

*E.L.O.*, 7-8 (2001-2)

*A MORTE DE D. BELTRÃO: AS ORIGENS ÉPICAS, GARRETT E A TRADIÇÃO BRASILEIRA*

*Manuel da Costa Fontes\**

Em 777, Carlos Magno, imperador dos Francos, invadiu a Espanha decidido a conquistá-la aos Mouros, mas viu-se obrigado a interromper o projecto no ano seguinte, ao receber notícia de que os Saxões do norte do Reno, que tinha conquistado pouco antes, se tinham revoltado. Quando o seu exército atravessava os desfiladeiros dos Pirinéus, a retaguarda foi assaltada e aniquilada pelos bascos em Roncesvales, a 15 de Agosto de 778. Uns trezentos anos mais tarde, o desastre deu origem a uma canção de gesta de 4.002 versos, a *Chanson de Roland*, que se tornou extraordinariamente popular em toda a Europa, existindo em várias versões. Uma delas é o *Roncesvalles* espanhol do século XIII, do qual sobrevive um fragmento de 100 versos. Supõe-se que, por sua vez, esta gesta espanhola deu origem a várias canções mais curtas ou romances sobre o assunto, incluindo *A Fuga do Rei Marsim* (Menéndez Pelayo 1945, 67–68), que também se conhece com o título de *Roncesval* (CMP, B3), *O Sonho de D. Alda* (CMP, B6) e *A Morte de D. Beltrão* (CMP, B4; RPI, B1).<sup>1</sup> Estes três romances ainda existem na tradição oral moderna. Os dois primeiros foram recolhidos entre os Sefarditas, descendentes dos Judeus expulsos da Espanha em 1492 e de Portugal em 1497. Hoje em dia o terceiro romance, *A Morte de D. Beltrão*, existe na Galiza (Valenciano 1998, n.º 13), em Leão (Catalán *et al.* 1991, 1: 56–58), e entre os Sefarditas de Marrocos (FLSJ 3: 222),<sup>2</sup> mas a tradição é muito mais forte no Nordeste de Portugal, onde se tem descoberto um grande número de versões.<sup>3</sup> *A Morte de D. Beltrão* também passou ao Brasil (Magalhães 1973, 64 e 95; Lopes 1967, 167–168), que é o único país das Américas onde foi recolhido. O propósito deste trabalho é examinar o romance sobretudo na tradição brasileira mas, para melhor colocá-lo no seu contexto, começarei por um resumo dos acontecimentos históricos e das canções de gesta que lhe deram origem.

---

\* **Erro! Apenas o documento principal.** Modern and Classical Language Studies. Kent State University. Kent, Ohio 44242. E. U. A. <[mfontes@neo.rr.com](mailto:mfontes@neo.rr.com)>

<sup>1</sup> Os melhores e mais completos estudos destes três romances devem-se a Samuel G. Armistead, que lhes dedica dois extensos capítulos (7 e 9) no terceiro volume de FLSJ. O presente trabalho deve ser lido como apêndice ao esplêndido estudo de Armistead (FLSJ 3: 151–194, 222–225, 272–287). Para um sucinto resumo desta importantíssima obra, veja-se a minha recensão de 1995. É com prazer que manifesto a minha gratidão aos amigos que me ajudaram com as suas sugestões e indicações bibliográficas: Samuel G. Armistead, Francisca Neuma Fechine Borges, Jerusa Pires Ferreira, J. J. Dias Marques, Bráulio do Nascimento, Doris J. Turner e Mercedes Vaquero. Dias Marques fez também o favor de ler e corrigir a penúltima versão deste trabalho. Apresentei uma versão mais breve na IV Jornada de Estudos Medievais: Carlos Magno na América, em Aracaju, Sergipe, Brasil, no dia 12 de Janeiro de 1999. A Bráulio do Nascimento e a Luiz António Barreto, os meus agradecimentos pelo seu convite para participar nessa Jornada. Se não fosse por eles, não teria tentado estudar este romance.

<sup>2</sup> Para uma versão sintética, veja-se. a pág. 152 de FLSJ 3.

<sup>3</sup> Em 1980, minha mulher e eu conseguimos gravar um total de 38 versões no Distrito de Bragança (Fontes 1987, nos. 4–41).

I

Depois da conquista árabe em 711, a Península Ibérica passou a formar parte do grande Império do Oriente, regido pela dinastia omeíade.<sup>4</sup> Quando os Omeídas foram massacrados pelos seus rivais da família Abassida, só conseguiu escapar o príncipe Abderrahman, que chegou à Espanha em 755, ou seja, quarenta e quatro anos depois da conquista. Como a maioria dos Muçulmanos permanecia leal à sua família, no ano seguinte o príncipe conseguiu fundar em Córdoba uma nova dinastia omeíade, independente do califado abassida de Bagdad, rompendo assim como a anterior unidade política do mundo árabe. Todavia, nem todos os muçulmanos da Península aceitaram o novo governo instalado em Córdoba. No norte, Solimão Ibn Al-Arabi, emir ou governador de Barcelona e de Gerona, aliado com Al-Hussein ben Yahia e Abu Thawr, emir de Huesca, revoltou-se contra Abderrahman I, o qual mandou um exército comandado por Thalaba ben Ubayd para pôr cerco a Saragoça. Ibn Al-Arabi capturou o chefe do exército sitiador e decidiu pedir ajuda a Carlos Magno, imperador dos Francos.<sup>5</sup>

Com trinta e cinco anos de idade, Carlos era o monarca mais poderoso da Europa. Controlava a França, os Países Baixos e uma boa parte da Alemanha. Em 774 tinha atravessado os Alpes e submetido os Lombardos do Norte da Itália, e acabava de conquistar os Saxões do norte do Reno. Al-Arabi encontrou-se com o imperador em Paderborn, na Alemanha, na Primavera de 777, depois do baptismo de milhares de saxões, e colocou-se sob a sua protecção. Supõe-se que, em troca, Al-Arabi e os seus aliados se tornariam tributários de Carlos. Vendo nisto uma oportunidade para aumentar os seus domínios no sul, o que também implicava uma expansão do cristianismo—os pagãos submetidos pelo imperador eram sempre obrigados a aceitar a fé cristã—Carlos Magno decidiu intervir em Espanha com um poderoso exército. Isto sugere que pensava em conquistar toda ou pelo menos uma grande parte da Península (Menéndez Pidal 1960, 193).<sup>6</sup>

O exército franco foi dividido em duas colunas antes de atravessar os Pirinéus em Maio de 778. Comandada pelo próprio rei, a primeira coluna dirigiu-se a Pamplona; a segunda foi na direcção de Barcelona. Pamplona, cidade cristã cujos habitantes navarros constituíam um ramo do povo basco, foi ocupada sem resistência embora os senhores bascos não vissem com bons olhos a presença franca. Orgulhosos da sua antiga liberdade, não queriam ser dominados por nenhum rei, quer cristão quer sarraceno. Em Barcelona, pelo contrário, o exército franco foi bem recebido pelos catalães.

---

<sup>4</sup> O resumo histórico que se segue baseia-se em Menéndez Pidal 1960, 181–230; Pinto-Correia 1993–1994, 1: 112–115; Riquer 1957, 13–21; Riquer 1983, 9–12.

<sup>5</sup> Deve-lhe ter entregue ben Ubayd nessa altura, porque o general ficou encarcerado numa fortaleza franca (Menéndez Pidal 1960, 192).

<sup>6</sup> Para Martín de Riquer, o projecto seria menos grandioso; o imperador pensaria em criar no sul dos Pirinéus "un 'protectorado', zona que se interpondría al peligro que suponía el empuje de Abd al-Rahman" (1983, 10).

Durante a sua permanência em Pamplona, Carlos voltou a encontrar-se com o emir de Barcelona, Ibn Al-Arabi, que lhe tinha prometido a cidade de Saragoça. Como fora combinado em Paderborn, Al-Arabi entregou-lhe reféns como garantia da sua lealdade. Na mesma altura outro conjurado muçulmano, Abu Thawr, emir de Huesca, também colocou o irmão e o filho como reféns nas mãos do imperador dos Francos. A coluna comandada por Carlos prosseguiu depois a caminho de Saragoça, em frente de cujas muralhas acabou por se reunir com a segunda coluna, vinda de Barcelona.

Entretanto o outro aliado de Ibn Al-Arabi, Al-Hussein, fizera as pazes com Abderrahman e tinha-se fechado na cidade, decidido a defendê-la. Conseguiu repelir duramente o ataque das forças cristãs, e Carlos, recebendo notícia de que os recém-conquistados Saxões se tinham revoltado, decidiu levantar o cerco para acudir ao norte do Reno.<sup>7</sup> Desconfiando duma traição por parte de Ibn Al-Arabi, prendeu-o e levou-o consigo, juntamente com os reféns que lhe tinham sido entregues, o que indica que pensava em voltar.

