

## REFIGURAÇÕES GARRETTIANAS DE “ROMANCES” E OUTROS TEXTOS TRADICIONAIS

GARRRETTIAN “REFURBISHMENTS” OF “ROMANCES”  
AND OTHER TRADITIONAL TEXTS

*Ofélia Paiva Monteiro*

CLP – Universidade de Coimbra

<https://orcid.org/0000-0001-9400-5870>

*[O texto da Professora Ofélia Paiva Monteiro foi preparado, com grande entusiasmo, para um seminário do Projeto “Figuras da Ficção”. A versão escrita ficou, lamentavelmente, incompleta, mas foi possível recuperar uma parte substancial, redigida com o rigor e elegância de sempre. Agradecemos à Família a cedência do documento.]*

### RESUMO

Muito interessado pelo Romanceiro desde o contacto, no exílio, com a cultura romântica, Garrett dedicou-se (pioneiramente, no espaço peninsular) não só à recolha de versões romancísticas, mas também à *criação* de poemas, inspirados em romances, onde procura aproximar-se formal e tematicamente da poesia tradicional, impregnando todavia as composições da sua marca, ao “reconstruir” o fundo antigo com “cimento” e “enchume” seus (cf. “Introdução” de Garrett a *O Chapim d’El-Rei ou Parras Verdes*). O vasto espólio manuscrito, deixado por Garrett, de materiais destinados ao *Romanceiro* documenta que estas atividades – a compiladora e a criativa – permaneceram durante toda a sua vida.

A análise de *Adoçinda*, *Bernal Francês*, *O Chapim d’El-Rei* e *Miragaia* exemplificará a refiguração praticada nos romances “reconstruídos”: o “cimento” garrettiano emacia e espiritualiza a crueza primitiva, recompondo situações e complexificando a psicologia das personagens.

*Palavras-chave:* Romanceiro tradicional; Almeida Garrett; balada romântica.

#### ABSTRACT

Very interested in the *Romanceiro*, which he came into contact with during Romanticism, Garrett (a pioneer on the Iberian peninsula) dedicated himself not only to collecting romances from oral tradition, but also to the creation of poems, inspired by those romances while interpreting them both formally and thematically. At the same time, Garrett infused compositions of his own by reconstructing the old background and by refurbishing it with “cement” and “flavor” of his own (Garrett’s Introduction to *Chapim d’El Rei* or *Parras Verdes*.) The vast collection of manuscripts Garrett left behind, intended to become part of the *Romanceiro*, bears testimony to the aforementioned compilatory and creative activities Garrett would pursue for his entire life. The analysis of *Adoçinha*, *Bernal Francês*, *O Chapim d’El Rei* and *Miragaia* clearly illustrates the reconfiguration practiced in the “reconstructed” romances: The Garrettian “cement” smooths out and spiritualizes the primitive crudity, reconfiguring situations and complexifying the character’s psychology.

*Keywords:* Traditional romance; Almeida Garrett; romantic ballad.

Muito interessado pelo Romanceiro a partir do contacto, no exílio, com a cultura romântica, Garrett dedicou-se desde então (pioneiramente, no espaço peninsular) quer à recolha de versões romancísticas, quer à criação de poemas inspirados por matéria tradicional colhida em “antigualhas” de vária índole, sobretudo nessas fantasiosas narrativas populares, “meio cantadas, meio rezadas” – os “romances” –, que desde criança o seduziam<sup>1</sup>. Vou deter-me em algumas

1 Cf. Garrett, carta a Duarte Lessa (1828), in *Romanceiro* (fixação do texto, prefácios e notas de Augusto da Costa Dias, Maria Helena da Costa Dias, Luís Augusto da Costa Dias), ed.

destas composições suas, que mantêm, formal e tematicamente, a relação com os hipotextos ancestrais, mas “reconstruindo-os” com “cimento” e “enchume” garrettianos (reutilizo imagens do escritor na “Introdução” a uma delas, *O Chapim d’El-Rei ou Parras Verdes*): procurarei mostrar que Garrett, nas “refigurações” de personagens e situações a que procede, deixa plasmadas facetas relevantes do seu imaginário e da sua estesia.

Da consciência que tinha de serem significativas as alterações que praticava é bom índice tomá-las como exemplo da grande transformação *romântica* que desde o exílio advogava nas letras nacionais: o regresso da criação literária moderna à inspiração nativa, postergada desde o Renascimento em favor das formas de conteúdo e de expressão classicizantes – formas exógenas que, instalando-se por toda a parte, tinham igualizado a produção poética. Sondar o “volksgeist” que guardava a cultura genuína dos povos, com o seu modo peculiar de olhar, sentir e dizer o mundo, passou a ser por isso um pilar da desejada renovação nacionalista, que Garrett viu proclamada em moldes idênticos, já havia bom tempo, em cultos espaços europeus – Alemanha, Inglaterra, França. O *Romanceiro* espanhol recolhia aí grande atenção como revelador manancial, particularmente pitoresco, dos tempos primitivos. Sabendo como idêntico filão era também rico entre nós, o escritor sentiu-se estimulado a recolhê-lo, a divulgá-lo e a explorar as virtualidades inspiradoras que possuía para favorecer a conversão às cores da nossa terra. Ressuscitar a poesia primitiva carecia, porém – explicava em carta de 1828 ao amigo Duarte Lessa, também amador de antigualhas –, de remodelações que

a “acomodassem”, sem lhe “alterar a liturgia”, a “espíritos e ouvidos costumados” às tonalidades mais depuradas da musa clássica<sup>2</sup>.

