancísticos (Araújo, 2014). Limitámos depois o *corpus*, dentro desse universo ainda demasiado vasto, a duas composições estratégicas, emblemáticas das duas grandes tendências da dramaturgia quinhentista que são o teatro dito popular, de matriz vicentina, e o teatro clássico: de um lado o auto de Baltasar Dias intitulado *Tragédia do Marquês de Mântua* (1692), do outro a comédia *Ulissipo* (1618), de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Esta estrutura seria também pertinente pela bipartição do objecto nos dois principais géneros dramáticos, uma “tragédia” e uma comédia, o que permitiria ilustrar uma gama mais diversificada de procedimentos transtextuais, em registo sério e burlesco, respectivamente.

No entanto, com a orientação da Professora Doutora Teresa Araújo, constatámos que o estudo do jogo intertextual na obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos teria que abarcar a totalidade das

comédias do autor, por ser fenómeno recorrente em todas as três, *Eufrosina* (1555), *Ulissipo* (1618) e *Aulegrafia* (1619), e por evocar uma diversidade significativa de romances carolíngios, aspecto fundamental que não seria devidamente ponderado se só uma peça fosse tida em consideração. Encetámos, então, o alargamento do horizonte de estudo, mas uma vez concluída a análise de *Ulissipo* e *Eufrosina* observámos que os limites formais do trabalho seriam demasiado exíguos para um exame que se queria minucioso e demorado sobre cada instância alusiva. O *corpus* romancístico evocado pelas três comédias seria constituído por um total de cinco composições diferentes, e as reiteradas alusões a um mesmo romance (o que sucede em pelo menos dois romances, o *Conde Claros preso* e *Caláinos e Sevilha*) teriam também elas que ser estudadas individualmente, de acordo com o respectivo contexto, o que torna a tarefa incomportável no âmbito de uma dissertação de mestrado. Prescindimos, assim, e por enquanto, do propósito comparativo entre os dois meios teatrais no que diz respeito à apropriação de romances carolíngios, reservando essa investigação para um trabalho futuro.

Concentrámos, pois, o objecto no auto do *Marquês de Mântua*, que é caso raro na nossa literatura, na medida em que o autor se apropria integralmente de um ciclo de romances velhos e transpõe-no para a cena. Baltasar Dias antecipa-se, assim, a Lope de Vega, que fará o mesmo exercício um século mais tarde. É uma obra, a de Baltasar, praticamente esquecida ou subestimada pela crítica (Carvalho, 2001: 430, onde se apontam os autos do *Marquês de Mântua* e da *Imperatriz Porcina* como “narrações cavaleirescas de fraco valor literário”), mas que merece, pelo menos do ponto de vista da transtextualidade, uma investigação mais cuidada, para a qual esta dissertação pretende contribuir. O dramaturgo socorre-se de um ciclo de romances a título de autoridade moral, exemplar do saber popular, para construir uma composição séria, trágica, com uma finalidade manifestamente didáctica.

Estes aspectos serão desenvolvidos na análise da obra no terceiro capítulo, que constitui o verdadeiro núcleo deste trabalho. Os dois primeiros capítulos definem as bases teóricas, de ordem estrutural e temática, que sustentam essa análise: o primeiro problematiza a noção de *transtextualidade* e os modos como ela se conjuga o teatro quinhentista e o romanceiro velho; e o segundo investiga o conceito proposto por João David Pinto Correia (1993) de *universo configuracional carolíngio*.

É a partir deste quadro teórico que propomos, no terceiro capítulo, uma leitura crítica da *Tragédia do Marquês de Mântua*. Começamos por situar o autor e a sua obra no panorama literário e cultural quinhentista, antes de passarmos ao estudo dos procedimentos transtextuais empregues na composição da peça teatral. Num primeiro momento, apresentam-se os romances invocados, chamando-se a atenção para a sua fortuna editorial antiga e considerando-se o testemunho do

Cancionero de romances de 1547 (sobre a datação, *vide* Martos, 2017), por ser o mais próximo da obra de Baltasar Dias e reunir as lições de vários folhetos de cordel anteriores à edição de Martin Nucio – impressos que tinham uma circulação muito considerável devido ao seu formato de grande portabilidade e baixo custo. Com esta abordagem, pretende-se ensaiar uma aproximação às versões romancísticas que o público quinhentista português conheceria e que, como tal, terão exercido maior influência nos procedimentos dos autores portugueses da época. Importa advertir que se trata de uma abordagem necessariamente aproximativa – recorde-se que o romanceiro antigo teve também uma divulgação através da memória e voz, pelo que o estudo das edições quinhentistas de romances em compêndios e folhetos de cordel dá-nos somente uma visão indireta das formas (variantes) com que os poemas circulavam em meios não estritamente materiais. Acrescente-se ainda que o *corpus* romancístico aqui constituído exclui *a priori* as edições de romances mais tardias, sabendo-se que eventualmente podem corresponder a formas mais antigas do que as consideradas (*vide* a este propósito Dumanoir: 2017, 99). É um risco que tivemos de assumir, dadas as limitações formais impostas a um trabalho de dissertação no âmbito do ciclo de mestrado.

O passo seguinte consiste na leitura comparada do romance e da sua adaptação baltasariana. Veremos como o dramaturgo se serve de uma matéria temática e formal prévia e a reconfigura mais ou menos livremente em registo dramático. A relação que se estabelece entre os dois textos, de natureza hipertextual, é permanente e possibilita, sobretudo no início, uma perspectivação contrastada de cenas homólogas. Porém, no decorrer da acção, teremos ocasião de notar que o texto dramático acaba por se “emancipar” do seu modelo e assumir uma configuração própria, sempre próxima da romancística, mas com inovações significativas que resultam, por um lado, das condições materiais próprias do registo cénico, que obriga a uma redistribuição de personagens e respectivos discursos, e, por outro lado, das variantes introduzidas pelo autor, por se basear num texto que conhece de memória. Esta abordagem permite identificar no texto baltasariano os mecanismos de reapropriação textual que constituem, activamente, o exercício poético encetado pelo dramaturgo. Por outras palavras, ficaremos em condições de esclarecer o valor poético da *Tragédia do Marquês de Mântua*, que não é, decididamente, um romance, como tem sido equivocadamente considerada, e de contribuir para uma reabilitação crítica de Baltasar Dias, melhor compositor de autos e trovas do que tradutor de romances castelhanos.

1. Texto, transtextualidade e a aplicação literária do romanceiro antigo

Designamos por *transtextualidade*, de acordo com o estipulado por Gérard Genette em *Palimpsestes* (1982), “o conjunto das categorias gerais, ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, géneros literários, etc. – de que releva cada texto singular” (Genette, 1982: 7), e “que o põe[m] em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”¹ (*ibid.*). O termo “transtextualidade” corresponde, em suma, à globalidade das diversas relações que podem ser estabelecidas entre textos, entre as quais se conta a intertextualidade, sem dúvida a mais debatida (p. ex., Gignoux, 2005; Rabau, 2002; Samoyault, 2001; Limat-Letellier, 1998; Piégay-Gros, 1996; Plett, 1991). Numa reformulação de Christine Montalbetti, que sublinha no conceito de Genette a ideia de *relação*, a transtextualidade, enquanto objecto de poética (Genette, *op. cit.*: 7), designa o fenómeno de transcendência, ou superação, das limitações materiais do texto através de uma das relações possíveis de estabelecer, que é a relação com outros textos (Montalbetti, 1998: 63-64). “Contra um «enclausuramento» nos limites do texto e da sua explicação, que seria o da hermenêutica, o crítico encara um objecto amplo que é antes de tudo um objecto relacional”² (*ibid.*: 64).

É, pois, ao nível das relações textuais, da sua tipologia e finalidade, que Genette diferencia cinco formas de transtextualidade: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade (Genette, 1982: 8-12). Destas, duas, a hipertextualidade e a intertextualidade, constituem o objecto concreto do presente trabalho, e em dois momentos distintos (capítulos 3.1 e 3.2, respectivamente) pelo que fica assim justificada a preferência pelo termo mais global de *transtextualidade* no título e em todas as ocasiões em que se pretende abordar os dois tipos de relação textual indistintamente, como ramificações formais de um mesmo fenómeno global.

A hipertextualidade, define-a Genette como “toda a relação que una um texto B (a que chamarei hipertexto) a um texto A (a que chamarei, claro, hipotexto) no qual ele se enxerta de uma maneira que não é a do comentário”³ (Genette, *op. cit.*: 11-12). Trata-se da literatura “em segundo grau” (*ibid.*: 12)

¹ Todas as traduções são da nossa inteira responsabilidade. Eis o original: “l’ensemble des catégories générales, ou transcendantales – types de discours, modes d’énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier. Je dirai (...) que cet objet est la *transtextualité*, ou transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement par « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes »” (Genette, 1982: 7, sublinhado do autor).

² “Contre un « enfermement » dans les limites du texte et de son explication, qui serait celui de l’herméneutique, le poéticien envisage un objet large, qui est d’abord et avant tout un objet relationnel” (Montalbetti 1998: 63-64).

³ “... toute relation unissant un texte B (que j’appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire” (Genette, 1982: 11-12, sublinhados do autor).

anunciada no subtítulo do ensaio, na medida em que “o texto B (...) não poderia existir tal e qual sem o A”⁴, do qual deriva por intermédio de um processo de transformação (*ibid.*). Exemplos clássicos desse fenómeno são os de Vergílio, que na construção da *Eneida* não perde de vista os modelos homéricos, ou *Ulisses*, de James Joyce, recriação modernista da *Odisseia* (*ibid.*: 12-13).

Por necessidade metodológica, Genette limita o campo conceptual da hipertextualidade, virtualmente extensível a todo e qualquer texto (*ibid.*: 16), aos fenómenos de transformação “maciça (toda uma obra B derivando de toda uma obra A) e declarada”⁵ (*ibid.*), deixando todavia claro que o processo pode ser mais pontual e subtil, e que as diferentes categorias da transtextualidade não funcionam de forma estanque, mas em contante correlação (*ibid.*: 14-15). Neste ponto reside aquela que consideramos ser a maior fragilidade do sistema de Genette, que não se alonga numa discriminação de fenómenos mais susceptíveis de se confundirem, como a hipertextualidade (pontual) e a intertextualidade de procedimento alusivo, como veremos mais abaixo. Talvez daqui, parece-nos, advenha a resistência que encontra o termo “hipertextualidade” a consolidar-se no meio científico, em contraste com o de “intertextualidade”, banalizado desde a formulação de Julia Kristeva (1969).

Em vez de desenvolver essa precisão, Genette passa à análise das transformações que permitem a derivação de um hipotexto em hipertexto (Genette, *op. cit.*: 14 e ss.). É bem conhecido o quadro que propõe (tab. 1), reproduzido em quase todos os trabalhos de síntese sobre (cá está) a *intertextualidade*:

<i>regime</i> <i>relação</i>	lúdico	satírico	sério
transformação	PARÓDIA (<i>Chapelan décoiffé</i>)	TRAVESTIMENTO (<i>Virgile travestie</i>)	TRANSPOSIÇÃO (<i>Doutor Fausto</i>)
imitação	PASTICHE (<i>l’Affaire Lemoine</i>)	CARICATURA ⁶ (<i>À maneira de...</i>)	FALSIFICAÇÃO ⁷ (<i>a Posthomérica</i>)

Tabela 1: Quadro geral das práticas hipertextuais (Genette, 1982: 37)

⁴ “...B ne (...) pourrait [pas] exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d’une opération que je qualifierai (...) de *transformation*, et qu’en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui ou le citer” (Genette, 1982: 12, sublinhado do autor).

⁵ “J’aborderai (...) l’hipertextualité par son versant le plus ensoleillé : celui où la dérivation d’un hypotexte à un hypertexte est à la fois massive (toute une œuvre B dérivant de toute une œuvre A) et déclarée, d’une manière plus ou moins officielle” (Genette, 1982: 16).

⁶ “Charge” (Genette, 1982: 37).

⁷ “Forgerie” (Genette, 1982: 37).

Do conjunto de processos transformativos, importa destacar, por agora, a transposição. Trata-se de uma transformação do hipotexto em regime sério, isto é, sem deturpação lúdica do registo poético, própria do engenho paródico, nem a carnavalização satírica do travestimento. Pelo contrário, em regra, a transposição dá origem a obras de grande “ambição estética e/ou ideológica ao ponto de mascarar ou fazer esquecer o seu carácter hipertextual”⁸ (*ibid.*: 237). A importância deste processo é notória, a julgar pelos exemplos que o ilustram: os *Faustos* de Marlowe/Goethe/Mann ou o já mencionado *Ulisses* de Joyce, ou ainda a reelaboração de *Robinson Crusoe* por Michel Tournier, em *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (*ibid.*: 237). O estatuto canónico e as dimensões destas obras indicam desde logo, para além de uma consagração bem-sucedida dos procedimentos transpositivos, uma sua característica fundamental, que é a viabilidade em composições extensas, o que as outras transformações não se permitem, sob pena de frustrarem o propósito burlesco com a reiteração intensiva do respectivo mecanismo lúdico ou satírico (*ibid.*).

Claro que os procedimentos para se obter uma transposição são variados, e não têm, uma vez mais, carácter exclusivo (*ibid.*: 237-238). Genette distingue duas categorias fundamentais que constituem como que dois pólos de um espectro de transposições possíveis: de um lado, “as transposições em princípio (e em intenção) puramente *formais*” (*ibid.*: 238, sublinhado do autor), cujo procedimento paradigmático é a tradução (*ibid.*: 238-243); do outro “as transposições abertas e deliberadamente *temáticas*”⁹ (*ibid.*: 238), em cujo extremo se encontram as formas de transvalorização, isto é, transformações que reconfiguram profundamente o texto de partida, ou hipotexto, operando ao nível do quadro axiológico e da caracterização das personagens (*ibid.*: 418-427). No meio-termo, entre o formal e o temático, com variável prevalência de um dos dois tipos de transformação, podemos encontrar uma panóplia de transposições, por exemplo, a *versificação* de um texto em prosa (*ibid.*: 244-246), a *prosificação* de um texto em verso (*ibid.*: 246-253), a *transmetrificação*, que consiste na transformação da estrutura métrica sempre em registo poético (*ibid.*: 254-257), ou a *transmodalização*, que opera, como a terminologia indica, ao nível do “modo de representação de uma obra de ficção:

⁸ “La transposition (...) peut s’investir dans des œuvres de vastes dimensions, comme *Faust* ou *Ulysse*, dont l’amplitude textuelle et l’ambition esthétique et/ou idéologique va jusqu’à masquer ou faire oublier leur caractère hypertextuel...” (Genette, 1982: 237).

⁹ “...les transformations en principe (et en intention) purement *formelles*, et qui ne touchent au sens que par accident ou par une conséquence perverse et non recherchée, comme chacun le sait pour la traduction (qui est une transposition linguistique), et les transpositions ouvertement et délibérément *thématiques*, où la transformation du sens fait manifestement, voire officiellement, partie du propos” (Genette, 1982: 238).

narrativo ou dramático”¹⁰ (*ibid.*: 323). Detenhamo-nos um pouco neste fenómeno, por ser preponderante neste estudo.

A transmodalização aproxima-se da tradução, na medida em que afecta pouco, e regra geral inadvertidamente, o conteúdo do hipotexto (*ibid.*: 323). Genette identifica quatro procedimentos-padrão nesta tipologia: dois intermodais, isto é, a transposição do modo narrativo ao modo dramático e o inverso (*dramatização* e *narrativização*, respectivamente) e dois intramodais, correspondentes às variações dentro de um modo e do outro, como é o caso, por exemplo, das adaptações destinadas ao público juvenil que conservam o modo do hipotexto (*ibid.*).

A dramatização, o mais relevante no âmbito deste estudo, uma vez que é o que vamos encontrar na obra de Baltasar Dias, é um procedimento ancestral, considerando que remonta à origem do próprio teatro, concretamente, à “tragédia grega, que toma quase sistematicamente os seus assuntos da tradição mítico-épica”¹¹ (*ibid.*). Actualmente, pratica-se ainda, sobretudo no cinema, sob o signo de *adaptação* (*ibid.*: 324). Apesar de não procurar transformar o texto ao nível do género, na acepção genettiana do fenómeno transpositivo (*ibid.*: 323), a acção de verter uma narrativa em texto dramático obriga a reconfigurar o hipotexto em diferentes níveis, comunicantes entre si: temporal, discursivo (“o modo de regulação da informação narrativa”, *ibid.*) e ao nível da “própria escolha da instância narrativa”¹² (*ibid.*: 324). Daqui resulta, acidentalmente, uma necessária transformação de género, mesmo na mais rigorosa das transposições, meramente formal e absolutamente fiel ao hipotexto, na medida em que um texto narrativo-descritivo, seja ele em prosa ou em verso, deixa de o ser para passar a ser dramático.

Quanto ao primeiro aspecto transformativo, de ordem temporal, o processo passa por uma condensação do tempo da acção, geralmente mais extensa em modo narrativo, de maneira a torná-la representável num período convencionalmente apropriado à cena (*ibid.*). Para esse efeito concorrem estratégias de redução, como o recurso à narração dialogada, ou monologada, no seio do próprio texto dramático, por exemplo, quando o relato, por parte de uma personagem, de uma acção passada substitui com poucas linhas a representação dessa mesma acção e prescinde, portanto, de toda uma encenação

¹⁰ “Par transmodalisation, j’entends (...) une transformation portant sur ce que l’on appelle, depuis Platon et Aristote, le mode de représentation d’une œuvre de fiction : *narratif* ou *dramatique*” (Genette, 1982: 323, sublinhados do autor).

¹¹ “La dramatisation d’un texte narratif, généralement accompagnée d’une amplification, (...) est aux sources mêmes de notre théâtre, dans la tragédie grecque, qui emprunte presque systématiquement ses sujets à la tradition mythico-épique” (Genette, 1982: 323).

¹² “Je dirai seulement un mot de ses caractéristiques proprement modales, en me référant (...) aux catégories analytiques déjà utilisées dans *Discours du récit*, puisqu’il s’agit de décrire la manière dont elle affecte les modalités dans discours (celui de l’*hypotexte*) originellement narratif. Ces catégories (...) portent essentiellement sur la temporalité du récit, sur le mode de régulation de l’information narrative, et sur le choix de l’instance narrative elle-même” (Genette, 1982: 324).

por força mais demorada (*ibid.*). Outra estratégia, talvez mais intuitiva do que planeada, é o natural encurtamento de lapsos temporais de vários meses ou anos (*ibid.*), de modo a adaptar o andamento narrativo, normalmente dilatado, ao faz-de-conta momentâneo da peça de teatro.

A abreviação temporal faz-se acompanhar de um retraimento espacial igualmente compreensível: a acção passa a ter lugar *aqui e agora*, ainda que tais deícticos remetam o espectador, parte interessada no contrato de suspensão provisória da realidade, como já postulava Coleridge (Martins, 2009), para um tempo e lugar consensualmente fabulosos. Esta concentração do espaço e do tempo pesa sobre o discurso, que deve responder de forma coerente à nova conjuntura. Assim, o que no hipotexto é relatado em discurso indirecto converte-se no hipertexto em discurso directo, e o que no primeiro é já discurso directo, mantém-se discurso directo no segundo, e prescinde, naturalmente, das precisões narrativas que atribuem a fala a certa personagem (Genette, 1982: 325-326). Em concordância, a terceira pessoa narrativa dá lugar à primeira pessoa dramática, e o presente substitui os tempos pretéritos (*ibid.*: 284; 325).

É importante não esquecer que o hipertexto, neste caso dramático, constitui um código em si mesmo funcional e autónomo, dotado dos caracteres próprios que fazem a linguagem dramática. A absorção de materiais hipotextuais, por mais rigorosa que seja, obedece por isso a certas limitações inerentes a essa linguagem, sendo ela própria parte de um código mais vasto, que é o teatral (*ibid.*: 326). Assim, quando Genette menciona a “escolha da instância narrativa” (Genette, 1982: 324), refere-se sem dúvida à necessária selectividade de materiais narrativos a transpor à cena, posto que nem tudo numa narrativa pode (ou precisa de) ser dramatizado. Um tipo de material textual, não propriamente narrativo, mas afim, que não cabe no texto dramático é a descrição, substituída pela presença física, material das personagens, adereços e cenário (*ibid.*: 325). Também a perspectiva que se tem da acção é necessariamente diferente, uma vez transposta à cena: o palco é lugar de confronto, por excelência, e as personagens ali convocadas não podem subtrair-se à sua condição de personagens, não podem desaparecer nem deixar de ter valor significante enquanto se encontram diante do espectador, ao contrário do que sucede numa narrativa, cuja voz diegética pode eludir certos elementos ao focalizar outros (*ibid.*: 325-326).

Estas transformações, expostas assim, no abstracto, são as condições elementares para o processo de dramatização de uma narrativa. Vamos encontrá-las, no capítulo 3.1, no caso concreto da adaptação dramaturgica do ciclo de romances do *Marquês de Mântua*, por Baltasar Dias. O dramaturgo quinhentista parte de uma narrativa épico-lírica corente no seu tempo e submete-a a este conjunto de

transformações formais, de modo a *traduzi-la* em texto dramático. Como veremos, esse trabalho é facilitado pela natureza já de si dramática dos romances transpostos, característica aliás transversal ao romanceiro (Ferré, 1991 e 1987; M. Pidal, 1953a: 63-65). Esta proximidade estrutural conduz, inclusivamente, a que as duas composições, o ciclo de romances e a tragédia baltasariana, sejam por vezes confundidas, ao ponto de Baltasar Dias ser considerado mero introdutor dos poemas (castelhanos) na língua portuguesa (Michaëlis de Vasconcelos, 1909: 161), e de parte da sua tragédia figurar, com efeito, no romanceiro de Garrett (Boto, 2011: 693 – apêndice 2, nota 26).

Estas são questões suscitadas pela natureza do material sobre o qual trabalha o poeta português, e como tal serão desenvolvidas quando analisarmos o caso em detalhe. Para já, importa reter que o fenómeno aqui observado é o da clássica hipertextualidade tal como a estabelece Genette. Este é, de resto, o objecto visado pela sua pesquisa, e por esse motivo o investigador não aprofunda outros fenómenos potencialmente transformativos, como os que estão associados à intertextualidade.

A intertextualidade é, afinal, o conjunto de operações transtextuais que mais atenção têm merecido por parte da crítica, por vezes num sentido diverso do genettiano, ao ponto de nela se incluírem procedimentos que Genette atribui ao domínio da hipertextualidade, ou mesmo da transtextualidade (Montalbetti, 1998: 64-65). O investigador francês define o fenómeno, aliás assumidamente, de maneira bastante restritiva: considera-o “uma relação de copresença entre dois ou mais textos, quer dizer, eideticamente e com mais frequência, (...) a presença efectiva de um texto noutra” (Genette, 1982: 8). Distancia-se assim, explicitamente, da visão mais abrangente de Riffaterre, para quem “o intertexto (...) é a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a precederam ou seguiram”¹³ (Riffaterre *apud* Genette, *op. cit.*: 8).

O termo foi cunhado, como se sabe, por Julia Kristeva em pleno auge do estruturalismo francês, em *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse* (1969). Na senda do dialogismo de Bakhtine, a autora concebe o texto como uma estrutura duplamente relacional, pois opera a um tempo num eixo horizontal, que se estabelece entre o emissor e o receptor, e reporta verticalmente a outros textos, que

¹³ “Le premier [des cinq types de relations transtextuelles] a été, voici quelques années, exploré par Julia Kristeva, sous le nom d’*intertextualité*, et cette nomination nous fournit évidemment notre paradigme terminologique. Je le définis pour ma part, d’une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d’un texte dans un autre. (...) Michel Riffaterre (...) définit, en principe, l’intertextualité d’une manière beaucoup plus vaste que je ne le fais ici, et extensive en apparence à tout ce que je nomme transtextualité : « L’intertexte, écrit-il par exemple, est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d’autres qui l’ont précédée ou suivie »...” (Genette, 1982: 8, sublinhados do autor).

constituem “o corpus literário anterior ou sincrónico”¹⁴ (Kristeva, 1969: 145). O conceito foi desde logo acolhido no discurso crítico como uma ferramenta indispensável à análise textual (Gignoux, 2005: 16). A atenção de Kristeva e dos seus continuadores imediatos concentra-se sobretudo no eixo vertical, a verdadeira novidade metodológica, enquanto reduz o eixo horizontal, emissor-texto-receptor, ao seu núcleo, isto é, o texto, e à sua descodificação por parte do leitor, a ponto de “abolir a noção de sujeito da enunciação” (*ibid.*), como aliás, nota Anne Claire Gignoux, é “característico da época”¹⁵ (*ibid.*).

