

**ACTAS DEL XIII
CONGRESO INTERNACIONAL
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL**

(Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)

**IN MEMORIAM
ALAN DEYERMOND**

I

Editadas por
José Manuel Fradejas Rueda
Déborah Dietrick Smithbauer
Demetrio Martín Sanz
M^a Jesús Díez Garretas



VALLADOLID
2010

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010

© Los autores, 2010

Reservados los todos derechos. Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio, salvo para citas, sin permiso escrito de los propietarios del copyright

Publicado por el Ayuntamiento de Valladolid y la Universidad de Valladolid

Ni el Ayuntamiento de Valladolid, ni la Universidad de Valladolid (UVa) ni la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM) ni los editores son responsables de la permanencia, pertinencia o precisión de las URL externas o de terceras personas que se mencionan en esta publicación, ni garantizan que el contenido de tales sitios web es, o será, preciso o pertinente.

Edición realizada dentro del proyecto de investigación VA46A09 financiado por la Junta de Castilla y León.

Ilustración de la cubierta de María Varela

ISBN 978-84-693-8468-8

D.L. VA 951-2010

Impreso en España por
Valladolid Artes Gráficas

A COR NO ROMANCEIRO PORTUGUÊS: POÉTICA E FUNCIONALIDADE

TERESA ARAÚJO
Universidade Nova de Lisboa

Num estudo recente, observei que grande parte dos poemas do Romanceiro Velho actualiza os quadros épico-líricos sem produzir abundantes impressões cromáticas¹. No entanto, notei que, apesar de exígua, a presença da cor nas versões antigas consiste num fenómeno do âmbito da linguagem figurativa do género, da sua poética tradicional e das suas estratégias de relato, uma vez que é frequentemente sugerida por fórmulas² e por artificios intuitivos com repercussões para além da dimensão poética e plástica.

Nuns casos, o cromatismo nasce de versos que utilizam signos verbais representativos das tonalidades, mas noutros decorre de formas poéticas constituídas por um léxico que, apenas num segundo nível, expressava noções de cor – por exemplo, “sangre” ou “rosa”. Deriva, ainda, de estratégias narrativas ou dramáticas, como na versão de um dos romances do ciclo dos Infantes de Lara, na cena em que Gonzalo Gustioz identifica as cabeças dos filhos e do “carrillo” decepadas pelo inimigo nos campos de Almenare³ e, implicitamente, dá a “ver” as cabeças ensanguentadas e manchadas de terra.

¹ “A cor no romanceiro antigo: poética e significado”, in Isabel de Barros Dias e Carlos F. Clamonte Carreto (coord.), *Cores. Actas do VII Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval, Universidade Aberta, 15-17 de Outubro de 2008*. Lisboa, Universidades Aberta, 2010, pp. 201-210.

² Utilizo o conceito na acepção recentemente sintetizada e aprofundada por Aurélio González, “La fórmula y la variación de *Conde Olinos* en el Romancero en América”, in Aurelio González e Beatriz Mariscal Hay, *Romancero: visiones y revisiones*, México, El Colegio de México, 2008, pp. 63-73.

³ *Silva de Varios Romances*, ed. y estudio de Antonio Rodríguez Moñino, Zaragoza, Cátedra Zaragoza-Ayuntamiento, 1970, p. 311 (*Segunda parte de la Silva de Varios Romances*, Zaragoza, Steuan de Nagera, 1550).

Estes processos intensificam a visualização e a emotividade dos acontecimentos, contudo não produzem efeitos apenas plásticos ou poéticos. Funcionam sobretudo como máquina de significação – por exemplo, conferindo profundidade ao carácter de personagens – e como dispositivo de desenvolvimento do relato.

Cabe, agora, deixar algumas notas sobre a relevância do fenómeno, a sua natureza e a sua funcionalidade nos cantos de uma das tradições orais modernas que resultam da longa e ininterrupta recriação e conservação do legado antigo⁴.

Considerando as 1692 versões de 108 romances, recolhidas em Portugal e publicadas entre 1828 e 1960⁵, constata-se a mesma exiguidade cromática e, na ocorrência da cor, o recurso aos artifícios encontrados na tradição antiga e a uma linguagem igualmente figurativa, muitas vezes formulística. Observa-se também que a sua presença gera igualmente efeitos plásticos, metafóricos e narrativos. Do ponto de vista discursivo, as tonalidades são expressas por versos que correspondem à secular recriação de formas poéticas antigas documentadas e por outros que, não encontrando filiação nos testemunhos dos primeiros editores de romances, apresentam por vezes uma antiguidade assinalável – alguns deles são igualmente cantados ou recitados por outras tradições bastante conservadoras.