Dessa carta, datada de Londres, fez Garrett o prólogo da edição, na capital inglesa e no mesmo ano, dos seus poemas *Adoçinda e Bernal e Violante*; ambos eram recriações de romances tradicionais, os de *Silvaninha* e *Bernal Francês*, numa amostragem, recebida com êxito<sup>3</sup>, da modernização do primitivo que aconselhava, ilustrando-a pela anexação dos textos populares inspiradores<sup>4</sup>. No *Romanceiro e Cancioneiro Geral* que deu a lume em 1843, em Lisboa, Garrett reproduziu os seus poemas de 1828, acrescentando-lhes três, também modulados como romances (*Noite de S. João*, *O Anjo e a Princesa* e *O Chapim d’ El-Rei*); reeditando este volume, em 1853, somou ainda dois (*Rosalinda* e *Miragaia*) ao conjunto, que ficou assim a reunir composições dadas como peças do seu romanceiro *autoral*, chamando-lhes “Romances da Renascença”<sup>5</sup>: não queria ser acusável de imposturas como a levada a efeito por Macpherson em 1760, ao fazer passar textos seus por cantos redescobertos do antigo bardo escocês Ossian<sup>6</sup>. Tinha entretanto publicado, em 1851, dois volu-

2 In *Romanceiro*, ed. cit., vol. I, p. 80.

3 V. “Introdução” a *Bernal Francês* e *Noite de S. João*, in *Romanceiro*, vol. I, ed. cit., pp. 143-144, 158.

4 Estes dois romances tradicionais tornaram-se os primeiros a terem na Europa divulgação impressa.

5 “Romances da Renascença”, por exemplificarem a desejada *renascença* da inspiração nacional. Foram frequentemente recebidos como romances autênticos. A reedição de 1853 do volume I do *Romanceiro* integra ainda o poema *Por bem, As Pegas de Sintra*, impresso pela primeira vez no jornal *A Ilustração* (vol. II, nº 5, 1 de agosto de 1846). Na introdução, Garrett esclarece, porém, que a composição é moderna e sua, embora toda “feita de coisas populares e antigas” (p. 266 da ed. de 1853). Será a razão que levou os organizadores da edição do *Romanceiro* que utilizo a não a incluírem no vol. I.

6 V. “Introdução” a *O Chapim d’El-Rei ou Parras Verdes*, in *Romanceiro*, I, C. Dias, p. 180.

mes – *Romanceiro II e III* – que compilavam romances tradicionais<sup>7</sup>, anunciando que mais três se seguiriam; tal não veio a acontecer, mas o espólio manuscrito de materiais ligados ao *Romanceiro*, que deixou, documenta que recolheu numerosos textos destinados com certeza a essa finalidade<sup>8</sup>.

Passo a considerar, em *Romanceiro I* – ou seja, no romanceiro garrettiano “autoral” –, o “corpus” que selecionei para desenvolver o objetivo que me propus: constituem-no quatro poemas, *Adoçinda*, *Bernal Francês*, *Miragaia* e *O Chapim d’El-Rei ou Parras Verdes*, todos encenando histórias de amor, campo de eleição na obra de Garrett e no romanceiro tradicional.

Começarei por me deter em *Adoçinda* e *Bernal Francês* pela razão óbvia de que o conhecimento concreto dos romances que inspiraram o escritor permite avaliar com nitidez as refigurações que praticou<sup>9</sup>. No caso de ambos os poemas, elas exerceram-se sobre a representação, nos hipotextos respetivos, de situações extremas de violência passional e crueldade – representação rápida, lacónica e sincopada, como sempre acontece no romanceiro popular: *Silvaninha*, hipotexto de *Adoçinda*, tem por base o desejo aberrante de um pai por sua filha; *Bernal Francês*, o romance-epónimo do poema de Garrett, mostra um adultério feminino punido pela morte. Histórias que tanto relevo conferem aos desmandos do poder erótico impressionaram pois o coletor do nosso *Romanceiro*, pouco apreciador todavia de

7 Garrett sempre retocou, porém, as versões apresentadas.

8 Particularmente esclarecedora da atividade compiladora e criativa de Garrett que não chegou à impressão é a Coleção Futscher Pereira, constituída por autógrafos seus, depositada na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

9 Utilizo a edição citada na nota 1, que reproduz a edição de 1853 dos “Romances da Renascença”.

excessos melodramáticos: as remodelações que praticou consistiram globalmente, aliás, em emaciar a crueza dos textos tradicionais, enriquecendo de matizes as suas personagens.

Centremo-nos em *Adozinda* e no seu “modelo”, *Silvaninha*<sup>10</sup>. A protagonista do romance antigo é uma jovem de garridice insinuada pela imagem inicial, que a mostra a passear num corredor tangendo uma “viola de oiro” e cantando. Logo a seguir diz-se que o pai a “acometia” a cada passo que dava: “Atreves-te tu, Silvana, / Uma noite a seres minha?” A resposta da moça é uma negativa, mas sem nobreza, porque só ditada pelo medo religioso do castigo: “Fora uma, fora duas, / Fora, meu pai, cada dia; / Ma’ las penas do inferno / Quem por mim las penaria?” O pai, levado pelo desejo mas ciente do crime que pretendia, diz-se pronto a sofrer, ele, essas penas que já o atormentavam. Silvana, “muito agastada”, relata o assédio à mãe, que sugere um ardil para lhe dar solução: trocaram de leito, ela e a filha. Perto da meia-noite, o pai acomete a esposa tomando-a por Silvaninha, que acusa depois de não ser virgem e não merecer por isso as “penas do inferno” que por ela sofria. A mãe identifica-se perante o marido, que maldiz a filha por ter revelado o seu intento ignóbil, encerrando-a, por despeito e vingança, numa torre sem sol, quase sem comida nem bebida. Ao fim de sete anos de reclusão, a jovem assoma a uma janela, pedindo água porque morre de sede. Dirige-se à mãe e aos irmãos, mas recebe recusas atroz, dada a ameaça de ter a cabeça cortada quem a socorresse: “Dera-ta

10 Na edição da Editorial Estampa, os volumes II e III reproduzem os dois volumes da compilação garrettiana de romances tradicionais de 1851. *Silvaninha* encontra-se no vol. II, pp. 147-150. Consulte-se Maria da Natividade Pires, “Romance da Silvana e Adozinda. Da memória colectiva à criação individual”, in *Almeida Garrett – Um Romântico, um Moderno*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. I, 2003, pp. 329-338.

eu, minha filha, / Se a tivera salgada, / Que há sete para oito anos / Que por ti sou mal casada”; “Dera-ta eu, irmã minha, / Se a tivera empeçonhada”. Silvana suplica então o pai, anunciando que se lhe desse de beber seria daí em diante sua “namorada”. O pai exulta e intima os criados a trazerem água. Quando eles penetram na torre, deparam, porém, com a jovem morta “nos braços da Virgem santa, / Dos anjos amortalhada”. O romance fecha com a compunção do criminoso: “Vai-te embora, Silvaninha, / Silvaninha da minha alma: / Tua alma vai para o céu, / A minha fica culpada”.