Esta concepção teórica, ainda que radical (Pfister, 1991: 208-209), lança as bases ao pós-estruturalismo de Genette, Riffaterre, Jauss e Iser, por exemplo, que vão desenvolver propostas de aplicação prática de análise textual fundada nas relações entre textos sem descurarem as relações capitais entre autor e texto e entre este e o leitor. De um lado, desenvolve-se o campo de estudos das fontes e da influência, do outro, o dos estudos da recepção. De resto, Genette, que não esconde o que deve ao pensamento de Kristeva (Genette, 1982: 8), tem já em linha de conta estas novas abordagens, como se depreende da terminologia que emprega ao definir *arquitextualidade* como uma rede de relações que “orienta e determina em grande medida o «horizonte de expectativa» do leitor, e portanto da recepção da obra”¹⁶ (*ibid.*: 11).

Na “taxonomia formal” (Milesi, 1997: 22) desenhada por Genette distinguem-se três mecanismos de relação intertextual: do mais explícito ao mais subtil, a citação, o plágio e a alusão (Genette, 1982: 8). Os dois primeiros denunciam claramente o pressuposto de que a literatura que o investigador trata só pode ser a escrita e, preferencialmente, de autoria declarada – a única que pode ser referenciada directamente a um autor e/ou a uma obra, ou copiada, letra por letra, numa repetição clandestina que só muito excepcionalmente serve propósitos artísticos (Genette, 1982: 411). Já a alusão é “a forma (...) menos explícita e menos literal” (*ibid.*: 8) do jogo intertextual, na medida em que a sua “plena inteligência supõe a percepção de uma relação entre [o enunciado] e um outro para o qual remete tal ou tal das suas inflexões”¹⁷ (*ibid.*).

¹⁴ “Le statut du mot se définit alors a) horizontalement : le mot dans le texte appartient à la fois au sujet de l’écriture et au destinataire, et b) verticalement : le mot dans le texte est orienté vers le corpus littéraire antérieur ou synchronique” (Kristeva, 1969: 84).

¹⁵ “Alors qu’on a vu Bakhtine insister sur la présence de l’auteur dans l’œuvre, Kristeva, dans le cadre d’un groupe de théoriciens, Tel Quel, qui vise à remettre en question la critique traditionnelle de la littérature, fondée notamment sur la biographie ou la psychologie des auteurs, va au contraire chercher à abolir la notion de sujet de l’énonciation (...). Ce parti-pris, caractéristique de l’époque, vise à recentrer la critique littéraire sur le texte en tant que structure, afin d’éviter les excès de psychologisme et d’explications biographiques que l’on rencontre parfois en critique littéraire.” (Gignoux, 2005: 16).

¹⁶ “...la perception générique [de la relation architextuelle], on le sait, oriente et détermine dans une large mesure l’« horizon d’attente » du lecteur, et donc la réception de l’œuvre” (Genette, 1982: 11).

¹⁷ “Sous [l]a forme la plus explicite et la plus littérale [de l’intertextualité], c’est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat*

Talvez por isso, por apelar expressamente à cultura pessoal do leitor e envolvê-lo directamente no processo criativo literário, a alusão tem vindo a diferenciar-se dos outros processos intertextuais, senão do conjunto dos fenómenos transtextuais em geral, e a emancipar-se no panorama crítico mais recente. Demos já vários exemplos, na introdução, de estudos especializados sobre os procedimentos alusivos em autores modernos e contemporâneos. Alguns destes trabalhos são autênticos estudos de hipertextualidade, o que denuncia mais uma vez a confusão do conceito proposto por Genette com, não já o de “intertextualidade”, mas o de “alusão”.

A alusão é um *jogo* – etimologicamente, o termo remete para o latim *allusio* (jogo), de *alludere* (jogar) (Araújo, 2014; Guéraud, 2002: 463). Começou por designar, justamente, um jogo de palavras, no século XVI (Guéraud, 2002: 463), mas adquiriu ao longo do século seguinte o valor de *sugestão* que se lhe atribui ainda hoje (*ibid.*). Allan H. Pasco sublinha o carácter funcional do recurso, “na medida em que o fragmento enxertado passa a ser parte integrante do novo material” (Pasco, 1994: 12). Para o crítico, “a alusão é a relação metafórica criada quando um texto alusivo evoca e usa outro texto independente” (*ibid.*). Tal como a metáfora, insiste o autor, o que está em causa no fenómeno alusivo não é exactamente o texto evocado, mas sim “a imagem produzida pela combinação metafórica que ocorre na mente do leitor”¹⁸ (*ibid.*).

Esta perspectiva da alusão como principal motor dos processos intertextuais apresenta uma inovação importante que é conceber o fenómeno alusivo, também ele, como um processo potencialmente transformativo – recorde-se que a esquematização genettiana, muito sumária a respeito da alusão, não prevê transformações textuais a este nível, tratando-se de um fenómeno intertextual, e não hipertextual (Genette, 1982: 8-9). Ora, abordagens posteriores, pelo contrário, sem deixar de situar a alusão no campo da intertextualidade (Hebel, 1991: 135-137), sublinham o poder sugestivo de uma co-presença textual deliberadamente deturpada (*ibid.*: 150-151), ou apenas vagamente a florada, por exemplo, pela proximidade fonética ou fraseológica entre o texto de chegada e o texto aludido (*ibid.*: 143). Deste modo, os procedimentos transformativos associados às formas de derivação hipertextual,

(...), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable” (Genette, 1982: 8, sublinhados do autor).

¹⁸ “...I prefer a definition of allusion that insists on the internal functioning of the device, on the way the grafted cutting becomes an integral part of the new stock. Only then does allusion’s importance to meaning and understanding receive the proper emphasis. For me, (...) *allusion is the metaphorical relationship created when an alluding text evokes and uses another, independent text*. Neither the reference nor the referent, it consists in the image produced by the metaphoric combination that occurs in the reader’s mind” (Pasco, 1994: 12, sublinhados do autor).

isto é, a paródia, o travestimento e a transposição, são igualmente viáveis no quadro intertextual da alusão.

É o que sucede, por exemplo, no caso da “assimilação” dos romances sobre matéria de França pela obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos: a alusão manifesta-se aqui pontualmente, como estipula Genette, e não de forma a afectar toda a significação da obra; revela-se por vezes explícita, quase como uma citação, por vezes mais dissimulada no discurso da personagem, segundo o modelo *clássico* da alusão como jogo de implícitos; e ainda assim descobre-se nela sempre um valor paródico (vejam-se as fichas correspondentes na Base de Dados de *Revisões literárias: a aplicação criativa de romances velhos (sécs. XV-XVII)*¹⁹), próximo do regime satírico do travestimento burlesco. Como veremos em pormenor (cap. 3.2), o dramaturgo submete os textos prévios a diferentes graus de transformação, mas as modificações que introduz são sobretudo de ordem formal, sendo que conserva com frequência os versos aludidos nas suas formas convencionais, muitas vezes sem sequer os traduzir, ou traduzindo pela metade.

Este procedimento de alusão por *engaste*, comum a muitas das evocações inventariadas por Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1907-1909), merece aqui uma definição própria, de modo a demarcá-lo dos demais recursos intertextuais. Consideramos o engaste a forma mais explícita de alusão – tão explícita, na verdade, que se aparenta mais com a citação ou o plágio do que propriamente com a alusão, se a entendermos no sentido genettiano. Uma característica peculiar do fenómeno, no entanto, é que o material engastado aqui em questão, proveniente do romanceiro, não pode ser referenciado a um determinado autor, como a citação, porque se trata de património comum, e não de propriedade intelectual alheia (Araújo, 2014). Também não pode, por isso mesmo, ser plagiado, posto que a apropriação é legítima e não movida por qualquer intuito de se fazer passar por autêntica criação do dramaturgo – o seu público sabe, à partida, distinguir o elemento estrangeiro no seio do texto dramático, e sabe, tão bem quanto o autor, de onde provém o trecho e o que significa.

O verbo “engastar”, do latim *incastrāre* (*Dicionário infopédia da Língua Portuguesa*, 2003-2019), é utilizado em ourivesaria com o sentido de *cravar* ou *embutir* uma jóia ou outro objecto de pedras ornamentais (*ibid.*). Entenda-se *ornamento* como algo que, mais do que adornar, enriquece, acrescenta ao objecto que o acolhe um dado valor estético, do ponto de vista visual, mas também material, efectivamente, aumentando o interesse comercial da jóia. Metaforicamente, é essa a função do verso romancístico uma vez inscrito no novo texto. O termo tem sido utilizado desse modo pela

¹⁹ <https://relitrom.pt/> (consultado a 11/09/2019).

Professora Teresa Araújo (2004; 2014), que sublinha a funcionalidade do engaste como parte integrante e inalienável do todo textual: não se trata somente de ilustrar o texto com outros materiais, mas sim de o *compor* com eles (Araújo, 2014: ...), sendo que é deles que depende grande parte da significação do novo objecto.

Como já notámos, do ponto de vista da intertextualidade esta noção é particularmente prestável quando o intertexto é tomado do repositório tradicional ou quando se situa próximo dele. O engaste autoral de um verso prévio teria de ser considerado citação (com a devida remissão referencial) ou plágio (sem ela) – no entanto, é consabido que sobretudo a última noção não pode aplicar-se no âmbito dos textos antigos aqui estudados. A tratar-se de um desses casos, o intertexto exigiria uma abordagem crítica adequada à respectiva função, de citação ou plágio, que é uma função nitidamente distinta do engaste alusivo que tratamos. Assim, prestam-se a este procedimento composições do repertório baladístico comum, como o romanceiro, mas também outras narrativas histórico-lendárias ou de efabulação popular, como os contos tradicionais, mitos, fábulas, ou construções idiomáticas como provérbios ou adágios.

É certo, a julgar pelos exemplos acima registados, que a grande maioria dos estudos sobre transtextualidade parte da noção mais convencional de “texto”, quer dizer, matéria escrita. No entanto, o romanceiro, ao qual recorriam os dramaturgos que vamos estudar, como muitos outros do seu tempo, enquanto matéria hipo- e intertextual de eleição prova que os ditos processos são igualmente válidos quando envolvem textos tradicionais (Araújo, 2014).

O romanceiro antigo, por oposição ao novo, no qual vão influir composições de cunho cortesão e artificioso dos séculos XVI-XVIII (M. Pidal, 1953b: 117), corresponde à manifestação hispânica do género baladístico vigente, sob variadas formas, na Europa medieval (*ibid.*: 3). Filiado na tradição épica, com forte influência também da canção de gesta francesa anterior aos séculos XII e XIII (Ferré, 2000: 21-23; M. Pidal, 1953a: 155), o romanceiro desenvolve todavia uma componente novelesca até ao século XIV, época de plena maturação do estilo épico-lírico que caracteriza o género (M. Pidal, 1953a: 59-63). Os primeiros testemunhos escritos datam apenas da primeira metade do século XV (M. Pidal, 1953b: 13), mas os conteúdos históricos de alguns romances de carácter noticioso remetem as suas origens para o século XIII (M. Pidal, 1953a: 157). Os primeiros romances seriam fruto mediatizado dos cantares de gesta introduzidos na península por via jogralesca (*ibid.*: 169-172), dos quais se terão isolado breves cenas dramáticas e fragmentos narrativos autonomizados num moroso processo de tradicionalização, dando origem aos romances tradicionais. Daqui advém o carácter

fragmentário próprio do género (*ibid.*: 71-75), feito de composições truncadas e cada vez mais sintéticas ao longo de séculos de depuração poética e de constante adaptação ao quadro cultural (à evolução linguística, por exemplo) em que são *produ-transmitidas* (P. Correia, 1984: 19-20).

O conceito da tradicionalidade estabelecido por Menéndez Pidal no âmbito dos estudos do romanceiro (M. Pidal, 1953a: 43-44) recebeu franco acolhimento no panorama global dos estudos da literatura oral. Albert B. Lord (1960; 1991), por seu lado (baseando-se nos cantares épicos balcânicos), introduz a noção de *performance* (Lord, 1960: 14), acto de transmissão que é também um acto criativo, na medida em que é nesse momento, efémero na história do texto, que os intervenientes no processo comunicativo, orador e público, efectuam a sua própria inovação ao introduzir variantes, mais ou menos deliberadamente (*ibid.*), num texto que é domínio comum, o que é válido para a globalidade dos géneros tradicionais (Ferré, 2000: 16). A formulação composta de Pinto Correia acima mencionada procura, pois, sintetizar os dois processos implicados no acto performístico, que não se limita à mera recitação literal do texto e a uma recepção passiva da parte do público, mas antes a uma interacção dinâmica e interventiva que é parte integrante da composição dessa estrutura perene na memória colectiva, mas sempre maleável, “numa permanente dialética” (Ferré, 2000: 16), que é o texto oral.

A tradição de um texto começa com um momento de acolhimento e popularidade no seio da comunidade (M. Pidal, 1953a: 44-45). No início do século XVI, o romanceiro velho era sem qualquer dúvida dos géneros mais populares em toda a península (Catalán...): prova disso é a profícua produção editorial de romances que deu finalmente forma gráfica às composições conhecidas do povo e da corte, quer em compilações volumosas exclusivamente consagradas ao género, os *cancioneiros*, as *silvas* e *florestas* de romances, quer nos folhetos de cordel que se multiplicavam então, para além das cópias manuscritas que circulavam nos meios letrados. A banalização da imprensa é um marco na evolução do romanceiro (M. Pidal, 1953b: 66-69): enquanto as cadeias de transmissão oral persistem ininterruptas, a impressão destes poemas corresponde a uma primeira fixação textual que nos dá uma ideia dos romances que gozariam então do favor do público e de algumas das respectivas versões mais convencionais. É uma ideia aproximativa, já o observámos na introdução, uma vez que os exemplares desses documentos de que dispomos hoje representam apenas uma fracção dos que terão circulado à época; mas sobretudo porque as composições circulavam também, e com mais ampla difusão, de boca em ouvido, em versões efémeras impossíveis de retrair com exactidão (M. Pidal, 1953a: 39-40).

As composições às quais temos hoje acesso, através das suas manifestações escritas do século XVI, são portanto um pequeno e nebuloso vislumbre dos romances tradicionais, enraizados nas

culturas hispânicas ao ponto de muitos deles perdurarem na tradição oral ainda hoje; mas esses registros escritos, ao mesmo tempo, conservam traços estruturais próprios da prática jogralesca, dado que muitos destes romances apresentam uma extensão considerável (podem ter várias centenas de versos), fruto da complexidade e da riqueza de pormenor das tramas desenvolvidas. Das histórias predilectas, uma grande parte diz respeito aos heróis da épica franca, isto é, carolíngia (Carlos Magno, Roldão, Reinaldos de Montalvão, Valdevinos, Ogeiro, Calaínos) e pseudo-carolíngia (Conde Claros de Montalvão), e da épica castelhana (o Cid, Fernán Gonzalez, os infantes de Lara, ou de Salas). Os cavaleiros são apresentados quase sempre em roupagem épica, supervivência dos velhos cantares de gesta de que derivam, mas envolvem-se em intrigas amorosas e palacianas mais devedoras à novelística cavaleiresca, ela própria, também derivada das tradições épicas (Finazzi-Agrò, 1978: 17).

O sucesso destas histórias é também atestável do ponto de vista linguístico. Como nota Diego Catalán, “[t]ão cantados e lidos por todos eram esses romances que os seus versos se infiltravam na fraseologia corrente do idioma” (Catalán...). Tópicos e construções particularmente memoráveis, de pendor proverbial ou sentencioso, tornam-se lugares-comuns na linguagem quotidiana, e assim, inevitavelmente, da linguagem literária que procura reproduzi-la, como a dramática.

Com efeito, o desenvolvimento recente das técnicas de análise transtextual tem permitido aprofundar o estudo da presença do romanceiro velho nas literaturas escritas dos séculos XV-XVII. Como já foi aqui mencionado, isto não significa que o fenómeno não tivesse sido já notado: antes do trabalho exaustivo de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, já Teófilo Braga, movido, contra Wolf, pela intenção de provar a antiguidade da literatura pátria em relação à castelhana, tinha chamado a atenção para algumas ocorrências de versos romancísticos em textos quinhentistas (Araújo, 2004: 13-16). Carolina M. de Vasconcelos deu, depois, um primeiro passo na organização metódica desse material, mas foi preciso esperar mais de um século para surgirem os primeiros trabalhos interpretativos dessas interpolações à luz do novo quadro teórico desenhado no pós-estruturalismo.

Esse trabalho tem sido elaborado, nomeadamente, por Teresa Araújo (2014; 2019), na sequência de outros críticos como Pere Ferré (2003), João David Pinto Correia (1984: 73-76), Diego Catalán (...), María Barrio Alonso (1989) ou Giuseppe Di Stefano (1967; 1982). A investigadora nota que a utilização de materiais baladísticos por parte dos autores daquele período é de natureza essencialmente alusiva (Araújo, 2014), e que a diversidade das formas empregues e dos mecanismos que veiculam tal relação produz variados "efeitos poéticos e semânticos (...) imprescindíveis do ponto de vista da economia criativa" (*ibid.*), sendo que “os versos interpolados remetem sempre (ou quase

sempre) para elementos das baladas que extravasam os explícitos” (*ibid.*). A partir destas premissas, e do quadro teórico estabelecido em torno do conceito de alusão, desde Gracián a Henri Morier e Allan H. Pasco, propõe uma (re)interpretação de passagens de quatro autores, nos géneros lírico e dramático, dos séculos XVI e XVII: António Prestes, Camões, Francisco Manuel de Melo e D. Francisco de Portugal. Cada passagem representa um procedimento diferente na efectivação do engenho alusivo: o engaste intacto, em castelhano, do *incipit* do romance (*ibid.*); a imitação de um verso romancístico mas com modificações ao nível da ordem sintagmática (*ibid.*); a fragmentação do trecho romancístico, completado com invenção do autor (*ibid.*); e o recurso aos mesmos padrões temáticos, mas numa estrutura discursiva completamente nova (*ibid.*).

A conclusão da análise realça, sobretudo, uma pronunciada tendência para a paródia, “com finalidades de crítica jocosa e de sátira de alcance social, militar e político” (*ibid.*), mas também uma aplicação em regime sério, por exemplo, como intensificador emocional em contexto lírico (*ibid.*).

Outro ponto a reter é a plena assimilação estrutural da matéria prévia pelo novo texto (*ibid.*), mesmo nos casos em que aquela se introduz em forma castelhana num texto português, dado que o bilinguismo é característico da literatura da época (*ibid.*; Buescu, 2004). A opção de conservar o castelhano pode mesmo desempenhar um papel importante no engenho alusivo, ao demarcar claramente o texto prévio do novo contexto (Araújo, 2014). Esta estratégia contribui para reforçar o valor depreciativo atribuído ao romance invocado, sobretudo quando se trata de matéria clássica ou épico-histórica, num período em que o universo cavaleiresco de traça feudal está já ultrapassado pelo novo paradigma sociocultural do Renascimento (Roig, 1983: 64). Este contraste pode ser identificado em Jorge Ferreira de Vasconcelos, para quem os romances *velhos* (já o eram no seu tempo), cuja língua matricial era o castelhano, se conotavam com uma idealização anacrónica da sociedade e das relações humanas na época da exaltação humanista das capacidades individuais e do livre arbítrio (vide, p. ex., a influência de Erasmo na obra de Vasconcelos em Resende, 2018). Acrescente-se ainda que Jorge Ferreira de Vasconcelos é um dos primeiros autores a manifestarem abertamente a preferência pela língua materna na composição literária, denunciando de forma mordaz a sujeição dos seus contemporâneos ao castelhano dominante (Lopes/Saraiva, 1955: 269).

O “valor constitutivo” (Araújo, 2014) das interpolações romancísticas num dado texto exige uma leitura atenta do mesmo, mais ainda hoje, quando o referente romancístico apontado por certa alusão não é tão nítido e consabido como seria no século XVI. As edições modernas têm o cuidado de anotar à margem alguns dos elementos provenientes de textos prévios, o que facilita o trabalho do

leitor moderno, e o do crítico. No entanto, o processo de descodificação do material romancístico continua em curso, sendo que nem as edições críticas mais recentes assinalam todas as interpolações já conhecidas, ou seja, as que Carolina Michaëlis (1909) deixou registadas e que o grupo de investigação Relit-Rom, *Revisões literárias: a aplicação criativa de romances velhos (séculos XV-XVII)* (2019), coordenado pela Professora Teresa Araújo no Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT), tem vindo a aprofundar com uma contextualização exaustiva e actualizada das ditas passagens. A não identificação deste material pode inclusivamente originar alguns dislates nas edições dos textos quinhentistas e conduzir, por consequência, a uma leitura em falso de determinado passo da obra. É o que sucede, por exemplo, na edição do auto do *Marquês de Mântua*, em *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI*²⁰ (2010), onde se lê na fala do embaixador Beltrão, dirigindo-se a Carlos Magno, “Poderosa real majestade / senhor de toda a magnança / de Gascunha e de França”, onde “magnança” está por “magnitude”, segundo a nota de vocabulário sugerida pelo editor, quando a lição original é “Magança” (assim mesmo, com maiúscula). A leitura não é ilógica, já que se mantém coerente com o verso anterior, mas denuncia o desconhecimento da informação épica refractada no romance *Reinaldos peregrino y conquistador* (0547), onde a Maganza (Mogúncia) é um território senhoreado por Ganalão (domínio de Carlos Magno, para todos os efeitos), personagem, curiosamente, acabada de sair de cena à entrada de Beltrão. Outra irregularidade da mesma natureza está na edição crítica da comédia *Ulissipo*, por Rosário Laureano Santos (2006: 470-471): no passo “Ora vos digo, que vós, e ‘calai-nos de Arábia’ fizéreis vida estremada” (acto V, cena 7), onde se lê “calai-nos” deve ler-se Calaiños, nome do herói mouro que desafia os Pares de França por amor a Sibila, no romance *Calaiños y Sevilla* (0609).

São falhas que falhas podem vir a ser colmatadas, no caso dos textos dramáticos, mediante uma actualização regular, à luz do novo paradigma científico, de edições digitais como as disponibilizadas em *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* e *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII*²¹. Só com um completo levantamento da variedade intertextual em jogo será possível aprofundar o estudo de obras como as de Baltasar Dias, Jorge Ferreira de Vasconcelos e seus contemporâneos.

²⁰ <http://www.cet-e-quinientos.com>, consultado a 21/09/2019.

²¹ <http://www.cet-e-quinientos.com/> e <http://www.cet-e-seiscentos.com/> respectivamente, ambos consultados a 16/09/2019.

2. O universo configuracional carolíngio: épica, romanceiro e o teatro português de quinhentos

No final do século passado escrevia João David Pinto Correia que “Carlos Magno e os seus companheiros, os Pares de França, continuam «vivos» em pleno século XX” (P. Correia, 1993: 11). Vinte anos depois, publicou-se em França um curioso volume de Frédéric Boyer que contempla uma nova tradução da *Chanson de Roland*, acompanhada de um poema em prosa, ou “monólogo-visão” (Boyer, 2013: 9) e de um comentário pessoal, ambos da lavra do mesmo tradutor da canção de gesta. O tríptico, monólogo-tradução-comentário, intitula-se sugestivamente *Rappeler Roland* (2013), e as palavras de Boyer parecem prolongar as de Pinto Correia até ao nosso século: “Recordo-me da morte de Roldão, um rapaz tão jovem. (...) Quero sim trazer Roldão aqui. Recordar Roldão aqui e agora como um irmão há muito ausente”²² (*ibid.*: 11-12).

Não é caso único. A obra de Boyer articula os dois grupos de interesse que a *Chanson*, e de um modo global a realidade histórica dos Doze Pares, continuam ainda hoje a motivar: um de carácter artístico e popular e o outro científico. Do primeiro grupo fazem parte as obras de natureza ficcional, sejam elas literárias, como o monólogo de Boyer, levado à cena no Louvre (*ibid.*: 8), ou audiovisuais, inspiradas pelas narrativas e heróis épicos. O segundo diz respeito ao material crítico que continua, em permanente actualização, a iluminar o conhecimento da época e dos textos em que aqueles heróis figuram, desde novas traduções e edições críticas dos textos medievais a dissertações de natureza historiográfica, filológica ou etnográfica.

Carlos Magno e os Doze Pares são os epígonos em torno dos quais se cristalizou, logo a partir do século VIII, o tempo histórico em que viveu o imperador dos Francos (McKitterick, 2008: 1), um vasto império imaginário, consubstanciado no folclore europeu sob diversas formas literárias, escritas e orais. Em Portugal, a sua influência manifesta-se, ainda hoje no romanceiro tradicional, e a isso, justamente, se refere Pinto Correia na citação acima transcrita. As façanhas atribuídas a Carlos Magno, Roldão, Reinaldos, Ogeiro, Valdovinos, e outros cavaleiros cuja fortuna na tradição oral hispânica do século XVI procuraremos sintetizar no presente capítulo, cantadas por uma comunidade já tão distante dos factos históricos, cronológica e geograficamente, conservam viva, de facto, uma memória cultural

²² “Je me souviens de la mort de Roland un très jeune gens. (...) Oui je voudrais ramener Roland ici. Rappeler Roland ici et maintenant comme un frère trop longtemps absent” (Boyer, 2013: 11-12).

ancestral, fundada na vida e obra daquele que é por muitos considerado o pai da Europa (McKitterick, 2008: 8).