A continuidade reflecte alguns dos aspectos mais estáveis do Romanceiro tradicional (a sobriedade, o carácter intuitivo e as estruturas), ou seja, alguns dos traços que são, “en última instancia, el elemento clave que ha favorecido la pervivencia secular de los romances tradicionales”⁶. A variação, indissociável da primeira, demonstra a vitalidade e tradicionalidade do género.

Vejamos esta articulação, centrando a atenção nos versos que sugerem a cor mais recorrente nas duas tradições, o vermelho (vd. o citado “A cor no romanceiro antigo: poética e significado”).

Algumas formas poéticas de dois romances de adultério feminino, *O Conde da Alemanha* e *Bernal Francês*, e de um tema do ciclo da esposa infeliz, *A má sogra*, sugerem a impressão cromática através de fórmulas compostas por

⁴ O problema da variação e da invariância mereceu, nas últimas décadas, numerosos e profícuos estudos. Lembro dois dos mais recentes, a magnífica análise de Aurelio González, já citada, e a reflexão teórica de Ana Valenciano, “Estabilidad frente a variación en el Romancero Tradicional”, in Aurelio González e Beatriz Mariscal Hay, *Romancero: visiones y revisiones*, pp. 47-62.

⁵ Utilizo o *corpus* coleccionado por Pere Ferré (coord.), *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna. Versões publicadas entre 1828 e 1960*, 4 vols., Lisboa, 2000-2004.

⁶ Ana Valenciano, “Estabilidad frente a variación en el Romancero Tradicional”, p. 52.

signos verbais da cor, “encarnado”, “carmesim”, “vermelho” e outros derivados a partir deles.

Uma delas, presente em várias versões d’*O Conde da Alemanha*, é proferida pela infanta à sua mãe adúltera para a convidar a ver passar o amante:

venha ver o senhor conde enfeitado de vermelho⁷;
venha ver o senhor Conde, como reluz o vermelho⁸;
se quer ver passar o conde vestidinho de vermelho⁹;
ver o Conde de Alemanha, como lhe fica o vermelho¹⁰;
ver o conde de Alemanha vestidinho de encarnado¹¹.

A fórmula poética produz uma imagem cromática da figura masculina, no entanto, enquadrada no segmento da sequência narrativa em que é conhecida a morte do Conde, não produz um efeito meramente plástico, funciona sobretudo como elemento narrativo. É recitada depois da donzela fazer saber à mãe que descobrira a sua traição amorosa e de, secretamente, desenvolver o estratagema de punição materna (cusara falsamente o Conde ao pai de ter sido requerida de amores pelo cavaleiro e, com essa denúncia, provocara a sua condenação à morte). Figurando sempre no momento posterior à delação, anuncia a consumação da sentença antes da notícia ser dada a conhecer pela alocação da mãe:

– Mal o haja, ó minha filha, o leite que tu mamaste;
a um conde tão bonito a morte lhe causaste¹².

O verso não faz parte do poema publicado no *Cancionero de romances de 1550*¹³, mas a versão antiga apresenta outros dois geradores do mesmo efeito cromático, através de um procedimento intuitivo. São dois versos da falsa denúncia feminina ao pai que aludem a outras vestes manchadas de vermelho e exprimem um conteúdo de violência semelhante ao do verso português – embora modalizado pela evocação erótica que inclui:

– Yo me estava aquí comiendo, comiendo sopas en vino;
entró el conde Alemán, echómelas por el vestido¹⁴.

Recordarão os versos portugueses, na sua recriação tradicional do romance, formas poéticas arcaicas semelhantes às da delação do *Cancionero de romances*

⁷ Pere Ferré (coord.), *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*, III, p. 22, v. 23.

⁸ *Op. cit.*, p. 73, v. 15.

⁹ *Op. cit.*, p. 71, v. 24.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 69, v. 35.

¹¹ *Op. cit.*, p. 49, v. 25.

¹² *Op. cit.*, p. 73, vv. 16-17.

¹³ *Cancionero de romances*, ed. y estudio de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid, Castalia, 1967, p. 256 (Envers, Martín Nucio, 1550).

¹⁴ *Op. cit.*, p. 256, vv. 12-13.

transferidas para outro segmento narrativo? O cotejo com outras tradições orais modernas podia contribuir para a resposta, mas o desconhecimento quase completo do tema fora de Portugal não o permite. Em todo o caso, correspondem a um dos processos de sugestão cromática com função narrativa já presente na tradição antiga.