Na viagem de regresso, Carlos passou mais uma vez por Pamplona. Desta feita os habitantes tinham-se aliado com os Mouros e não lhe permitiram entrar. Carlos tomou a cidade, destruiu-a, arrasando também as muralhas, e partiu depois a caminho da França. Para se vingarem, os bascos caíram do alto das montanhas sobre a retaguarda do exército francês nos Pirinéus a 15 de Agosto de 778, perto de Roncesvales. Naqueles desfiladeiros, onde era preciso viajar numa estreita coluna, não era fácil dar a volta aos cavalos, e as pesadas armaduras reduziam a mobilidade dos franceses. Além de possuírem a vantagem do terreno que tão bem conheciam, os bascos podiam-se mover muito mais rapidamente. Como resultado, a retaguarda do poderoso exército de Carlos Magno, onde se encontrava o tesouro real, as provisões, os reféns e a maioria dos grandes senhores da corte foi quase completamente aniquilada. Embora os cronicões franceses, escritos em latim, atribuam o desastre à perfídia dos bascos, os Árabes também devem ter participado porque, segundo os seus historiadores, os filhos de Ibn Al-Arabi, Matruch e Ayshun, deram a liberdade ao pai—e, provavelmente, também aos outros reféns—voltando com eles a Saragoça.<sup>8</sup>

Mais preocupado com a rebelião dos Saxões, o imperador nem tentou vingar-se. Deteve-se somente para recolher os cadáveres dos principais senhores, a fim de os fazer sepultar em França. Entre eles encontravam-se o senescal Eggihard, Anselmo, conde do palácio real, e Hruodland ou Rolando, prefeito da marca da Bretanha (Brault 1984, xv).

---

<sup>7</sup> Riquer põe em dúvida este facto apesar de se encontrar em alguns anais carolíngios, e afirma que o imperador só soube da revolta mais tarde, já em França. Na sua opinião, Carlos não tinha o material bélico necessário para tomar uma cidade amuralhada, e não queria arriscar um cerco prolongado (1983, 11).

<sup>8</sup> O historiador Ibn Al-Athir menciona este feito sem fazer nenhuma referência aos bascos nem a Roncesval mas, como explica Menéndez Pidal, é muito mais provável que os dois povos tenham colaborado (1960, 205–209). Na opinião de Martín de Riquer, os reféns foram libertados antes, em Navarra, quando o exército franco se encontrava entre o Ebro e Pamplona (1983, 11).

O desastre deu origem a uma canção de gesta, La Chanson de Roland (c. 1100), cuja melhor e mais antiga versão é anglo-normanda e se encontra na Biblioteca Bodleiana, em Oxford. Segundo a teoria tradicionalista as canções de gesta eram poemas compostos oralmente pouco depois dos acontecimentos, transmitindo-se anonimamente, de boca em boca. Os elementos mais fantásticos iam sendo acrescentados com o tempo, por gerações cada vez mais afastadas das ocorrências. Como a poesia oral existe em variantes, quando o poema é por fim fixado por escrito, a versão escrita é um produto essencialmente colectivo, representando apenas uma das várias que coexistiam na mesma época. Por outro lado, a teoria individualista não aceita o carácter colectivo das canções de gesta. Embora os seus adeptos não neguem a existência de lendas anteriores sobre o assunto, insistem em atribuir as canções aos indivíduos que as fixaram por escrito. Essas pessoas, ou melhor, esses autores individuais, teriam criado o género a partir do século XII.<sup>9</sup>

Seja qual for o caso, a Chanson de Roland tem pouco em comum com os acontecimentos históricos acima resumidos. O poema começa por asseverar que, em sete anos, Carlos Magno tinha conquistado toda a Espanha menos a cidade de Saragoça, defendida pelo rei Marsílio. Embora muçulmanos, os Mouros são caracterizados como pagãos. Para se desfazer do invasor, Marsílio manda dizer falsamente a Carlos que, se levantar o cerco, se fará seu vassalo e irá ter com ele a Aix para ser baptizado. Roldão, sobrinho e braço direito do velho imperador, aconselha-o a tomar a cidade mas o padraсто, Ganelão, pai de Valdevinos, acha que a proposta de Marsílio deve ser aceite. Carlos decide levantar o cerco e mandar um emissário ao rei dos Mouros. Roldão sugere o padraсто, que se zanga muito com ele, prometendo vingar-se. Depois Ganelão diz a Marsílio que o enteado é louco e que, enquanto ele viver, o velho imperador, que tem mais de duzentos anos de idade, não deixará de fazer

---

<sup>9</sup> Para úteis resumos dos pontos principais das duas teorias, veja-se Brault 1984, xii-xiii; Deyermond 1995, 48-50; Riquer 1983, 19-21. Como compromisso, costuma datar-se a *Chanson* de cerca de 1100 porque o texto mais antigo e melhor, ou seja, como já dissemos, o manuscrito de Oxford (séc. XII), copia uma versão colocada pelos estudiosos entre 1130 e 1170 e até mesmo mais tarde (Brault 1984, xviii), mas o poema tinha sido cantado algum tempo antes. Num documento francês datável entre 999 e 1031 e que, por conseguinte, precede a *Chanson* de setenta a cem anos, encontram-se irmãos chamados Oliveiros e Roldão, o que demonstra que era costume baptizar dois filhos com os nomes dos dois heróis. Até 1183 existem mais dezasseis exemplos franceses, espanhóis e italianos. Segundo Martín de Riquer, tal implica que havia "unos juglares o recitantes populares que divulgaban unos cantos épicos en los que se insistía en la emulación heroica de los compañeros Roldán y Oliveros" (1983, 24), cantos esses anteriores às versões da *Chanson de Roland* que até nós chegaram. Não se pode provar que essas canções eram versões da *Chanson*, mas a *Nota Emilianense*, que consiste em dezasseis linhas em latim escritas nas margens de um códice por um monge do mosteiro de San Millán de la Cogolla entre 1054 e 1076 (Alonso 1954), demonstra que o poema se cantava em Espanha antes de 1100. Nesta nota, que cito pela tradução de Martín de Riquer, faz-se um pequeno resumo da *Chanson* e nomeiam-se seis dos doze pares de França, os quais o monge apresenta como sobrinhos do imperador: "Rodlane, Bertlane, Oggero spata curta [*espada corta*], Ghigelmo alcorbitanas [*de la nariz curva*], Olibero y el obispo don Torpín" (1983, 25). Como Bertlane, Oggero e Ghigelmo não se encontravam em Roncesvalles, a sua presença pertence ao "fenómeno de captación de personajes de otras gestas, tan característico en la evolución de la epopeya" (Riquer 1983, 26). Além de provar a existência de uma versão da *Chanson* anterior ao século XII, a *Nota Emilianense* menciona como vimos o nome de Bertlane ou Beltrão, nome esse que será o do protagonista do romance que estudamos no presente artigo.

guerra. Quando os franceses se preparam para regressar ao seu país, Ganelão aconselha Carlos a colocar Roldão na retaguarda. Os doze pares de França ficam também com ele. Marsílio ataca em Roncesval com um exército de 400.000 homens. Oliveiros, companheiro de armas de Roldão, aconselha-o a dar o alarme com o seu olifante (corno de marfim) para pedir ajuda a Carlos, que vai na dianteira, mas ele recusa. À medida que prossegue o combate, os franceses perdem tantos homens que o arcebispo Turpim pede aos sobreviventes para não fugirem, garantindo-lhes que se encontrarão todos no Paraíso nesse mesmo dia. Roldão toca finalmente o olifante, com tanta força que o sangue lhe escorre pela boca e os miolos lhe começam a sair pelos ouvidos. Mesmo assim luta com Marsílio, corta-lhe a mão direita, e o mouro foge. Mortalmente ferido, cego devido ao sangue que lhe cobre os olhos, Oliveiros dá um golpe no elmo de Roldão e pede-lhe perdão ao saber o que tinha feito. Roldão perdoa-lhe, dizendo que não tinha sido ferido. Turpim é também mortalmente ferido. Juntam-se 400 mouros para atacar Roldão, que os derrota, mas eles matam-lhe o cavalo, Veillantif. Sentindo-se às portas da morte Roldão trata de quebrar contra uma rocha a sua espada, Durandarte, que Carlos Magno lhe tinha oferecido, para que não caia nas mãos de algum covarde. Como não consegue fazê-lo esconde-a debaixo do corpo, com o corno, antes de morrer junto a quatro pilares de mármore. Descem anjos do céu, que lhe levam a alma para o Paraíso. Ao chegar a Roncesval o imperador pede a Deus que faça parar o sol três dias, porque só assim teria tempo de vingar os seus mortos antes de os enterrar. Deus concede-lhe o milagre. Perseguidos, os mouros fogem em direcção a Saragoça. A maioria afoga-se no Ebro. Marsílio, que conseguira refugiar-se na cidade, manda cartas a Baligante, que estava em Babilónia, para que o venha ajudar. Baligante, tão velho que tinha sobrevivido a Virgílio e a Homero, chega à Espanha no dia seguinte. Entretanto Carlos regressa a Roncesvales. Vai à frente de todos. Ao encontrar o sobrinho faz um grande pranto, arranca os cabelos e a barba e desmaia de dor. Preparam-se três corpos para levar para a França —Roldão, Oliveiros e Turpim—, mas tiram-lhes primeiro os corações, que são colocados num sarcófago de mármore branco. Quando os franceses estão prestes a partir chega o valente Baligante à frente de um grande exército. Carlos mata-o num combate singular e os franceses perseguem os pagãos até às muralhas de Saragoça. Informado da derrota, Marsílio morre de desespero. Carlos toma a cidade, faz baptizar mais de 100.000 pagãos e leva consigo a viúva de Marsílio, Bramimonda, para que ela venha a ser baptizada por sua própria vontade. Roldão, Turpim e Oliveiros são sepultados em Blaye, na igreja de S. Romão. Ao saber o que tinha acontecido a Roldão, a sua noiva, a bela Alda, cai morta no solo. Em Aix, Ganelão acaba por ser condenado à morte e é esquartejado. Bramimonda, “Rainha da Espanha”, converte-se e ao ser baptizada mudam-lhe o nome para Juliana.

Como se pode ver o poema só tem de histórico o desastre propriamente dito, o cerco inicial de Saragoça, os nomes de Carlos e Roldão e pouco mais.