Carlos Magno reinou, entre 768 e 814 (*ibid.*: 1). Pepino o Breve, seu pai, deixara aos herdeiros, Carlos e Carlomano, ambos feitos reis em simultâneo, um território partilhado que, contando já a Aquitânia recém-subjugada, “compreendia, em teoria, pelo menos, um reino Franco alargado, estendendo-se a sul até aos Pirenéus, a leste até à Germania e a norte até ao sul da Frísia”²³ (*ibid.*: 77). Com a morte precoce de Carlomano, Carlos não perde tempo a reunir apoios, entre os vassallos do irmão, que lhe permitam unificar os territórios (*ibid.*: 88-89), o que, bem-sucedido, marca o início do que virá a ser o maior império no ocidente europeu depois da queda de Roma (*ibid.*: 2). Durante as quatro décadas de reinado que se seguem, o imperador alarga as fronteiras do seu domínio até à Saxónia (*ibid.*: 103-106), Baviera (*ibid.*: 118-127) e à Lombardia (*ibid.*: 107-111), tendo ainda estabelecido contactos mais a norte, com os Dinamarqueses (*ibid.*: 127-129) e a leste com vários povos eslavos (*ibid.*: 129-130), e explorado ainda a região pirenaica com vista a uma expansão a terras hispânicas, ocupadas apenas algumas décadas antes pelos Árabes.

O sucesso político é evidente, não só no que diz respeito à expansão territorial, mas também a nível interno, com a consolidação de uma importante rede de palácios e mosteiros (Riché, 1973: 41-47) a favorecer, através da construção de um código cultural e ideológico partilhado, a coesão entre territórios tão heterogéneos. Para isso concorreram medidas de promoção da literacia nas instituições senhoriais e eclesiásticas (McKitterick, 2008: 320), a edificação de monumentos representativos da soberania carolíngia (Riché, 1973: 152-153), mas acima de tudo a estreita relação com o papado, que culmina na coroação imperial de Carlos por Leão III, a 25 de Dezembro de 800 (McKitterick, 2008: 1). O episódio, pouco mais do que simbólico, uma vez que consagra o imperador já na fase final da vida, é também ele fruto da visão estratégica e sentido de oportunidade daquele que é já soberano de grande parte da Península Itálica: Carlos aproveitara um período de grande turbulência na vida política romana para resgatar Leão III de uma violenta perseguição e livrá-lo dos seus inimigos, pretendentes ao trono de S. Pedro, obtendo assim o aval definitivo do chefe da Igreja na consagração do seu império cristão (*ibid.*: 114-118). Torna-se, deste modo, o mais notório defensor da Cristandade no Ocidente, cujo império, unido sob a égide da religião cristã, complementa o Bizantino, a Oriente, numa reabilitação do legado de Constantino como prenúncio à época das Cruzadas (*ibid.*: 173-174).

²³ “Although it was left to his sons to conclude the arrangements for the administration of Aquitaine, the kingdom Pippin III left them comprised, in theory at least, an extended Frankish realm, stretching south to the Pyrenees, east into Alemannia and north to southern Frisia” (McKitterick, 2008: 77).

Estes aspectos historiográficos (sintetizados em P. Correia, 1993: 69-87) definem os contornos da lenda que a figura de Carlos, *o Grande*, vai encarnar no imaginário colectivo nos séculos que se seguem; eles configuram já uma imagem de grandeza épica que será perpetuada, e magnificada, através dos textos que dão conta das suas façanhas – da sua *gesta* (Zink, 1990: 29-30). É importante não esquecer que é nesta época, os séculos VIII-IX, que a individualização das línguas românicas frutifica nos primeiros testemunhos escritos (Zink, 1990: 20-21). As crónicas oficiais carolíngias, algumas delas contemporâneas dos próprios feitos narrados ou pouco posteriores (P. Correia, 1993: 88), fornecem, ainda em latim, um esboço da narrativa de base em torno do eminente conquistador, hábil estratega, bravo militar e homem de cultura que foi o rei dos Francos (*ibid.*). No entanto, a par das crónicas, e mais importantes do que elas, porque de maior alcance, circulam as narrativas orais, épicas, em língua vernácula que virão a constituir as *canções de gesta* que conhecemos por escrito só a partir do final do século XI/início do século XII (Zink, 1990: 33).

Mencionámos já, no capítulo anterior, os mecanismos de transmissão destas narrativas, assentes no conceito de *tradicionalidade*, tal como foi postulado por Menéndez Pidal (1953). Sublinhámos também a importância da *performance* no decorrer desse processo, segundo as investigações de Milman Parry e Albert B. Lord (1991), o que reforça a teoria pidalina do texto que “vive de variantes” (M. Pidal, 1953a: 40). Foquemos agora, de modo sucinto, o aspecto temático daqueles cantares de gesta, conquanto é neles que se dispõe já a configuração, isto é, as personagens e seus atributos, tal como os espaços e as intrigas, que vamos encontrar nos romances sobre matéria de França, estes sim, conhecidos de Baltasar Dias.

Mesmo que consideremos somente as formas escritas que conhecemos, do final do século XI, as canções de gesta situam a acção “sempre na época carolíngia, quase sempre no tempo de Carlos Magno ou do filho Luís, o Pio. As personagens que põem em cena são barões de Carlos Magno que combatem os Sarracenos ou defendem os seus direitos contra o imperador ou o seu frágil filho”²⁴ (Zink, 1990: 32). A diversidade de narrativas pode ser sistematizada, portanto, segundo uma orientação em *ciclos*, dos quais os principais ramos são, justamente, o ciclo do Rei e o dos Barões Revoltados, e ainda um terceiro, o de Garin de Monglane, protagonizado por Guillaume d’Orange (*ibid.*). Cada ciclo assenta numa configuração de base relativamente estável, constituído por narrativas que partilham essencialmente as mesmas personagens, o mesmo código de valores e o mesmo modelo de intriga

²⁴ “Les chansons de geste traitent de sujets essentiellement guerriers qui ont la particularité de se situer toujours à l’époque carolingienne, le plus souvent au temps de Charlemagne ou de son fils Louis le Pieux. Les personnages qu’elles mettent en scène sont des barons de Charlemagne qui combattent les Sarrasins ou défendent leurs droits contre l’empereur ou son faible fils” (Zink, 1990: 31-32).

(*ibid.*). Deste modo, cada canção pressupõe o conhecimento prévio das narrativas de fundo que constituem a lenda de Carlos Magno e dos Doze Pares, deixando implícitas, sob forma alusiva, informações que remetem para outros episódios, cantados numa outra composição.

Conhece-se, dos três ciclos, cerca de uma centena de canções de gesta atestadas até ao século XIV (Coward, 2002: 8). A gesta do Rei tem como núcleo a *Chanson de Roland*, o caso “mais antigo, mais ilustre e mais interessante” (Zink, 1990: 32), paradigmático do género. Do ciclo dos Barões Revoltados destacam-se *Ogier de Danemarche* (século XII) e, no mesmo século mas numa fase de *novelização* da epopeia (Payen, 1990: 99-100) a *Chanson des Saisnes*, ou *des Saxons*, e ainda a composição sobre os *Quatre fils Aymon* (século XIII), também conhecida como *Chanson de Renaut de Montauban* (Baudelle-Michels, 2005). Objectivamente, são estas quatro narrativas que constituem o arquitecsto dos romances a analisar no nosso terceiro capítulo; nenhum dos romances do *corpus* estipulado assimila elementos da gesta de Guillaume d’Orange.

Em todo o caso, uma incursão sumária pela gesta de Roncesvales, ou *Chanson de Roland*, bastará para identificarmos o eixo da problemática em causa no presente capítulo, que é a assimilação de conteúdos carolíngios pelo romanceiro. A gesta rolandiana trata, como se sabe, a derrota feita martírio (Payen, 1990: 98) de parte da cavalaria de Carlos Magno em Roncesvales, nos Pirenéus, durante uma incursão em terras hispânicas (Zink, 1990: 33). Roldão, em destaque, sobrinho do Imperador, e outros cavaleiros representativos da corte carolíngia, como Oliveiros e Turpim, morrem às mãos do mouro Marsílio, rei de Saragoça – consequência fatal da obstinação, que se revelará suicida, da parte do jovem *preux* (quer dizer, valente, destemido e fiel ao código cavaleiresco, Short, 1990: 22). Num momento em que Carlos Magno regressa a França, a retaguarda deixada à liderança de Roldão é emboscada pelo inimigo, informado pelo traidor Ganalão, padrasto de Roldão e cunhado do Imperador. Em inferioridade, a salvação possível seria soprar o corno de guerra, o famoso Olifante, de modo a convocar a força de vanguarda em seu auxílio, solução que o herói rejeita categoricamente, em nome da honra e da auto-superação.

É difícil discernir na configuração mental do herói o ponto onde o cavaleiro destemido e *preux* dá vez ao impulsivo, destemperado ambicioso de glória e fama sem pesar o preço de tal bravura. Como resume John Tabb DuVal, tradutor americano da *Chanson*:

Três vezes o insta [Oliveiros] a soprar o corno de marfim, o Olifante, para chamar o principal exército de Carlos Magno com cem mil homens em seu socorro, e Roldão sempre recusa. A cada instância, Oliveiros argumenta que um pedido de socorro beneficiaria Carlos Magno e os vinte mil soldados que ele e Roldão comandam, e, em cada instância, Roldão reage com a sua necessidade de glória pessoal e vontade de evitar o embaraço de ter pedido ajuda.²⁵ (Duval, 2015: 6-7).

Chamar auxílio “[s]eria uma loucura da minha parte! / Na doce França perderia meu renome.”²⁶ (vv. 1053-54) Assim se defende da insistência de Oliveiros, seu duplo, porque contrabalança o binómio formado pelos dois: *Roldão é valente e Oliveiros ponderado*, na célebre fórmula onde a conjunção *e* parece ter valor adversativo (Duval, *op. cit.*: 7) – ou seja, ainda nas palavras de Tabb DuVal, “Roldão não é ponderado”²⁷ (*ibid.*, sublinhado nosso).

Contudo, onde intuitivamente apetece ver uma contradição moral, uma sujeição desarrazoada do colectivo ao individual, A. Gérard consegue identificar “a chave do sistema de valores” ao qual Roldão não obedece menos do que os companheiros:

Este jovem impetuoso não é irreflectido. Este valente é dotado de razão. O seu amor pelo risco não é efeito de uma arrogância cega e impulsiva. Pelo contrário, cada uma das suas respostas negativas resulta de móbeis que se referem implicitamente a uma estética coerente (...). O dever supremo é evitar a vergonha (...) e adquirir aquela forma de honra a que os heróis cornelianos chamarão mais tarde glória (*apud* Short, 1990: 93-94, nota).²⁸

²⁵ “Three times he urges Roland to blow his ivory horn, Olifant, to summon Charlemagne's main army of one hundred thousand men back to their rescue, and each time Roland refuses. Each time, Oliver argues that a call for rescue will benefit Charlemagne and the twenty thousand troops that he and Roland command, and, each time, Roland counters with his need for personal glory and desire not to be shamed by asking for help” (DuVall, 2015: 6-7).

²⁶ “« Ce serait une folie de ma part ! / En France la douce j'en perdrais mon renom. (...) »” (Short [ed.], 1990: 93).

²⁷ Although he writes “*e*” (*and*) rather than *mes* (*but*), in this context the *and* is an *and of contrast*. Roland was not on the wise side of this argument; Roland is not wise (Duval, 2015: 7).

²⁸ “« (...) Cet impétueux jeune homme n'est pas irréflecti. Ce preux est doué de raison. Son amour du risque n'est pas l'effet d'une arrogance aveugle et impulsive. Au contraire, chacune de ses réponses négatives est assortie de mobiles qui se

É assim, glorioso *mártir da pátria*, que Roldão, predilecto da poesia vindoura, no dizer de Gaston Paris, “representa admiravelmente o verdadeiro valor francês, que vai até à temeridade, e conquista a simpatia apaixonada sem deixar de merecer a culpa.”²⁹ (Paris, 1865: 16)

Pouco importa, no âmbito deste trabalho, determinar que parte da narrativa se funda nos factos e que parte é pura efabulação (P. Correia, 1993: 113-116). Certo é que a gesta de Roncesvales, bastante celebrada e difundida até (e depois de) se fixar no manuscrito de Oxford (Short, 1990: 13), define certos padrões que vão alimentar, não só outras canções de gesta, mas também outras formas literárias, poéticas e romanescas, ao longo da Idade Média, extravasando mesmo, como veremos já de seguida, o território onde vigora a língua *d’oïl* e até as fronteiras do vasto império carolíngio.

Identificamos três ordens estruturais de elementos figurativos que caracterizam a gesta de Roncesvales e fazem dela o modelo do ciclo do Rei. Consistem, por um lado, em modelos heróicos, como o do Roldão que acabamos de retratar, ou o do conspirador Ganalão, que acaba descoberto e executado. Assim, enquanto o primeiro se torna, na linguagem quotidiana e popular, símbolo unânime de bravura e extrema ousadia (*ibid.*: 5), e vem a ser, com esse valor, aproveitado pelo discurso literário e/ou ideológico do Romantismo, encarnando aquele “valor francês” de que fala Paris, o segundo personifica a corrupção moral, a traição (*ibid.*) e o oportunismo associados ao episódio da conspiração com o inimigo, fruto do rancor que guardava ao enteado.

Outra configuração inerente à gesta de Roncesvales ocorre ao nível propriamente temático. O quadro geral da intriga obedece a uma estrutura tipificada, presente em várias outras composições, sobretudo no ciclo do Rei, que assenta na dialéctica cruzadística Cristianismo *vs.* Islão (Short, 1990: 19): vemo-lo nos duelos que opõem Roldão a Marsílio e Carlos Magno a Baligão. Esta lógica binomial não é, aliás, exclusiva do confronto entre as duas religiões; vemo-la operar também no seio da cavalaria franca, seja por antagonismo (Roldão-Ganalão), seja por complementaridade (Roldão-Oliveiros) (Short, 1990: 18-19). Contudo, são as cenas de batalha contra os Mouros, o verdadeiro rival ideológico do povo franco, que vão consagrar os Pares de França como porta-estandartes da fé cristã.

réfèrent implicitement à une éthique cohérente... Le devoir suprême est d'éviter la honte... et d'acquérir cette forme d'honneur que les héros cornéliens appelleront plus tard la gloire »

²⁹ “Roland, on le sent, a les prédilections de la poésie ; il représente admirablement la vraie valeur française, qui va jusqu'à la témérité, et arrache la sympathie passionnée tout en méritant le blâme” (Paris, 1865: 16).

Estes elementos temáticos e diegéticos – a guerra aos *infíéis*, as relações entre os cavaleiros, episódios icónicos dessa guerra e dessas relações, como é o do Olifante – vão perdurar na memória textual acompanhados de construções formulaicas que acabam por ganhar valor proverbial. “Roland est preux et Olivier est sage” é um exemplo; mas também “se battre est une fête”, “la bataille est merveilleuse et totale”, “les payens ont tort, les chrétiens ont droit” ou ainda a locução “France la douce” constituem um repertório de lugares-comuns evocativos da gesta de Roncesvales e, em sentido lato, dos heróis carolíngios. Esta é, por isso, a terceira principal ordem de figurações cristalizadas na gesta de Roncesvales que vão encontrar eco em produções textuais subsequentes.

Os três tipos de figuração, heróica, temática e discursiva, convergem para o que João David Pinto Correia designou de “universo configuracional carolíngio” (UCC), noção proposta em *Os romances carolíngios na tradição oral portuguesa* (1993). O conceito “procura substituir os de «matéria carolíngia», «assunto carolíngio» e, ainda com maior razão, «temática carolíngia», que consideramos pouco rigorosos” (P. Correia, 1993: 70, nota 2). De facto, a noção proposta, que adoptamos no presente trabalho, tem a vantagem de abarcar de modo holístico uma série de elementos, diegéticos ou historiográficos, que cada uma daquelas expressões, *matéria*, *assunto*, *temática*, por si só, não saberia conter: pelo contrário, o UCC contempla “os protagonistas, os espaços e o tempo principalmente, e, como é óbvio, as respectivas acções-intrigas – identificados histórico-culturalmente como real ou lendariamente carolíngios, referenciados, por sua vez, a composições épicas ou primitivas ou de elaboração mais moderna ou pseudo-carolíngia (...)” (*ibid.*).

Ainda nas palavras de Pinto correia, o UCC define-se como

um macro-sistema de natureza eminentemente discursivo-figurativa (mais do que temática), em que se tornam pertinentes os actores/personagens coerentemente investidos do ponto de vista semântico (D. Beltrão, Marquês de Mântua, Gaifeiros, ente outros), os quais, por sua vez, se encontram articulados em relação com determinados espaços (Roncesvales, Umbria, Salsonha, por exemplo) e tempo (de referência medieval) (P. Correia, 1993: 70).

Útil pela amplitude, a noção de UCC coloca ainda assim um problema – e exactamente pela mesma razão. Como *universo* que é, torna-se por vezes demasiado abstracto, um conceito-baliza onde cabe toda a elaboração artística remetente à realidade, histórica ou lendária, de Carlos Magno e dos Doze Pares. Deste modo, tanto se enquadra no UCC uma canção de gesta do ciclo do Rei como uma novela, um romance, uma peça de teatro, ou ainda, contemporaneamente, um filme, independentemente da época em que o texto, épico, lírico, novelesco ou dramático, for produzido, com a única condição que trate as façanhas de Carlos Magno ou de qualquer dos Pares de França. O problema agudiza-se quando, no século XVI, as modernas novelas de cavalaria, poetizadas ao gosto renascentista, vêm esbater as fronteiras, já ténues, entre o UCC e outros universos configuracionais, não originários da épica, mas da novelística cavaleiresca, nomeadamente o do ciclo Bretão, ou Arturiano. Pensamos em Boiardo e Ariosto, e nos seus *Orlando Innamorato* e *Orlando Furioso*, respectivamente, onde se enredam Orlando (isto é, Roldão, Roland) e Rinaldo, por exemplo, com elementos arturianos (Melissa, discípula de Merlim) e outros de nova invenção (Zerbino).

A peça que vamos estudar apresenta-se, assim, perfeitamente enquadrada no UCC, posto que todos os elementos nela dispostos, como veremos, provêm deste universo (por via romancística), a própria intriga *inclusive*. O mesmo nunca poderia ser dito, por exemplo, de qualquer das comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos, que apenas incorporam elementos do UCC num tecido que lhe é totalmente alheio. Baltasar (re)constrói uma obra carolíngia; Vasconcelos não, apesar de estar, sem dúvida, familiarizado com o mesmo código do UCC que o de Baltasar Dias, ou seja, aquele que é providenciado pelo romanceiro.

O centro nevrálgico do UCC, já ficou claro, é o imperador franco. É em torno dele que orbitam os diferentes sistemas microcósmicos, relativamente autónomos, mas articulados uns com os outros, que correspondem, textualmente, aos vários ciclos épicos. Assim, podemos considerar a gesta de Roldão, fundada na canção que porta convencionalmente o seu nome, como uma dessas unidades sistémicas, um sub-universo configuracional, que podemos designar de rolandiano, coeso em si mesmo e coerente com a macro-narrativa de base que é a épica carolíngia no seu todo.

Podemos dizer que se deve a Gaston Paris o primeiro grande estudo de síntese do UCC (P. Correia, 1993: 71), considerando, claro, que nunca lhe atribui esta designação. Fá-lo na sua *Histoire Poétique de Charlemagne* (1865), onde investiga a fortuna textual de Carlos Magno e dos Doze Pares ao traçar o alcance diacrónico das matérias figurativas carolíngias em diversas tradições da Europa, escritas e orais, desde a França (Paris, 1865: cap. IV) às periféricas Espanhas (ibid.: cap. X), alastrando-

se também, inevitavelmente, às culturas flamengas (*ibid.*: cap. VI), itálicas (*ibid.*: cap. IX) e germânicas (*ibid.*: cap. V), regiões, como já registámos, subjugadas pelo império carolíngio, e ainda à Inglaterra (*ibid.*: cap. VIII) e à Escandinávia (*ibid.*: cap. VII).

Quanto à Espanha, começa o investigador por situar as primeiras migrações de material carolíngio no século XI (Paris, 1865: 204), sendo que o primeiro registo atestado de uma referência aos Pares, datada do século seguinte, sugere já uma certa familiaridade com a lenda de Roncesvales e com a respectiva onomástica – Carlos Magno, Roldão, Oliveiros parecem ser bem conhecidos na corte de Afonso VII, de Leão e Castela (*ibid.*: 203). Paris identifica o ciclo do Rei como o mais popular entre os jograis castelhanos (*ibid.*: 205). Há, efectivamente, testemunho de uma *Canção de Roncesvalles* castelhana, datada do século XIII e editada por Menéndez Pidal em 1917 (A. Jiménez, 2018: 10). Ainda assim, a avaliação que o filólogo faz da presença de elementos carolíngios na forma poética hispânica afim aos cantares épicos franceses, o romanceiro, denota também uma forte influência do ciclo dos Barões Revoltados, ao mencionar, por exemplo, a relação entre os romances do Marquês de Mântua e a gesta de *Ogier de Danemarque* (Paris, 1865: 210), que nos interessa particularmente.

No entanto, não nos permitimos seguir mais de perto as teses do filólogo romântico, por força deficientes, numa época que só ainda começava a “descobrir” o romanceiro. A bibliografia crítica sobre o género a que Paris tem acesso, incipiente, reduz-se a pouco mais do que os estudos que acompanham as novas compilações de romances, também elas pioneiras. É já no século XX que surgem os principais trabalhos de referência, informados dos avanços no estudo do romanceiro, relativos à disseminação de conteúdos carolíngios pelas diversas literaturas da Europa (P. Correia, 1993: 102-112).

O interesse ibérico pelos conteúdos carolíngios data provavelmente do próprio reinado de Carlos Magno: note-se que, por mais fantasiosa que seja a gesta rolandiana conhecida no século XII, nas dimensões do conflito e na autenticidade dos intervenientes (Zink, 1990: 34-35), ela não deixa de se fundar num episódio factual que teve lugar na Península no ano de 778 (P. Correia, 1993: 113-115). As narrativas noticiosas ou anedóticas que terão começado a circular a partir desse momento, cristalizadas em parte nos anais régios (*ibid.*: 95-96), interessariam também aos povos ibéricos, de início os árabes, directamente implicados no episódio (*ibid.*), tendo igualmente deixado registo dele (*ibid.*: 113), mas também os dos reinos cristãos do norte peninsular.

A génese do romanceiro, entre os séculos XIII e XIV (M. Pidal, 1953b: 4), não vai, por isso, contemplar os elementos do UCC como estrangeiros, uma vez que eles se inscrevem já no código

cultural e linguístico do reino de Castela. Os primeiros jograis a compor narrativas épico-líricas em castelhano fazem uso dos conteúdos figurativos oriundos desse universo da mesma maneira que recorrem a conteúdos da história nacional ou outras matérias novelescas então conhecidas. O UCC está, assim, presente no romanceiro desde o seu início (M. Pidal, 1953a: 244-246).

A disposição dos romances sobre matéria de França no panorama global do romanceiro velho obedece, também ela, a uma lógica de ciclos. Porém, esta organização não corresponde a uma simples extrapolação dos sistemas épicos franceses para o romanceiro: não é viável falarmos de um ciclo do Rei no romanceiro, porque estamos, afinal, a tratar um género de natureza diferente, épico-lírica, cujo contexto de produção e finalidade são também distintos dos da canção de louvor e exaltação dos grandes feitos alcançados em nome da comunidade, que é a canção de gesta. Ainda assim, e porque apesar de diferente o romanceiro conserva traços evidentes da arquitectura épica, podemos sistematizar os ciclos romancísticos sobre matéria de França em analogia com as unidades cíclicas mínimas da épica franca: do mesmo modo que podemos, para facilitar a abordagem crítica, decompor os três grandes ciclos da épica francesa em ciclos mais concretos, normalmente associados a um herói (a gesta de Ogier, por exemplo) ou a um lugar ou episódio (a de Roncesvales), também esse ciclo macro-textual que é o dos romances sobre matéria de França pode ser desdobrado em pequenos grupos de romances coerentes entre si, no elenco e/ou na diegese.