Um exemplo semelhante encontra-se em várias versões do outro tema de adultério, profusamente cantado na actualidade, mas com tradição antiga desconhecida. Os versos são ditos maioritariamente pelo marido¹⁵, depois de a sua mulher, inadvertidamente, lhe confessar a sua traição amorosa. Irado, ameaça, então, a esposa:

– [...]

Deixa vir a manhãzinha que eu te darei de vestir,
darei-te saia de lã, roupinha de carmezi,
gargantilha encarnada, porque a quiseste assi.¹⁶

O vermelho das vestes e da gargantilha da mulher aparece em numerosas versões portuguesas do romance e, por isso, os exemplos podem multiplicar-se mesmo para além dos seguintes:

te darei saia de gala, roupinha de carmesim¹⁷;
darei-te camisa alva e cordões de carmesim¹⁸;
hei'-te dar saia de gala, colete de carmesim¹⁹;
[v]estirás saia de malha, roupinhas de carmesim²⁰.

A fórmula impregna de cor a cena, mas, tal como n' *O Conde da Alemanha*, a sua função não é meramente plástica. Anuncia a acção de consequências fatais:

– [...]

deixa vir a manhaninha, que mala será para ti,
que te hei-de talhar o vestido de vermelho carmesim;
a tesoura que o corta há-de ser o meu espadim²¹.

¹⁵ Algumas versões contaminadas com *A aparição* apresentam este verso cantado por quem viu enterrar a personagem feminina; vide, por exemplo, “Luvou saia de crama, roupinha de carmesim”, Pere Ferré (coord.), *Romanceiro Português da Tradição Oral Modern*, III, p. 157, v. 16.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 155, vv. 18-21.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 140, v. 21.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 133, v. 18.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 171, v. 25.

²⁰ *Op. cit.*, p. 179, v. 20.

²¹ *Op. cit.*, p. 130, vv. 12-14.

Como se observa, estes versos colaboram na construção do *clímax* final do romance: pela manhã, as vestes da mulher ficarão tingidas pelo sangue do corpo feminino ferido pela violência da punição.

Nenhuma versão deste tema foi fixada antes do século XIX e, por isso, não é possível saber se versos análogos faziam parte da tradição antiga do romance. No entanto, é de admitir que os portugueses recriem algumas formas arcaicas, pois versos semelhantes a estes são modernamente cantados ou recitados pela conservadora tradição sefardita e por outras hispânicas. Em Sarajevo e Tetuán, foram coligidos os seguintes, infelizmente um deles incompleto:

– Ah, si llegare hasta la mañana, te cortaré un buen vestir.
la garganta de cremosín,²²

– [...]

mañana por la mañana yo te haré un buen vestir;
gargantita colorada y camizita de alquíñ²³.

Em Burgos,

– [...]

te haría un vestido de grana forrado con carmesí

[...]

El vestido será el cuerpo, forrado con carmesí,
la gargantilla la sangre que vea correr por tí.²⁴

Na Catalunha, “un vestit de llana blanca amb collar de carmesí”²⁵; na Argentina (Catamarca), “y este puñal que aquí tengo se teñirá de carmesí” e em zona não identificada do Chile, “tu cuerpo será la grana y mi espada el carmesí”²⁶.

Também algumas formas poéticas de versões d’*A má sogra*, tema sobre as nefastas consequências da difamação de uma jovem senhora, feita pela sogra ao seu filho, apresentam um signo da cor, ou um derivado dele, que cria uma imagem plástica e poética impressionante e anuncia a terrível desventura da

²² Archivo SHP; Colec.: Papo, Laura (Levy); leio pela edição de Suzanne Petersen in *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico*, ficha nº 2948, <http://depts.washington.edu/hisprom>, consultada em 6 de Setembro de 2009.

²³ Arcadio de Larrea Palacín, *Romances de Tetuán*, II, Madrid, CSIC, 1952, p. 62, vv. 16-17.

²⁴ Diego Catalán, *Arte poética del romancero oral*, 2ª Parte, Madrid – México, SigloXXI Editores, 1997, p. 185 vv. 29-32.

²⁵ Marià Aguiló i Fuster, *Romancer popular de la terra catalana: Cançons feudals cavalleresques*, Barcelona, Àlvar Verdaguer, 1893, p. 133, v. 48.