Embora os verdadeiros vencedores tenham sido os bascos —tudo leva a crer que a participação árabe tenha sido muito reduzida— a Chanson transformamos em mouros porque, para realçar o valor dos francos, era preciso proporcionar-lhes adversários poderosos. Esse papel não podia de maneira nenhuma ser exercido pelos humildes bascos. Naturalmente, só o esquecimento que vem com o tempo poderia ter autorizado semelhante substituição, e o mesmo se pode dizer dos grandes exageros que permeiam a Chanson, a começar pela afirmação de que Carlos tinha conquistado praticamente toda a Espanha. Se os ouvintes ainda se lembrassem do que tinha realmente acontecido não teriam permitido nada disso. Tais mudanças indicam que o desastre de Roncesval se convertera numa lenda ou mesmo em várias e que, com o tempo, essas lendas se tinham transformado em mito. Quer a Chanson tenha sido composta oralmente e depois modificada pela transmissão, quer composta por um autor individual em princípios do século XIII, não restam dúvidas de que a tradição oral teve um papel muito importante na sua formação. Por outro lado é também necessário frisar o papel decisivo da ideologia oficial. Na Chanson de Roland o que mais importa não é o aspecto político, que consistia na expansão do império dos Francos, mas sim o religioso, expresso na ideia de cruzada.<sup>10</sup> Roldão e os seus companheiros são apresentados como mártires cristãos e Carlos Magno é praticamente um santo,<sup>11</sup> pois consegue que Deus faça parar o sol três dias. Neste sentido, embora trezentos anos mais tarde, a Chanson acaba por reflectir a aliança de Carlos Magno com a Igreja dado que, para consolidar as suas conquistas, os pagãos que submetia eram sempre forçados a aceitar a fé cristã.

Em última análise, é ao pranto de Carlos Magno em Roncesval que remonta o romance da Morte de D. Beltrão, onde um pai que vai na vanguarda do exército volta atrás em procura do filho quando se dá pela sua ausência e o encontra morto com grandes feridas no campo de batalha. Ao procurar o corpo do sobrinho o imperador vê muitas plantas cujas flores se tinham tornado vermelhas com o sangue e começa a chorar. Chega mais adiante e, debaixo de duas árvores, reconhece os golpes dados por Roldão em três rochas. Depois vê-o jazendo na erva, desmonta, levanta-o com as mãos e desmaia de dor:<sup>12</sup>

Desuz dous arbres parvenuz est Carlluns;  
2875 les colps Rollant conut en treis perruns,  
sur l'erbe verte veit gesir sun nevuld.  
Nen est merveille se Karles ad irur.

<sup>10</sup> Isto tem certa justificação histórica. Ao saber dos planos de Carlos Magno, o Papa Adriano escreve-lhe prometendo que rezaria pelo sucesso da expedição contra os Mouros, "enemigos de Deus" (Menéndez Pidal 1960, 195).

<sup>11</sup> Por incrível que pareça, o imperador foi canonizado a 29 de Dezembro de 1165, e foi padroeiro da Sorbona durante muito tempo (Pinto-Correia 1993-1994, 1: 86-87).

<sup>12</sup> Cito pela edição de Martín de Riquer (1983). As traduções colocadas depois das citações foram feitas com a ajuda das de Riquer (em espanhol) e Brault (em inglês).

Descent a pied, aled i est pleins curs,  
si prend le cunte entre ses mains ansdous;  
2880 sur lui se pasmet, tant par est anguissus.

Debaixo das árvores é chegado Carlos;  
os golpes de Roldão reconhece em três rochas,  
sobre a erva verde vê jazer seu sobrinho.  
Não é maravilha que Carlos se sintira irado.  
Põe os pés em terra, vai até lá correndo,  
levanta o conde com as suas duas mãos;  
desmaia sobre ele, tão grande é a sua angústia.

Segue-se o lamento do imperador junto ao corpo do herói. Carlos volta a desmaiar (2891), recobra os sentidos, e a sua dor é tão grande que arranca a barba e os cabelos com as mãos (2930–2931). Isto constitui a manifestação externa de dor mais comum na Idade Média (Menéndez Pidal 1976, 62). Aconselhado por Godofredo de Anjou (2945–2950), o imperador manda enterrar os mortos numa grande vala, mas decide preparar os corpos de Roldão, Oliveiros e Turpim, depois de lhes mandar retirar os corações, para que sejam levados para a França em três carruagens:

Li emperere fait Rollant costeir  
e Oliver e l'arcevesque Turpin.  
Devant sei les ad fait tuz uvrir  
2965 e tuz les quers en paille recuillir;  
un blanc sarcou de marbre sunt enz mis.  
E puis les cors des barons si unt pris,  
en quirs de cerf les seigneurs unt mis,  
ben sunt lavez de piment e de vin.  
2970 Li reis cumandet Tedbalt e Gebuin,  
Milun le cunte e Otes le marchis:  
"En .III. carettes les guiez al chemin."  
Bien sunt cuverz d'un palie galazin.

O imperador manda preparar Roldão para a sepultura  
e Oliveiros e o arcebispo Turpim.  
Diante de si os mandou a todos abrir  
e os corações num pano de seda guardar;  
num branco sarcófago de mármore são colocados.  
E depois os corpos dos barões foram tomados,  
em peles de cervo foram os senhores colocados,  
bem lavados com vinho aromático.  
O rei manda a Teobaldo e Gebuíno,  
Milon o conde e Oton o marquês:  
"Em três carruagens os levai pelo caminho."  
Vão bem cobertos com uma seda de Gálata.<sup>13</sup>

Como acabamos de ver Carlos procura o corpo do sobrinho, adiantando-se ao exército que o acompanha. No romance é um pai que procura o filho sozinho, na retaguarda, separando-se da vanguarda do exército, e há outras

---

<sup>13</sup> "Seda procedente de Galaza, en Cilicia, o de Gálata, en Constantinopla" (Riquer 1983, 286, nota).

diferenças importantes na história que cada texto conta. Por conseguinte, *A Morte de D. Beltrão* não pode derivar directamente desta versão da *Chanson*.

Passemos aos cem versos que sobrevivem da versão espanhola, *Roncesvalles*, os quais correspondem a esta parte do poema e modificam consideravelmente a versão francesa que acabámos de examinar. Antes de achar Roldão, Carlos encontra os corpos do arcebispo e de Oliveiros e fala com eles como se estivessem vivos. Há pois três prantos em vez de um. Como a passagem sobre Turpim está incompleta por se encontrar no princípio do fragmento, cito a referente a Oliveiros:

15 El buen enperador mandó la cabeza alçare  
que la linpiasen la cara del polvo e de la sangre.  
Como si fuese bivo, començólo de preguntare:  
“Digádesme, don Oliveros, cavallero naturale,  
¿dó dexastes a Roldán?, digádesme la verdade.”<sup>14</sup>

A maneira como o imperador manda levantar e limpar as cabeças antes de falar com elas corresponde à parte de outra canção de gesta, *Los siete infantes de Lara*, onde o pai dos epónimos infantes, Gonzalo Gustioz, reconhece as cabeças dos filhos e do aio destes, que tinham sido mortos e decapitados pelos mouros numa emboscada. Embora perdida, essa canção encontra-se prosificada na *Primera Crónica General* (séc. XIII), na *Crónica de 1344*, numa interpolação feita à *Tercera Crónica General* no século XIV (Riquer 1968, 205–220), e existe também um romance que se desprende da canção, *Pártese el moro Alicante*, o qual corresponde ao pranto do pai. Na *Crónica de 1344* Gonzalo Gustioz pega nas cabeças, “alinpiolas bien del poluo e de la sangre”, e depois volta a tomar a cabeça do aio “e rrazonose con ella como si biuo fuese” (Menéndez Pidal 1980, 208). O romance retrata o episódio da seguinte maneira:

*Y limpiándoles la sangre, asaz se fuera a turbar;*  
dijo llorando agramente: ¡Conóscolas por mi mal!  
la una es de mi carillo; ¡las otras me duelen más!  
de los infantes de Lara son, mis hijos naturales.—  
*Así razona con ellos, como si vivos hablasen.*  
(*Primav.*, n.º 24)<sup>15</sup>

Não há nada minimamente parecido em nenhuma das versões da *Chanson de Roland*. Para Carmody (1934, 22–23), Menéndez Pidal (1976, 65–66) e Ruth Webber (1966; 1981) a semelhança entre *Roncesvalles* e *Los siete infantes* é uma mera coincidência de temas e lugares estilísticos comuns ou fórmulas tradicionais. Porém para Martín de Riquer o facto de o imperador mandar levantar as cabeças e limpar-lhes o pó e o sangue, como se estivessem separadas dos corpos, significa que esta passagem de *Roncesvalles* se inspira directamente na canção de gesta sobre os malogrados infantes (1968, 205–

<sup>14</sup> O poema foi publicado e estudado pela primeira vez por Ramón Menéndez Pidal em 1917. Cito a reedição de 1976 (18–20). O texto foi também editado por Jules Horrent (1951b).

<sup>15</sup> Para um excelente estudo sobre este romance, veja-se FLSJ 2: 37–71.



213). Concordo com Riquer e gostaria de acrescentar que os versos em questão fazem lembrar as contaminações que se verificam por meio da transmissão oral. Pode-se observar o processo muito facilmente no romanceiro, dado que os romances se combinam frequentemente uns com os outros, devido sobretudo a semelhanças temáticas. Neste caso os prantos de Carlos Magno teriam feito lembrar os de Gonzalo Guztioz perante as cabeças dos filhos e do aio.