No primeiro *Cancionero de romances s/d, c. 1547*, M. (Pidal, 1953b: 70), estão reunidos 17 romances carolíngios segundo a classificação do seu compilador (Garvin, 2007: 169) e 21 de acordo com David Pinto Correia (1993: 208). A *Silva de romances* de 1561, compilação que, pelas múltiplas reedições de que foi alvo, indicia uma grande popularidade das composições que reproduz (Rodríguez Moñino *apud* P. Correia, *op. cit.*: 209), também conserva 13 daqueles 21 romances (*ibid.*: 210). Entre os romances carolíngios que circulavam, contando igualmente com a sua impressão em folhetos de cordel, encontram-se os do ciclo do *Marquês de Mântua* e o de *D. Reinaldos*, que constituem o *corpus* romancístico a analisar no presente trabalho (v. quadro abaixo), em complemento ao *corpus* dramático formado pela *Tragédia* de Baltasar Dias.

<i>Tragédia do Marquês de Mântua (1692), Baltasar Dias</i> ³⁰	Romances
vv. 1-646	<i>Marqués de Mantua</i> (0088)
vv. 647-1235	<i>De Mantua salen apriesa</i> (0843)
vv. 1236-1363	<i>En el nombre de Jesús</i> (0800)
vv. 647-690/1104-1123	<i>Reinaldos peregrino y conquistador</i> (0547)

O texto dramático em questão assimila, pois, vários elementos do UCC. É uma peça que desconhece o texto matricial de tais elementos, isto é, as canções de gesta francesas, mas que denota, por vezes de forma hiper-refractada, uma supervivência de informações que nela tiveram origem. Trata-se de informações de natureza psicológica ou axiológica que surgem com frequência associadas a uma figura heróica, a um nome próprio. Assim, do mesmo modo que o antropónimo Roldão é comumente associado a uma ideia de valentia e obstinação, as outras personagens do UCC, quando implicadas num texto tardio, também se revestem de uma carga simbólica própria, conforme aos feitos e vicissitudes, aos defeitos e virtudes e, em suma, às idiosincrasias pelas quais se distinguem na respectiva gesta.

³⁰ A edição seguida neste trabalho é a digital, disponibilizada na base de dados *Cet-e-quinientos* (2010). No entanto, como esta edição não numera os versos, os números apresentados remetem para a edição de Alberto Figueira Gomes (1985).

Os romances, são os veículos da significação transtextual, isto é, que *transcende* o texto em causa (o dramático), símbolos que remetem o receptor das peças para um hipotexto (o romanceiro) necessariamente acessível ao público-alvo, popular e cortês, que constitui, *latus sensus*, a comunidade lusa de quinhentos. No processo, perpetuam uma memória arquitextual primitiva, próxima da origem mesma das línguas romance.

3. Análise das práticas transtextuais na *Tragédia do Marquês de Mântua* (1692), de Baltasar Dias

O nome de Baltasar Dias (c. 1515 - c. 1580) (F. Gomes, 1983: 40; 43) surge na bibliografia crítica frequentemente associado a um atributo do autor: a cegueira. Assim mesmo, “ceguo da ylha da Madeira,” é identificado pela chancelaria de D. João III num documento oficial de 1531 que lhe confere os direitos comerciais sobre a publicação das suas poesias, “por ser homem pobre e nam ter outra yndustria para viver por o caricimento de sua vista senam vender has ditas obras (...)” (Deslandes, 1888: 20).

Este documento é precioso para a ciência bibliográfica como testemunho dos primeiros sinais da revolução Gutenberg em Portugal, facto que não passou despercebido aos primeiros bibliógrafos, como Venâncio Deslandes, daí figurar o aval na sua colecção de *Documentos para a Historia da Typographia Portugueza nos seculos XVI e XVII* (1888). A impressão em grande escala associava-se já, em século de descobertas, à lógica mercantilista que viria a transformar de modo veemente as mentalidades e o estilo de vida ocidental. Baltasar Dias obedece aos ditames desse processo encarnando, em fase embrionária, a figura do escritor profissional, mais dependente dos privilégios comerciais gerados pelas composições de sua lavra do que de mecenato, embora não se exclua que tenha composto pontualmente por encomenda (F. Gomes, 1985: 24).

Trata-se, portanto, de um autor cego e profissional – ou, bem lido o alvará, profissional *porque* cego, o que vai adensar o carisma da figura aos olhos dos estudiosos românticos (Stegagno Picchio, 1964: 105), na demanda das origens ancestrais da literatura pátria. Teófilo Braga foi dos teóricos oitocentistas quem mais atenção lhe dedicou: “Nas linguas germanicas cego é synonymo de cantor e poeta; e essa relação ideologica expressa pela mesma palavra encerra uma observação psychica

primitiva” (Braga, 1898: 130). De que aduz, com singular engenho, que sendo cego “Balthazar Dias (...) possui o dom de saber fallar e ser comprehendido pela alma ingenua da multidão” (*ibid.*). A cegueira justificaria assim, além da profissionalização, uma certa aura homérica associada à personagem, uma voz do povo imortalizada nas composições que deixou para a posteridade. Ainda nas palavras do crítico, “[d]e todos os poetas dramaticos portuguezes é Balthazar Dias o mais conhecido, e ainda hoje [1898] amado pelo povo” (*ibid.*: 130).

Antes de Teófilo Braga, já Herculano escrevera que as suas “obras, humildes pelo estilo, mas com toques tão nacionaes e tão gostosos para o povo, (...) ainda hoje [em 1837] são lidas por este com avidéz” (Herculano, 1907: 82). E continuava: “Correi as choupanas nas aldêas, as officinas e as lojas dos artífices nas cidades, e em quasi todas achareis uma ou outra das multiplicadas edições dos Autos de S. Aleixo, de S. Catherina e da Historia da Imperatriz Porcina, tudo obras d'aquelle poeta cego do século XVI” (*ibid.*: 82-83).

Carolina Michaëlis de Vasconcelos, numa abordagem mais rigorosa, não deixou de reconhecer no dramaturgo “um incontestável talento” (M. de Vasconcelos, 1909: 136) e de considerá-lo “quase o único sucessor português, nominal conhecido, daqueles cegos jograis que cantam velhas façanhas” (*ibid.*: 338). Meio ofuscado, talvez, pelos vultos do seu século, sobretudo Gil Vicente, de quem herda o “lirismo e seriedade moral” (M. de Vasconcelos, 1922: 39), o poeta consegue ainda assim construir uma obra substancial, coerente na forma e no código ideológico do auto popular, sem perder a flexibilidade de combinações no esquema da medida velha nem diversidade temática. São talvez estas características da obra baltasariana que lhe conferem uma invulgar longevidade na memória colectiva, havendo registo de encenações populares de algumas composições suas já em meados do século passado (P. Correia, 1993: 177).

O alvará de privilégio acima mencionado sugere que à data da sua promulgação (1537) o poeta teria já produzido uma obra considerável (F. Gomes, 1983: 81). Conhecem-se oito obras atribuídas a Baltasar Dias (*ibid.*: 143-144), e sabe-se que outras cinco terão sido proibidas, acabando por se perder (*ibid.*: 143). Alberto Figueira Gomes sistematiza a obra baltasariana em três grupos: os “autos de devoção” (*ibid.*: 81-84), de que fazem parte o do *Nascimento* (ed. *princeps* s/d, 2ª ed. de 1615), o de *Santo Aleixo* (1613) e o de *Santa Catarina* (1616); um outro grupo que designa de “trovas” (*ibid.*: 137-139) de teor moralizante, a saber *Conselho para bem casar* (1633) e *Malícia das Mulheres* (1640); e um terceiro, composto pelos autos do *Marquês de Mântua* (1692), da *Imperatriz Porcina* (1660) e do *Príncipe Claudiano* (1542), que o crítico denomina de “romances” (*ibid.*: 123-136). É uma designação

curiosa, mas que, em rigor, não podemos aceitar, posto que romance e auto (texto dramático) são objectos estruturalmente muito distintos, como tivemos ocasião de esclarecer no primeiro capítulo deste trabalho.

A confusão, como veremos, deve-se sem dúvida ao enraizamento temático e formal destas composições naqueles cantares de tradição épico-lírica. Todos os escritos de Baltasar assentam, como já se disse, na medida velha; perderam-se as *Trovas de arte maior à morte de D. João de Castro* (s/d, mas reportam a um evento ocorrido em 1548, segundo F. Gomes 1983: 143), vice-rei da Índia, única composição que se sabe redigida ao gosto renascentista, como o título indica. (F. Gomes, 1985: 34) Numa época em que a revolução humanista se faz acompanhar de uma profunda inovação estética, em que se cultivam já em Portugal o soneto, a *ottava rima* e uma prosa novelística marcadamente intimista, a estrutura formal das composições de Baltasar Dias mantém um estreito parentesco com os cantares de tradição popular, nomeadamente com o romanceiro velho.

A *Tragédia do Marquês de Mântua* (1692) conheceu pelo menos catorze edições³¹. A composição terá também circulado em manuscritos e folhas volantes cujo sucesso até ao século XVIII é confirmado pelo estudo bibliográfico de Teófilo Braga inserto em *O Povo Portuguez nos seus costumes, crenças e tradições*, de 1885 (*apud* P. Correia, 1993: 167). A juntar ao percurso editorial da obra, há ainda notícias de representações modernas, em contexto popular, registadas por José Leite de Vasconcelos em finais do século XIX ou início do século XX, assentes no núcleo dramático estabelecido pelo poeta madeirense, mas adaptadas ao gosto e à conjuntura social da época e do lugar (substituição de nomes próprios por outros mais familiares à comunidade, por exemplo), o que é revelador da resiliência e maleabilidade do texto nos meandros da comunicação popular (*idem*: 177-178).

João David Pinto Correia identifica a obra como um ponto de partida para outras formas de literatura hipertextual, como aquela literatura de cordel ainda agora mencionada que chegou, inclusivamente, até ao Brasil, onde ainda vigora (*idem*: 166), mas também um ponto de partida para composições propriamente romancísticas, como a que Garrett vai inserir no seu *Romanceiro* (parte III, *Romances Cavaleirescos Antigos*, 1851: 211-276). O próprio poeta romântico parece ter dificuldade em definir a *Tragédia* como auto ou romance, tendo partido claramente, pelo menos em parte, da

³¹ Alberto Figueira Gomes enumera onze: 1665 (perdida), 1692, 1737, 1750, 1782, 1789, 1816, 1827, 1868, 1885 e 1886 (F. Gomes, 1983: 125-126). A estas juntam-se duas do próprio Figueira Gomes, em 1961 e 1985 (P. Correia, 1993: 165), e ainda a edição digital em *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* (2010), que actualiza a edição de de 1692 (disponível em <http://www.cet-e-quinientos.com/>, consultado a 16/09/2019). No presente trabalho segue-se a edição de 1692.

composição baltasariana (Boto, 2011: 693, apêndice 2, nota 26; P. Correia, 1993: 168; F. Gomes, 1983: 123), mais do que dos romances castelhanos do *Marqués de Mantua* (IGR 0088, 0843, 0800). Ao registar tal composição no *Romanceiro* contribui decisivamente para a confusão que virá a ser perpetuada pela crítica posterior, como a que denota a classificação de Figueira Gomes.

Outra ramificação com ponto de partida no texto baltasariano/garrettiano, numa fase em que a composição não seria já associada à autoria de nenhum dos poetas, mas domínio comum, é refundição dramática *Tchiloli*, popular ainda hoje nas ilhas de S. Tomé e Príncipe (Valverde, 1998; P. Correia, 1993:170-177).

Não é somente a forma popular que agiliza a divulgação do texto em territórios lusófonos; também a universalidade temática pode justificar essa ampla disseminação. Trata-se de um drama sobre justiça e sobre o peso da responsabilidade que cabe a quem tem o dever de a aplicar sem concessões. O espírito de celebração, meio-religiosa, meio-profana, subjacente à parábola que é, no fundo, a história do Marquês de Mântua evoca os momos pré-vicentinos, “divertimentos cortesões por excelência em que tomavam parte fidalgos, pajens e até o próprio monarca, encenados por ocasião de festividades régias e que extraíam os seus temas do cancionero ou, mais frequentemente, das novelas de cavalaria (...)” (Rebello, 1977: 40).

O título completo fornece-nos uma boa sinopse: *Tragedia do Marquez de Mantua; e do Emperador Carlos Magno – A qual [sic³²] como o Marquez de Mantua, andando perdido na caça, achou a Valdovinos ferido de morte, e da justiça, que por sua morte foy feita a D. Carloto, filho do Emperador*. O Marquês de Mântua responde, aqui, pelo nome de Danes Ogeiro, conhecido barão da do cantar de gesta com o seu nome, *Ogier le Danois* (século XII, ed. 1842) (Le Gentil, 1957). Este Par da corte carolíngia é apresentado como o tio de Valdovinos, vítima de assassinato às mãos de Carloto, filho do próprio Carlos Magno, como o título explicita. A *tragédia*, propriamente dita, desenrola-se então em torno deste, sufocado pelo dissídio (quase) shakespeariano entre o dever de, enquanto soberano, castigar inflexivelmente o culpado ou, enquanto pai, fechar os olhos ao crime do filho. Vencido pela honra, e pelo ultimato do Marquês, pronto a pegar em armas contra o soberano para vingar o sobrinho, o Imperador manda deter o suspeito enquanto se procura a prova do crime. Esta não tarda em chegar sob a forma de carta confessional, da lavra do réu, endereçada a um Roldão-fantasma,

³² Falta o verbo, talvez por lapso do impressor: *trata* ou *conta*, suponhamos (*Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI*, nota marginal, <http://www.cet-e-quinientos.com/>, consultado a 16/09/2019).

de resto ausente da trama. Carloto é executado, perante o pranto desalmado da mãe, e a admiração de pajens e demais cavaleiros que louvam a firme determinação do Rei-Juiz.

Os 1363 heptassílabos que perfazem o entrecho, cadenciados em quintilha mas sem separação gráfica da estrofe, excepto na mudança de fala, compõem afinal um longo poema uno e coeso, formalmente distinto de um romance apenas no esquema multi-rimático (prevalência do tipo *abbab*, nem sempre consonante) e na versificação heptassilábica, o que lhe confere um ritmo distinto do da lógica binomial típica do verso romancístico com cesura. Também a extensão do poema o faz divergir da estrutura convencional e da extensão comum de um romance, que mesmo jogralesco dificilmente contaria, isolado, 1356 hemistíquios. No caso presente, o texto baltasariano deriva não de um romance, mas de um ciclo de três romances do *Marqués de Mantua* (0088, 0843 e 0800) que contam em conjunto, nas edições do *Cancionero de Romances* de Antuérpia (s/d, c. 1547) 1522 versos.

Apesar da configuração em auto popular, podemos facilmente diferenciar os momentos centrais da acção em três fases, ou actos, correspondentes aos três romances adaptados, como veremos. Assim, o primeiro acto (vv. 1-646) consiste no encontro de Valdovinos por parte do Marquês e nos diálogos que se sucedem entre os dois e o pajem de Valdovinos, Burlor, e o Eremita convocado para aplicar a extrema-unção ao moribundo. Conclui-se o acto com o transporte do corpo para uma ermida. O Marquês fica informado da traição de Carloto.

Entram em cena Carlos Magno e o cunhado Ganalão para o acto central (vv. 647-1235), onde a intriga se adensa com o dilema do Imperador e com a perseverança da cega Justiça. É o momento que mais se aproxima de um clímax dramático, num auto popular, o ponto em que se enleia o fio da Fortuna com o do arbítrio individual das personagens, cada uma devendo obedecer ao que ao estatuto social obriga. Um dos aspectos mais interessantes no conflito então gerado, do ponto de vista transtextual, diz respeito às animosidades, apenas afloradas, que se fazem sentir entre alguns dos cavaleiros, como Reinaldos e Ganalão (mais adiante neste capítulo teremos ocasião de abordar mais de perto este assunto). São ecos da tradição épica dos *Quatre Fils Aymon* (século XIII) (Baudelle-Michels, 2005), que passaram para o romanceiro em composições como a de *Reinaldos peregrino y conquistador* (0547), publicado em folhetos de cordel (Rodríguez-Moñino, 1997, n.ºs 348 e 1032) e no *Cancionero* de Antuérpia (*Canc. de rom. s. a. fls. 115 e ss.*), entre outras compilações (Rodríguez-Moñino, 1973: I, 822). Ora, a inaugurar o segundo acto estão o Imperador e Ganalão em conferência casual, na qual vem a propósito, justamente, uma dessas intrigas secundárias entre o cunhado do soberano e Reinaldos de Montalvão. Ganalão sai de cena e dá lugar à embaixada de D. Beltrão,

acompanhado do Duque Amão, ambos enviados pelo Marquês de Mântua para dar conta ao Imperador do crime do filho e das reivindicações de justiça por parte de Ogeiro. Segue-se a defesa possível do acusado, Carloto, preventivamente encarcerado enquanto desfilam, sem verdadeiramente se confrontarem, a defesa, da parte da Imperatriz (mãe), e a acusação, nas pessoas da mãe e da esposa de Valdovinos, Ermelinda e Sibila, respectivamente. Por fim, chega Reinaldos, que apresenta, com nova alusão à rivalidade com Ganalão, a fatídica carta de Carloto a D. Roldão, na qual confessa o homicídio de Carloto por amor a Sibila. Dissipadas ficam as dúvidas no espírito do soberano quanto à culpabilidade do filho.

O acto do desenlace corresponde aos versos finais (1236-1363): a sentença à pena capital, o luto da Imperatriz, o elogio do tio e do pajem de Valdovinos ao sentido de justiça do Imperador; e cabe a Reinaldos a última tirada, dirigida ao Marquês de Mântua, de modo a rematar o sucesso da demanda.

Já o vemos, Baltasar Dias oferece-nos aqui um exemplar singularmente rico a nível transtextual, não só como ponto de partida (hipotexto) para outras composições, mas também como ponto de chegada (hipertexto) de uma tradição textual precisa com raiz na épica (P. Correia, 1993: 166). Trata-se afinal de uma peça que, mais do que glosar, imitar ou aludir pontualmente ao universo carolíngio e/ou ao romanceiro hispânico, funda alicerces, toda ela, no ciclo de romances conhecido pelo nome do protagonista (P. Correia, 1993: 166; F. Gomes, 1985: 32; M. de Vasconcelos, 1907: 137).

A inteligibilidade da significação, não de um verso, de uma tirada ou interlúdio musical, mas de todo o texto parte de um princípio de reconhecimento dos elementos ali dispostos, e dispostos assim, obedecendo a uma ordem pré-estabelecida e assumida como convencional, isto é, de acordo com um modelo familiar ao público. É unânime a teoria que estabelece o conteúdo daqueles romances como modelo para o texto de Baltasar, que fica, então, num ponto de transição entre diferentes tradições: entronca, por um lado, no romanceiro velho, e em particular numa sua secção configuracional derivada de uma tradição mais remota que é canção de gesta francesa; e dá azo, por outro lado, a um processo de tradicionalização da mesma história por via dramática, de que resultam o *Tchiloli* e as outras encenações apontadas por J. Leite de Vasconcelos, não deixando de contribuir para o romanceiro garrettiano (Boto, 2011: 693 – apêndice 2, nota 26). O *Marquês de Mântua* de Baltasar apresenta-se ele próprio, como denota a confusão de Garrett, como uma espécie híbrida entre o baladístico e o dramático. “Garrett hesita entre classificá-lo como romance ou auto. Mas o que é indiscutível é que se trata de um dos «romances velhos» do período carolíngio, que, aliás, como alguns outros, foi

simultaneamente transposto para a cena, conforme se pode deduzir das rubricas «*aqui fala o Marquês*», «*agora diz o Imperador*», etc.” (F. Gomes, 1983: 123).

A palavra-chave é “transposto”. *Transmodalização*, na terminologia de Genette, é o tipo de transposição que temos presente, no caso, um processo de *dramatização* a partir de uma narrativa prévia (Genette, 1982: 323), o dito *romance velho do período carolíngio* (Figueira Gomes queria sem dúvida dizer *sobre o* ou *derivado do* período carolíngio, ou então, se à data conhecesse a tese de Pinto Correia, *do universo configuracional carolíngio*). As consequências mais imediatas da transformação do hipotexto estão já implícitas nas “rubricas” que menciona Figueira Gomes: *aqui* e *agora* sugerem o inevitável retraimento de uma acção pretérita, senão atemporal, como é a de uma narrativa exemplar, à exequibilidade temporal própria do registo cénico (*idem*: 324). Como nota Genette, este é um processo, em regra, mais formal do que temático, uma vez que o conteúdo de base resiste mais ou menos incólume a uma reconfiguração dos elementos discursivos, nomeadamente, à passagem do discurso indirecto ao discurso directo (*idem*: 325). Mais ainda no caso que estudamos, que não exige uma transmodalização abrupta, posto que os textos são, estrutural e tematicamente, tão afins que se confundem³³. Baltasar Dias, segundo Carolina Michaëlis, “incrustou na sua obra, com pouca ou nenhuma alteração, numerosos versos dessas cantilenas jogralescas” (M. de Vasconcelos, 1907: 137), o que contribui em grande medida para essa confusão.

*

Consideremos mais de perto o hipotexto.

São três os romances do *Marquês de Mantua* aproveitados por Baltasar Dias. Pinto Correia, na senda de Garrett, não põe de parte a possibilidade de o dramaturgo ter tido acesso a uma versão previamente dramatizada (P. Correia, 1993: 166), talvez já em português, mas como dela não se conhecendo notícia, tem-se por adquirido que foi “[o] cego madeirense (...) [o] introdutor do *Marquês de Mântua* na literatura portuguesa”, actuando assim como “protótipo dos cegos que nacionalizaram

³³ Figueira Gomes introduz a peça de Baltasar Dias desta maneira: “A «TRAGÉDIA DO MARQUÊS DE MÂNTUA», de Baltasar Dias, é um desses velhos romances do ciclo de Carlos Magno que despertaram vivo interesse no seu tempo...” (F. Gomes, 1983: 123; maiúsculas do autor, sublinhado nosso).

poesias e histórias populares já tratadas no reino vizinho (...)” (M. de Vasconcelos, 1907: 190-191). Conhecidos eram, sem dúvida, ao tempo do dramaturgo estes romances castelhanos que circulavam e futuramente circulariam com abundância nos cancioneiros e folhetos de cordel (Rodríguez-Moñino, 1973: I, 403, 404 e 470; Rodríguez-Moñino, 1997: n.ºs 607 a 610.5 e 971; Askins e Infantes, 2014: n.º 608).

A trilogia começa por “DE mantua salio el marques / danes vrgel el leale”. Do romance, o *Cancioneiro de romances* oferece um testemunho bastante semelhante aos dos folhetos de cordel anteriores às edições de Antuérpia, assim como aos restantes impressos pelo menos até 1643 (veja-se o cotejo de variantes dos poemas em Araújo, 2019: 66-67), pelo que teremos como referência o poema editado por Martin Nucio em 1547 (*Cancionero de romances*, sin año, fl. 29r e ss.).

Esta compilação apresenta uma versão constituída por 810 versos. Começa por apresentar a personagem do Danés Urgel (Danes Ogeiro) numa caçada “por la ribera del Pou” (v. 11), rodeado de escudeiros e caçadores, quando a perseguição a um cervo o faz afastar-se da trupe e achar-se perdido no bosque (vv. 1-56). Cai a noite e o Marquês deambula apeado pela brenha escura (vv. 57-100) até escutar o gemido daquele que virá a descobrir ser o seu próprio sobrinho Valdovinos, jazendo ali perto ferido de morte (vv. 101-124). Abeira-se gradualmente do moribundo (vv. 125-130) até conseguir entender-lhe um primeiro discurso pesaroso (vv. 131-142), e depois de nova aproximação (vv. 143-176) escuta-lhe um longo rol de lamúrias evocativas da esposa, da mãe e de companheiros de armas que jamais voltará a ver (vv. 177-284). Estabelece-se finalmente o diálogo entre os dois cavaleiros, com Valdovinos a relatar a traição de Carloto, que, cobiçando-lhe a esposa, Sibila, o atraíra à floresta para ali o deixar morto. Os cavaleiros, tio e sobrinho, reconhecem-se então mutuamente (vv. 285-490), e eis que surge o pajem de Valdovinos acompanhado do ermitão que havia ido procurar em seu socorro. Valdovinos confessa-se e acaba por expirar (vv. 491-538). Seguem-se duas cenas de diálogo, primeiro entre o Marquês e o ermitão, junto de quem pretende informar-se do lugar onde se encontram (vv. 539-604), e depois entre o mesmo Marquês e o pajem, solicitando novo relato do crime de Carloto (vv. 605-716). Entretanto, recuperado o cavalo do barão, partem com o corpo de Valdovinos até à ermida onde o deixam sepultado, numa cerimónia rematada com o solene juramento do tio lutuoso, prometendo levar notícia do crime ao Imperador e fazer justiça com a punição do assassino (vv. 717-764). Findas as exéquias, e com a bênção do eremita (vv. 765-788), afasta-se o Marquês (e com ele, supomos, o pajem entretanto silenciado pela voz diegética), e os últimos versos do romance focam o ermitão dando conta a quem por ele passa do episódio memorável do Marquês do Mântua (vv. 789-810).