²⁶ Reeditadas em Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*, México, Colegio de México, Centro de Estudios Linguísticos y Literarios, 1990, pp. 63, v. 15 e 62, v. 23, respectivamente.

nora. O verso, no qual surge, aparece no segmento narrativo posterior ao da chegada do colérico marido a casa dos sogros, onde a sua mulher foi dar à luz, e da sua imediata partida, levando consigo a inocente mulher recentemente parida e o filho recém-nascido. No caminho, a figura feminina dirige-se ao esposo, dizendo, numa versão de Viseu: “-Olha p’ra o meu cavalo branco que já vai a vermelhejar”²⁷. Noutros poemas, o verso é desmultiplicado e a sua repetição produz a amplificação da imagem cromática e da emotividade do quadro. É o caso da seguinte composição que, ao utilizar um possessivo junto do nome, “teu cavalo”, reforça o poder do marido e a submissão da inocente (até o cavalo em que ela segue é pertença do senhor²⁸):

- [...]
 Olha p’ra trás, D. Flor, olha, se tu qués olhar
 o selim do teu cavalo já vai a vermelhejar
 [...]
 Olha p’ra trás, D. Flor, olha, se tu qués olhar
 o teu cavalo é branco, já vai a vermelhejar
 [...]
 Olha p’ra trás, D. Flor, olha, se tu qués olhar
 as pedrinhas deste chão já vão a vermelhejar²⁹

Em qualquer das versões, a fórmula antecipa o fatal infortúnio. Anuncia a morte de uma mulher sem culpa, que acabava de dar à luz, em consequência da violência do acto do marido em submetê-la à viagem. As formas poéticas que se sucedem a esta confirmam o terrível desfecho, mas a utilização do signo da cor constitui um elemento de antecipação narrativa.

Como nos exemplos anteriores, estes versos não podem encontrar paralelo na tradição antiga; mas têm correspondência, pelo menos, numa composição leonesa, “y las patas del caballo, blancas son y rubias van”³⁰ e numa asturiana, “la cola de mi caballo va roja como un coral”³¹.

Noutras versões deste romance, a sugestão de cor é também produzida por uma fórmula que utiliza o signo verbal “sangue”. Nestes casos, o efeito intuitivo

²⁷ Pere Ferré (coord.), *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*, II, p. 290, v. 1 (o poema limita-se a um fragmento do romance).

²⁸ No segundo segmento do relato, diz o marido: “-Dê alta, senhores criados, cavalinhos, cavalinhos a ferrar, / jornadinha de três dias numa hora s’ há-de andar”, *op. cit.*, p. 310, vv. 12-13.

²⁹ *Op. cit.*, p. 311, vv. 40-51.

³⁰ Diego Catalán y Mariano de la Campa (ed.), *Romancero general de León I: Antología 1899-1989*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal y Diputación Provincial de León, 1991, p. 129, v. 31.

³¹ Archivo AMP; Colec. María Goyri-Ramón Menéndez Pidal; *apud* Suzanne Petersen, *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico*, ficha nº 8157.

e eufemístico é substituído pelo de maior realismo visual, mas continua a funcionar como estratégia de prenúncio do terrível desfecho. Observemo-la nalgumas versões e vejamos seguidamente versos análogos de outras tradições, sobretudo o da sefardita, para se considerar a antiguidade e o formulismo destas formas poéticas:

- Olha p’ às ancas do meu cavalo, cheias de sangue real³²;
- Olha para esse cavalo, como em sangue vai banhado,
vai banhado com o sangue, que deste meu corpo sai³³;
- O sangue era já tanto que o cavalo abanhava³⁴
- Olha p’ra trás, D. Flores, olha se queres olhar,
as flores do campo, tão brancas, com meu sangue a vermelhar³⁵;
- Paridinha de uma hora, sinto-me em sangue alagar³⁶;
- vou descolada do sangue que te não posso falar.
- As çancas do teu cavalo bem vês como elas vão,
- [...]
- Os rios que temos passado cobertos de sangue vão³⁷.

Em Tetuán, foi ouvido o seguinte, “que las ancas del caballo están bañadas en mi sangre”³⁸, em Burgos, “[l]as ancas de tu caballo bañadas en sangre van”³⁹, em Palencia, “[t]odas las flores del campo teñidas de sangre están”⁴⁰ e nas Asturias, “las crines de tu caballo bañadas en sangre van”⁴¹ ou “los ríos que yo he pasado cuajados de sangre van”⁴².

³² Pere Ferré (coord.), *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*, II, p. 286, v. 6.

³³ *Op. cit.*, p. 309, vv. 25-26.