Depois de chorar a morte do arcebispo e de Oliveiros, o imperador encontra o corpo de Roldão. Em vez de arrancar a barba e os cabelos como na *Chanson*, agora só puxa pela barba, e com tanta força que lhe começa a correr sangue. Esta pequena variante também podia ter sido facilmente introduzida através da transmissão oral:

- 25 Vío un golpe que fizo don Roldáne:  
“Esto fizo con cueyta con grant dolor que aviáe.”  
Estonz alçó los ojos, cató cabo adelante,  
vido a don Roldán acostado a un pilare,  
como se acostó a la ora de finare.
- 30 El rey quando lo vido, oít lo que faze,  
arriba alçó las manos, por las barbas tirare,  
por las barbas floridas bermeja sallia la sangre.

O facto de Roldão voltar a ser apresentado como sobrinho não permite que se relacione o romance, mesmo minimamente, com esta passagem, mas é possível que ele tenha algo em comum com a que se segue. Trata-se dum episódio original, sem nenhum paralelo nas outras versões da *Chanson*. O duque Aymón depara com o corpo do filho, D. Rynalte (Reinaldos), cai do cavalo e, ao fazer o seu pranto, levanta-lhe a cabeça e começa a falar com ele:

- 85 Vido yazer su fijo entre las mortaldades;  
despennós del cavallo, tan grant duelo que faze,  
alçóli la cabeça, odredes lo que diráde:  
“Fijo, vuestras mannas, ¿qui las podría contare?”<sup>16</sup>  
Que cuerpo tan caboso omen no vió otro tale.  
¡Vos fuérades pora bivir, e yo pora morir máes!
- 90 Mas atal viejo mezquino siempre avrá male.  
Por que más me conuerto por que perdoneste a Roldáne.  
¡Finastes sobre moros, vuestra alma es en buen logare!  
¿Quí levará los mandados a vuestra madre a las tierras de  
Montalbane?”

Aqui, como vemos, quem encontra o herói no campo de batalha é o pai, tal como em *En los campos de Alventosa*, a versão quinhentista do romance que será examinado na segunda parte deste trabalho. O duque como dissemos é Aymon de Dordonne, pai de Rynalte, isto é, de Renaud de Montauban, protagonista do cantar de gesta do mesmo nome, o qual não intervém em Roncesvales. A sua inclusão nessa batalha e a grande amizade com Roldão aparecem pela primeira vez em *Roncesvalles*, constituindo um fenómeno

---

<sup>16</sup> Este verso foi intercalado por D. Ramón.

peculiar das lendas carolíngias na Península. Como sintetiza Riquer, "Renaut es personaje de leyenda propia, independiente de la rolandiana, sin que intervenga en la batalla de Roncesvalles, y que murió santamente en Colonia,<sup>17</sup> donde es venerado, y que por lo tanto no es mencionado en la *Chanson de Roland* ni en sus derivaciones. La inclusión de Renaut, llamado Rinalte o Reinaldos de Montalbán, entre los muertos en Roncesvalles y su gran amistad con Roldán constituyen una característica de las leyendas carolingias en España, recogida por vez primera en nuestro *Roncesvalles* y repetida en la *Primera Crónica General*, en el romancero y en otras manifestaciones españolas" (1983, 402, nota).

Embora o nome do herói seja Rinalte e não Beltrão, como no romance que vamos estudar, existe no *Cancionero musical de Palacio*, anterior a 1520, um *incipit* do *D. Beltrão* onde a personagem se chama Reynalte:

Los brazos trayo cāsados delosmuētos rodear  
fallotodos los frāceses nofallo adon rreynalte.  
(*apud* FLSJ 3: 181)

Reinaldos também figura no romance da *Fuga do Rei Marsim*,<sup>18</sup> o qual constitui um fragmento da perdida gesta de *Roncesvalles*. Existem duas versões, uma extensa, de 67 versos de dezasseis sílabas, que principia "Ya comienzan los franceses / con los moros pelear" (Menéndez Pelayo 1945, 67–68), e uma abreviada, de 18 versos, que começa: "Domingo era de Ramos, / la Pasión quieren decir" (*Primav.*, n.º 183). O romance narra uma boa parte da batalha. Na versão mais extensa Valdevinos diz a Beltrão que, como a refrega está a correr tão mal, devem rogar a Roldão que toque o olifante para pedir socorro ao imperador. Ouvindo isto, Roldão, muito orgulhoso, responde que façam o pedido a Reinaldos:

—No me lo roguéis, mis primos que ya rogado m' estava,  
12 mas rogaldo a don Renaldos que a mí no me lo retraiga,  
ni me lo retraiga en villa ni me lo retraiga en Francia,  
14 ni en cortes del emperador estando comiendo a la tabla,  
que más querría ser muerto que sufrir tal sobarbada.  
(Menéndez Pelayo 1945, 67)

Isto mostra claramente a presença de Reinaldos em Roncesvales. Além disso o herói também se encontra associado à batalha em várias crónicas e no *Libro de las bienandanzas y fortunas* (1471) de Lope de García de Salazar (FLSJ 3:183), onde se combina o desastre com a lenda anti-francesa de Bernardo del Carpio (V. Horrent 1951a, 427–433, 462–483).

<sup>17</sup> Em *Renaud de Montauban*, o herói morre nessa cidade "haciendo penitencia como desconocido obrero dela catedral" (Menéndez Pidal 1976, 43).

<sup>18</sup> Horrent 1951a, 504–508; Menéndez Pidal 1953, 1: 76, 188, 192, 245–248, 264; 2: 28; 1976, 68–78. Para mais estudos sobre este romance, veja-se FLSJ 1: 66. Marsim é o Marsílio da *Chanson de Roland*. Sobre o sentimento anti-francês subsequentemente introduzido neste e noutros romances carolíngios sobre Roncesvales, incluindo *A Morte de D. Beltrão*, veja-se Horrent 1955.

Reinaldos é substituído por Beltrão nas duas versões do romance impressas em meados do século XVI de que falaremos um pouco mais adiante e, como acabamos de ver, *A Fuga do Rei Marsim* também coloca Beltrão em Roncesvales, juntamente com Valdevinos. É importante notar que o seu nome se pode documentar bastante antes. No *Fragmento da Haia*, do século X, que aparentemente é uma prosificação escolar em latim de um poema anterior, escrito também em latim, o herói é um dos cavaleiros de Carlos Magno, o “Bertrandus palatinus” que luta no cerco a uma cidade pagã.<sup>19</sup> Na *Nota Emilianense*, do século XI, encontramos-lo em Roncesval juntamente com Roldão, Oliveiros e o arcebispo Turpim (Riquer 1983, 25).<sup>20</sup> No século XV, ou seja cerca de um século antes da sua aparição na *Fuga do Rei Marsim*, Beltrão figura na *Vida de San Xínés de La Xara*, narrativa épico-hagiográfica onde se misturam elementos tomados da tradição de *Roncesvalles* (FLSJ 3: 193–194).

Resumindo: embora se baseasse provavelmente numa versão francesa desconhecida da *Chanson de Roland*, o jogral responsável pelo *Roncesvalles* espanhol modifica o poema de tal maneira que isso é suficiente para que “nous ayons le droit de considérer l'oeuvre . . . comme une récréation de la *Chanson de Roland*, et non comme un remaniement superficiel” (Horrent 1951a, 491). Nas palavras de Menéndez Pidal, “El juglar español no hace una traducción, sino una imitación del *Roland*” (1976, 65). Entre as suas inovações temos os elementos tomados de outras duas canções de gesta, *Los siete infantes de Lara* e *Renaud de Montauban*, a multiplicação dos prantos de Carlos Magno, pois passa-se de um para três, e o acrescento de um quarto pranto, o do duque Aymón ao encontrar o corpo do filho, Reinaldos. Embora ausente da *Chanson* este herói acha-se associado com a famosa batalha na *Fuga do Rei Marsim* e numa versão da *Morte de D. Beltrão* anterior a 1520. Por conseguinte é muito possível que o seu nome figurasse nas versões mais antigas do segundo romance, vindo a ser substituído pelo de Beltrão devido à popularidade das duas versões posteriormente impressas no século XVI. Essa é a opinião de Horrent: “Bref, nous inclinons à penser que le romance si connu de Beltran est originellement un romance de Reinalte, sorti d'une laisse de la gesta de *Roncesvalles*, ou plutôt d'un de ses remaniements du XIV<sup>e</sup> ou du XV<sup>e</sup> siècle” (1951a, 517). Samuel G. Armistead concorda com esta hipótese (FLSJ 3, 192). Note-se finalmente que, embora os protagonistas agora sejam outros, em última análise tudo remonta como dissemos ao pranto de Carlos Magno pelo sobrinho na *Chanson de Roland*.

## II

Passamos agora a examinar *A Morte de D. Beltrão*, cuja primeira versão brasileira consiste em dois fragmentos ouvidos por Celso de Magalhães no Maranhão. Em Junho de 1873 o autor publicou o primeiro fragmento no jornal *O Trabalho*, de Recife, intitulando-o *Romance do Passo de Roncesval*. Observa

<sup>19</sup> Riquer 1951, 134–138; o fragmento é transcrito em apêndice (322–331).