Baltasar Dias terá partido desta matéria, portanto. Resta determinar de que maneira o fez: que procedimentos orientaram o seu trabalho?, a que transformações submeteu o hipotexto?, de que sentido se reveste o texto uma vez transformado, isto é, uma vez hipertexto? Estas são as questões a que ninguém, de que tenhamos conhecimento, procurou ainda responder, assumindo-se, desde Teófilo Braga a Pinto Correia, que a origem romancística da matéria dramática de Baltasar Dias é por demais evidente e que esta procedência é atestado suficiente da popularidade do romanceiro e da épica carolíngia no público português de quinhentos. Isto é certo, mas uma análise pormenorizada do tratamento que aquele ciclo de romances recebeu sob a pena do dramaturgo dar-nos-á uma ideia mais satisfatória do grau de familiaridade com que os espectadores da *Tragédia* se posicionavam em relação à história do romance: como a recebiam numa peça de teatro, que sentido eram capazes de construir a partir dos elementos encenados (as falas das personagens, sobretudo, mas também certos elementos extra-textuais, como a distribuição e movimentação dos actores), como poderiam, então, receber o texto e concretizá-lo. Mais: dar-nos-á sobretudo uma ideia de um Baltasar Dias *criador*, verdadeiro artesão da palavra na forma de manusear uma estrutura textual prévia, de todos conhecida, e de lhe dar nova expressão artística, neste caso dramática.

Uma comparação entre o romance e o seu “equivalente” dramático, isto é, o primeiro acto da *Tragédia*, revela um ligeiro efeito redutor do processo de transposição: os 810 versos do romance são reduzidos a 641 na peça. No domínio da acção, podemos sistematizar o encadeamento das diferentes cenas na seguinte tabela:

Romance	<i>Tragédia</i>	Acção
vv. 1-130	vv. 1-43	O Marquês anda à caça na floresta; perde-se da sua gente.
vv. 131-490	vv. 44-335	Encontra o sobrinho Valdovinos, ferido de morte; pranto de Valdovinos; diálogo com o Marquês; reconhecimento mútuo.

vv. 491-536	vv- 336-552	Acorrem o pajem de Valdovinos (que tinha ido procurar socorro, antes do início da acção) e o Ermitão; confissão de Valdovinos e extrema-unção; expira.
vv. 537-810	vv. 553-646	Pranto do Marquês e do Pajem; moralidade do Ermitão; transporte do corpo para a ermida; o Marquês e o Ermitão separam-se.

A cena inaugural da peça corresponde, textualmente, a não mais do que uma fala – a do Marquês, agoirando por ter perdido o caminho durante uma caçada na mítica “terra Dardenha”, a floresta das Ardenas celebrizada pelas novelas de cavalaria medievais. A tirada, aliás pródiga em referências ao universo épico-cavaleiresco, prepara assim o espectador para o ambiente da peça a que vai assistir: espaço e tempo concorrem aqui para uma configuração-tipo que é própria daquelas composições medievais – o *aqui-e-agora* teatral transforma-se, diante da assistência, no bosque do mundo às avessas, o *antigamente* de certa idade de ouro dos cavaleiros andantes.

Marca-se também o tom da peça, orientando-a para o mais nobre género dramático segundo Aristóteles: em registo coloquial, pontuado por anacolutos, o vate não deixa de fazer notar que é de uma tragédia que se trata, ao pôr nas mãos da Fortuna este Marquês-caçador, cuja identidade desconhecemos por enquanto (é apenas um homem, “fingindo ir perdido na caça”), mas que sabemos desde logo destinado a um percurso transcendente ao do comum mortal, quando o vemos incorrer na fatalidade de penetrar na floresta obscura. Uma vez dali saído, e profundamente transformado, o seu percurso passará pela reivindicação de justiça e pela merecida reposição da ordem no mundo, isto é, a restauração da honra e do nome vingado.

O espectador quinhentista, familiarizado à partida com a trama de fundo, não precisa de muitos elementos teatrais para aderir à ficção que lhe é proposta. O conhecimento prévio do romance facultar-lhe todo o conjunto das circunstâncias que Baltasar silencia, isto é, os elementos narrativos que compõem o cenário da caçada e justificam o isolamento do protagonista na floresta.

Com efeito, estamos perante um romance que ilustra perto da perfeição o apurado realismo descritivo e o forte pendor dramático que caracterizam o género. (Catalán, 1984: 19) Assim, é-nos primeiro revelado, em panorâmica, todo o aparato cinegético que acompanha o Marquês (os pajens, os falcoeiros, os cães), a paisagem envolvente, bem precisada nas calendas de Junho (“el tiempo era caluroso / vispera era de sant juane”, vv. 13-14) até ao progressivo distanciamento do herói em relação a esse plano ameno, a propósito de um cervo fugaz que vem perturbar o refresco do séquito, conduzindo o Marquês em desenfreada predação à espessura agreste e solitária das brenhas do rio Pó, terra bem real, por sinal, nas proximidades de Mântua, no norte da Península Itálica. Obrigado a apear-se, é então que escuta os últimos lamentos daquele que virá a descobrir ser o seu próprio sobrinho.

Se procurarmos os pontos de contacto entre um texto e o outro, podemos dizer que a primeira cena da adaptação dramática não coincide com os versos 1-130 do romance, mas sobretudo com os versos 55-130, sendo que os primeiros 54 correspondem à contextualização descritiva e diegética acima mencionada. No entanto, seria redutor afirmar que esses versos do romance não tomam parte na acção dramática, uma vez que correspondem a um introito que nos traços largos pode ser reproduzido em cena por estratégias extra-textuais. Se o Marquês da *Tragédia* se apresenta diante do público “perdido na caça” (em didascália), fica subentendido, posto que o vemos em trajes de fidalgo e que o ouvimos lamuriar-se da estranheza da terra, que ele não estaria só, mas que a dado momento prévio a esta partida *in media res* ficara o séquito para trás.

É, porém, a partir da cena 2 que os indícios de assimilação textual se manifestam mais nitidamente. Confrontemos a primeira intervenção do Valdovinos da *Tragédia* com a do Valdovinos do romance, igualmente dramática, esta, sendo que decorre também em discurso directo:

Romance	vv.	<i>Tragédia</i>	vv.
o santa maria señora no me quieras olvidar a ti encomiendo mi alma	132	Oh Virgem minha Senhora; <i>Madre do Rey da verdade,</i> por essa grão piedade,	45

plega te dela guardare	134	sejais minha intercessora	
en este trago de muerte		em tanta necessidade.	
esfuerço me quieras dare	136	Oh summa Regina pia,	
pues a los tristes consuelas		<i>radiante luz Phebea:</i>	50
quieras a mi consolare	138	<i>custodia, anima mea,</i>	
y al tu precioso hijo		pois està na terra fria	
por mi te plega rogare	140	a alma de pezar chea.	
que perdone mis pecados		Pois es amparo dos teus;	
mi alma quiera saluare	142	consola os desconsolados,	55
		<i>Rainha dos altos Ceos,</i>	
		rogay a meu Senhor Deos	
		que perdoe meus peccados.	
		(...)	
		Domine, momento mei,	
		lembrayvos de minha alma,	65
		pois que sois da gloria Rey	
		nascido da flor da Palma,	
		remedio de nossa Ley.	

Contrariando a tendência global para a redução, podemos notar no aproveitamento deste trecho, em particular, um trabalho de ligeira amplificação, ainda que o essencial da tirada romancística seja praticamente parafraseado na *Tragédia*: imita-se o vocativo (e desenvolve-se, com variações, daqui resultando a amplificação anotada em *itálico*), apela-se à intercedência divina em hora de sofrimento, exalta-se a virtude redentora universal da Virgem e encomenda-se o sujeito aos desígnios de Deus/Cristo no momento da absolvição.

O processo de transposição não se limita à mera tradução do castelhano para o português – que é já, em todo o caso, uma forma de transposição (Genette, 1982: 239-243) – mas passa sobretudo por uma adaptação da linguagem própria do romancista (a apóstrofe à Virgem na segunda pessoa singular, a prevalência de verbos no infinitivo, a simplicidade, em suma, do vocabulário) ao registo necessariamente ostensivo do discurso dramático. Já não é o jogral, o mesmo que recita o romance do princípio ao fim, passagens em discurso directo incluídas, que reproduz aquelas que seriam as palavras de Valdovinos; é, sim, o próprio Valdovinos encarnado que se apropria, em palco, deste discurso, exibindo nele a *sua* dor perante a assistência. Para o efeito, e não havendo, neste caso, necessidade de uma transmodalização, a estratégia do dramaturgo consiste aqui numa *patetização* da retórica, com recurso a latinismos³⁴ e a uma certa exuberância evocativa da imagem divina, floreada até, para nos recordar que estamos em quinhentos, com uma referência à mitologia clássica. A invectiva directa a Cristo (vv. 64-68), é da lavra exclusiva do nosso dramaturgo.

A segunda intervenção de Valdovinos, em discurso directo no romance (vv. 177-284), é submetida ao mesmo procedimento de transposição, sensivelmente. Na *Tragédia* condiz em proporção com o longo suspirar de penas e saudades que o moribundo antevê já na partida deste mundo. Se fizermos para este passo o mesmo exercício comparativo entre hipotexto e hipertexto, não só confirmamos que Baltasar Dias trabalha sobre uma versão do romance muito próxima da que temos presente, como ainda ficamos em condições de avaliar a familiaridade com que o faz, dado que a sua recomposição deixa entrever elementos romancísticos provavelmente citados e reordenados de memória. Tratando-se de uma passagem extensa, listemos apenas os ditos elementos, pela ordem em que sucedem em cada texto:

³⁴ Alguns destes termos remetem, de facto, para os textos bíblicos, como o v. 64: “Lamento de Job, Livro X, 9” (Figueira Gomes, 1985: 406).

Romance (vv. 177-284)	Tragédia (vv. 78-174)
<ol style="list-style-type: none"> 1. Inectiva à amada; 2. Invocação dos companheiros de armas e parentes – <i>Montesinos, Merín, Renaldos, Roldán, Urgel</i> (sem título nem menção de parentesco), <i>Ricardo Normante, Oliveros, Durandarte, Estolfo, o duque de Milán</i>; 3. Exortação ao soberano para saber aplicar justiça e acusação de Carloto (revelação de parte da intriga); 4. Súplica a Deus por justiça; 5. Invocação da mãe e dos torneios em que esta o via competir com brio; 6. Invocação do Marquês de Mântua, agora explicitamente (sem se aperceber de que, neste momento, este já o escuta). 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Inectiva à amada; 2. Invocação da mãe e dos torneios em que esta o via competir com brio; 3. Invocação dos companheiros de armas e parentes (incluindo explicitamente o Marquês, sem saber que este já o escuta) – <i>Reinaldos de Montalvão, Roldão, Oliveiros, Ricardo, Dudão, Gaifeiros, Beltrão, duque de Milão, Maime de Baviera, Gairinos, Montesinhos, Afonso de Inglaterra, Conde Dirlos, Marquez</i> (de Mântua); 4. Exortação ao soberano para saber aplicar justiça e acusação de Carloto (revelação de parte da intriga); 5. Súplica a Deus por justiça e à Virgem por redenção.

A discreta redução do romance na *Tragédia* explica-se pela contracção da invocação do Marquês com a dos demais companheiros de armas na segunda, quando no primeiro têm lugar individualmente e em momentos distintos (os pontos 2 e 6 da coluna “romance” cabem no ponto 3 da coluna “*Tragédia*”). Este último aspecto é talvez mais interessante: a reordenação de toda a sequência, tal como a enumeração de heróis afins de Valdovinos, dá força à ideia de uma reconstrução intuitiva da matéria romancística, descomprometida o suficiente para formular um texto que se quer novo, mas não tanto a ponto de o desfigurar e tornar irreconhecível da matriz. Note-se que no texto de Baltasar as referências ao universo épico-cavaleiresco são, neste passo, mais abundantes do que no romance, e

nem todos os nomes próprios do romance são ali mencionados, o que sugere a existência de um repositório de fundo muito mais fértil do que o representado neste romance em particular. A última preocupação do dramaturgo seria reproduzir em palco um texto prévio, letra por letra e limitado a determinado conteúdo informativo, quando podia maleá-lo e enriquecê-lo com informação diversa, e assim estimular o seu público, por certo familiarizado com o mesmo código. A enumeração de personagens é reveladora da estratégia de renovação textual, na medida em que entre um texto e um seu derivado ela dificilmente se repete com exactidão, sobretudo quando partimos de um texto tradicional.

Em todo o caso, a estabilidade do núcleo hipotextual no hipertexto permanece irrefutável. Veja-se o que sucede, por exemplo, no ponto 1 do quadro anterior:

Romance	vv.	<i>Tragédia</i>	vv.
esposa mia y señora		Minha esposa, & senhora	78
no cures de me esperare	200	(...)	
fasta el dia del juyzio		Oh vida de meu viver,	
no nos podemos juntar	202	resplandecente Narciso!	
		grão pena levo em saber	85
		que nunca vos hey de ver	
		atè o dia do Juizo.	

A coincidência lexical fala por si, sendo que o motivo floral introduzido parece mais estratégico, para efeito rimático, do que simbólico, numa passagem em que a chave de ouro é *o dia do juízo (final)*. Para além disso, é também possível associar *o narciso* de Baltasar à célebre acusação de egoísmo (M. de

Vasconcelos, 1907: 137-138), ou talvez mais de negligência, que o Valdovinos do romance dirige à amada (vv. 77-82):

donde estas señora mia
78 que no te pena mi male
de mis pequeñas heridas
80 compassion solias tomare
agora de las mortales
82 no tienes ningún pesare

E neste sentido deixaria de ser motivo floral para passar a nova alusão clássica, como aliás se sugerem em nota marginal os editores do texto que seguimos (*Teatro de Autores do Séc. XVI*³⁵).

A mesma estabilidade relativa se verifica na invocação de Carlos Magno e do filho (ponto 3 do romance/4 da *Tragédia*), com o propósito evidente de catalisar a intriga, tanto num texto como no outro, revelando ao público o crime da perspectiva da própria vítima. Vejamos:

Romance	vv.	Tragédia	vv.
o emperador Carlo magno mi buen señor naturale	226	Oh Carlos Emperador, Senhor de muyta alta sorte,	145

³⁵ <http://www.cet-e-quinientos.com/>, consultado a 16/09/2019.

si supieses tu mi muerte		como sentireis graõ dor,	
como la harias vengare	228	sabendo de minha morte,	
avn que me mato tu hijo		& quem della he causadora.	
justicia querias guardar	230	Bem sey, se for informado	150
pues me mato a traycion		do caso como passou,	
viniendole acompañare	232	que serey mui bem vingado,	
o principe don Carloto		ainda que me matou	
que yra tan desiguale	234	vosso filho muy amado.	
te mouio sobre tal caso		Oh Principe D. Carloto,	155
a querer me assi matare	236	que era tão desigual,	
rogando me que viniesse		& moveu a fazer mal	
contigo por te aguardare	238	em hum lugar taõ remoto	
o desventurado yo		a teu amigo leal?	
como venia sin cuydare	240		
que tan alto cauallero			
pudiesse hazer tal maldade	242		
pensando venir a caça			
mi muerte vine a caçare	244		
no me pesa del morir			

pues es cosa naturale	246		
mas por morir como muero			
sin merescer ningun male	248		
y en tal parte donde nunca			
la mi muerte se sabrae	250		

Esta passagem manifesta outra particularidade da transposição dramática, ao nível fonético e também lexical, que é uma tendência significativa para o acento em -a (á-o nos versos 150-154 -a nos vv. 156-159), familiar à assonância no hipotexto, sobretudo quando o último sintagma do verso, quase sempre adjectival, encerra uma ideia-chave na caracterização de uma personagem. Primeiro, temos o triângulo de participípios passados *informado-vingado-amado* sintetizando, afinal, a comunhão do sujeito (Valdovinos, que será *vingado*) com os dois objectos invocados (Carlos Magno, quando *informado*; Carloto, apesar de *amado*). Segue-se mais um trio, a rematar a sequência: *desigual-mal-leal*, cujos dois primeiros membros encontram par no romance e o último, em interrogativa, sintetiza com eficácia a questão levantada pelo discurso do Valdovinos romancístico, nos vv. 233-238.

É este equilíbrio sadio, tanto a nível formal como ideológico, que entretém com o hipotexto, conservando-o sem o repetir, renovando-o sem o desvirtuar, que vai prevalecer ao longo de toda a adaptação dramaturgica. O poeta chega mesmo a inculcar no drama tiradas proverbiais que não se encontram no hipotexto, mas que servem de modo eficaz uma estratégia de síntese e articulação das unidades cénicas. É o que sucede nos versos 75-77 (abaixo, em itálico), pela voz do Marquês quando escuta o primeiro pranto de Valdovinos:

Segundo delle se espera,

70 *aquelle* homem anda perdido,

ou porventura ferido

de alguma besta fera.

Quero ver este mysterio,

que a fala me dá ousadia

75 *porque dous em companhia*

tem muyto grande refrigerio

para qualquer agonia.

Não é só o *dizer* coloquial que aqui importa frisar; é a sua colocação estratégica num momento em que o Marquês intervém com duas tiradas intercaladas com o pranto de Valdovinos, agilizando assim a transição entre os dois “planos”, o do próprio Marquês, perdido na floresta, e o de Valdovinos, jazendo algures. Produz-se assim um efeito de simultaneidade, naturalmente mais afim da representação cénica do que da performance jogralesca.

É, aliás, uma passagem a que devemos prestar particular atenção, uma vez que se trata, aqui sim, de uma plena dramatização de um registo narrativo (neste passo do romance o Marquês ainda não intervém na primeira pessoa). O discurso que Baltasar Dias investe na pessoa de Danes Ogeiro consiste, assim, num habilidoso rearranjo em forma condensada de uma sequência romancística por força mais demorada. Vejamos agora os textos lado a lado, na perspectiva do barão:

Romance	vv.	Tragédia	vv.
[Primeiro lamento de Valdovinos]		[Primeiro lamento de Valdovinos]	

quando aquefto oyo el marques		MARQUÊS:	
luego se fuera apartare	144	Naõ sey quem ouço gemer,	
reboluiose el manto al braço		& chorar de quando em quando	60
la espada fuera a sacare	146	alguem deve aqui estar	
apartado del camino		segundo se está queyxando	
por el monte fuera a entrare	148	deve ter graõ pezar.	
hazia do sintio la boz			
empieça de caminare	150	[Valdovinos continua]	
las ramas yua cortando			
para la buelta acertare	152	MARQUÊS:	
a todas partes miraua		Segundo delle se espera,	
por ver que cosa serae	154	aquelle homem anda perdido,	70
el camino por do yua		ou por ventura ferido	
cubierto de sangre estae	156	de alguma besta fera.	
vinole grande congoxa		Quero ver este mysterio,	
todo se fue a demudare	158	que a falla me dá ousadia;	
quel espiritu le daua		porque dous em companhia	75
sobre salto de pesare	160	tem muyto grande refrigerio	

de donde la boz oyera		para qualquer agonia.	
muy cerca fuera a llegare	162		
al pie de vnos altos robles		[Segundo lamento de Valdovinos]	
vido vn cauallero estare	164	[começa o diálogo]	
armado de todas armas			
sin estoque ni puñale	166		
tendido estaua en el suelo			
no cessa de se quexare	168		
las lastimas que dezia			
al marques hazen llorare	170		
por entender lo que dize			
acordo de se acercare	172		
atento estaua escuchando			
sin bullir ni menearse	174		
lo que dezia el cauallero			
razon es de lo contare	176		
[Segundo lamento de Valdovinos]			

estas palabras diziendo			
no cessa de sospirare	286		
sospiros muy dolorosos			
para el coraçon quebrare	288		
turbado estaua el marques			
no pudo mas escuchare	290		
el coraçon se le aprieta			
la sangre buelta se le hae	292		
alos pies del cauallero			
junto se fue a llegare	294		
com la boz muy alterada			
empeçole de hablare	296		
[começa o diálogo]			

Redução, portanto: eliminação sumária de elementos descritivos e narrativos, supridos (provavelmente) pela linguagem corporal. Apesar da ausência de indicações cénicas, apetece imaginar este Marquês evoluindo pelo palco, espada na mão, golpeando o ar como que desbastando a brenha em busca do acidentado – o que reduziria, desde logo, grande número de versos daquele extracto romancístico à mera redundância. Restam as falas sublinhadas, expressão dos sentimentos que assaltam o herói, esses sim re-produzidos textualmente em forma de monólogo lapidar, ainda que a

comoção empática patente no romance dê mais espaço, por enquanto, à curiosidade do Marquês dramático.

Esta alternância monológica na peça de Baltasar encadeia-se, até ao final da cena, no diálogo que une finalmente os dois “planos”, até então individualizados. Depois, o diálogo que se desenvolve na *Tragédia* segue de perto a estrutura do romance, também aqui dialógica:

	Romance	vv.	Tragédia	vv.
1.	O Marquês manifesta-se a Valdovinos, pede que lhe relate o sucedido	297-300	O Marquês manifesta-se a Valdovinos, pede que lhe relate o sucedido	175-183
2.	Valdovinos crê tratar-se do escudeiro, enviado a procurar quem o confessasse, sentindo-se perto de expirar	301-310	Valdovinos crê tratar-se do escudeiro, enviado a procurar quem o confessasse, sentindo-se perto de expirar	184-187
3.	O Marquês revela-se cavaleiro (sem descobrir a identidade), e reitera o pedido	311-332	O Marquês revela-se cavaleiro (sem descobrir a identidade), e reitera o pedido	188-196
4.	Relato de Valdovinos (revela a identidade)	333-386	Relato de Valdovinos (revela a identidade)	197-245
5.	Transição narrativa	387-416	---	---

6.	Revelação da identidade e pranto do Marquês, reconhece-o Valdovinos	417-460	Revelação da identidade e pranto do Marquês, reconhece-o Valdovinos (depois de nova insistência do Marquês)	246-300
7.	Transição narrativa	461-472	---	---
8.	Testamento de Valdovinos: que se conheça, pelo Marquês, a verdade do sucedido (a má acção de Carloto)	473-490		301-335

As transições narrativas (momentos 5 e 7) são, evidentemente, exclusivas do romance. Na primeira encontramos esta focalização do Marquês após escutar o relato de Valdovinos:

quando aquesto oyo el marques
388 la habla perdido hae
en el suelo dio consigo
390 la espada fue arrojare
las baruas de la su cara
392 empeçolas de arrancare
los sus cabellos muy canos

394 comiençalos de messare
a cabo de vna gran pieça

396 en pie se fue a leuantare
allegose al cauallero

398 por las armas le quitare
desque le quito el almete

400 començole de mirare
estaua bañado en sangre

402 con la color muy mortale
estaba desfigurado

404 no lo podia figurare
ni le podia conoscer

406 en el gesto ni el hablare
dudando estaua dudando

408 si era mentira o verdade
con vn paño que traya

410 la cara le fue a limpiare
desque la ouo limpiado

412 luego conocido lo ha

en la boca lo besaua
414 no cessando de llorare
las palabras que dezia
416 dolor es de las contare

A segunda transição narrativa dá conta do reconhecimento mútuo entre tio e sobrinho:

estas palabras y otras
462 no cessaua de hablare
llorando de los sus ojos
464 sin poderse conortare
esforçose Baldouinos
466 con el angustia mortale
desque conoscio a su tio
468 aliuió fuera a tomare
tomole entrambas las manos
470 muy rezió le fue apretar
disimulando su pena
472 començo al marques hablar

Vertidas no código teatral, os elementos fornecidos por estes versos (o choro, as mãos, as expressões faciais que traduzem a angústia e a dificuldade de verbalizar a dor) podem ser facilmente sintetizadas pela linguagem cénica e corporal, o que deixa ao dramaturgo uma margem de inovação poética que lhe permite reorganizar o discurso à sua maneira. Baltasar Dias, a partir de tais elementos narrativos, toma então a liberdade de refundir o pranto de modo mais expansivo, quando comparado com o pranto em discurso directo no romance: uma tirada de 30 e outra de 15 versos (vv. 246-275; 286-300), contra 21 versos seguidos no romance (vv. 417-460). Vale a pena contrastar as passagens análogas (em itálico, destaco os versos a que aludirei mais baixo):

Romance	vv.	Tragédia	vv.
o sobrino baldouinos		<i>Oh desestrado viver!</i>	
mi buen sobrino carnale	418	<i>oh amargosa ventura?</i>	
quien vos trato de tal suerte		<i>oh ventura sem prazer!</i>	
quien vos traxo a tal lugare	420	<i>prazer cheyo de tristura:</i>	
quien es el que a vos mato		<i>tristura que não tem ser!</i>	250
que a mi biuo fue a dexare	422	<i>Oh desaventurada sorte</i>	
mas valiera la mi muerte		<i>oh sorte sem soffrimento,</i>	
que la vuestra en tal edade	424	<i>desemparado tormento,</i>	
no me conoceys sobrino		<i>dor muyto peyor que a morte</i>	
por dios querays me hablare	426	<i>morte de desabrimento.</i>	255

yo soy el triste marques		Oh meu sobrinho, meu bem	
que tio soliades llamare	428	<i>minha esperança perdida!</i>	
yo soy el marques de mantua		<i>oh gloria que me sustem,</i>	
que deuo de rebentare	430	porque vos partis de quem	
llorando la vuestra muerte		sem vòs não terá mais vida!	260
por con vida no quedare	432	Oh desaventurado velho;	
o desventurado viejo		cativo sem liberdade,	
quien me podra conortare	434	<i>quem me póde dar conselho</i>	
que perdida tan crecida		<i>pois perdido he o Espelho</i>	
mas dolor es consolare	436	<i>de minha grão claridade!</i>	265
yo la muerte de mis hijos		<i>Oh minha luz verdadeyra,</i>	
con vos podria oluidare	438	<i>trevas do meu coração;</i>	
agora mi buen señor		<i>penas de minha payxaõ,</i>	
de nuevo aure de llorare	440	<i>cuydado que me marteyra,</i>	
a vos tenia por sobrino		<i>tristeza de tal trayçaõ:</i>	270
para mi estado heredare	442	Porque não quereis fallar	
agora por mi ventura		a este Marquez coytado,	
yo vos aure de enterrare	444	que tio sohieis chamar?	
sobrino de aqui adelante		fallayme sobrinho amado,	

yo no quiero biuir mase	446	naõ me façais rebentar.	275
ven muerte quando quisieres		(...)	
no te quieras detardare	448	Como naõ me conheceis,	
mas al que menos te teme		meu sobrinho Valdovinos:	
le huyes por mas penare	450	eu sou o triste Marquez;	
quien le lleuara las nueuas		<i>Irmão del Rei D. Salinos</i> ³⁶ ,	
amargas de gran pesare	452	<i>que era o pay que vos fez.</i>	290
a la triste madre vuestra		Eu sou o Marquez sem sorte,	
quien la podra consolare	454	que devia rebentar,	
siempre lo oy dezir		chorando a vossa morte,	
agora veo ser verdade	456	por com vida naõ ficar	
que quien larga vida viue		neste Mundo de tal sorte.	295
mucho mal há de passare	458	Oh triste Mundo coytado	
por vn plazer muy pequeño		ninguem deve em ti fiar,	
pesares a de gustare	460	pois ès taõ desaventurado,	
		que os que tens mais exalçado	
		mor queda lhe fazes dar. ³⁷	300

³⁶ Jamais mencionado no romance.