Ainda que o incesto só em intenção se realize e o pai sofra as “penas do inferno” pelo desejo que o possui, diz Garrett na carta a Duarte Lessa, pensando provavelmente em todo o conjunto das personagens, que o assunto do romance, “notável e horroroso”, exigia “suma delicadeza para se tornar capaz de ser lido sem repugnância ou indecência”<sup>11</sup>; e que por isso lhe irritara o desejo de vencer a dificuldade criando a partir dele uma “balada” (como diziam Alemães e Ingleses). Saíra-lhe um poemeto assaz longo, composto por quatro “cantigas”, que mantinha “o fundo da história” de *Silvaninha*, mas era muito diverso no “ornato” e no “maravilhoso”: daí o novo título, *Adozinda*, que dera ao texto, expandindo para 1265 os 120 versos do romance pela amplificação da trama e alargamento da intervenção do narrador, que passa a transmitir cenários e a comentar situações e personagens.

A cantiga I constitui a introdução. Adozinda, logo apresentada, perde a garridice e a desfaçatez de Silvana: de recorte romântico, tem quinze anos ingênuos, cabelo louro e uma graça angelical, sublinhada pela tristeza que a acompanha desde que um “santo ermitão”, vindo da Palestina – personagem acrescentada –, fora acolhido, havia três

11 Ed. Estampa, vol. I, p. 86.

anos, nos paços de Landim, por intercessão dela junto do castelão D. Sisnando, seu pai, “soberbo e descrido”, mas incapaz de a contrariar. O mistério faz a sua aparição: Adozinda perdera a alegria após uma conversa com o romeiro. “Quem sabe o que lhe ele disse?” – comenta o narrador<sup>12</sup>, observando que os olhos da jovem tinham ficado tristes, como “olhos de amor quebrados”, ainda que não sofresse de qualquer paixão. Saudades do pai, que andava a guerrear os mouros, deixando um rasto de sangue? – interroga-se ele, para logo afastar a hipótese, invocando a aversão que Adozinda parecia ter por D. Sisnando, tornado duro no lidar constante com as armas. Ausenda, a mãe ainda bela da jovem, lamenta tal desafeição, motivando um comentário proléptico do narrador: “Ai, Ausenda malfadada, / Tem de vir minguada hora / Que à filhinha desgraçada / Darás mais razão que agora”. Segue-se o relato do bulício no castelo de Landim pela chegada do lidador, que troca com a esposa manifestações de júbilo amoroso, estranhando que a filha não corresse também aos seus braços: é à parte que Adozinda assiste ao encontro dos pais, “pasmada, trémula”, de rosto “ao chão inclinado”. Quando Ausenda a apresenta ao marido, este, quase sem reconhecê-la de tão mudada estar, fica “mudo, estático”, “assombrado” com a sua beleza; ela “cora”, “suspira” e imprime-lhe na mão um “ósculo frio”, a chorar, com espanto de Ausenda, que supõe o pranto causado por medo. “A custo”, diz o narrador, “os doces abraços / De pai, de filha se deram”<sup>13</sup>.

Às linhas vincadas e lacónicas da ação e dos caracteres de *Silvaninha* substitui-se, como vemos, um traçado cheio de ambiguidades, cujo narrador se fica pela focalização “exterior” de atitudes e gestos. Ao ermitão cabe um papel importante pela transmissão a

12 Ibid., p. 99.

13 Ed. Estampa, vol. I, p. 105.



Adozinda da misteriosa mensagem que a deixa perturbada perante o pai: medo? vergonha? coração revoltado? A paixão incestuosa começa a desenhar-se, mas sem apresentar aspetos feios, tanto mais que é gerada no leitor a suspeita desculpabilizadora de ser o eremita um emissário do além e do “fado” que aí fora talhado para a jovem.

A cantiga II desenvolve estas premissas. Narrando as festas que em Landim celebram o retorno do guerreiro, o narrador fala do “embevecido Sisnando” que se não fartava de abraçar e beijar a filha, da alegre comoção de Ausenda com esse amor que sobrepujara a rudeza do marido, de Adozinda, que já não ousava esquivar-se às “carícias paternas”: “Cora, mas deixa abraçar-se: / Vê-se que tantos afagos / A repugnância venceram / Da timidez natural”; ou, insinua o narrador, “se outra causa fatal / Mais encoberta ela tinha... / Ao menos lhe adormeceram”<sup>14</sup>. Terminada a folia, Ausenda retira-se, ansiando a hora de ser esposa e amante de Sisnando. Este passa a ocupar o centro da narrativa em cenas-chave que simultaneamente o inculcam e o ilibam. À noite, no jardim do castelo, ele procura desafogar a opressão que o “rala” e que o narrador transmite acompanhando o seu percorrer íntimo, revelador da perplexidade atemorizada que lhe causa a atração que sente pela filha. “Melancólico e pesado”, “sem saber onde caminha”, interna-se em espaços terríficos – um bosque “emaranhado”, um “caminho fragoso” – até chegar a uma clareira com penhascos e “crespas raízes nodosas”<sup>15</sup>. Nesse ermo de “virginal aspereza”, Sisnando sente-se atraído por uma gruta tida por antro de finados e bruxas más; se “uma voz dentro do peito” o intima a não passar avante”, outra, mais poderosa, lhe brada “Persiste, segue...” – a voz do fado, “que ao mortal desgraçado / Não deixa força ou

<sup>14</sup> Ibid., p. 106.