<sup>20</sup> Para mais dados sobre este nome, veja-se Alonso 1954, 11–14, 42–43, 58–61.

que se trata de um poema pouco conhecido, que "apenas para o fim há dois lugares, dos quais temos lembrança completa" (1973, 64), e explica que a primeira passagem se refere aos sinais dados por um mouro ao velho pai que buscava o filho, D. Beltrão. Este fragmento descreve as grandes feridas do herói:

—Sete feridas no peito a qual será mais mortal:  
por uma lhe entra o sol, por outra lhe entra o luar,  
pela mais pequena delas um gavião a voar.  
(1973, 64)

Em Setembro do mesmo ano, Celso de Magalhães publicou a segunda passagem, explicando que se tinha conservado na memória popular devido à importância do cavalo no interior do país. Ao ser acusado pelo pai de D. Beltrão de lhe ter causado a morte do filho, o animal, que estava prestes a morrer, começa milagrosamente a falar para se defender:

Milagre! quem tal diria, quem tal pudera contar?  
O cavalo meio morto ali se pôs a falar:  
—Não me tornes essa culpa, que ma não podes tornar;  
três vezes o retirei, três vezes para o salvar;  
três me deu de espora e rédea co'a sanha de pelejar.  
Três vezes me apertou cilhas, me alargou o peitoral...  
à terceira fui à terra desta ferida mortal.  
(1973, 95)<sup>21</sup>

Infelizmente estes dois troços não são os melhores para provar a tradicionalidade do poema no Brasil porque, como veremos, estão baseados na lição publicada por Almeida Garrett em 1851. Existem textos muito parecidos na tradição oral portuguesa moderna, incluindo o exemplo que publiquei no índice temático e bibliográfico do romanceiro luso-brasileiro (RPI, B1, vv. 24–30), mas isso deve-se provavelmente à inclusão do romance de Garrett em livros escolares. De facto, essa versão popularizou-se, afectando a tradição oral. Ao publicar o índice temático eu ignorava isto, apesar de o facto ter sido apontado antes,<sup>22</sup> se o soubesse, teria escolhido outro exemplo.

Segue-se o texto de Garrett, que é a primeira versão moderna do romance que os estudiosos passaram a designar como *A Morte de D. Beltrão*. As notas colocadas ao lado do texto indicam a origem das principais modificações feitas por Garrett e serão comentadas um pouco mais adiante:

- Quedos, quedos, cavaleiros, que el-rei os manda contar!  
2 Contaram e recontaram, só um lhe vinha a faltar:  
era esse *Dom Beltrão*, tão forte no batalhar; *En los campos* (v. 1)  
4 nunca o acharam de menos senão naquele contar,  
senão ao passar do rio nos portos do mal passar.  
6 Deitam sortes à ventura a qual o havia de ir buscar: *Nau Catrineta*

<sup>21</sup> Ao citar a primeira passagem, Lopes muda "feridas" (v. 1) para "facadas"; ao citar a segunda, muda "ma" (3b) para "me" (1967, 165–166).

<sup>22</sup> Menéndez Pelayo 1914–1916, 2: 373–374; C. Vasconcelos 1934, 85; Monteverdi 1912, 80–83; d' Heur 1974, 703–705, 709; FLSJ 3: 273–276.

- que ao partir fizeram todos preito homenagem no altar, *Quando de Francia*
- 8 o que na guerra morresse dentro em França se enterrar.  
Sete vezes deitam sortes a quem no há-de ir buscar;
- 10 todas sete lhe caíram ao bom velho de seu pai.  
Volta rédeas ao cavalo sem mais dizer nem falar... *En los campos* (6)
- 12 Que lh'a sorte não caíra, nunca ele havia ficar. *Inventado*  
Triste e só se foi andando, não cessava de chorar;
- 14 de dia vai pelos montes, de noite vai pelo val;  
aos pastores perguntando se viram ali passar *Inventado*
- 16 cavaleiro de armas brancas, seu cavalo tremedal.  
— Cavaleiro de armas brancas, seu cavalo tremedal,
- 18 por esta ribeira fora ninguém não no viu passar.  
Vai andando, vai andando, sem nunca desanimar, *Inventado*
- 20 chega àquela mortandade donde fora Roncesval: *En los campos* (8-11)  
os braços já tem cansados de tanto morto virar;
- 22 viu a todos os franceses, Dom Beltrão não pode achar.  
Volta atrás o velho triste, voltou por um areal,
- 24 viu estar um perro moiro em um adarve a velar: *En los campos* (23)  
— Por Deus te rogo, bom moiro, me digas sem me enganar,
- 26 cavaleiro de armas brancas se o viste por 'qui passar.  
Ontem à noite seria, horas de o galo cantar. *Fórmula inserida*
- 28 Se entre vós está cativo, a oiro o hei-de pesar. *En los campos* (27)  
— Esse cavaleiro, amigo, diz-me tu que sinais traz.
- 30 — Brancas são as suas armas, o cavalo tremedal.  
Na ponta de sua lança levava um branco sendal, *Bela Infanta*
- 32 que lho bordou sua dama bordado a ponto real.  
— Esse cavaleiro, amigo, morto está nesse pragal,
- 34 com as pernas dentro d'água, o corpo no areal.  
Sete feridas no peito a qual será mais mortal:
- 36 por uma lhe entra o sol, por outra lhe entra o luar,  
pela mais pequena delas um gavião a voar.
- 38 — Não torno a culpa a meu filho, nem aos moiros de o matar;  
torno a culpa ao seu cavalo de o não saber retirar.
- 40 Milagre! quem tal diria, quem tal poderá contar! *Modificado*  
O cavalo meio morto ali se pôs a falar:
- 42 — Não me tornes essa culpa, que ma não podes tornar:  
três vezes o retirei, três vezes para o salvar;
- 44 três me deu de espora e rédea co' a sanha de pelejar. *En los campos*  
(40b)  
Três vezes me apertou cilhas, me alargou o peitoral...
- 46 À terceira fui a terra desta ferida mortal. *Inventado*  
(Garrett 1963, 2: 275-278)<sup>23</sup>

A versão mais antiga deste romance, a que começa pelo verso *Por la matança va el viejo*, encontra-se na primeira compilação dedicada exclusivamente ao romancelheiro, o *Cancionero de romances sin año*, de Martín Nucio, de cerca de 1548 (188r-v; =*Primav.*, n.º 185). Tem 22 versos e é muito

<sup>23</sup> Pareceria melhor de Garrett tivesse escrito “vos” em vez de “os” (1b) e “pudera” em vez de “poderá” (40b), mas é assim que vêm estes versos nas edições que o meu amigo Samuel G. Armistead, que as tinha na sua biblioteca particular, teve a gentileza de consultar: Lisboa, Imprensa Nacional, 1851 (2: 234-238) e 1875 (2: 245-248), e Lisboa, Livraria Moderna, 1901 (2: 245-248). A edição de 1901 parece ser uma reedição da de 1875.

incompleta. Nucio trata de a completar na segunda edição da obra com versos tomados da tradição oral (1550, 251–252; =*Primav.*, n.º 185a).<sup>24</sup> O poema, que agora começa *En los campos de Alventosa*, aumenta a sua extensão para 40 versos. As principais diferenças desse texto relativamente à lição de Garrett são as seguintes: a acção é colocada nos campos de Alventosa em vez de em Roncesvaesl<sup>25</sup> e, por não conseguir encontrar o filho, o pai profere uma série de maldições (12–21).<sup>26</sup> Além disso, quando o mouro lhe pede sinais o velho responde que, além de levar armas brancas,<sup>27</sup> o cavaleiro tem na cara uma cicatriz que um gavião lhe tinha feito em pequeno (32–33).<sup>28</sup> Outra diferença importante em relação ao texto de Garrett encontra-se no fim, dado que o cavalo não fala. O velho não o acusa de nada e quem defende o animal é o mouro (38–40):

En los campos de Alventosa mataron a don Beltrán,  
2 nunca lo echaron menos hasta los puertos pasar.  
Siete veces echan suertes quién lo volverá a buscar;  
4 todas siete le cupieron al buen viejo de su padre;  
las tres fueron por malicia, y las cuatro con maldad.  
6 Vuelve riendas al caballo, y vuélveselo a buscar,  
de noche por el camino, de día por el jaral.  
8 Por la matanza va el viejo, por la matanza adelante;  
los brazos lleva cansados de los muertos rodear:  
10 no hallaba al que busca, ni menos la su señal;  
vido todos los franceses y no vido a don Beltrán.  
12 Maldiciendo iba el vino, maldiciendo iba el pan,  
el que comían los moros, que no el de la cristiandad:  
14 maldiciendo iba el árbol que solo en el campo nasce,  
que todas las aves del cielo allí se vienen a asentar,  
16 que de rama ni de hoja no la dejaban gozar:  
maldiciendo iba el caballero que cabalgaba sin paje;  
18 si se le cae la lanza no tiene quien se la alce,  
y si se le cae la espuela no tiene quien se la calce:  
20 maldiciendo iba la mujer que tan solo un hijo pare;  
si enemigos se lo matan no tiene quien lo vengar.  
22 A la entrada de un puerto, saliendo de un arenal,

<sup>24</sup> Alguns críticos (*i.e.*, Horrent 1951a, 510–511) chegaram a pensar que *Por la matanza* era a versão mais antiga, mas Menéndez Pidal demonstrou o contrário (1953, 1: 165–166).

<sup>25</sup> Alventosa é uma localidade da Andaluzia, na província de Jaén, onde tinha havido uma grande batalha com os mouros. A Valle-Arce demonstrou que a transferência constitui "una *renovatio* de la materia de Roncesvalles. La lucha con el moro, que está en la raíz de la gesta rolandiana, se reinterpreta dentro del nuevo contexto histórico-geográfico de la baja Edad Media española, y así don Beltrán muere luchando con el moro, pero en la frontera andaluza, como se moría casi a diario en esa época, y no en los remotos Pirineos" (1974, 131).

<sup>26</sup> Sobre estas maldições, vejam-se Menéndez Pidal 1953, 1: 269–270; Lapesa 1967, 33–35; Vaquero 1990, 93–96; FLSJ 3: 174, 281–282. Para uma interessante interpretação desta passagem do romance, veja-se Trejo 1991, 20–23.