³⁴ *Op. cit.*, p. 301, v. 29.

³⁵ *Op. cit.*, p. 288, vv. 22-23

³⁶ *Op. cit.*, p. 264, v. 40.

³⁷ *Op. cit.*, p. 274, vv. 34-37.

³⁸ Susana Weich-Shahak, *Romancero sefardí de Marruecos. Antología de tradición oral*, Madrid, Alpuerto, 1997, p. 114, v. 24.

³⁹ Narciso Alonso Cortés, *Romances populares de Castilla*, Valladolid, Imprenta de Eduardo Sáenz, 1906, p. 38, v. 50.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 42, v. 41.

⁴¹ Juan Menéndez Pidal, *Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones, recogidos directamente de boca del pueblo. Anotados y precedidos de un prólogo por Juan Menéndez Pidal*, ed. facsímile, Madrid-Gijón, Seminario Menéndez Pidal, Editorial Gredos y GH Editores, 1986, p. 159-160, vv. 43-44 (edição em verso curto), (Madrid, Imprenta y Fund. de los Hijos de J. A. García, 1885).

⁴² Jesús Antonio Cid (ed) *Silva Asturiana I. Primeras noticias y colecciones de romances en el s. XIX*, Madrid, Fundación RMP-SMP-Real Inst. de Estudios Asturianos-Fund. Munic. de Cult. del Ayunt. de Gijón, 1999, p. 224, v. 44.

Também um verso de várias composições d'*A batalha de Lepanto*, romance conservado unicamente pela tradição oral moderna em português⁴³, exprime a violência do combate naval, através da utilização do mesmo signo. Cria uma imagem comparável à que é elaborada pelo últimos versos transcritos português e asturiano d'*A má sogra*, a das águas avermelhadas pelo jorrar do sangue das figuras:

tanto já era de sangue que todo lo mar tingia⁴⁴;
[a] sangueira era tanta que dos embornais corria⁴⁵;
[a] sangreira era tanta, que pelos embornais s2525
aia⁴⁶;
[o]h, Jesus, oh, tanto sangue, nem um pingo d'água havia⁴⁷;
[t]anto sangue derramado, já nenhuma água havia⁴⁸.

Uma imagem visual e poética análoga também aparece no último segmento de uma versão transmontana de *O Cid defende a cidade de Valência*⁴⁹. Surge no momento narrativo em que Búcar prossegue a sua fuga de Cid, entrando nas águas do rio, e em que é ferido pela lança do herói castelhano. Cid ainda o chama ao confronto, mas o mouro confessa a sua derrota, depois de ter ameaçado reconquistar a cidade: “-Espera aí, ó mourilho, que te quero dá-la paga. / -Como esperarei eu, meu senhor, se meu sangue vai pela água?”⁵⁰.

Neste caso, o verso constrói uma imagem ambivalente: manifesta a violência e a eficácia da acção do castelhano, mas, ao visualizar a diluição do sangue (ou seja, da vitalidade) do mouro no rio, exprime a jactância da personagem. A forma poética, como se sabe, não faz parte da versão do *Cancionero de romances* sem data⁵¹, nem da documentação antiga⁵², e não a

⁴³ Apenas Portugal e o Brasil cantam versões do romance, como anota Manuel da Costa Fontes, *O Romanceiro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico (com uma bibliografia pan-hispânica e resumos de cada romance em inglês, selecção e comentário das transcrições musicais de Israel J. Katz, correlação pan-europeia de Samuel G. Armistead, I, Madinson, The Hispanic Seminar of Medieval Studies, p. 87.*

⁴⁴ Pere Ferré (coord.), *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*, I, p. 185, v. 19.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 181, v. 26.

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 191, v. 27.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 186, v. 32.

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 188, v. 33.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 157.

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 157, vv. 23-24.

⁵¹ *Cancionero de romances*, ed. facsímil y estudio de Ramón Menéndez Pidal, Madrid, CSIC, 1945, fols. 179r-180r (Envers, Martin Nucio, s.a.).

⁵² Vide os testemunhos referidos por Diego Catalán, “Helo, helo por do viene el moro por la calzada, vida tradicional de un episodio del “Mio Cid””, in *Siete siglos de romancero*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 145-156.

encontro noutra tradição oral moderna do tema, facto que impede a sua interpretação no âmbito do formulismo. Também a de duas versões transmontanas que presentifica a crueldade da luta d'*O sapo e a sapa*, “[o] sangue que deles corria todas as ervas regava”⁵³ não pode ser cotejada com testemunhos antigos nem modernos do tema, pelo facto do romance ser conhecido apenas em Trás-os-Montes.