³⁷ Esta quintilha (vv. 291-295) relaciona-se com os últimos três versos do excerto romancístico análogo apenas pela conjuntura temática. Na verdade, estes versos reproduzem fielmente as palavras, não do Marquês, mas de Valdovinos no romance, a rematar o seu segundo monólogo: “Oh mundo desventurado, nadie debe en ti fiar: / al que más subido tienes mayor caída haces dar!” (vv. 141-142). Como observaremos já de seguida, a homologia entre romance e *Tragédia* não é exacta.

Note-se que o eco do romance na *Tragédia* chega a ser paráfrase perfeita no caso das construções mais simples de carácter formulaico, como “Oh desafortunado velho” (v. 261), aproveitando um adjectivo (“desafortunado”) de uso recorrente no teatro da época³⁸; mas a norma continua a ser a reapropriação dos elementos romancísticos e a sua redistribuição coerente pela cena ao sabor da unidade rítmica aqui trabalhada, a quintilha. Assim, a reiteração anafórica (e vocativa) que pontua o início de cada unidade estrófica, rematada em seguida com a necessária sentença moral, define aquele que é um dos aspectos mais transformativos da (re)escrita de Baltasar Dias: o ritmo, e com ele a visualidade cénica de uma acção vincadamente dramática.

Por outro lado, em itálico fica, mais uma vez, o texto mais autêntico de Baltasar Dias, isto é, aquele que não recupera nem reformula directamente o hipotexto. *Directamente*, dizemos, sendo que o enquadramento semântico dos versos destacados não deixa de corresponder à linguagem do romance, mesmo que não se verifique uma perfeita homologia. Por exemplo, os motivos “dar conselho” ou o “Espelho” (vv. 263-264), encontrámo-los já, e igualmente juntos, no solilóquio romancístico de Valdovinos, no momento em que evoca a saudade materna (vv. 257-268). Isto mostra-nos que, no momento em que cria estes versos, Baltasar Dias não tem em mente apenas a passagem análoga do romance que trabalha, mas antes *todo* o romance, sem descurar uma visão de conjunto, isto é, sabendo que o seu texto obedece a um modelo previamente configurado e que qualquer desvio grosseiro será sem dúvida notado pelo espectador. Mais: mostra-nos que o sólido conhecimento do modelo (o ciclo de romances) é completado pelo do universo configuracional carolíngio patente no romanceiro, no geral, e também na novelística cavaleiresca medieval, o que explica, por exemplo, a alusão inicial a Maugis (“Malgesi”) e a Merlim (vv. 8 e 10), ou a precisão genealógica que une Ogeiro a Valdovinos, nos versos 288-290, elementos de todo ausentes dos romances do *Marquês de Mantua*.

A entrada em cena do Ermitão e do Pajem (cena 3) em nada vem perturbar este equilíbrio: a correspondência hipertextual conserva-se coerente, apesar da complexidade narrativa do romance,

³⁸ Baltasar Dias volta a utilizá-lo, de modo parafrazeado, no *Auto de Santo Aleixo*, J. Ferreira de Vasconcelos em *Ulissipo* e (de forma deturpada: “desafortunado”) na *Eufrosina*, Anrique Aires Vitória na *Vingança de Agamemnon*, e o lexema está também presente em várias peças de Gil Vicente, a saber o *Velho da Horta*, a *Lusitânia*, o *Juíz da Beira*, o *Diálogo (...)* *sobre a Ressurreição de Cristo* (“desafortunado”, nesta última) e ainda, em Espanhol, *Rubena*, *Nau d'Amores*, *Amadis de Gaula* e *D. Duardos* (*Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI*, <http://www.cet-e-quinientos.com/>, consultado a 16/09/2019).

tambien se fuera apartare	506		
el marques de quebrantado			
gran sueño le fue a tomare	508		
confesso se baldouinos			
a toda su voluntade	510		
estando en su confession			
ya que queria acabare	512		
las angustias de la muerte			
comiençan de le aquexare	514	3. Terminam a confissão e o relato; o Ermitão anuncia a morte iminente de Valdovinos e este consola o tio;	493-512
con el dolor que sentia			
vna gran boz fuera a dare	516		
llama a su tio el marques			
començo assi de hablare	518		
a dios a dios mi buen tio			
a dios vos querays quedare	520		
que yo me voy deste mundo			
para la mi cuenta dare	522		
lo que vos ruego y encomiendo			
no lo querays oluidare	524		

dadme vuestra bendicion		4. Oração do moribundo, “Aqui expira Valdovinos”.	513-552
la mano para besare	526		
luego perdiera el sentido			
luego perdiera el hablare	528		
los dientes se le cerraron			
los ojos buelto se le hane	530		
recordo luego el marques			
a el se fuera a llegare	532		
muchas vezes lo bendize			
no cessando de llorare	534		
absoluiole el hermitaño			
por el comiença a rezar	536		
a cabo de poco rato			
baldouinos fue a espirare	538		

Dizíamos há pouco que esta coerência se verifica não só na mera dramatização do discurso directo romancístico, mas também na transmodalização (transformação, à partida, mais profunda) das passagens narrativas para a primeira pessoa dramática, ao ponto de muitas destas passagens, as de difícil verbalização na primeira pessoa, poderem servir uma função didascálica no hipertexto. Ora, a passagem do romance acima transcrita encerra duas, não potenciais, mas efectivas didascálias que vamos encontrar no texto baltasariano (sublinhadas) com pouca diferença dos termos do romance. Serve a primeira, justamente, para introduzir as duas novas personagens, formalidade dramática

dirigida aos actores e aos leitores, não aos espectadores, que evidentemente não têm necessidade de tal anúncio. A segunda evita a verbalização despropositada do momento mais antecipado desde o início da peça, para o qual confluem os percursos (e discursos) de todas as personagens, ou seja, a morte de Valdovinos, origem do drama. Ambas as indicações paratextuais, como as demais presentes na tragédia, prendem-se com a entrada e a saída (ou morte, no caso de Valdovinos) de personagens do espaço cénico: momentos em que o mero *mostrar-se* e *sumir*, completados pelo discurso circunstante (motivos, explicações, comentários, saudações) são de longe mais eficientes do que qualquer explanação narrativa.

Quanto à transmodalização do discurso narrativo, propriamente dita, o processo obedece aos princípios clássicos da conversão do discurso indirecto em discurso directo, ou seja, da transposição temporal do pretérito ao tempo presente e do modo conjuntivo ao indicativo ou imperativo. Assim, os versos 499-502 do romance traduzem-se na *Tragédia* pela primeira fala do Ermitão (vv. 336-340):

A paz de Deos sempiterno

seja com vosco irmaõ.

Lembrayvos de sua payxaõ,

que por nos livrar do Inferno

340 padeceu quanto varão.

Do mesmo modo, os versos 509 e ss. reflectem-se noutra tirada do mesmo Ermitão, dirigida ao Marquês, o que significa que, neste caso, se faz uso da narratividade supervivente do romance (vv. 498-504):

Jà Senhor se ha confessado
& fez autos de Christaõ,
500 morre com tal contrição,
que estou maravilhado
de sua grão desciação [*sic*³⁹].
Naõ pòde muyto tardar,
segundo nelle senti (...).

Segue-se, a fechar a cena, outra transformação digna de nota: a despedida de Valdovinos do romance (vv. 523 e ss.), assim como a oração do eremita sintetizada em dois versos em discurso indirecto (v. 541-542), dão lugar na *Tragédia* à expansiva “Oração de Valdovinos”, assim mesmo individualizada, um considerável rol de lugares-comuns, em jeito de ladainha litúrgica, com que o sobrinho do Marquês de Mântua encomenda a alma ao Criador antes de fechar os olhos. O fenómeno não nos é de todo estranho: vimos já, a propósito dos monólogos romancísticos do cavaleiro ferido, como a componente moral do seu discurso tende a agudizar-se, por vezes exageradamente, através da dramaticidade do hipertexto. Aqui, em particular, com a explicitação paratextual, a cena do romance mais profana do que sacra, mais familiar, e mesmo política (centrada na justiça dos homens) torna-se um acto de comunhão, uma celebração da clemência de Deus análoga à das peças hagiográficas então praticadas nos adros de igreja, que o próprio dramaturgo também compôs (auto de *Santa Catarina*, de *Santo Aleixo* e do *Nascimento*).

A roupagem litúrgica desta cena da *Tragédia* contrasta com a expediência da seguinte, a quarta e última do que consideramos como primeiro acto, quando comparadas com o romance. Na composição romancística, a acção está ainda longe de terminar, sendo que restam uns demorados 271 versos (539-810), ricos em detalhe descritivo e realismo narrativo, até ao enterro de Valdovinos. Este

³⁹ Entenda-se “descrição” (*Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI*, <http://www.cet-e-quinientos.com/autores>, consultado a 16/09/2019).

conteúdo é brutalmente reduzido, na transposição para a *Tragédia*, à sucessão de três falas, isto é, a um cerimonioso desfile das três personagens remanescentes: o Marquês, que repete o pranto patético que já lhe escutámos, o Pajem, que imita o Marquês, e o Ermitão, que desfecha a moralidade estóica (a vida é efémera, a morte calha a todos, nada há a fazer contra o mal passado) com exemplos da Sagrada Escritura, antes de despachar sumariamente as minudências protocolares em relação ao cadáver:

E pois que jà não tem cura
o mal feyto em o passado,
cesse a vossa tristura;
645 & demos à sepultura
a esse corpo jà finado.
Levemolo onde convem;
para que seja enterrado:
& pòde ser bem guardado
650 naquella Ermida, que vem,
atè ser embalsemado.

Não se pense, todavia, que o contraste abrupto, em dimensão e estrutura, representa uma ruptura na coerência que temos verificado entre o hipertexto e a sua fonte. Pelo contrário, momentos como este são úteis para melhor averiguar a influência do hipotexto sobre o seu derivado, uma vez que as diferenças que observamos no caso em estudo se devem fundamentalmente a constrangimentos inerentes à configuração dramática do texto. Por outras palavras, o que está aqui em causa, mais do

que a semelhança (que continua a existir, a nível lexical, mas também axiológico), é uma aparente divergência que só se torna compreensível quando investida de uma significação mais profunda, implícita pelo conhecimento do texto prévio. Trata-se de uma ligação necessariamente lacunar, que deixa o hipotexto falar onde o hipertexto cala.

Vejamus um exemplo. O primeiro a tomar a palavra depois da morte de Valdovinos é o Marquês, em ambos os textos. Só que enquanto o Marquês baltasariano se limita a chorar o sobrinho (agora em verdadeiro luto, é certo, mas o discurso é essencialmente uma repetição do pranto anterior), o Marquês romancístico, esse, passa por uma profunda epifania que faz avançar a acção de uma maneira que a *Tragédia* não consegue acompanhar: o abatimento do lutuoso, logo refreado pelo eremita, não dura mais do que um verso em discurso indirecto; segue-se um estado de arrazoamento que o motiva a informar-se da terra onde se encontra e a ir recuperar o cavalo, algures arreado, para poder transportar o corpo do sobrinho à ermida, percurso bem detalhado em todas as suas atribulações, até que se separa do prestável asceta. Toda esta informação parece ser descartada pelo dramaturgo; e, em termos práticos, é – ou, talvez melhor, o *discurso* é maioritariamente descartado, a informação nele codificada não, sobrevivendo, nesta cena e nas seguintes, em elementos discursivos residuais, como na tirada final do Ermitão acima transcrita (vv. 642-651), mas sobretudo na configuração teatral da acção. Tal como aqueles versos iniciais do romance aparecem como que assimilados, ou pressupostos, pela linguagem cénica da introdução da *Tragédia*, também aqui cabe ao espectador completar a cena, por força limitada ao espaço cénico e à duração razoável do espectáculo, com a informação necessária à inteligibilidade da acção: o lugar é isolado, a distância à ermida mais próxima deve ser longa; para carregar o corpo é necessário um meio de transporte; o Marquês deixou o cavalo algures – informações que o romance providencia com extraordinário rigor e detalhe. “Para bom entendedor [do romance], meia palavra [da *Tragédia*] basta”.

A estratégia do dramaturgo, neste momento, passa por explorar de modo sensacionalista o sofrimento de Ogeiro e do pajem Burlor. A partir de uma série de binómios fornecidos pelo romance (a desrazão da morte vs. a razão necessária à continuação da vida, a tenra idade do defunto vs. a velhice de quem lhe sobrevive), Baltasar Dias desenvolve, pela voz do Marquês, um jogo de contrastes que pouco ou nulo efeito têm no desenrolar da acção. O exercício, puramente estilístico, repete-se com o enunciado do escudeiro, desenvolvido a partir dos vv. 547-552 do romance (em discurso indirecto), mas completado com elementos de outras passagens do poema épico-lírico, inclusivamente de um fragmento que no romance não compete a esta personagem, mas ao Marquês. Compreende-se, de resto, o discreto desaparecimento do escudeiro no romance, aquando do percurso para a ermida, depois de

narrar ao Marquês o estratagema de Carloto para ludibriar Valdovinos – como a figura deixa de influenciar a ação, a economia romancística, inclusivamente num poema jogralesco com esta extensão, esbate a sua presença. Uma vez em cena, a personagem é investida de um discurso que complementa o do Marquês, como uma sua continuação em voz diversa, o que sempre atenua a monotonia do pranto. Quanto ao Ermitão, é dos três o mais operante, pela razão já apontada: remata, com moral mas pragmatismo, o nó da intriga num momento de transição e sintetiza o conteúdo silencioso, latente, do romance.

Fala o romance onde a *Tragédia* cala, dizíamos há pouco. Pois a fala do Ermitão baltasariano prova que o contrário também é válido (a *Tragédia* exprime o que o poema épico-lírico faz subentender), quando se trata de explorar temas ou motivos sugestionados pelo hipotexto, também ele fértil substrato em matéria alusiva. Num teatro que tende a cerimoniar todo o gesto e acontecimento numa quase-liturgia, as Escrituras oferecem ao dramaturgo as imagens exemplares de que precisa para, pela voz do clérigo, neste caso, completar a moralidade, sem a qual a cena não fica completa. Assim, o discreto hemistíquio “muchos exemplos le dae” (v. 542) desencadeia na *Tragédia*, de facto, uma enumeração daqueles *muitos exemplos* bíblicos (Adão, Cristo, a Virgem) de carácter estóico, que encorajam os presentes encarar a morte inevitável de Valdovinos.

O exercício comparativo nem sempre tem viabilidade por mera homologia. A *Tragédia* acompanha de perto o progresso da ação romancística, isso está claro; mas tendo, ainda assim, que respeitar o seu próprio ritmo, acaba por condensar, por vezes, num mesmo discurso (ou seja, numa *fala*) elementos hipotextualmente deslocados da personagem, ou mesmo da cena em questão. O discurso do Ermitão no texto dramático, pelo seu carácter sentencioso, invoca mais a *tonalidade* da parte final do romance (o drama do luto, que tem por finalidade uma reconfiguração emocional do protagonista, conduzindo-o do pranto visceral à fria determinação de reivindicar justiça), do que propriamente o discurso atribuído, directa ou indirectamente, ao asceta no romance. Na verdade, a invectiva estóica, fatalista do Ermitão trágico parece emanar do discreto motivo narrativo, focado no Marquês, que “pues remediar no se puede, / auerse de conortare” (vv. 545-546), explanando-o, no sentido inverso à tendência redutora do processo hipertextual.

Não admira, portanto, que o célebre⁴⁰ juramento solene proferido pelo Marquês no romance (vv. 723-750) surta efeito retardador na *Tragédia*, aparecendo já bem no final do segundo acto (vv.

⁴⁰ Será parodiado por Cervantes: “— Yo hago juramento al Criador de todas las cosas y a los santos cuatro Evangelios, donde más largamente están escritos²⁵, de hacer la vida que hizo el grande marqués de Mantua cuando juró de vengar la muerte de su sobrino Valdovinos, que fue de no comer pan a manteles, ni con su mujer folgar²⁶, y otras cosas que, aunque

780-784), reduzido ao essencial e despromovido à categoria de simples menção na terceira pessoa, posto que a cena migra para a corte de Carlos Magno, onde o Senhor de Mântua só toma parte por intermédio de uma embaixada. Comparemos:

juro por dios poderoso
724 por santa maria su madre
y al santo sacramento
726 que aqui suelen celebrare
de nunca peynar mis canas
728 ni las mis baruas cortare
de no vestir otras ropas
730 ni renouar mi calçare
de no entrar en poblado
732 ni las armas me quitare
sino fuere vna hora
734 para mi cuerpo alimpiare
de no comer a manteles
736 ni a mesa me assentare
fasta matar a carloto

dellas no me acuerdo, las doy aquí por expresadas, hasta tomar entera venganza del que tal desaguizado me fizo” (cap. X da primeira parte).

738 por justicia o pelear
o morir en la demanda

740 manteniendo la verdad
y si justicia me niegan

742 sobre esta tan gran maldade
de con mi estado y persona

744 contra francia guerreare
y manteniendo la guerra

746 morir o vencer sin pare
y por este juramento

748 prometo de no enterrare
el cuerpo de baldouinos

750 fasta su muerte vengare

Este juramento é um elemento interessante porque ilustra a observação de Genette de que os processos transtextuais não funcionam em regime exclusivo. Pelo contrário, no caso de uma derivação hipertextual maciça, como as que o crítico estuda em *Palimpsestes* (1982), e como esta que temos presente, o mais natural é ocorrerem diferentes fenómenos transtextuais em simultâneo. Neste caso, o juramento passa para a *Tragédia* sob forma de alusão – um caso de intertextualidade num quadro hipertextual. No segundo acto, que corresponde, em tudo o resto, ao segundo romance do ciclo, encontramos então esta evocação do primeiro romance na voz de um embaixador do barão:

780 E mais lhe faço saber,

porque esteja aparelhado;

se justiça não fizer,

que o Marquez tem jurado

de por armas a fazer.

O caso é mais complexo, porque no segundo romance utilizado por Baltazar Dias, “De mantua salen a priessa” (Cancionero de romances sin año, fols. 42v e ss.), surge de novo o motivo do juramento e pela voz de um dos embaixadores, o que nos faria supor que o dramaturgo se limita a aplicá-lo de acordo com o mesmo processo de transposição (aplicado ao primeiro) e que a menção do juramento pela voz do embaixador Beltrão não é mais do que a transposição do discurso homólogo que o segundo romance atribui ao embaixador Conde Dirlos. Acontece, porém, que a mensagem que este último transmite ao Imperador não contempla o ultimato que lemos em Baltasar Dias. Pelo contrário, apaziguador e razoável, o Marquês, por intermédio do mensageiro, apela somente ao sentido de justiça do Imperador, e que ela seja aplicada em clima de paz entre os partidos. O embaixador revela ainda que Ogeiro se faz acompanhar dos seus principais cavaleiros a caminho da corte, mas numa estratégia defensiva, por temer represálias da parte de Carlos Magno. Ora, o tom belicoso que encontramos no discurso dramático parece, assim, derivar mais do juramento do primeiro romance (vv. 737-738 e 741-746, em particular), do que da sua invocação no segundo. Pressupõe-se, então, que apesar de não fazer uso de todas as suas cláusulas, Baltasar Dias não ignora nem descarta o tom e a intenção do discurso do Marquês.

*

Uma vez que já adiantámos um pouco do conteúdo do segundo romance, convém aprofundar a sua análise, recordando que atrás fizemos notar a grande circulação do tema, fundamentando-nos nos catálogos que devemos a Rodríguez-Moñino. O poema, que lemos na mesma fonte do anterior (*Cancionero de romances sin año*, fls. 42v e ss.), trata “de la embajada que envió Danés Urgel, marqués de Mantua al Emperador”, como indica a sua rubrica, e a respectiva acção pode ser resumida através do seguinte quadro:

vv. 1-12	Partida dos embaixadores do Marquês de Mântua rumo a Paris.
vv. 13-310	Exposição da mensagem do Marquês de Mântua ao Imperador; reflexão do soberano; diálogo entre embaixadores e Carlos Magno; sujeição deste às condições do Marquês de Mântua.
vv. 311-346	Difusão da mensagem pela corte; detenção de Carloto.
vv. 347-412	Aproximação e instalação do MM nas imediações de Paris (acompanhado da mãe e viúva e de Valdovinos, elementos meramente passivos).
vv. 413-442	Convocatória do Marquês à corte.
vv. 443-516	Discurso de CM e nomeação do júri que vai decidir a sentença.

A transposição conserva-se justa, mas há inovações formais a considerar no processo de reapropriação teatral, se o compararmos com o do primeiro romance/primeiro acto. A nível estrutural, o romance oferece-nos, outra vez, uma narrativa complexa, pródiga em alusões épico-cavaleirescas e revestido da mesma densidade dramática proporcional quer ao número de personagens intervenientes, quer à forte recorrência ao discurso directo (322 dos 516 versos, ou seja, mais de metade). Porém, Baltasar Dias não faz um uso decalcado do esquema disposto no romance, como fizera para a primeira

parte da sua composição, preferindo fazer incidir o drama somente num dos planos proporcionados pelo romance.

A segunda coluna do quadro é sem dúvida a mais importante por sintetizar o núcleo do romance: diz respeito à passagem em que se informa o soberano do crime cometido pelo filho. É o ponto crucial do dilema do Imperador, que conduz julgamento e sequente condenação de Carloto – a restauração possível da ordem por este sabotada. As outras colunas remetem para movimentações de fundo na composição circunstancial do quadro principal, isto é, o que motiva e prepara a embaixada e as consequências imediatas que daí advêm, cujo clímax, a execução da sentença, só chegará com o terceiro romance que está na base do terceiro acto da *Tragédia*.