<sup>27</sup> Na definição de Paloma Díaz-Mas, armas brancas são "las que antiguamente llevaba el caballero novel, sin empresa en el escudo hasta que la ganara por su esfuerzo" (1994, 210, nota 26). Portanto estas armas indicam que o jovem cavaleiro "faisait à Roncevaux son apprentissage" (Marcilly 1957, 83), isto é, que ainda não tinha os feitos necessários para pôr numa divisa.

<sup>28</sup> Trata-se dum sinal de nobreza, posto que em geral só os nobres podiam possuir as apreciadas aves de caça por serem muito caras.

vido en esto estar un moro que velaba en un adarve:  
24 hablóle en algarabía, como aquel que bien la sabe:  
— Por Dios te ruego, el moro, me digas una verdad:  
26 caballero de armas blancas si lo viste acá pasar,  
y si tú lo tienes preso, a oro te lo pesarán,  
28 y si tú lo tienes muerto désmelo para enterrar,  
pues que el cuerpo sin el alma solo un dinero no vale.  
30 — Ese caballero, amigo, dime tú qué señas trae.  
— Blancas armas son las tuyas y el caballo es alazán,  
32 y en el carrillo derecho él tenía una señal,  
que siendo niño pequeño se la hizo un gavilán.  
34 — Este caballero, amigo, muerto está en aquel pradal;  
las piernas tiene en el agua, y el cuerpo en el arenal:  
36 siete lanzadas tenía desde el hombro al carcañal,  
y otras tantas su caballo desde la cincha al pretal.  
38 No le des culpa al caballo, que no se las puedes dar;  
que siete veces lo sacó sin herida y sin señal,  
40 y otras tantas lo volvió con gana de pelear.  
(Primav., n.º 185a)

Note-se que a lição de Garrett inclui dois elementos que embora faltem em *En los campos de Alventosa* são indubitavelmente tradicionais. O primeiro são as grandes feridas por onde entram o sol, a lua e um gavião a voar (35–37). Na tradição oral portuguesa, trata-se de três feridas e não de sete: “três chagas tem no seu corpo, / e todas três são mortais” (VRP 30). Garrett muda o número, influenciado provavelmente pelas “siete lanzadas” (36) que, segundo o texto espanhol, tanto o cavaleiro como o seu cavalo tinham recebido antes de caírem em terra.<sup>29</sup> Surpreendentemente essas feridas não figuram na única versão galega até agora recolhida (Valenciano 1998, n.º 13), a qual se parece muito com os textos portugueses, mas encontram-se nas duas versões leonesas conhecidas e na tradição sefardita. Na primeira versão leonesa um pastor revela ao pai que procura o filho:

— Un hombre de arma blanca muerto está en ese arenal,  
18 con tres heridas n'el pecho, la menor era mortal;  
por la una entra el sol, por la otra la lunar,  
20 por la más chiquita de ellas entra y sale un gavilán  
ya con las alas abiertas sin a las carnes tocar.  
(Catalán *et al.* 1991, 1: 57)

Na outra versão leonesa, contaminada com *El marqués de Mantua*, Valdevinos diz ao tio que as suas feridas não têm cura com as seguintes palavras:

— Ni me tengo a meter en cura, ni yo había de sanar,  
22 tengo nueve puñaladas, la menor era mortal,  
la más chiquitita de ellas entra un pajarito y sal,  
24 con las alitas abiertas y sin la carne tocar.  
(Catalán *et al.* 1991, 1: 58)

<sup>29</sup> Note-se que o número sete é o que prevalece na tradição sefardita, apesar de em seguida se falar só de três grandes feridas (veja-se a versão sintética de Armistead, que cito um pouco mais adiante).

Na tradição sefardita *A Morte de D. Beltrão* só sobrevive em Marrocos, aliás em combinação com *El sueño de doña Alda* (CMP, B6). Extraio a passagem em questão da versão sintética preparada por Samuel G. Armistead:

- 8 Siete puñaladas tenía alderredor del coyare:  
Por una le entra el sol, por otra el sol y el lunare;  
10 por la más chiquita d'eyas, entra y sale un gavilane,  
con las sus alas abiertas; no le haze ningún male.  
(FLSJ 3: 152)

Esta passagem também se desprende da *Morte de D. Beltrão* para formar parte doutros romances. Entre os Sefarditas de Marrocos e do Mediterrâneo Oriental encontra-se em dois romances que existem combinados um com o outro, *La partida del esposo* (CMP, I6) + *La vuelta del hijo maldecido* (CMP, X6). Neles corresponde ao trecho em que o capitão dum barco enumera as feridas do filho supostamente morto à mãe que pergunta por ele (FLSJ 3: 155–158). Em Marrocos, o mesmo núcleo emprega-se no prólogo de *Porque Não Cantas, ó Bela* (CMP, J4; RPI, J6), servindo para descrever as janelas do castelo da filha do rei: o sol entra por uma, o ar por outra, e um gavião com as asas abertas pela terceira (FLSJ 3: 158). Em Leão e Zamora este trecho também se emprega nalgumas versões de *Belardo e Valdevinos* (RPI, B8), onde o próprio Valdevinos o utiliza para explicar como são as suas grandes feridas (FLSJ 3, 167–168). Nas Canárias, encontramos-lo em duas versões do *Conde Ninho* (CMP, J1; RPI, J1), empregado para descrever a maneira como o conde é morto por ordem da rainha, que não queria que ele se casasse com a filha.

Só por si esta grande distribuição geográfica seria suficiente para sugerir que, apesar de faltarem em *En los campos de Alventosa*, os versos em causa são de grande antiguidade e que neste caso, como em tantos outros, a tradição oral moderna complementa o nosso conhecimento do passado. Contudo também os encontramos em *Por la dolencia va el viejo*, um romance da primeira metade do século XVI que constitui uma paródia da *Morte de D. Beltrão*. O médico a quem o velho protagonista apaixonado pede cura para o seu mal, que é o mal de amores, responde-lhe que ele acabará por morrer num hospital

- 16 porque tiene dos heridas que no se pueden curar  
la vna era vejez cercada de enfermedad  
y la otra era pobreza que es vna aguila caudal  
pues biue de dia y vito como haze el gavilan.  
(Nucio 1548, 189v; reimp. em FLSJ 3: 175–176)

A única explicação para estes versos é que o seu autor quinhentista conhecia uma versão tradicional semelhante às modernas.

Finalmente é muito possível que o trecho em questão seja ainda mais antigo e derive de *Roncesvalles*, a canção de gesta de onde se desprende o romance. Como só sobrevivem 100 versos não é possível prová-lo, mas Samuel G. Armistead descobriu a existência de passagens parecidas em dois



textos medievais franceses, *La mort le roi Artus* e *La Chanson d'Asprement*, e num poema irlandês do século XIV, *Tuáin Bó Cuailnge* (FLSJ 3, 189–191), o que prova que o motivo remonta à Idade Média, sendo de carácter pan-europeu.<sup>30</sup>

O outro pormenor da lição de Garrett que falta no texto espanhol de 1550, o facto de o cavalo falar para se defender, é igualmente tradicional e também deve ser bastante antigo. Embora não apareça nas versões do romance nos outros ramos da tradição pan-ibérica encontra-se praticamente em todas as versões recolhidas em Portugal e, como observou Samuel G. Armistead (FLSJ 1: 181–182 e notas 10–11; FLSJ 2: 263, nota 59), existem outros romances em que os cavalos falam. É o caso das versões sefarditas de *A Esposa de D. Garcia* (CMP, O1; RPI, O1), e, na Península Ibérica, duma versão seiscentista da *Perseguição de Búcar pelo Cid* (*Primav.*, n.º 55) e duma versão asturiana do *Conde Ninho* (J. Menéndez Pidal 1986, 138). O motivo do cavalo que fala é realmente pan-europeu, dado que também existem exemplos britânicos, escandinavos e húngaros e é muito corrente na Grécia (FLSJ 1: 181–182 e notas 10–11). Naturalmente isto comprova ainda mais a sua antiguidade.

Apesar de incluir estes dois velhos pormenores que não se encontram na versão antiga, o texto de Garrett foi de tal maneira modificado por ele que não se pode considerar verdadeiramente tradicional. De acordo com a estética romântica, o poeta tratou de restituir os romances populares ao que ele cria ser a sua beleza primitiva, combinando por vezes várias versões numa só, modificando versos e introduzindo outros da sua própria lavra. No caso específico deste romance refere-se à tradição castelhana antiga e até imprime depois a versão acima apresentada, que toma de Agustín Durán (1945, n.º 395), o qual por sua vez a tinha copiado da segunda edição do *Cancionero de romances*. Na opinião de Garrett o romance é “mais bonito em português” (1963, 2: 273) mas a verdade é que, ao restaurá-lo, o autor não hesita em servir-se da versão velha castelhana. Para melhor apontar as modificações feitas por Garrett apresento primeiro a versão sintética do romance preparada por Samuel G. Armistead, já que representa bem a tradição oral portuguesa.<sup>31</sup>

\*— Quedos, quedos, cavaleiros, que el-rei vos mandou contar.

- 2 — Por mais que contes, não contes, todos nos há-de achar.  
— Falta aqui Valdevinos e o seu cavalo *tremedal*.
- 4 — Não o achastes vós menos, nem ao almoço, nem ao jantar;  
só o achastes menos, no porto de *mau* passar.—
- 6 Sete sortes lhe deitaram, a ver o que o há-de ir buscar.  
Todas sete caíram ao triste velho do seu pai.
- 8 Três lhe caíram por sorte, quatro por falsidade.  
Lá se vai o bom do velho, o seu filho vai buscar.