No entanto, apesar destes últimos versos não terem correspondência com outros arcaicos dos mesmos romances, parte das suas raízes está mergulhada na velha linguagem poética romancística, pois correspondem a recriações de fórmulas comuns a outros temas, assumindo “la calidad de “lexemas” poéticos”⁵⁴. Como sublinhei no estudo a que aludi no início deste, velhos poemas dos ciclos de Fernán González e de Gaiferos, sobre a Batalha de Roncesvales e sobre a luta entre Lanzarote e Orguloso, entre outros, oferecem versos como:

con la sangre que os sacara yo tiñiera aqeste vado⁵⁵;
de la sangre que d'ellos salía todo va buelto en sangre⁵⁶;
la sangre que d'él salía las yerbas haze teñir⁵⁷;
de la sangre que les corre todo el campo está teñido⁵⁸.

O outro procedimento de criação de cor (exemplificado anteriormente com a cena de Gonzalo Gustioz) encontra-se, por exemplo, nos romances *A vingadora da sua honra*⁵⁹ e *Rico Franco*⁶⁰. Na maior parte das versões, a presentificação da atitude das personagens femininas, desencadeada para ambas se libertarem dos respectivos agressores, inclui um verso que gera a impressão da tonalidade do sangue derramado pelas figuras masculinas para anunciar o terrível final dos que acometeram de amores as duas mulheres.

As do primeiro tema apresentam a luta física entre as duas personagens, na qual a figura feminina captura o punhal do agressor, e seguidamente anunciam a morte que ela lhe provoca, através de uma fórmula com efeito cromático intuitivo:

⁵³ Pere Ferré (coord.), *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*, IV, pp. 119, v. 6 e 120, v. 6.

⁵⁴ Flor Salazar, “Contaminación o formula: un falso problema en los estudios del Romanceiro”, in *Congreso de Literatura (hacia la literatura vasca)*, Madrid, Castalia, 1989, p. 567.

⁵⁵ *Cancionero de romances*, ed. y estudio de Antonio Rodríguez Moñino, p. 227, v. 23.

⁵⁶ *Apud* Giuseppe Di Stefano, *Romancero*, Madrid, Taurus, 1993, p. 400, v. 223.

⁵⁷ *Op. cit.*, pp. 378, v. 41.

⁵⁸ *Op. cit.*, pp. 225, v. 17.

⁵⁹ Pere Ferré (coord.), *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*, III, pp. 239-248.

⁶⁰ *Op. cit.*, pp. 257-263.

meteu-lho no lado direito, ao esquerdo lhe saía⁶¹;
 [m]eteu-lo no lado direito, no coração le saía⁶²;
 meteu-lho ao lado direito, ao coração lhe saía⁶³;
 meteu-lo no lado d'reito, e 'ó esquerdo lhe saía⁶⁴;
 e metera-lho por um lado, ao coração lhe saía⁶⁵;
 meteu-lo por um lado, o coração le partira⁶⁶;
 [c]ravou-lho no lado esquerdo, o coração lhe partia⁶⁷;
 [e]spetara-lho por um lado, ao coração lhe saíra⁶⁸.

O romance não colheu o favor dos editores quinhentistas, mas várias versões hispânicas modernas o actualizam, recitando ou cantando a mesma fórmula com igual funcionalidade:

se la metió por el pecho y a la espalda le salía⁶⁹;
 se lo metió por la espalda y al corazón le salía⁷⁰;
 lo metió tras de la espalda y el corazón le partira⁷¹;
 [s]e lo metió por un lado que el corazón le salía⁷²;
 se le metió por el pecho, por las espaldas salía⁷³;

As versões de *Rico Franco* visualizam o desenrolar do ardil feminino que permite à infanta tomar o punhal do raptor e, imediatamente depois, dão a conhecer o terrível desfecho através de versos que favorecem a impressão cromática. Dois deles são proferidos em primeira pessoa e não ocorrem noutras versões modernas ou da tradição antiga (embora a sua estrutura seja tradicional), “e com tal gana lhe dei, punhaladas três a três”⁷⁴ e “[e]u pus-m’ a lo

⁶¹ *Op. cit.*, p. 239, v. 11.

⁶² *Op. cit.*, p. 242, v. 7.

⁶³ *Op. cit.*, p. 240, v. 13.

⁶⁴ *Op. cit.*, p. 241, v. 10.

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 242, v. 14.

⁶⁶ *Op. cit.*, p. 243, v. 8.