<sup>15</sup> Ed. Estampa, vol. I, pp. 110-111.

razão”, comenta o narrador. O “ardido Sisnando” penetra de ânimo “soçobrado” nesse “locus horrendus”, onde o surpreendem um lampejar de luz fraca e uma “voz doce mas gemente” que entoia “uma angélica harmonia”: é Adozinda, a implorar aos “anjos do céu” que a defendam da “horrída paixão” do pai. Sisnando enlaça a filha com angústia, enchendo-a de “beijos doces e ternos” que a deixam como “um cadáver”, estirada no chão<sup>16</sup>. O narrador, que acompanha a cena horrorizado, relata que ele soergue “aquela morta beleza” e tenta afastar-se, em luta consigo próprio, acabando vencido. Sisnando soluça quando ouve Adozinda, ao acordar, pedir-lhe piedade: recua na sua “execranda pretensão”, mas não cede, impondo à filha a promessa de que, na noite seguinte, o receberia no seu leito. Tremendo “de horror e de pasmo”, a jovem solicita o adiamento da resposta por um dia; o pai anui, ameaçando matá-la se delatasse quanto se passara<sup>17</sup>.

Sisnando configura-se, pois, como uma personagem contraditória, fragmentada – e, como tal, bem garrettiana: é duro, mas a beleza seduz-lo; sente a “libido” incestuosa como aberrante, mas invencível, entregando-se-lhe com angustiado remorso. O horror da atração interdita fica assim emaciado pelo encantamento que a motiva, pelo tormento que a acompanha e pelo caráter de *fatalidade* que a reveste, simbolizado pelos espaços temerosos onde o assédio se prepara, concretizando-se no mais terrífico deles, a gruta: de cariz demoníaco, ela está situada num cenário de “virginal aspereza”, ou, como também se lê no texto, deixado na sua “rudeza” original pela “criação”<sup>18</sup>: quererá esta relação metonímica insinuar que aquela paixão, monstruosa segundo a ordem divina e moral, cabe nas cruas fatalidades *naturais*?

16 Ibid., p. 114.

17 Ibid., pp. 116-117.

18 Ibid., p. 111.

As cantigas terceira e quarta de *Adozinda* continuam a trama de *Silvaninha*, mas com alterações significativas. Como no romance popular, a jovem relata à mãe o que se passou, sugerindo esta o mesmo ardil para solucionar o desmando. A Ausenda garrettiana fá-lo, porém, de coração destrozado, sem que fique abalada a sua ternura maternal; Adozinda, essa, chora convulsamente, Adozinda que o narrador, em analepse, nos mostrara perseguida, desde que falara com o ermitão, por um “encanto” que a fazia ir sozinha à meia-noite, sem ninguém saber, àquela gruta aziaga, onde se entregava a longas orações. Ter-lhe-ia o romeiro predito a “maldição” do seu fado – pergunta o narrador –, maldição atraída pela “soberba despiadada” de Sisnando, que tantas vezes escorraçara do seu castelo gente desesperada que pedia auxílio? Diz o narrador que “tais pecados não guardou / Para os punir na outra vida / O supremo Arbitrador”<sup>19</sup>.

No que toca à consumação do ato sexual, as circunstâncias de *Silvaninha* permanecem no poema de Garrett: Sisnando, crendo ter nos braços a filha, “é criminoso / Quanto o podia ficar” e acusa sordidamente Adozinda de não ser virgem<sup>20</sup>. Diversa configuração recebem depois os progenitores. Ausenda, cujas “entranhas maternas” não consentem “ouvir a filha adorada / De tal modo caluniada, / E por quem, e em que momento!”, identifica-se perante o marido, trespassada de dor. Sisnando não maldiz Adozinda; fica torturado por remorsos e vergonha, mas o despeito, mais forte, leva-o a idêntico propósito de vingança – a reclusão da filha na torre abandonada<sup>21</sup>, sem água nem roupa, pelo período fatídico de “sete anos e um dia”.

19 Ed. Estampa, vol. I, p. 119.

20 Ibid., p. 125.

21 Ibid., pp. 127-128. Sobre o passado da torre, é narrada uma breve história de fim feliz, a da reclusão por sete anos e um dia, determinada por um rei mouro, da esposa que considerava ter-lhe sido infiel.

Adozinda para lá segue sem um lamento, perante a comiserção de todos. Sisnando encerra-se num aposento, só, mordido pela culpa.

O desfecho da balada e de *Silvaninha* divergem muito, após apresentarem o mesmo pedido de água feito pela enclausurada no termo do cativo. O poema de Garrett elimina toda a fealdade moral enenada neste lance pelo romance popular. O apelo de Adozinda não tem destinatários específicos e não obtém qualquer resposta, dada a ameaça de morte que impende sobre quem a socorra. O pai, ouvindo-lhe os brados, fica profundamente abalado: no seu “duro coração / Já vacila a crueldade, / Já vislumbra a compaixão”; com “lágrimas sanguíneas” a correrem-lhe dos “secos olhos côvados / Que inspiravam medo e espanto”, precipita-se, gritando que acudam à filha que morria “por mãos de seu pai”; chegando à torre, pede ansiosamente perdão a Adozinda, e cai inanimado<sup>22</sup>. Ausenda mostra-se sempre mãe amante: doente após quanto sucedera, recobra alento ao saber do apelo da filha, corre à torre e ordena que se derrube a “porta negra e tremenda”<sup>23</sup>. Vão é o esforço de muitos braços, todavia afeitos a combater muralhas: “parece encanto”, diz o narrador; só consegue quebrá-lo o velho ermitão que acorre, em quem todos reconhecem o romeiro outrora recebido nos paços de Landim. Fendendo-se, a torre deixa ver Adozinda morta, num recendente “leito de rosas”, fresca, em atitude de prece. O ermitão, com os seus poderes mágicos, intima Sisnando a voltar à vida e a entregar-se a longa penitência, que poderia salvá-lo porque a filha, “anjo celeste”, lhe perdoara ao morrer e rogara por ele ao “Pai Eterno”<sup>24</sup>. O corpo da jovem é levado para a ermida do castelo. Ausenda pouco tempo sobrevive. Sisnando fica a cumprir o seu fado, coberto de “horror e opróbrio”, sumindo-se com

22 Ed. Estampa, vol. I, pp. 132-133.

23 Ibid., p. 134.

24 Ibid., pp. 136-137.

o ermitão para não mais ser visto. Informa o narrador que se dizia, porém, ser sua a voz “medonha” que se ouvia gemer na capela de Landim, sempre à meia-noite, bradando por perdão.