É difícil esboçar um quadro de analogias entre o romance sobre a embaixada e o texto baltasariano, como até aqui temos proposto, uma vez que a fixação cénica do espaço no texto teatral, problemática que já abordámos, torna irreproduzível a constante deslocação e alternância de planos patente na narrativa. Note-se, no quadro acima, que na perspectiva do romance o público acompanha os embaixadores a caminho de Paris, instala-se em seguida na sala de audiências do Imperador, é-lhe depois dado um relance panorâmico da fidalguia disseminada pela corte, vê entretanto serem armados os arraiais do Marquês de Mântua na periferia da capital, para retornar, por fim, ao trono de Carlos Magno, agora já na presença de todos os Pares e interessados na persecução da justiça real. A *Tragédia*, por seu turno, centrada na corte carolíngia e na figura de Carlos Magno, faz orbitar cada um daqueles elementos do romance – os espaços, as personagens e figuras terceiras, bem como as acções, intrigas e discursos – em torno do Imperador, espelhando nele e no espaço cénico um pouco do frenesim cinético e da polifonia dramática que trespassam o romance. Assim, não só se inteira o Imperador do crime sucedido e das intenções do Marquês (e isto constitui, reforçamos, o núcleo do drama), como se informa o espectador do aparato extra-cénico que envolve a embaixada e a movimentação do séquito do Marquês, que inclui a mãe e a viúva de Valdovinos, até às portas da capital, enquanto *cá dentro* o rei contempla a encruzilhada ética em que se encontra.

Para um melhor escrutínio dos conteúdos, consideremos também a anatomia do segundo acto da *Tragédia*. Podemos identificar igualmente seis cenas:

vv. 642-686	Conferência privada, alheia ao tema da peça, entre CM e Ganalão, seu cunhado.
vv. 687-839	Chegada dos embaixadores do MM, Beltrão e Amão, que transmitem a mensagem a CM depois de um breve diálogo de cerimónia; reflexão e juramento (em cumprir justiça) do Imperador.
vv. 840-882	Defesa (presencial) e detenção de Carloto.
vv. 883-959	Pranto da Imperatriz em defesa de Carloto
vv. 960-1081	Acusação, pranto e demanda de justiça por parte de Ermelinda e Sibila, mãe e viúva de Valdovinos.
vv. 1082-1227	Divulgação da carta confessional de Carloto a Roldão, descoberta por Reinaldos de Montalvão.

Carlos Magno atravessa, omnipresente, este vai-e-vem de interlocutores, respondendo activamente a cada um deles. Este movimento constitui a primeira divergência assinalável em relação ao romance, que põe em destaque, pelo menos numa primeira parte, a empresa dos embaixadores, e acaba por se dispersar em múltiplos planos.

Outra diferença tem que ver com a identidade atribuída aos ditos embaixadores, que de Conde Dirlos e Duque de Sansão, no romance, passam a Dom Beltrão e Duque Amão na *Tragédia*. Confusão anódina, mas significativa do ponto de vista transtextual, porque é sintomática de uma cultura inteirada do elenco e respectivo reportório, que constitui o universo épico-cavaleiresco. Por um lado, um primeiro relance a esta discrepância dá conta da inconstância antroponímica⁴¹, pela flutuação inconsequente de nomes próprios secundários de um texto para o outro – um simples lapso de memória,

⁴¹ Tal como a toponímica, como já tivemos ocasião de observar a propósito da substituição das margens do Rio Pó por uma lendária floresta das Ardenas.

socorrido de um vasto leque de potenciais substitutos, poderá justificá-la, sendo que a alternância em nada afecta o desenvolvimento da intriga. Um indício que dá força a esta hipótese é a relação entre Dirlos e Beltrão estabelecida no *incipit* pelo qual é conhecido o *Romance del Conde Dirlos*: “Estábase el conde Dirlos, sobrino de don Beltrán” – daí a que Baltasar Dias, conhecedor do romance, tome um pelo outro é um passo, para além de que a fortuna de Beltrão no romanceiro é quantitativamente mais importante do que a do sobrinho (mencionado em pelo menos dez romances velhos, contra três)⁴².

Por outro lado, por mais arbitrária, suponhamos, que seja a *substituição* (no sentido genettiano), é preciso não descurar a aprovação do substituto por parte da audiência. No momento da fixação do hipertexto, uma tal mudança de identidades pode ter sido, deliberada ou inconscientemente, determinada pelo meio de influência sociocultural que circunscreve o autor: uma questão de maior sucesso popular de certas narrativas e personagens no período e lugar em que fermenta o imaginário da obra. Recorde-se, por exemplo, a moda de atribuir os nomes de Roland e Olivier aos filhos, na França do século XIII, dada a fortuna da gesta de Roncesvales (Zink, 1990: 36-37).

Deliberada ou não, a atribuição de novas identidades aos mensageiros não deixa de se inscrever num procedimento significativo de natureza transtextual, mesmo se o ponto de partida (o segundo romance do Marquês de Mântua) manifesta interferência do universo configuracional carolíngio vivente no conjunto do romanceiro. Em todo o caso, a nível propriamente hipertextual, continuamos no domínio da transposição modal, com aproveitamento literal de grande parte da matéria romancística já em discurso directo. É o caso da mensagem veiculada pelos embaixadores, primeiro no preâmbulo cerimonioso (reproduzido abaixo) e depois na embaixada, propriamente dita.

Romance	vv.	Tragédia	vv.
en francia auemos estado en mantua essa ciudade	40	<i>Beltraõ.</i> Graõ Cezar Otaviano,	

⁴² O Conde Dirlos é protagonista, naturalmente, do *Romance del Conde Dirlos*, além de marcar presença nos primeiros dois *del Marqués de Mântua*. Já Beltrão figura também, como se viu, no *del Conde Dirlos*, no segundo e terceiro *del Marqués de Mântua*, para além de *Gaiferos libera a Melisende*, *Grimaldos desterrado*, *Montesinos mata a Tomillos*, *Pérdida de D. Beltrán*, *Conde Claros y el Emperador*, *Caláinos y Sevilla*, *Fuga del Rey Marsín*.

con el marques danes vrgeo		Magno, Augusto, forte Rey,	
por le auer de acompañare	42	grande Emperador Romano,	
embaxada vos traemos		emparo de nossa Ley,	
señor querays la escuchare	44	Poderosa Real Magestade,	700
mandad salir todos fuera		Senhor de toda a Magança,	
no quede sino roldane,	46	de Gascunha, & de França,	
que despues siendo contento		graõ patraõ da Christandade,	
bien se podra publicare	48	esteyo da segurança:	
(...)		Pois sois Senhor dos Senhores,	705
o muy alto emperador		Emperador dos Christãos,	
sacra real magestade	56	somos vossos servidores,	
tu vasallo soy señor		amigos leaes, & são.	
y de francia naturale	58	(...)	
pues vengo por mensagero		DUQUE:	
licencia me manda dare	60	Mais se haverà espantado,	
para dezir mi embaxada		de nossa triste embayxada,	715
si no recibes pesare	62	& do caso desestrado;	
respondio el emperador		o qual lhe serà contado;	
sin el semblante mudare	64	se seguro nos ha dado.	

dezid conde que quereys		EMPERADOR:	
no vos querays recelare	66	Bem vos podeis explicar	
bien sabeys que el mensajero		sem ter medo, nem temor	720
licencia tiene de hablare	68	para que he assegurar.	
al amigo y enemigo		Pois sabeis que o embayxador	
siempre se deue escuchare	70	tem licença de fallar.	
por amistad al amigo			
y al otro por se ausare	72		

Vemos como se conserva intacta na *Tragédia*, se bem que com formulação diversa, a preocupação de proteger os mensageiros de eventuais represálias pela mensagem denegridora que carregam. É um tópico clássico (*ne nuntium necare*), de função proverbial atestada noutras composições da época (p. ex., *Os Vilhalpandos*, de Sá de Miranda, I-1 e V-8). Porém, no caso que analisamos é notável a configuração discursiva em que ele aparece registado, obedecendo não tanto a um propósito exemplar, habitualmente inflectido na terceira pessoa, mas antes a um autêntico protocolo de abordagem, num esquema dialógico que envolve os requerentes e a própria autoridade: falam primeiro os embaixadores, apelando às virtudes do soberano, para anunciarem ao que vêm; o imperador consente que prossigam; asseguram-se aqueles de que não correm perigo, independentemente do conteúdo da embaixada; tranquiliza-os, só então, Carlos Magno invocando a tirada proverbial – pois esta é exactamente a mesma configuração que encontramos no romance.

O seguimento, por seu turno, mostra-se mais acidentado no hipertexto, consequência, por certo, da vivacidade polifónica do espectáculo teatral, que converte um monólogo corrido (jogalesco) de um dos embaixadores, no romance, em dois grandes fragmentos distribuídos pelos dois, entrecortados pelas reacções de espanto e de pesar do interlocutor. Não se perdem, no entanto, os pontos de contacto

essenciais: em primeiro plano o motivo da embaixada (Carloto assassinou Valdovinos, o seu tio pede justiça), depois os detalhes circunstanciais do crime, como sejam o facto de ter sido o próprio Marquês de Mântua a encontrar fortuitamente o sobrinho ferido, e de lhe ter escutado em primeira mão o relato do infortúnio; o móbil do crime (Carloto cobiçava a esposa de Valdovinos); a revolta e indignação de uma série de cavaleiros aliados a Danes Ogeiro na demanda de justiça; o exemplo de Trajano na cega aplicação da mesma; a urgência da resposta imperial, porque o Marquês está algures à espera. A ordem dos elementos, por outro lado, não é escrupulosamente repetida, mas isso já não é para nós novidade.

Mais interessante é a inovação que Baltasar introduz a pretexto de pequenas sugestões evocadas no romance, dando origem a personagens autênticas quando ali não são mais do que agentes passivos: é o caso de Sibila e Ermelinda, chamadas a interceder pelo defunto, apelando ao sentido de justiça de Carlos Magno; e da Imperatriz e do próprio Carloto, que procuram refrear-lhe a *rigoridade* com o afecto familiar. A intervenção da primeira, a viúva de Valdovinos, vem sendo solicitada pelas alusões ao potencial relacionamento com Carloto, tanto no primeiro acto da acção,

Romance 1	vv.	Tragédia	vv.
a me ferido Carloto su hijo del emperante porque el requirio de amores a mi esposa con maldade porque no le dio su amor el en mí se fue a vengare pensando que por mi muerte con ella auia de casare	364 366 368 370	Carloto a graõ sem-razão, mostrandome todo o amor, não o tendo no coração. Muytas vezes requeria minha esposa com maldade: mas ella não consentia, pelo bem que me queria, por sua grande bondade.	215 220

		Carloto com graõ pezar: como mais traydor que forte ordenou de me matar cuydando com minha morte com ella haver de cazar.	225
--	--	---	-----

como no segundo:

Romance 2	vv.	Tragédia	vv.
por casarse con su esposa dizem que le fue a matare	100	DUQUE: o caso, que o moveo dar morte taõ dolorosa a taõ grande amigo seu, naõ foy outro senhor meu, salvo tomarlhe a esposa.	765

Relacionamento, em princípio, unilateral, mas tendo em conta a misoginia declarada do autor de *Malícia das Mulheres* (1640), é útil que Sibila (o nome, *Sevilla*, já aparecera no primeiro romance, v. 361, e é novamente mencionado no segundo, v. 129) se apresente a título pessoal, carpindo o malgrado cavaleiro num discurso batido, repisado, redundante, mas *seu*. A inovação baltasariana,

bem entendida, não está no teor do pranto, que nos soa contrafeito, do primeiro ao último verso, das cenas de pranto patético que já escutámos ao tio e ao pajem do defunto, delas se distinguido apenas pelo vocativo “meu esposo”; a *inovação*, se assim lhe podemos chamar, é a criação mesma desta personagem que se materializa em cena a partir de tão pouca matéria hipotextual.

Do mesmo modo constrói o poeta a figura de Ermelinda, a mãe de Valdovinos, que veicula um discurso perfeitamente proporcional ao de Sibila, na estrutura e no conteúdo: repartido em três tiradas, entretecidas com as três da nora e em diálogo com o Imperador, em tom sempre lamurioso, começa pela autoflagelação ostensiva, no abstracto, isto é, sem interlocutor preciso, glosando a morte de Valdovinos somente com a pequeníssima variação vocativa (“filho”); depois, explicitamente dirigida ao soberano, formula a demanda a que se apresenta; e termina rendida aos desígnios de Deus, esperançada pela resposta do Imperador (“Senhora não duvideis / que eu farei o que hei jurado”). Cada secção deste discurso é reforçada pela sua equivalente na voz de Sibila, no que se parece com um jogo de glosas digno de cancionero, em que cada voz procura, exaustivamente, variar o discurso para redundar na mesma tópica. Importa salientar este fenómeno, porque se trata, afinal, do momento mais interventivo de Baltasar Dias na matéria de que se serve para compor a sua *Tragédia*, sobretudo se tivermos em conta que Ermelinda vem mencionada no romance não mais do que duas vezes e a título passivo. Por outras palavras, se há *originalidade* em qualquer obra literária, na de Baltasar é assim que ela se faz notar.

O mesmo podemos dizer do binómio Carloto-Imperatriz, que se insurge, simetricamente, do lado da defesa, ainda antes do pranto acusatório de Sibila e Ermelinda. No romance, o momento da detenção de Carloto é invocado em discurso indirecto:

mucho peso a don carloto

378 quierelo dissimulare

fuesse al emperador

380 a auerse de desculpare

mas nunca lo quiso oyr

382 sino en consejo reale

la audiencia que le dio

384 fue mandarlo aprisionare

fasta ser determinado

386 por su corte la verdade

versos que servem de pretexto para a intervenção do acusado na *Tragédia*, onde procura também *desculpar-se* (o termo é, de resto, empregue em ambos os textos) em audiência que o rei não quer conceder. Já a Imperatriz simplesmente não tem lugar na matéria hipotextual, o que leva a crer que a invenção baltasariana obedece, aqui, a uma harmonização da geometria dramática, procurando equilibrar a defesa com a acusação mediante o julgamento do Imperador. Se no ciclo romancístico a culpa de Carloto é um dado adquirido desde o início, na *Tragédia*, e em pleno clímax, estende-se assim o momento do veredicto com uma (ténue) marca de *suspense* que vem adensar o conflito interior do soberano: por mais culpado que seja Carloto, a sua execução será tanto um exemplo de justiça quanto fonte de sofrimento. Nada como o apelo de uma mãe para o fazer notar⁴³. Por dois breves momentos, os dos discursos de ambas as mães, as causas de Carloto e Valdovinos (quase) ficam em pé de igualdade, desdiabolizado um e desbeatizado o outro, numa justiça humanizante talvez mais cara ao povo de quinhentos do que ao público medieval do romanceiro.

Claro que a carta de Carloto logo vem dissipar eventuais dúvidas: numa antecipação de conteúdo que só vamos encontrar no romance “En el nombre de Iesus” (*Cancionero de romances* sin año, fls. 51 e ss., vv. 105 e ss.), eis que a confissão do crime, e da sua motivação passional, se faz conhecer no providencial achado de Reinaldos de Montalvão, a última invenção de Baltasar, a nível de elenco. O discurso da missiva vem isolado, graficamente destacado, no que supomos ser uma leitura

⁴³ De facto, o discurso lamurioso das duas mães parece filiar-se na tradição do *planctus* mariano do teatro litúrgico pré-vicentino, cujo *pathos* apela à dor da ausência e do vazio deixado pelo filho (Rebello, 1977: 35-39).

do documento pelo próprio Carlos Magno, depois de o receber das mãos de Reinaldos. Ou seja, o dramaturgo não “inventa” somente uma personagem que veicula a mensagem de Carloto, mas dá também um corpo (textual) à dita carta, quando a alusão romancística que lhe é feita deixa o seu conteúdo num delicioso mistério, apenas adivinhado pela reacção do destinatário, Roldão.

*

A nível hipotextual, é no terceiro romance, “En el nombre de Iesus”, que a missiva é mencionada. Sob o paratexto “Sentencia / dada a don Carloto”, é o mais curto dos três e apresenta-se manifestamente exemplar: começa por enunciar a sentença, na primeira pessoa do plural (são os juízes, novamente enumerados, quem fala), numa tirada ininterrupta de 100 versos em registo pseudo-jurídico; trata, depois, o episódio da carta que já analisámos, por se situar, na *Tragédia*, em momento anterior à sentença (acto II); vê Roldão ser severamente repreendido pelo Imperador, por tomar o partido do condenado; e termina com a execução (evisceração e esquartejamento) de Carloto.

A carta de Carloto é mencionada no momento da sua redacção, por Carloto já em cativo, e logo de seguida, no momento da leitura por parte de Roldão. Tem, pois, o valor de último recurso, um derradeiro sopro de esperança para o irredimível réu, este apelo à mais nobre flor da cavalaria, que se mostra inicialmente relutante em interceder pelo príncipe. Já no palco, onde, como temos visto, se procura rentabilizar ao máximo a tensão dramática para a qual convergem os elementos da intriga, a missiva confessional apresenta-se como remate final, a prova irrefutável que decide o transbordo da carga emocional até então alimentada, reabilitando a soberania da razão sobre o ímpeto amoroso.

Também não é de somenos o insucesso do plano de Carloto, agravado na *Tragédia* pela interceptação da carta: se no romance Roldão oferece ainda alguma resistência à sentença do primo, no hipertexto não chega a ler o pedido de socorro e o herói de Roncesvales apaga-se numa evocação de passagem. Mais uma vez, nota-se o efeito de condensação operado pela substituição de todo um episódio diegético (o de Roldão intercedendo por Carloto, no romance) pela leitura da carta que desfaz resolutamente o imbróglio.

Reinaldos, o interceptor, ganha aqui protagonismo no lugar de Roldão. A escolha da personagem que vem resolver o caso é interessante porque fecha um ciclo iniciado na primeira cena

do segundo acto. Recordemos a abertura do acto, no que parece ser uma audiência privada entre Carlos Magno e Ganalão, com o último a atizar suspeitas de conduta desleal da parte de Reinaldos:

Ganalaõ.

Muyto alto Emperador,
estou muy maravilhado,
porque mostrais tal amor
a quem vos hà desonrado,

665 com tanta ira, & rigor.

(...)

Porque, Senhor não sentia!
que este malvado ladraõ
vos prendeu da sua maõ,
tomandovos a Pariz,

675 com muyto grande trayçaõ.

Prendendovos em Montalvaõ
a pezar de vosso imperio,
onde com grande vituperio
estivestes em prizaõ
sem ter nenhum refrigerio.

Ora, a rivalidade entre os dois cavaleiros repercute-se na intervenção de Reinaldos, a pretexto de transmitir ao Imperador a carta interceptada a Carloto:

Reinaldos.

Senhor, não seja espantado

de verme assim desta sorte [i.e., armado]:

porque com todo o cuydado

1115 Ganalão, vosso cunhado,

sempre me procura a morte.

Bem sabeis que sem razaõ,

com vontade muy maligna,

fez matar, com grão trayção

1120 a Tyranes; & Fatecina,

& ao forte Rey Salião.

E a mim já quiz matar

muytas vezes com maldade;

& para mais me danar

1125 fez a sua Magestade

mil vezes me desterrar.

O grande mal que me quer
do todo o mundo he sabido;
& por isto quiz trazer
1130 armas para offender
antes que ser offendido.

Nos romances de que nos ocupamos, as alusões quer a um, quer a outro dos rivais são recorrentes; nenhuma, porém, toca directamente a questão da rivalidade. Sabemos, em contrapartida, que Reinaldos “esta puesto en vandos” com Roldão (v. 315 do segundo romance), apresentando-se, por contraste, como elemento estrangeiro na corte carolíngia, enquanto Ganalão, como Roldão, tem ali lugar assegurado. De resto, o único indício, não exactamente de antagonismo, mas de um certo alheamento ou ruptura entre Reinaldos e Ganalão, como se pertencessem a universos distintos (embora não contraditórios), é o contexto em que aparecem citados: Reinaldos (v. 215 do primeiro romance) é invocado no lamento do moribundo Valdovinos, vem depois (vv. 253, 277 e 353 do segundo) no séquito dos revoltosos que acompanham o Marquês até Paris para assistir ao veredicto do Imperador, sempre a par de uma panóplia de cavaleiros (que não inclui Ganalão), não se destacando particularmente do grupo, e volta a aparecer no momento da execução de Carloto (v. 184, terceiro romance), agora sim, isoladamente, autorizando até a hipótese de ser ele próprio o carrasco do herdeiro imperial.

Este historial coaduna-se com a reformulação que lhe dá Baltasar Dias, quer dizer, também o “seu” Reinaldos é pesarosamente recordado por Valdovinos moribundo, também se faz saber, pelos embaixadores, seguidor do Marquês de Mântua, é citado como *acusador* de Carloto pelo próprio (na carta) e acompanha, de facto, o algoz no encerramento da peça, cabendo-lhe até a tirada triunfal antes do cair do pano. Antagonista, portanto, não tanto de Ganalão, individualmente, mas da corte carolíngia no seu todo.

Já o cunhado de Carlos Magno ganha na *Tragédia* uma dimensão desproporcional à que lhe é investida nos romances: o vulto surge de relance em apenas duas ocasiões, contando-se em ambas

entre o amplo tribunal nomeado pelo Imperador para julgar o príncipe (v 467 do segundo romance e o v. 21 do terceiro). *Juiz*, portanto, e não opositor à facção Reinaldos/Marquês/Valdovinos, como o é Roldão (ainda que inadvertidamente, uma vez que é solicitado por Carloto). Tal como a troca das identidades dos embaixadores, o destaque dado a Ganalão na *Tragédia*, e mais ainda a zaragata que aflora com Reinaldos, assenta num campo hipotextual mais vasto do que o ciclo de romances do *Marquês de Mântua*, que é o dos romances carolíngios.

Se nos cingirmos estritamente ao romanceiro, vamos encontrar noutra composição uma breve mas sugestiva alusão à hostilidade mútua entre Reinaldos e Ganalão. Trata-se do romance “Reinaldos peregrino y conquistador” (0547), “Ya questaua don Renaldos” (segundo consta no *Cancionero de romances sin año*, fls. 115 e ss.), que trata o cativo de Reinaldos por Carlos Magno e o modo como Roldão, intercedendo em seu favor, persuade o soberano a libertá-lo, o que este concede à condição de o desterrar, enviando-o em peregrinação a Jerusalém. O romance ilustra de forma exemplar o ostracismo dado à personagem, hostilizada pelo Imperador desde o primeiro verso, já com o cavaleiro cativo, até ao último, quando Carlos Magno se recusa a enviar-lhe cristãos para colonizar o reino pagão que, entretanto, a boa fortuna o levou a conquistar – e tudo isto, ainda, sem que os motivos da contenda sejam claros. Certa fica a singularidade deste Par de França desprezado pelo soberano, tanto que acende a ira de Roldão a insurgir-se contra o injusto tratamento dado ao companheiro:

o caualleros de Francia

128 dezi aueys oluido

de quantas graues afrentas

130 Renaldos vos ha sacado

porque agora consentis

132 ante vos ser tal tratado

vuestro fuerte capitan

134 de todos primo y hermano
no consienta nadie no

136 tan gran tuerto ser passado
que juro por san Dionis

138 y al eterno soberano
que en lo tal yo no consienta

140 ni tal sera executado
o todo el mundo se guarde

142 de mi espada y de mi mano
que si tal se executare

144 sera de mi tambien vengado
que toda francia lo llore

146 por no auello remediado
y tirense todos afuera

148 no sea nadie tan osado
de querer luego estrenar

150 lo que yo tengo jurado
sus de presto maganceses

152 afuera afuera priado

no me pare mas ninguno

154 busca veredas temprano

vierades a galalon

156 con su magança ciscado

y tanto quel no quisiera

158 ser alli entonces hallado

Tal como se assume pelo teor do romance, no conjunto, a hostilidade de Carlos Magno para com Reinaldos, também se depreende pela invectiva contra os *Magacenses* e Ganalão um ódio calado que opõe este cavaleiro a Reinaldos e Roldão, aqui juntos no mesmo lado da barricada. É curioso que a *Maganza*, Mogúncia em Português (Mainz, Alemanha), feudo tradicionalmente atribuído a Ganalão⁴⁴, venha citada por Baltasar Dias, na voz do embaixador Beltrão, imediatamente após o discurso de Ganalão, sem no entanto se associar uma e o outro discursivamente. Em vez disso, Beltrão fala de Carlos Magno como

700 Poderosa Real Magestade,

Senhor de toda a Magança

de Gascunha, & de França,

⁴⁴ Também é curiosa a evolução semântica do adjectivo espanhol *magancés* (natural de Mogúncia), hoje desusado mas conotado, segundo a Real Academia, como *traidor*, *daniño*, *avieso*, sendo a origem remetida para a traição de “Ganelón de *Maganza*” em Roncesvales (2018, consulta em linha). O uso que lhe é dado no verso 76 supõe já esse valor pejorativo. Em Português temos *magano*, provavelmente com a mesma origem (?). V. também Merimée, 1911.

o que não deixaria de ser verdade, sendo seu vassalo o governador do território, como é seu vassalo Ganalão.