⁶⁷ *Op. cit.*, p. 247, v. 13.

⁶⁸ *Op. cit.*, p. 246, v. 12.

⁶⁹ Jesús Antonio Cid (ed) *Silva Asturiana I.*, p. 95, v. 16.

⁷⁰ Diego Catalán y Mariano de la Campa (ed.), *Romancero general de León*, p. 375, v. 13.

⁷¹ Ana Valenciano, con axuda de José Luis Forneiro, Concha Enríquez de Salamanca e Suzanne Petersen, *Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas*, Madrid – Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro / Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1998, p. 267, v. 13.

⁷² Archivo AMP; María Goyri-Ramón Menéndez Pidal; *apud* Suzanne Petersen, *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico*, ficha nº 3775.

⁷³ José María de Cossío y Tomás Maza Solano, *Romancero popular de La Montaña: Colección de romances tradicionales*, Santander, Sociedad Menéndez y Pelayo, 1933-1934, p. 325, v. 11.

⁷⁴ Pere Ferré (coord), *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*, III, p. 261, v. 24.

punhalar, facadas a três e três”⁷⁵. Contudo o alternativo verso do narrador, “[e]la pegou no punhal, pelos peitos lho metera”⁷⁶ recria a forma da versão arcaica do romance publicada pelo *Cancionero* de 1550, “la donzella que era artera por los pechos se lo fue a meter”⁷⁷, que também sugere uma imagem cromática.

Todos os exemplos anteriores dos artifícios de sugestão de vermelho expressam conteúdos de violência; no entanto outros existem que manifestam aspectos da sensualidade feminina e da experiência erótica, tal como tinha sido observado na tradição antiga. Vejamos alguns para concluir as breves notas sobre o cromatismo e a sua funcionalidade na tradição oral moderna portuguesa.

Duas formas poéticas de *A infantina*, alusivas à imagem da donzela encantada (que surpreende e perturba o caçador malogrado), descrevem a figura feminina através de um signo verbal da tonalidade de vermelho e de outros dois, que contêm a sua noção no seu campo semântico, “rubi” e “sangue”: “da maçã do seu rosto, arrubim belo corria; / [...] / dos beiços da sua boca sangue vermelho corria”⁷⁸.

Estes versos aparecem numa única versão dos Açores e contrastam com os mais comuns que atribuem à personagem um aspecto luminoso e branco, conforme ao seu carácter fantástico e pueril. A sua presença antecipa o fascínio despertado pela figura feminina maravilhosa no cavaleiro que, não obstante, não logrará fruí-lo.

A versão antiga do romance⁷⁹ não oferece nenhuma forma poética semelhante. Mas a criação desta imagem poético-visual com efeito de prenúncio não é exclusiva da tradição portuguesa, pois vários poemas das tradições hispânicas modernas a actualizam mediante outros versos que também anunciam o sentimento masculino, como o asturiano, “peinaba rubios cabellos que el monte respandecían”⁸⁰, o de Las Palmas, “peinando su rubio pelo que todo el árbol

⁷⁵ *Op. cit.*, p. 259, v. 22.

⁷⁶ *Op. cit.*, p. 263, v. 14.

⁷⁷ *Cancionero de romances* ed. y estudio de Antonio Rodríguez Moñino, p. 253, v. 17.

⁷⁸ Pere Ferré (coord), *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*, IV, p. 95, vv. 10-12.

⁷⁹ *Cancionero de romances*, ed. y estudio de Antonio Rodríguez Moñino, p. 253 (reimprime a versão do *Cancionero* sem data).

⁸⁰ Jesús Suárez López (recolección y ed.), *Silva Asturiana VI. Nueva colección de romances (1987-1994)*, Oviedo-Madrid, Fund. RMP-Real Inst. de Estudios Asturianos-Fund. Munic. de Cult. del Ayunt. de Gijón-Arch. de Música de Asturias, 1997, p. 196, v. 4.

cogía”⁸¹ e o de Guarico (Venezuela), “peinándose el pelo rubio, que peine de oro tenía”⁸².

Versos de *A donzela guerreira* também utilizam um dos signos verbais da cor para aludirem ao universo feminino. Uma das que faz parte dos primeiros segmentos narrativos é proferida pelo pai para justificar a dificuldade do propósito da donzela de se disfarçar de guerreiro. Acentua, então, os traços de feminilidade da protagonista: “-Tendes os beiços vermelhos, filha, conhecervos-ão”⁸³. Uma das que integra um dos últimos, dita pelo desconfiado companheiro de armas, usa-o para configurar um adereço de mulheres com o qual a figura masculina pretende comprovar a identidade da donzela vestida de guerreiro: “-Vinde, senhor D. Martinho, nestes mercados comprar, / olhai vermelhos corais, bem vos podeis enfeitar”⁸⁴.