Para edulcorar o desejo incestuoso, Garrett radica-o, como vemos, numa motivação inelutável porque transcendente, geradora de dilemas dilacerantes em Sisnando por lhe vencer a vontade e as convicções morais. A paixão pela filha, sem deixar de ser ignóbil, toma assim o nobilitante cariz *trágico* da fatalidade. O senhor de Landim não fica, contudo, completamente isentado de *culpa*: ao desejo perverso que o tortura também é dado o caráter de *maldição* imposta pelo “supremo Arbitrador” para punir a sua crueldade e a sua soberba, maldição tanto mais aguilhoante quanto se projeta sobre uma *vítima inocente*, Adozinda. Estes conflitos entre inevitabilidade e responsabilidade, entre culpa e inocência na catástrofe sobrevivida, tocavam Garrett, desde a juventude, como manifestações de irracionalidade no suceder do mundo, propulsora de questionação angustiada sobre a providência divina (lembramos *Frei Luís de Sousa*); encontrava-as encenadas na tragédia grega, que tanto leu, ou em Shakespeare, que aprendeu no exílio a apreciar (as quatro cantigas de *Adozinda* têm epígrafes de Shakespeare, três retiradas de *Rei Lear*, uma de *Hamlet*<sup>25</sup>).

O mundo de Garrett é, todavia, prevalentemente luminoso e repassado de brandura: Sisnando, aberto à penitência, pode esperar o perdão de Deus, Ausenda mostra a sublimidade do seu amor maternal, Adozinda intercede no Céu pelo pai.

25 Cantiga I: *King Lear*, II, 4; Cantiga II: *King Lear*, II, 4; Cantiga III: *Hamlet*, I, 5; Cantiga IV: *King Lear*, IV, 7. Cf. Lia Noémia Rodrigues Correia Raitt, *Garrett and the English Muse*, London, Tamesis Books Limited, 1983, p. 120.

A balada *Bernal Francês* afasta-se muito menos do que *Adozinda* do romance tradicional de que parte<sup>26</sup>. Compõem-na três conjuntos de heptassílabos, que expandem para 227 os 112 versos do hipotexto, mantendo globalmente trama e personagens, mas sujeitando-as a uma reconstrução que lhes emacia a crueza, como foi já dito.

O romance tradicional – todo em diálogo, razão que leva Garrett, em 1828, a rotulá-lo de *xácara*<sup>27</sup> – encena, como tão comum é no *Romanceiro*, um adultério feminino punido pela morte. Ana chama-se a esposa infiel, Bernal Francês é o cavaleiro que, na cena inicial, bate à sua porta, à noite, e é recebido por ela após identificar-se: “Ai se é Bernal Francês, / A porta lhe vou abrir; / Mas se é outro cavaleiro, / Bem se pode daí ir”<sup>28</sup> – diz, fiel ao amante. Do júbilo pressuroso que a sua chegada lhe traz dão prova múltiplos sinais (alguns, talvez, de conotação agoirenta<sup>29</sup>): “Pegara-lhe pela mão / E o levei ao meu jardim / Fiz-lhe uma cama de rosas, / Traveseiro de jasmims, / Lavei-o em água de flores / E o deitei a par de mim...” – narra Ana, dotada de iniciativa amorosa. Tudo decorre às escuras, porque o “candil” que trazia foi apagado quando abriu a porta – circunstância necessária ao nó da ação. Tendo já passado a meia-noite, ela estranha que Bernal lhe não tenha ainda manifestado interesse, observando-lhe que, se era o medo a inibi-lo, não havia razão para

26 Na ed. do *Romanceiro* que utilizo, a balada de Garrett encontra-se no vol. I, pp. 147-154, com paratextos a pp. 143-146 e uma nota a p. 287. O romance tradicional homónimo, que surgia, na edição original de *Adozinda e Bernal*, de 1828 (cf. *Supra*, §3), no corpo da carta a Duarte Lessa, é incorporado, em 1851 (com muitas variantes providas da colação com outras versões), no vol. II do *Romanceiro* (pp. 161-165 do vol. II da edição que utilizo; cf. as notas dos seus organizadores, pp. 288-295).

27 Em 1851, Garrett hesita em manter a denominação: cf. ed. cit., vol. II, pp. 155-156.

28 Ibid. p. 161.

29 “Ao saltar da minha cama / Eu rompi o meu frandil, / Ao descer de minha escada / Me caiu o meu chapim”.

tal: criados e irmãos não andavam por ali e o marido estava longe, guerreando sarracenos; “Por má traça o matem moiros!” – acrescenta, mostrando cru desamor. Era, porém, o próprio marido quem estava a seu lado: “Não temo de teus irmãos / Que bem sei que são por mim, / Não temo dos teus criados, / Que mais me querem que a ti; / A teu marido não temo, / E dele nunca temi... / Teme tu, falsa traidora, / Pois o tens a par de ti!” Ana, ardilosa, tenta um subterfúgio para se defender: “Ai! se tu és meu marido, / Quero-te mais do que a mim... / Oh que sonho, tão mau sonho, / Que eu tive agora aqui! / Ergamo-nos já, marido, / Deixa-me vestir daí”. Ele não cai, porém, no logro, e logo lhe anuncia, com ironia desdenhosa, que vai matá-la: “Cala-te, falsa traidora, / Que não me enganas assim. / Deixa tu vir a manhã, / Que eu é que te hei de vestir: / Dar-te-ei saia de grana / E gibão de cramesim, / Gargantilha de cutelo, / Pois tu o quiseste assim”<sup>30</sup>.

Após um corte temporal, a ação progride com Bernal Francês a manifestar o desejo de saber se a “sua dama” ainda se lembraria dele. Quem lhe responde comunica-lhe a sua morte e relata-lhe o funeral: “Levava a saia de grana / E gibão de cramesim, / Gargantilha de cutelo, / Tudo por amor de ti”; o corpo seguia num caixão “de ouro e marfim” em andas cobertas de negro, acompanhado por toque de sinos e longo cortejo de frades, cavaleiros, donzelas a chorar e pajens que “iam a rir”. Bernal cai inanimado; tornando a si, dirige-se à sepultura: “Abre-te, ó campa sagrada, / Esconde-me a par de ti!”. Da cova sai, porém, uma voz, que lhe diz: “Vive, vive, cavaleiro, / Vive tu que eu já morri”; não têm mais viço os “olhos com que te olhava”, a “boca com que te beijava, os “cabelos que entrançavas”, os “braços que te abraçavam”; chame-se também Ana a mulher com

30 Ibid., p. 162-163.

quem casares, para te lembrares de mim; “conta-lhe os nossos amores” para que ela aprenda com o meu fim; “Filhas que dela tiveres / Ensina-as melhor que a mim, / Que se não percam por homens, / Como me eu perdi por ti”<sup>31</sup>.