A mera proximidade textual dos elementos *Ganalão* e *Magança* no texto de Baltasar Dias, tal como toda esta complexa rivalidade entre Ganalão e Reinaldo, é sugestiva de um conhecimento do romance sobre o desterro deste último cavaleiro. Contudo, ainda fica por explicar a razão do cativo, em primeiro lugar – razão que não encontramos no romance, mas a montante, na lenda dos *Quatre fils Aymon* (século XIII), originária da gesta franca e, provavelmente, repercutida nos cantares épico-jogrescos castelhanos prévios à autonomização do romanceiro, uma vez que esta matéria alimenta também a proliferação da novelística ibérica até ao Renascimento em torno da figura de Reinaldo, justamente, o mais celebrado dos quatro filhos. O romance “Renaldos peregrino...” reflecte, aliás, parte da narrativa épica, cuja popularidade poderá ainda ajudar a explicar a aparição do Duque Amão na *Tragédia*, no lugar do Duque de Sansão (cf. segundo romance do *Marquês de Mântua*), dispondo Baltasar Dias pai e filho no partido da oposição a Carlos Magno e seu cunhado/conselheiro Ganalão, como sucede na *Chanson des quatre fils Aymon*.

A inimizade entre as duas facções terá começado com uma zaragata familiar a propósito de um jogo de xadrez: Reinaldo mata um sobrinho de Carlos Magno e vê-se obrigado a fugir, secundado pelos irmãos, à perseguição do Imperador, movido mais pelo desejo de vingança pessoal do que pela perseguição de uma justiça imparcial; os quatro irmãos iniciam assim uma vida de errância e atribuladas façanhas e fundam entretanto a casa de Montalvão. É durante um cerco a esta cidade que Carlos Magno é confrontado com a sua própria prepotência e falta de discernimento, ao ver-se abandonado pelos demais Pares de França que não pactuam com o tratamento dado a Reinaldo. Um eco romancístico dessa rebelião é a tirada de Roldão acima transcrita. Só Ganalão permanece ao lado do Imperador, tal como o encontramos na *Tragédia*.

Não é difícil deslindar na intriga os mesmos fundamentos essenciais que sustentam a história de Valdovinos e do Marquês de Mântua: o homicídio de um ente próximo a um Senhor, normalmente sobrinho para não ferir a linhagem, desencadeia uma cisão só restaurada pela vingança do injuriado ou pelo perdão ao agressor, mediante um processo de julgamento. No caso de Reinaldo, como no do Marquês de Mântua, gera-se uma tensão de natureza ideológica entre a defesa do clã (do nome, da casa, do sangue) e a do reino (trono, justiça e soberania) – tensão que parece sobreviver na passagem da gesta para o romanceiro, e deste para o teatro de Baltasar.

A invocação do ódio entre Reinaldo e Ganalão carrega toda uma significação só possível de descortinar por um público bem inteirado, não só dos romances do Marquês de Mântua, mas da tradição épico-cavaleiresca medieval, romancística ou não. Investida do historial hipotextual das personagens em causa, bastando para isso assumirem as identidades de Reinaldos e Ganalão, estas informações criam na *Tragédia* um efeito de intriga secundária, útil pela densidade psicológica que acrescenta ao drama, que de outro modo se reduziria, como muitas vezes acontece, com efeito, ao mero desfile de caracteres.

É visível, nos derradeiros momentos da acção da *Tragédia*, um maior desfasamento entre o ciclo romancístico e a adaptação dramática. Não podemos deixar de considerar a terceira parte da *Tragédia* como uma transposição do terceiro romance, mas uma vez dispostos todos os elementos narrativos nos eixos dramáticos, não há mais necessidade para, no desenlace da sua composição, o dramaturgo se cingir ao código estabelecido pelo terceiro romance, se bem que até aqui o tenha feito com bastante fluidez e liberdade, como procurámos demonstrar. A verdade é que no caminho para o terceiro acto, a relação hipo-hipertexto tende a dissipar-se formalmente, subsistindo pouco mais do que o pendor moralizante da balada (*a justiça é cega ou antes a honra na morte do que uma vida de má-fé*), decerto visado pelo autor da *Tragédia*.

A primeira parte do romance, que consiste na enumeração dos juízes nomeados pelo Imperador, é, assim, liminarmente descartada. O único elemento que vamos encontrar intacto no hipertexto, a par do envolvimento explícito de Reinaldo na execução de Carloto, compreensivelmente amputada às sensibilidades da audiência, é o remate exemplar:

assi murio don carloto

194 quedando aleusado

y baldouinos viviendo

196 aun que murio muy honrado.

De resto, nem a pena chega a ser devidamente divulgada na *Tragédia*, assumindo-se apenas, no juntar das peças, que o réu é decapitado.

Baltasar Dias não precisa de mais do que os recursos que já tem para finalizar, prescindindo, além da violência explícita, de uma multidão de juízes para rematar uma decisão que pode, e numa obra de cunho trágico *deve* ser tomada pelo Imperador em pessoa, uma vez que é o seu dilema que alimenta a expectativa e a tensão dramática. Para além disso, importa manter o desenlace coerente com as inovações que introduz previamente no texto que é seu: ao contrário do que sucede nos romances, o Marquês de Mântua não exige que o Imperador se abstenha do julgamento, por isso, não há impedimento para esse desfecho.

No fim, reina a resignação estóica e consagra-se a apologia da honra e da justiça a qualquer preço: Imperador e Imperatriz vêem morrer o filho com o frio sentimento de dever cumprido, enquanto o Marquês regressa à cena, cumprido também o seu juramento, para encarecer tamanho sacrifício. *Laus Deo.*

Posto isto, fica claro que Baltasar Dias é um *autor* de pleno direito: parte de um modelo e dá-lhe a orientação que pretende, imita-o sem o repetir e transforma-o, manipula-o e adapta-o a uma nova realidade, que é a sua e, igualmente importante, a do seu público. Hábil artesão da palavra, o dramaturgo apropria-se dos romances e constrói, com mestria, uma composição simples, mas investida de uma densidade significativa profunda, só devidamente mensurável se pudéssemos contemplar o exacto *corpus* a que teve acesso. A *Tragédia do Marquês de Mântua* revela-se, assim, uma obra rica do ponto de vista da poética da transtextualidade, tecnicamente eficaz e elucidativa de uma prática dialéctica fundamental para o estudo, quer do romanceiro, quer da literatura quinhentista.

Conclusões

É difícil dar o estudo aqui apresentado por concluído. Esta dissertação não faz mais do que introduzir uma linha de leitura da obra seleccionada com potencial para ser amplamente desenvolvida. O estudo dos procedimentos transtextuais na obra de Baltasar Dias deve agora estender-se à análise das outras presenças hiper- e intertextuais que nela terão influído, para além do limitado campo dos romances sobre matéria de França. Sabe-se, por exemplo, que os autos de *Santo Aleixo* e *Santa Catarina* adaptam à cena narrativas hagiográficas – como se efectua o processo de transposição nestes casos, tendo em conta o dramaturgo parte de uma estrutura textual muito diversa da romancística? Também o *corpus* de chegada deve ser alargado a outras composições e outros géneros para além do dramático, com o intuito de melhor se averiguar a diversidade de procedimentos transtextuais em cada campo literário.

O estudo da transtextualidade abre possibilidades de leitura que obrigam a reconsiderar o estatuto de um texto literário, independentemente do género, da época e da filiação estética e ideológica de origem, no panorama crítico contemporâneo. A obra baltasariana ilustra bem essa necessidade de revisão, dada a negligência a que tem sido relegada. Ora, a análise do *Marquês de Mântua* proposta neste trabalho identifica na peça um recurso precioso que nos permite compreender melhor os processos criativos do autor e, do ponto de vista da sociologia do texto, a estreita relação que une os públicos do teatro popular ao romanceiro. Observámos o processo através do qual o ciclo de romances do *Marquês de Mântua* sustenta, temática e formalmente, a *Tragédia* baltasariana em toda a sua extensão. Trata-se de um caso raro, na literatura quinhentista, de uma transposição modal maciça de um texto prévio, no caso romancístico. O estudo aqui apresentado demonstra que o dramaturgo manuseia a matéria hipotextual com o cuidado de não transfigurar o modelo, o que lhe custaria talvez a adesão da audiência, mas sem perder uma engenhosa flexibilidade na selecção dos elementos dramáticos e na composição discursiva que refuta a ideia do poeta como mero tradutor dos romances.

No processo de dramatização que estudámos, podemos identificar, para além das transformações formais exigidas a este tipo de transposição, duas modalidades principais de inovação introduzidas pelo dramaturgo: uma de ordem material e outra propriamente semântica. A primeira diz respeito às limitações formais da prática teatral, como a configuração espacial. Observámos como o autor, que reproduz muito rigorosamente o primeiro romance do ciclo na primeira parte da sua *Tragédia*, é obrigado a reconfigurar a acção no momento de dramatizar o segundo romance,

especialmente mais dinâmico e variado, de modo a reunir todos os elementos da intriga no mesmo quadro, cujo centro é Carlos Magno. O mesmo tipo de inovação, exigida pelas circunstâncias práticas da encenação, pode ser observado na transposição do terceiro romance, onde se prescinde de toda a passagem romancística que enumera os barões escolhidos para julgar Carloto. A encenação escrupulosa do romance obrigaria a levar ao palco uma pequena multidão de jurados, pelo que a solução natural passa por condensar o processo de julgamento na sentença do soberano, o verdadeiro protagonista do drama.

De outra ordem de inovação é a substituição de personagens (os embaixadores), e a introdução de personagens novas (Sibila e Ermelinda), tal como a sugestão de uma intriga secundária entre Reinaldos e Ganalão que se verifica na adaptação do segundo romance, sobre a embaixada do Marquês de Mântua enviada à corte carolíngia. São transformações que denunciam um conhecimento mais profundo do universo carolíngio, que se estende para além do modelo textual concreto dos romances do *Marqués de Mantua*. Não é claro o propósito da substituição de Dirlos e Sansão por Amão e D. Beltrão, nem da menção à revolta de Reinaldos (intensificar, talvez, a cisão entre os dois partidos envolvidos no drama), mas o conhecimento implícito do historial destas personagens, das relações que estabelecem entre si e do quadro de valores que configuram sugere uma incitação à cumplicidade de público tão inteirado destas informações quanto o dramaturgo.

Baltasar Dias não inventa uma história, mas sim outra maneira de a contar. Tirando o máximo partido do carácter dramático dos romances, o poeta apropria-se deles e usa-os como modelo estético e autoridade moral. Sabemos que esta prática não é universal no teatro quinhentista – Jorge Ferreira de Vasconcelos, por exemplo, encara o romanceiro como um género poético esgotado e decadente, exemplar de uma realidade ultrapassada, a julgar pelo uso depreciativo, de função burlesca, dos engastes romancísticos nas suas comédias. Estas duas aplicações tão diversas do romanceiro no teatro quinhentista sugere uma possibilidade de aplicação dos estudos da transtextualidade a nível historiográfico e etnográfico, na medida em torna possível a averiguar o estatuto de uma prática criativa social, que é a transmissão do romanceiro velho, numa época marcada por profundas inovações estéticas e ideológicas. Se o uso de larga escala que Baltasar Dias faz dos romances do *Marqués de Mantua* prova uma íntima familiaridade em relação aos conteúdos romancísticos, o tom depreciativo das alusões de Vasconcelos revela o desgaste desse mesmo modelo e a sua inadequação à evolução das mentalidades, não deixando com isso de confirmar, pela insistência das alusões, a popularidade dos romances velhos no seio da sua comunidade.

A rede de relações que o texto estabelece com a tradição é imprescindível para o estudo, quer do texto, quer da tradição. É importante que na actualização das edições críticas dos textos dramáticos se tenha esse aspecto em consideração. Como mostrámos, a diversidade de práticas transtextuais espelha uma significação dinâmica que requer a identificação e, mais do que isso, o conhecimento efectivo dos materiais prévios por parte do leitor/espectador, conhecimento esse que tende a dissipar-se com o progressivo desuso da poesia tradicional. A alusão implícita, por exemplo, como vimos na evocação da revolta de Reinaldos, deve ser contemplada como recurso catalisador de um duplo sentido, na medida em que representa uma dupla textualidade cuja apreensão não é supérflua, mas necessária à concretização do texto dramático em questão.

Por fim, vale a pena reflectir sobre a supervivência de informações histórico-literárias evidenciada pelos fenómenos transtextuais. Os heróis carolíngios, as suas façanhas, lograram transitar, na Idade Média, dos cantares épicos para os poemas e novelas de variadas línguas europeias. Invadiram a Península Ibérica, instalaram-se nas línguas castelhana e portuguesa, e nas duas atravessaram oceanos permanecendo ainda hoje, sob diferentes formas, na memória cultural de variadíssimos povos ocidentais. Rastrear minuciosamente o percurso textual destes elementos e averiguar as condições sociológicas de uma dispersão de tal amplitude (geográfica, histórica, formal) é uma tarefa colossal, na qual os estudos da transtextualidade são uma ferramenta imprescindível.

Referências bibliográficas

- Almeida-Garrett, Visconde de (1851). *Romanceiro III: Romances Cavalheirescos Antigos*. Lisboa: Imprensa Nacional. 2ª edição, 1863.
- Alonso, Maria Barrio (1989) “Pervivencia del romancero viejo en otros géneros”, in *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX: Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero*. Sevilla, Cádiz: Fundación Machado - Universidad de Cádiz, pp. 243-278.
- Araújo, Teresa (2004). Portugal e Espanha: Diálogos e Reflexos Literários. Faro, Lisboa: CELL – IERVT.
- _____ (2014). A alusão a romances nas letras portuguesas dos séculos XV-XVII. *Arbor*, 190 (766): a109.
- <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.766n2001>, consultado a 22/09/2019.
- _____ (2019). Introducción. *Floresta de varios romances*, tres ediciones inesperadas del siglo XVII" in *Floresta de varios romances sacados de las historias antiguas de los hechos famosos de los doze Pares de Francia*. Agora nuevamente corregido por Damian Lopez de Tortajada. En Valencia, 1642, México: FAH, A.C., 2019, pp. 19-150.
- Asensio Jiménez, Nicolás (2018). El romance de “La batalla de Roncesvalles”: versiones del Archivo Menéndez Pidal-Goyri. *Revista de Filología Española*, 98(1), 9-39. <http://dx.doi.org/10.3989/rfe.2018.01>, consultado a 22/09/2019.
- Askins, Arthur L.-F. e Infantes, Víctor (2014). *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Baudelle-Michels, Sarah (2005). La fortune de Renaut de Montauban. *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 12, 103-114. Doi : 10.4000/crm.2222.
- Boto, Sandra (2011). *As fontes do romanceiro de Almeida Garrett. Uma proposta de “edição crítica”* (Tese de doutoramento). Recuperado de RUN- Repositório Universidade Nova. <http://hdl.handle.net/10362/7205>, consultado a 22/09/2019.
- Boyer, Frédéric (2013). *Rappeler Roland*. Paris: Editions P.O.L.

- Braga, Teófilo (1898). *Escola de Gil Vicente: desenvolvimento do teatro nacional*. Porto: Livraria Chardron.
- Buescu, Ana Isabel (2004) “Aspectos do bilingüismo português-castelhano na época moderna”, in *Hispania*, LXIV/1, num. 216. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 13-38.
- Carvalho, João Soares (2001). Escola Vicentina. In A. Dias, A.C. Ramalho et al (Eds.), *História da Literatura Portuguesa: Renascimento e Maneirismo*. Lisboa: Publicações Alfa, pp. 417-440.
- Catalán, Diego (1997) *Arte poética del Romancero oral: los textos abiertos de creación colectiva*. Madrid: Siglo XXI de España.
- _____ (2009) “Nueva documentación y nueva evaluación”, in *La épica española (I)*. Creative commons (acesso livre).
<http://diegocatalan.blogspot.com/2009/04/la-epica-espanola-i.html>, consultado a 22/09/2019.
- Coward, David (2002). *A history of French literature. From “Chanson de geste” to Cinema*. London: Blackwell Publishing.
- Deslandes, Venâncio (1888). *Documentos para a história da tipografia portuguesa nos séculos XVI e XVII*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Dias, Baltasar (1692) *Tragédia do Marquês de Mântua e do emperador Carlos Magno a qual como o Marquês de Mântua andando perdido na caça achou a Valdovinos ferido de morte e da justiça que por sua morte foi feita a dom Carloto filho do emperador*. In Camões, José et. al (2010) *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: Centro de Estudos de Teatro.
<http://www.cet-e-quinientos.com/autores>, consultado a 22/09/2019.
- Dias, Baltasar (1737) *Tragédia do Marquez de Mantua; e do emperador Carlos Magno a qual como o Marquez de Mantua, andando perdido na caçã, achou a Valdovinos ferido de morte, e da justiça, que por sua morte foy feita a dom Carloto, filho do Emperador*. In Figueira Gomes, Alberto (1985) *Baltasar Dias: Autos, Romances e Trovas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Di Stefano, Giuseppe (ed.) (2010), *Romancero*. Madrid: Castalia.

- Drimmer, Sonja (2018). *The Art of Allusion: Illuminators and the Making of English Literature, 1403-1476*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press.
- Dumanoir, Virginie (2017), “El Romance de Monçon [ID0217]: edición y estudio” en Josep Lluís Martos (ed.), *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*, Alacant, Universitat d’Alacant, pp. 99-127.
- DuVal, John Tabb (2015). Glimpses of the Humane in the Epic Song of Roland. *Interdisciplinary Humanities*, 32(2), 5-11.
- Ferré, Pedro (1987), *Estratégias Dramatizadoras do Romanceiro Tradicional Português*, Tese de Doutoramento, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.
- _____ (1991) “Algumas notas sobre a dramaticidade do Romanceiro Tradicional Português”, in Bethencourt, Francisco/Curto, Diogo Ramada (1991), *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*. Lisboa: Difel, p. 957-967.
- _____ [ed.] (2000), “Introdução” in *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna: Versões publicadas entre 1828 e 1960*. Lisboa: Serviço de Educação Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 7-112.
- _____ (2003) “Breves notas sobre el teatrõ de Anrique da Mota y Gil Vicente”. In Sousa, Maria Leonor Machado de (2003) *Em louvor da linguagem: homenagem a Maria Leonor Carvalhão Buescu*. Lisboa: Colibri, pp. 97-109.
- Ferreira de Vasconcelos, Jorge (1555) *Comédia Eufrosina*. In Camões, José et. al [coord.] (2010) *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: Centro de Estudos de Teatro.
- <http://www.cet-e-quinientos.com/autores>, consultado a 22/09/2019.
- Figueira Gomes, Alberto (1983). *Poesia e Dramaturgia Populares no Século XVI – Baltasa Dias*. Coleção Biblioteca Breve. Lisboa: Bertrand.
- _____ (ed.) (1985). *Baltasar Dias: Autos, Romances e Trovas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Finazzi-Agrò, Ettore (1978). *A novelística portuguesa do século XVI*. Lisboa: ICALP.
- Garvin, Mario (2007) *Scripta manent: hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert.

- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes: Littérature au deuxième degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gignoux, Anne Claire (2005). *Iniciation à l'intertextualité*. Paris: Ellipses Marketing.
- Guéraud, Jean-François (2002) "L'allusion chez René Crevel : un art d'illusioniste". In Lajarrige, J. & Moncelet, C. (eds.). (2002). *L'allusion en poésie*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Hebel, Udo J. (1991) "Towards a Descriptive Poetics of Allusion". In Plett, Heinrich F. (1991) *Intertextuality*. Berlin: De Gruyter, pp. 135-164.
- Herculano, Alexandre (1907). *Opúsculos (Vol. IX)*. Lisboa: Bertrand
- Iser, Wolfgang (1978). *The Act of Reading: a theory of aesthetic response*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Jauss, Hans Robert (1982). *Toward an Aesthetic of Reception* (T. Bahti, translation). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- _____ (1994). *A história da literatura como provocação à teoria literária* (S.Tellaroli, tradução). São Paulo: Editora Ática.
- Kristeva, Julia (1969). *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lajarrige, J. & Moncelet, C. (eds.). (2002). *L'allusion en poésie*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Le Gentil, Pierre.(1957). Ogier le danois, héros épique. *Romania*, 78 (310), 199-23. <https://doi.org/10.3406/roma.1957.3081>
- Limat-Letellier, N. & Miguët-Ollagnier, M. N. (eds.). (1998). *L'intertextualité*, Besançon : Presses Universitaires Franche-Comté.
- Lopes, O. & Saraiva, A.J. (1955). *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Porto Editora. 12ª edição, 1982.
- Lord, Albert B. (1971). *Singer of tales*. New York: Harvard University Press
- Mariscal, Beatriz (2006). *El romancero y la Chanson des Saxons*. México: El Colegio de México.
- Martins, Manuel Frias (2009) "Convenção literária", in Ceia, Carlos [coord.] (2018), *E-Dicionário de termos literários*. (Acesso em linha).

<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/convencao-literaria>, consultado a 22/09/2019.

Martos, Josep Lluís (2017). “La fecha del Cancionero de romances sin año”, *Edad de Oro*, n.º 36, pp. 137-157.

McKitterick, Rosamond (2008). *Charlemagne: the formation of a European identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Menéndez Pidal, Ramón [ed.] (1914) *Cancionero de Romances en que estan recopilados la mayor parte delos romances castellanos que fasta agora sean compuesto. En Enveres, En casa de Martin Nucio (Cancionero de Romances impreso en Amberes sin año, edición facsimil con una introducción por R. Menéndez Pidal)*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios, Centro de Estudios Históricos.

Disponível em <https://archive.org/details/cancioneroderoma00madr/page/n3>, consultado a 22/09/2019.

Menéndez Pidal, Ramón (1953a). *Romancero Hispánico: Teoría y Historia*, Tomo 1. Madrid: Espasa-Calpe S.A.

Menéndez Pidal, Ramón (1953b). *Romancero Hispánico: Teoría y Historia*, Tomo 2. Madrid: Espasa-Calpe S.A.

Michaëlis de Vasconcelos, Carolina (1907-1909) “Estudos sobre o Romanceiro peninsular. Romances Velhos em Portugal”, *Cultura Española*, VII, 1907, pp. 767-803; VIII, 1907, pp. 1021-1057; IX, 1908, pp. 93-132; X, 1908, pp. 435- 512; XI, 1908, pp. 717-758; XIV, 1909, pp. 434-483; XV, 1909, pp. 697-732 (artigos compilados em *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular. Romances Velhos em Portugal*, 2ª ed., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934, reimpresso no Porto, Lello, 1980).

_____ (ed.) (1922) *Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.

Montalbetti, Christine (1998) *Gérard Genette: Une poétique ouverte*. Paris: Bertarnd Lacoste.

Paris, Gaston (1865). *Histoire poétique de Charlemagne*. Paris : Librairie A. Franck.

Pasco, Allan H. (1994) *Allusion: A literary graft*. Toronto: University of Toronto Press.

Payen, Charles (1990). *Histoire de la littérature française : 1. Le Moyen Âge*. Paris: Flammarion.

Piégay-Gros, Nathalie (1996) *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Nathan.

- Pinto Correia, João David (1984) *Romanceiro Tradicional Português*. Lisboa: Editorial Comunicação.
- _____ (1993). *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*, Vol. 1. Lisboa: Colibri/Instituto Nacional de Investigação Científica.
- Plett, Heinrich F. (ed.) (1991) *Intertextuality*. Berlin: De Gruyter.
- Rabau, Sophie (2002). *L'intertextualité*. Paris : Flammarion.
- Rebello, Luiz Francisco (1977). *O Primitivo Teatro*. Lisboa: ICALP
- Ricks, Christopher (2002). *Allusion to poets*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Riché, Pierre (1978). *Daily life in the world of Charlemagne*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Riffaterre, Michael (1979). *La Production du Texte*. Paris : Éditions du Seuil.
- Rodríguez-Moñino, Antonio (1973). *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (Siglo XVI)*, 2 vols., 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.
- Roig, Adrien (1983). *O teatro clássico em Portugal no século XVI*. Lisboa: ICALP.
- Samoyault, Tiphaine (2001). *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris : Nathan université.
- Short, Ian (ed.) (1990) *La Chanson de Roland*. Lettres Gothiques. Paris: Le livre de poche. 2ª edição.
- Springer, Marlene (1983). *Hardy's Use of Allusion*. London: Macmillan.
- Valverde, Paulo (1998). "Carlos Magno e as artes da morte: estudo sobre o *Tchiloli* da ilha de São Tomé". *Etnográfica*, 2 (2), 221-250.
- Zink, Michel (1990). *Le Moyen Age. Litterature Française*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy.

Recursos digitais

Diccionario de la lengua española – Real Academia Española (actualización 2018): <https://dle.rae.es/?id=DgIqVCc>, consultado a 22/09/2019.

Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa, 2003-2019: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa>, consultado a 22/09/2019.

Pan-Hispanic Ballad Project: <https://depts.washington.edu/hisprom/>, consultado a 22/09/2019.

Relit-Rom – Revisões literárias: a aplicação criativa de romances velhos (sécs. XV-XVII) (2019): <https://relitrom.pt/>, consultado a 22/09/2019.

Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI (2010): <http://www.cet-e-quinientos.com/>, consultado a 22/09/2019.