O romance não obteve fixação antiga, mas uma versão moderna coligida em Santander, por exemplo, faz ouvir o pai advertir a donzela da feminilidade dos seus traços, invocando a tonalidade dos seus cabelos, “[e]sos tus rubios cabellos no parecerás varón”⁸⁵ e alguns poemas recorrem à evocação de flores associadas à cor vermelha para construírem cenas de prova do género feminino do (disfarçado) guerreiro:

[q]ue lindos cravos e rosas para uma dama brilhar⁸⁶;
 [q]ue lindas rosas p`r` às meninas s` enfeitar⁸⁷;
 [a]i, que rosas tão bonitas p`r` às madamas se enfeitarem⁸⁸;
 que, se ela mulher for, nas rosas há-de ir apegar⁸⁹.

Outras versões de outros temas utilizam signos compostos a partir de “rosa” para introduzirem espaços de concretização amorosa. No entanto, neste caso (e, como em parte, o anterior), usam-nos na sua qualidade de símbolo da tensão erótica e não tanto como signo com efeito cromático. Poemas do *Conde Claros em hábito de frade* situam o encontro dos protagonistas “debaixo de uma roseira, debaixo de um rosal” e “debaixo duma roseira, debaixo dum bom

⁸¹ Diego Catalán (ed.), *La flor de la Marañuela*, I, Madrid, Seminario Menéndez Pidal y Gredos, 1969, p. 187, v. 9.

⁸² Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*, p. 153, v. 11.

⁸³ Pere Ferré (coord), *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*, IV, p. 200, v. 9.

⁸⁴ *Op. cit.*, p. 193, vv. 53-54.

⁸⁵ José Manuel Fraile Gil, *Cantares de Lines Vejo*, Santander, Cantabria Tradicional, S. L., 2006, MC7/CD, corte 3, v. 7.

⁸⁶ Pere Ferré (coord), *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*, IV, p. 205, v. 31.

⁸⁷ *Op. cit.*, p. 181, v. 26.

⁸⁸ *Op. cit.*, p. 184, v. 31.

⁸⁹ *Op. cit.*, p. 184, v. 29.

rosal”⁹⁰, o que constitui uma metáfora do espaço erótico. Outros d’*O conde Claros preso* são exemplo semelhante, “foi-se ter com Clara-Linda debaixo do seu rosal” e “Claralinda, vossa fllha, está debaixo de um rosal”⁹¹. Estes e outros poderão conservar a memória reelaborada do verso do pema trovadoresco quincentista sobre Conde Claros⁹², publicada no *Cancionero de romances s. a.*, que é continuado por outros de cariz igualmente erótico:

A la sombra de un aciprés, debajo de un rosal
de la cintura arriba tal dulces besos se dan,
de la cintura abajo como hombre y mujer se han⁹³.

Contudo, a utilização do signo “rosa” para a criação de metáforas análogas também se encontra noutras fórmulas, como a do romance já aludido, o *Bernal francês*, e merece um estudo que, neste momento, não cabe fazer:

fiz uma cama de rosas, deitei-o ao pé de mim⁹⁴;
fiz-lhe uma cama de rosas, deitei-o ao pé de mim⁹⁵;
[f]ez-lhe uma cama de rosas, deitou-o em par de si⁹⁶;
fizera cama de rosas, o deitara a par de si⁹⁷;
fizera cama de rosas para ele e para si⁹⁸.

⁹⁰ Pere Ferré (coord.), *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*, I, pp. 248, v. 2 e 285, v. 2, respectivamente.

⁹¹ *Op. cit.*, pp. 407, v. 2 e 495, v. 44, respectivamente.

⁹² Giuseppe Di Stefano, *Romancero*, p. 171, nota.

⁹³ *Cancionero de romances*, ed. facsimile y estudio de Ramón Menéndez Pidal, fol. 83, vv. 47-49.

⁹⁴ Pere Ferré (coord.), *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*, III, p. 137, v. 4.

⁹⁵ *Op. cit.*, p. 162, v. 8.

⁹⁶ *Op. cit.*, p. 158, v. 7.

⁹⁷ *Op. cit.*, p. 169, v. 9.

⁹⁸ *Op. cit.*, p. 175, v. 8.