<sup>30</sup> Por outro lado, Dias Marques supõe que o pormenor da cicatriz feita na face direita do herói por um gavião quando ele era pequeno poderia ter levado à inclusão deste núcleo (Out.-Dez. 1984, 540), o que também é plausível. Neste caso, tratar-se-ia duma contaminação de origem épica.

<sup>31</sup> Fiz algumas pequenas modificações, que sublinho, e indico as variantes presentes no original: 3a Valdivinos; 3b real (a palavra “tremedal” também é tradicional; cf. VRP, nos. 18, 21–22, 32–33); 5b mão; 20b cave; 23b retirar; 26a Apertavam; 26b largavam; 27a quizo.

Manuel da Costa Fontes, “A Morte de D. Beltrão”

- 10 Quando ia pelas covas, não cessava de chorar;  
quando ia pelos altos, não cessava de gritar.  
12 À entrada duma vila, à saída dum lugar,  
avistou três lavadeiras na ribeira a lavar:  
14 — Deus as guarde, lavadeiras, Deus as queira guardar.  
Cavaleiro d’ armas brancas, viste-lo por aqui passar?  
16 — Esse cavaleiro, senhor, está morto no areal;  
os seus pés tem sobre a areia e a cabeça no juncal;  
18 tem três chagas em seu peito, todas três de homem mortal:  
Por uma entra o sol, por outra entra o luar;  
20 por a mais pequena de todas, cabe um gavião a voar,  
com as asas estendidas, sem as ensanguentar.  
22 — Eu não torno a culpa ao meu filho, nem aos mouros o  
matarem;  
torno a culpa ao cavalo, em não se saber retirar.—  
24 Por milagre de Deus Padre, o cavalo veio a falar:  
— Três vezes eu rítirei; três vezes me fez avançar.  
26 Apertava-me as esporas, largava-me o peitoral.  
Pedi-lhe sopas de vinho e ele não m’ as quis dar.  
28 Três voltas dei ao castelo, sem achar por onde entrar.  
Os muros daquele castelo três vezes me fez salvar,  
30 até qu’ ao sangue dos mouros ele se veio afogar.  
(FLSJ, 3: 162–163)

O nome do protagonista na tradição sefardita é “Rondale” (FLSJ 3: 152), e a espanhola parece preferir “Beltrão”, dado que a segunda das duas variantes leonesas publicadas lhe chama “Peltrán” (Catalán *et al.* 1991, 1: 57).<sup>32</sup> Em Portugal chama-se “Valdevinos”. É possível que isto se deva à influência de outro romance carolíngio, *Belardo e Valdevinos* (RPI, B8; V. FLSJ 3: 273), ou então à influência da literatura de cordel e do teatro popular.<sup>33</sup> Contudo, este nome remonta à *Chanson de Roland*, onde o traidor Ganelão, cuja mulher é irmã do imperador, faz referência ao filho Baldwin (v. 314), meio-irmão de Roldão, que tinha ficado em França por ser ainda criança. Encontramo-lo já crescido no falso *Turpim*, que o apresenta como um dos dois sobreviventes que escapam e levam a notícia da derrota a Carlos Magno. Note-se que esta crónica também menciona Reinaldos (Menéndez Pidal 1976, 74).<sup>34</sup> Valdevinos também luta na companhia de Reinaldos e Beltrão no romance da *Fuga do Rei Marsim*, o qual, como vimos, constitui um fragmento da canção de gesta espanhola. Embora os nomes se troquem com muita facilidade por meio da transmissão oral, isto significa que é muito possível que a sua presença no romance português seja bastante antiga, obedecendo ao mesmo fenómeno que provavelmente fez com que Reinaldos fosse substituído por Beltrão nas versões seiscentistas do romance. Nas palavras de Horrent, “Il n’est pas

<sup>32</sup> A primeira versão (p. 56) não diz como se chama.

<sup>33</sup> Veja-se por exemplo *A Famosa Comédia dos Doze Pares de França*, que se costumava representar em Vimioso, no Distrito de Bragança (Vasconcellos 1974–1979, 2: 11–83, 85–132; trata-se de duas versões).

<sup>34</sup> No relato de Lope García de Salazar, Valdevinos, que agora se chama Dabué, aperta as feridas com um pendão e, ao chegar perante o imperador, seu tio, desata o pendão antes de cair morto com as seguintes palavras: “E por que yo no sea llamado fijo de traydor, desniégome de su sangre delante la vuestra persona real, & digo que yo no so su fijo, ni él sea llamado mi padre” (Menéndez Pidal 1976, 98).

impossible qu'il y ait eu une confusion entre les comparses illustres, et que Beltran, semblable en général à Reynalte, ait pris la place de celui-ci, comme plus tard Valdovinos devait prendre la sienne" (1951a, 517).<sup>35</sup>

Seja como for, Garrett muda o nome do herói para Beltrão devido à versão espanhola antiga. O verso "Deitam sortes à ventura" (6a), que corresponde ao tradicional "Sete sortes lhe deitaram" (6), inspira-se sem dúvida noutro romance, o da *Nau Catrineta* (RPI, X1), onde os marinheiros, que não tinham comido há muito tempo, "Deitam sortes à ventura" para ver quem se havia de matar para ser comido pelos outros, e a sorte acaba por cair no capitão-general. A passagem segundo a qual os franceses tinham prometido enterrar quem morresse na guerra no seu país (7-8) é tomada dum romance carolíngio tardio que começa "Quando de Francia partimos / hizimos pleyto omenage // que el que en la guerra muriesse / dentro en Francia se enterrasse" (FLSJ 3: 276). Os vv. 11-12 também não são tradicionais. O primeiro, em que o velho pai "Volta rédeas ao cavalo / sem mais dizer nem falar" (11), adapta o antigo "Vuelve riendas al caballo, / y vuélveselo a buscar" (8), e o segundo, onde se afirma "Que lha sorte não caíra, / nunca ele havia ficar" (12), foi inventado por Garrett. Na versão antiga o velho só pergunta pelo filho ao mouro que estava de guarda: "vido en esto estar un moro / que velaba en un adarve" (23). Garrett inventa os pastores a quem faz a mesma pergunta (15),<sup>36</sup> traduz e adapta o verso castelhano que diz "vido en esto estar un moro / que velaba en un adarve" (23) para "viu estar um perro moiro / em um adarve a velar" (24), e substitui as lavadeiras tradicionais por lhe parecer que a introdução do mouro dava maior "patine" medieval ao romance. Contudo, como observa Armistead (FLSJ 3: 163, 274) existem versões em que figuram "três mourinhos" (VRP, n.º 27) ou "mourilhos" (Pinto-Correia 1984, n.º 25; =Galhoz 1987-1988, 1: n.º 3). O primeiro dos quatro versos em que o velho anda sem desanimar até chegar a Roncesvales e cansa os braços a virar mortos sem conseguir encontrar o filho (19-22) é inventado, e os outros três adaptam e traduzem a passagem antiga que reza: "Por la matanza va el viejo, / por la matanza adelante; // los brazos lleva cansados / de los muertos rodear: / no hallaba al que busca, / ni menos la su señal; // vido todos los franceses / y no vido a don Beltrán" (8-11). A promessa de pagar pelo filho a peso de ouro se ele estiver cativo (28) traduz o castelhano "y si tú lo tienes preso, / a oro te lo pesarán" (27). O branco sendal na ponta da lança (30-32) constitui outra invenção de Garrett, visível pelo nível literário do léxico usado, que nunca poderia ser oral, embora se inspire provavelmente na parte do romance da

---

<sup>35</sup> Por outro lado Horrent, que substitui o nome de Beltrán pelo de Reinalte nas versões antigas do romance para demonstrar que o segundo poderia facilmente tomar o lugar do primeiro, afirma que "métriquement Valdevinos n'a pu se trouver dans le romance original" (1951a, 515, nota 3). Como o romance quinhentista tem rima assonante em *á*, tal como as versões modernas, isso só seria certo se a palavra Valdevinos se encontrasse em posição de rima, e as versões portuguesas demonstram que não tinha que ser obrigatoriamente assim.

<sup>36</sup> Na primeira versão leonesa existe um "pastorcillo" (Catalán *et al.* 1991, 1: 57), mas Garrett desconhecia a tradição de Leão, e as versões tradicionais portuguesas nunca mencionam pastores.

*Bela Infanta* (RPI, I1) onde, ao dar os sinais do marido que estava na guerra, a princesa diz que ele levava uma bandeira na ponta da lança.<sup>37</sup> Quando o cavalo começa a falar, Garrett escreve "Milagre! quem tal diria, / quem tal poderá contar!" (40) por lhe parecer melhor e mais emocionante que o tradicional "Por milagre de Deus Padre, / o cavalo veio a falar" (24),<sup>38</sup> modificando assim o original. A expressão "co' a sanha de pelejar" (44b) não se encontra em nenhuma versão verdadeiramente tradicional; traduz-se uma vez mais a versão espanhola antiga, onde vem "con gana de pelear" (40b). Finalmente o último verso, em que o cavalo explica que foi a terra com aquela ferida mortal (46), constitui outra invenção de Garrett.