O romance, mostrando uma infidelidade conjugal punida com uma crueldade que parece aprovada pelo contexto social – o corpo é enterrado com solenidade, os pajens riem no cortejo fúnebre, a própria vítima aceita o castigo –, é também, como vemos, a celebração de uma quente paixão mútua, de que a heroína, no final moralizador, acentua, porém, os danos.

No volume II do *Romanceiro*, em 1851, Garrett apõe à versão inserida de *Bernal Francês* um comentário onde afirma que a balada homônima que dera a lume em 1828 e reeditara, com algumas alterações, em 1843, era uma “tradução” do romance primitivo “em linguagem e modos menos rudos”, uma “tradução de sala” sobre a qual tinham sido feitas as versões para inglês e espanhol, que reproduz<sup>32</sup>. Ele próprio vinca, pois, a proximidade e a diferença dos dois textos.

Como *Adoçinda*, a balada integra um narrador ao qual é dado um papel importante na criação dos cenários e na reconstrução das personagens, segundo uma estratégia discursiva que deixa “vazios” destinados a estimularem o interesse. O marido recebe o nome soante de Dom Ramiro, a esposa infiel passa a chamar-se Violante; constituem um casal jovem separado pela guerra – estão desposados não havia um ano, após prolongados amores<sup>33</sup>: Dom Ramiro anda no mar

31 Ibid., p. 163-165.

32 Garrett, *Romanceiro*, vol. II, 1851, p. 136. A tradução inglesa é de John Adamson; a castelhana, de Isidoro Gil.

33 Ibid. I, p. 147.



a combater os mouros, “ralado” de saudades; de Violante, o narrador limita-se a acentuar a grande beleza, apontando um senão premonitório: “Não a houvera igual no mundo/ Se ela fora mais constante”.

Deste exórdio, passa-se à evocação, repassada de mistério, do que ocorre de noite no castelo de Dom Ramiro, sobranceiro ao mar, durante a sua ausência: quando tudo dorme, esteja o mar bravo ou manso, vê-se luz, sempre a hora certa, numa seteira da torre, logo passando perto “leve barca aventureira” que fica varada na praia. Numa “noite escura e feia”, estando aquela luz a brilhar, a barca não é vista: “Quem nela foi não se sabe, / Mas onde foi não tornou”<sup>34</sup> (148). Estaria a par de tudo isso “o bom Rodrigo”, que jurara a seu senhor estar vigilante? — pergunta-se o narrador. A transição para o nó da fábula, idêntico ao do romance — a chegada noturna de Dom Ramiro, que Violante recebe pressurosamente tomando-o por Bernal, de quem estranha depois a frieza —, é feita pela informação, dada pelo narrador, de haver na rocha um “falso postigo” que só Dom Ramiro, a esposa e Rodrigo conhecem, por onde alguém entra a “horas mortas”, ouvindo-se pouco depois um “manso bater” à porta de Violante.

Como no romance, a jovem está calorosamente enamorada: tremendo-lhe a mão, guia quem toma por Bernal ao seu aposento, dá-lhe “ósculos ardentes”, aquece-lhe as mãos frias “no seio palpitante”, despe “o amado corpo” das armas que traz para espanto seu, banha-o “em pura essência de rosas” e deita-o a par de si “em seu leito regalado”. Violante afasta-se, porém, de Ana na cena da anagnórise, com desenrolar global idêntico: manifesta mais suavemente o desamor conjugal — “Se de meu marido temes, / A longes terras andou: / Por lá o detenham mouros, / Saudades cá não deixou”

34 Ibid. I, p. 148.

— e não tenta ludibriar Dom Ramiro quando ele se identifica. Este também recebe um tratamento edulcorante: a balada elide a decisão de matar a esposa infiel, anunciada no romance em palavras cruéis; passa-se imediatamente ao quadro de Violante caminhando para a morte em vestes penitenciais, tão bela que pajens e donzelas choram de piedade; “O próprio ofendido esposo / Com tal vista se enternece”, disposto a perdoar não fora Violante pedir-lhe, prestes a ser degolada, que não tirasse vingança do “mísero” amante, porque só ela merecia a morte<sup>35</sup>: tal rogo renova a ira de Dom Ramiro, que dá ao algoz ordem para executá-la, voltando o rosto.

Segue-se a evocação do funeral de Violante, seguido por gente “triste”, tochas que luzem “nas trevas da noite escura”, frades encapuzados, toque de sinos que “causam terror”. Decorrem duas noites sem que apareça qualquer luz na seteira do castelo, mas a “barca aventureira” anda “passando e repassando”. O narrador condói-se do par amoroso: “Linda barca tão ligeira / (...) / O farol que te guiava, / Já não luz, já se apagou. // A tua linda Violante, / O teu encanto tão belo, / Teve por ti feia morte, / Crua morte de cutelo”. Na igreja de São Gil, onde é enterrada, um cavaleiro, vestido de negro, atira-se de rojo ao chão e intenta trespassar-se com a espada, bradando em soluços: “Abre-te, ó campa sagrada, / Abre-te a um infeliz!... / Seremos na morte unidos / Já que em vida o céu não quis. // Abre-te, ó campa sagrada, / Que escondes tal formosura, / Esconde também meu crime / Com a sua desventura”. O Bernal garrettiano inculpa-se, pois, de ter, ele, cometido “crime” e quer suicidar-se porque não pode “sofrer” a vida sem a amada. Trava-o, como no romance, a voz que sai da campa, pedindo-lhe que viva: é só ela a merecer o “gelo” da morte; no túmulo, onde se lhe mantém vivo o coração, da existên-

35 Ibid. I, p. 151.

cia restam-lhe o “remorso” e o “amor”, tendo-se-lhe mirrado tudo o mais – os braços com que o abraçava, os olhos com que o via, a boca com que o beijava. Idêntico final moralizador põe fim à balada.

As personagens de Garrett recebem, como vemos, um tratamento que modera a crueza e as eleva: Violante, tão calidamente sensual quanto Ana no amor adúltero em que se “perde” por inconstância logo após o casamento, não mostra, como a heroína do romance, violenta animosidade contra o marido, nem astúcia para tentar iludi-lo; a sua paixão ilícita acompanha-se nobremente de sentimento de culpa e abnegação: atribui-se a responsabilidade do adultério – por isso se julga merecedora de morte –, atraindo sobre si a vingança de Dom Ramiro; deseja que o amante venha a ser feliz e case com uma mulher mais constante do que ela, vincando a exemplaridade do final trágico da sua paixão irregular com mais relevo do que a Ana do romance (“Aprende em meu triste fado / A ser pai e a ser esposo”). Bernal ganha um perfil romantizado: ama com exaltação, inculpa-se do crime cometido e quer unir-se, na morte ao menos, com Violante, sem a qual não sabe viver. Dom Ramiro não mostra a ferocidade vingativa do marido do romance: confrange-o condenar à morte a esposa infiel, cuja beleza o entenece a ponto de parecer disposto a perdoar-lhe se a auto-inculpação de Violante, ilibando Bernal, não reacendesse a sua cólera.

A balada, de crueldade mitigada, é, pois, nova fábula que documenta o poder de “Eros”, a força – também na mulher – da atração sensual, a violência dos ímpetos passionais (ciúme, vingança), a mobilidade da vida do coração – tão garrettiana! –, polarizada no vulto feminino.

Para a balada *Miragaia*, surgida pela primeira vez no *Jornal das Belas Artes* em 1845, não se conhece um romance tradicional específico que tenha despoletado em Garrett o esforço “reconstrutor”. Nos

esclarecimentos preliminares apostos à citada publicação do poema na imprensa – reproduzidos, em 1853, na reedição dos “romances da Renascença” que integrou *Miragaia* –, o escritor informa, porém, que a balada se baseou, por vezes “textualmente”, na “tradição popular”, conservada na história “rezada” por “velhas e barbeiros” dos locais vizinhos do Porto onde se passa a ação (os da infância de Garrett), acrescentando: “O autor, ou, mais exatamente, o recopilador, seguiu muito pontualmente a narrativa oral do povo, e sobretudo quis ser fiel ao estilo, modos e tom de contar e cantar dele”; por isso, diz, *Miragaia* representa “a verdadeira reconstrução de um monumento antigo”<sup>36</sup>. Aponta, porém, que “o conde D. Pedro e os cronistas velhos” também “fabularam” sobre a “legenda” que é assunto da balada.

A história do rei Ramiro encontra-se efetivamente narrada nos *Livros de Linhagens* publicados por Herculano na secção *Scriptores* de *Portugaliae Monumenta Historica*, tanto no chamado *Livro Velho* como no *Nobiliário do Conde D. Pedro*<sup>37</sup>. As duas versões apresentam

36 Cf. Costa Dias, I, p. 205.

37 Respetivamente, o 2.º *Livro de Linhagens*, pp. 180-181 de *Scriptores*, e o 4.º, *ibid.*, pp. 274-277.

No *Nobiliário do Conde D. Pedro*, a narrativa, mais longa, apresenta pequenas variantes (ed. de Ema Tarracha, pp. 388-393). O rei Ramiro, casado com D. Aldora, enamora-se da irmã de Alboazer Alboçadam, o mouro que era senhor das terras que iam de Gaia até Santarém; como este se nega a conceder-lha, rapta-a e leva-a para Leão, onde ela é batizada com o nome de Artiga. Alboazer vinga-se roubando Aldora, que conduz para o seu castelo de Gaia. Ramiro corre a recuperá-la, mas, após incidentes idênticos (chama-se Perona a serviçal da rainha que ele encontra na fonte e lhe dá água), é vítima da armadilha semelhante montada pela esposa, de que escapa quando é socorrido pelos seus, ao ouvirem a sua trompa. Idênticas circunstâncias trazem a morte da rainha.

Veja-se José Carlos Miranda (1988), «A “Lenda de Gaia” dos Livros de Linhagens: uma Questão de Literatura?», in *Revista da Faculdade de Letras* [da Universidade do Porto] – *Línguas e Literaturas*, II série, 5, t. II, pp. 483-515.

entre si algumas diferenças. No *Livro Velho*, o rei mouro Abencadão, cujo castelo era em Gaia, rouba a esposa de Ramiro. Este, desejando vingar-se, acerca-se do castelo do raptor, acompanhado pelo filho, D. Ordonho, e seus vassalos, que se escondem entre árvores vizinhas. Ortiga, uma criada da rainha, encontra o rei junto de uma fonte e dá-lhe de beber por um gomil, onde ele coloca a metade de um anel que outrora dividira com a esposa. Ortiga, ao regressar ao castelo, estando Abencadão ausente na caça, apresenta a vasilha à rainha, que encontra, ao beber, essa metade da joia, ficando sabedora de que o marido está perto. Ordena que lho tragam e prepara-lhe uma cilada – porque se apaixonara por Abencadão –, encerrando-o no seu quarto, sem comer nem beber. Quando Abencadão regressa da caça, a rainha pergunta-lhe o que faria com Ramiro se o encontrasse ali, respondendo o mouro que o mataria, como o rei faria com ele em situação idêntica. A rainha promove o encontro de ambos. Ramiro afirma a Abencadão que veio ao castelo recobrar a esposa que ele lhe roubara, quebrando as tréguas que tinham acordado. ‘Vieste para morrer’, diz-lhe o mouro, perguntando-lhe depois que morte lhe daria a ele, se o encontrasse em sua casa. Ramiro responde que lhe ofereceria um lauto jantar e o faria subir depois a uma torre, obrigando-o a tanger a sua trompa até ficar sem fôlego e morrer. Assim te quero eu matar, diz-lhe Abencadão. O rei Ramiro é então levado a uma torre e obrigado a tanger a sua buzina. Ouvindo-a, Ordonho e os vassalos acorrem em seu socorro, dizimando todos os mouros. Ramiro embarca com a rainha e as suas donzelas; parando para comer e folgar, adormece com a cabeça no regaço da mulher. Ela, que chora, acorda-o com as lágrimas que deixa cair no seu rosto. Quando Ramiro lhe pergunta as razões do pranto, retorque que chora pelo mouro excelente que ele matara. O filho do rei, que ouve essa resposta, pede ao pai a morte da mãe. Ramiro ata uma mó à garganta da rainha e lança-a ao mar. Regressando a Mier, a sua terra, faz

batizar Ortiga, a quem dá o nome de Aldara, casando com ela. Nasce um filho de ambos, Albozar.

No *Nobiliário de Conde D. Pedro*, a narrativa, mais longa, apresenta pequenas variantes<sup>38</sup>. O rei Ramiro, casado com D. Aldora, enamora-se da irmã de Alboazer Alboçadam, o mouro que era senhor das terras que iam de Gaia até Santarém; como este se nega a conceder-lha, rapta-a e leva-a para Leão, onde ela é batizada com o nome de Artiga. Alboazer vinga-se roubando Aldora, que conduz para o seu castelo de Gaia. Ramiro corre a recuperá-la, mas, após incidentes idênticos (chama-se Perona a serviçal da rainha que ele encontra na fonte e lhe dá água), é vítima da armadilha semelhante montada pela esposa, de que escapa quando é socorrido pelos seus, ao ouvirem a sua trompa. Idênticas circunstâncias trazem a morte da rainha.

Já na carta de 1828 a Duarte Lessa, referia o “romancezinho de *Gaia* e do *Rei Ramiro*” que o amigo descobrira em Londres “com o precioso achado dos papéis e livros do nosso infeliz Oliveira”<sup>39</sup>, esclarecendo em nota aposta à 2.<sup>a</sup> e a 3.<sup>a</sup> edições do *Romanceiro* (que reproduzem a carta) tratar-se de um “raríssimo” poema do século XVII, intitulado *Gaia*<sup>40</sup>. Aqui, Ramiro está casado com Gaia, mas

38 Veja-se José Carlos Miranda (1988), «A “Lenda de Gaia” dos Livros de Linhagens: uma Questão de Literatura?», in *Revista da Faculdade de Letras* [da Universidade do Porto] – *Línguas e Literaturas*, II série, 5, t. II, pp. 483-515. Cf. ed. de Ema Tarracha, pp. 388-393.

39 *Op. cit.* p. 82.

40 Se Garrett afirmava, na edição de 1843 do *Romanceiro*, não ter voltado a ver esse poema, que restituíra a Duarte Lessa sem o ter copiado, em 1853 dizia possuir um exemplar, oferecido por um amigo. O poema *Gaia*, da autoria de João Vaz, impresso em 1630, foi reeditado em 1868 por Teófilo Braga (Coimbra, Imprensa Literária): “*Gaia*”, *romance por João Vaz – publicado segundo a edição de 1630 e acompanhado de um estudo sobre a transformação do romance popular no romance com forma erudita nos fins do século XVI*. Este texto está reproduzido em <https://pt.scribd.com/document/320642168/Villa-Nova-de-Gaia-by-Joao-Vaz>.

enamorado de uma irmã do rei mouro Almançor, cujo castelo se situa próximo do Porto. Gaia, exasperada com a situação, premedita com Almançor ser por ele raptada e levada para a sua fortaleza. Ramiro vem no seu encalço, esconde os seus soldados na vizinhança e procura ver a esposa. Disfarçado de romeiro, bebe água de uma fonte, que lhe é servida num gomil por uma criada moura da rainha. Em episódios semelhantes aos narrados pelos Livros de Linhagens, Gaia sabe, através do anel que o marido lança na água da vasilha, que ele está próximo, preparando-lhe de modo idêntico uma armadilha de que devia resultar a sua morte; a vítima, porém, acaba sendo Almançor, morto por Ramiro, que é socorrido pelos seus quando o ouvem tocar a sua trompa na torre onde ia ser supliciado. O poema não narra a morte de Gaia.

Comparando a balada garrettiana com estes textos antigos, cuja ação ficou sumariada, podemos verificar que neles estão os incidentes da trama de *Miragaia*; também os conteria o romance que Garrett diz ter por vezes reproduzido “textualmente” no seu poema, falasse verdade ou mentisse para o radicar no Romanceiro tradicional.<sup>41</sup>

41 Recordemos os lances da balada, que se desenvolve em quatro “cantigas”. O rei Ramiro, casado com Gaia, “folga” na sua terra, Milhor, com Zara, irmã do rei mouro Alboazar, por ele raptada. Este, em vingança da afronta, rouba por sua vez a desprezada rainha, levando-a para o seu castelo, junto ao Douro. Ramiro, entretanto cansado de Zara e cheio de “zelos”, tenta recuperar a esposa com o apoio de soldados, que deixa escondidos num arvoredor próximo. Disfarçado de romeiro, pede a Peronela, uma serviçal de Gaia que encontra junto à fonte onde ela fora buscar água para a ama, que o deixe beber do gomil onde a recolhera; e lança na vasilha metade de um anel que outrora dividira com a esposa, a quem manda pela moça o recado de que um romeiro lhe deseja falar e lhe envia aquela joia em cumprimento do que outro lhe solicitara à hora da morte. A rainha, ao beber, encontra o anel, que identifica, dizendo-se pronta a receber quem lho manda. Dá-se a anagnórise dos esposos durante a ausência de Alboazar na caça: Dom Ramiro, arrependido, está em lágrimas e Gaia, agitada por sentimentos contrários onde avultam o amor que agora tem ao rei mouro e o desejo de

*[O texto ficou interrompido pouco depois deste ponto; seguir-se-ia uma análise da balada de que apenas se conserva o parágrafo inicial. Optámos por apresentá-lo em nota de rodapé; inversamente, incorporaram-se no corpo do texto as longas notas onde resume os hipotextos de “Miragaia”, dando-lhes maior visibilidade. Em tudo o mais respeitou-se a palavra da Autora.]*

colher vingança do marido que tanto a humilhara. Anunciando uma buzina o regresso de Alboazar, Gaia esconde Ramiro no seu próprio quarto e prepara-lhe uma cilada.