Seria possível fazer uma análise mais pormenorizada mas isto basta para demonstrar que Garrett modifica muito a tradição oral. Voltando a Celso de Magalhães, os dois fragmentos publicados por ele correspondem aos versos 35–37 e 40–46 da versão de Garrett. Se fizermos uma comparação pormenorizada veremos que, com duas exceções mínimas ("pudera" por "poderá" [40b] e "à" por "a" [46a]), Magalhães segue Garrett palavra por palavra, incluindo os elementos não tradicionais inventados pelo poeta português e até mesmo a pontuação:

<i>Celso de Magalhães</i>	<i>Garrett</i>
—Sete feridas no peito a qual será mais mortal: por uma lhe entra o sol, por outra lhe entra o luar, pela mais pequena delas um gavião a voar.	Sete feridas no peito, a qual será mais mortal: por uma lhe entra o sol, por outra lhe entra o luar, pela mais pequena delas um gavião a voar.
Milagre! quem tal diria, quem tal <i>pudera</i> contar? O cavalo meio morto ali se pôs a falar: —Não me tornes essa culpa, que ma não podes tornar; três vezes o retirei, três vezes para o salvar; três me deu de espora e rédea co' a sanha de pelejar. Três vezes me apertou cilhas, me alargou o peitoral... à terceira fui à terra desta ferida mortal.	Milagre! quem tal diria, quem tal poderá contar! O cavalo meio morto ali se pôs a falar: —Não me tornes essa culpa, que ma não podes tornar: três vezes o retirei, três vezes para o salvar; três me deu de espora e rédea co' a sanha de pelejar. Três vezes me apertou cilhas, me alargou o peitoral... à terceira fui a terra desta ferida mortal.

Por conseguinte não restam dúvidas de que Celso de Magalhães copiou os dois trechos. Uma vez que a tradição oral, como atrás dissemos, foi

<sup>37</sup> Cf. VRP, n.ºs 300, 325, 327 e 335. Este branco sendal, que lembra o "senhal" da literatura cortesã, também faz pensar na maneira de vestir dos mouros namorados do romanceiro mourisco, mas não consegui encontrar paralelos.

<sup>38</sup> Algumas variantes: "De mandado de Deus Padre / veio o cavalo a falar" (VRP, n.º 18); "O cavalo, por Deus querer, / ainda veio a falar" (VRP, n.º 21); "Por um milagre de Deus, / o cavalo se pôs a falar" (VRP, n.º 27).

influenciada pela versão garrettiana, talvez por meio de algum livro de escola,<sup>39</sup> poder-se-ia pensar que teria acontecido o mesmo com a versão maranhense, ou seja, que Celso a teria ouvido a um informante que tinha decorado o texto de Garrett. É isso o que supõe o sobrinho do autor, António Lopes, que também se dedicava ao estudo da tradição oral do seu estado. Ao notar a semelhança do versão do tio com a do escritor português opina o seguinte: “Claro que Celso de Magalhães ouviu no Maranhão e fixou na memória, não fragmento de lídima poesia popular, mas enxertos garrettianos em alguma variante maranhense desse romance” (1967, 166). Contudo a coincidência textual praticamente absoluta e a pontuação quase igual não autorizam essa hipótese. O que é mais provável é que, ao escrever as duas passagens, Celso de Magalhães se viu obrigado a utilizar a versão de Garrett por não ter à mão as suas notas. Ao escrever os dois artigos encontrava-se longe da sua casa do Maranhão, em Recife, onde estava a estudar com Sílvio Romero.<sup>40</sup> Seria provavelmente possível confirmar esta hipótese se possuíssemos o caderno em que Celso reunia os romances que tinha publicados dispersos, em jornais, mas o manuscrito perdeu-se. Nas palavras de Bráulio do Nascimento, a quem também devemos a edição que finalmente colocou nas mãos dos estudiosos os materiais recolhidos pelo escritor maranhense, “É provável que uma versão completa do romance se encontrasse na coletânea que Celso organizou e que infelizmente se extraviou a caminho da publicação” (1989, 334).

De notar que existe uma contaminação do *D. Beltrão* num texto da *Bela Infanta* (RPI, I1) recolhido em Grajaú, no Maranhão. Na verdade, quando a princesa dá sinais do marido que andava na guerra ao capitão duma armada que acabava de chegar, ele responde-lhe que o tinha visto à beira duma estrada e descreve as suas grandes feridas:

sete facadas lhe deram, .....  
por uma entrava o vento, por outra entrava o sol.  
(Lopes 1967, 18)

Só por si, estes versos não provam que *A Morte de D. Beltrão* alguma vez se tenha cantado no Maranhão como tema independente;<sup>41</sup> *A Bela Infanta*

<sup>39</sup> Cf. Fontes 1987, nos. 5, 9 e 13, onde o herói se chama Beltrão, incluindo versos obviamente derivados da versão de Garrett.

<sup>40</sup> Devo esta informação a Bráulio do Nascimento, que também me chamou à atenção o facto de Magalhães preferir a transcrição fiel dos textos, rejeitando os métodos de Garrett (1973, 47), numa passagem que o próprio Bráulio cita num trabalho recente (1999, 122, nota 3).

<sup>41</sup> Infelizmente, esse é também o caso doutro romance carolíngio, o raríssimo *Floresvento* (RPI, B10; V. Fontes 1982 e 1985), que sobrevive como contaminação numa versão de *Veneno de Moriana* recolhida em São Luís em 1948:

- Senhor rei D. Jorge, minha flor de maravilha,  
2     *desonrou sete donzelas numa noite de Natal*  
      *e sua prima Juliana por ser sua prima carnal.*  
      A mãe dela disse:  
4     — Cala a boca, Juliana, deixa de tanto chorar.  
      A filha:  
      — Cala a boca, minha mãe, deixe de tanto falar.

podia ter chegado assim de Portugal, visto que as contaminações do género são muito frequentes. Como recorda Armistead (FLSJ 3: 165, nota 57), Teófilo Braga publicou uma versão da Guarda da *Bela Infanta* onde se encontra uma variante dos mesmos versos:

— Eu o lá vi, ó senhora, ele na guerra ficava  
com três chagas bem abertas e todas eram mortais:  
por uma se via o sol, por outra o belo luar;  
por outra também se via rica bola de jogar.  
(1906–1909, 1: 43)

Contudo, existe mais documentação para provar que o *D. Beltrão* se tinha tornado realmente tradicional no Estado do Maranhão. Trata-se duma versão divulgada por António Lopes, que a recolheu em Santo António das Almas em 1916. Intitula-se *O Famanaz*:

D. Roldão foi na guerra, foi na guerra e não voltou.  
2 Só deram por falta dele quando a tropa retirou.  
O pai dele, quando soube, no seu cavalo montou.  
4 Procurando pelo filho muitos dias caminhou,  
andando por secas e mecas onde Cristo não passou.  
6 A todo mundo que topava o velho ia perguntando:  
—Viu passar o D. Roldão? Eu lhe dou o seu sinal:  
8 Todo vestido de branco, .....  
num cavalo todo preto, por nome o Famanaz;  
10 na ponta da sua lança um Cristo de ouro levará.  
Todo mundo respondia: .....  
12 —Não passou por estas bandas nem ele nem outro que tal.  
Ao depois de muito andar avistou num areal  
14 o corpo de D. Roldão por cima do Famanaz.  
Todos dois eram já mortos quando o velho se apeou.  
16 —O meu filho não tem culpa, ele não era poltrão.  
O diabo deste cavalo foi que atrasou o Roldão  
18 na hora da retirada, dando com ele no chão.  
E os mouros, que viram isto, mataram ele à traição.  
20 —Da morte do vosso filho eu não sou culpado, não.  
Eu bem quis salvar a vida do meu amo D. Roldão,  
22 tirando ele da luta, não botei ele no chão.  
D. Roldão numa peleja era duro como quê,  
24 de cada vez que eu saía me obrigava a voltar,  
me retalhava de espora para me desenganar,  
26 até que, perdendo sangue de mais de vinte feridas,  
..... não pude mais aguentar.  
28 Sete facadas lhe deram antes dele afrouxar.  
Por uma entra o sol, por outra entra o luar,  
30 pela mais pequena delas um gavião real.  
—Louvado seja Deus, que me deu filho varão,

---

6 *Ele desonrou sete donzelas numa noite de Natal,*  
*e sua prima Juliana, por ser sua prima carnal.*  
8 Senhor D. Jorge, minha flor de maravilha,  
*desonrou sete donzelas numa noite de Natal*  
10 *e sua prima Juliana, por ser sua prima carnal.*  
(Lopes 1967, 231–232)

- 32 para morrer como homem e homem de opinião!  
O velho enterrou o filho no meio do areal  
34 e junto abriu uma cova e enterrou o Famanaz.  
(Lopes 1967, 167-168)

As diferenças com o romance português são consideráveis. O carácter estrófico do poema indica que foi influenciado pela literatura de cordel brasileira, onde são muito populares os folhetos sobre Carlos Magno e os doze pares de França. Em última análise estes folhetos remontam à canção de gesta francesa *Fierabras*, de cerca de 1170, onde o gigante do mesmo nome, filho do rei sarraceno Balan, é vencido e preso por Oliveiros, um dos doze pares, e acaba por se converter à fé cristã. A canção foi prosificada e publicada em francês em 1478 (Genebra). A tradução espanhola mais antiga, de Nicolás de Piemonte, intitula-se *Hystoria del emperador Carlomagno y de los doze pares de Francia, e de la cruda batalla que hubo Oliveros con Fierabrás*. É de 1525 (Sevilha) e continuou a reimprimir-se até ao fim do século XIX.<sup>42</sup> Apesar de uma das suas edições ter sido feita em Portugal,<sup>43</sup> o folheto espanhol só foi traduzido para português no século XVIII. Publicada em Lisboa em 1728 por Jerónimo Moreira de Carvalho, a tradução tornou-se popularíssima, servindo também de base a várias comédias populares.<sup>44</sup> De Portugal passou para o Brasil,<sup>45</sup> onde, no Nordeste, inspirou uma série de folhetos versificados com títulos como *Batalha de Oliveiros com Ferrabraz*, *Batalha de Carlos Magno e os 12 Pares de França com Malaco*, *Rei de Fez*, *O Cavaleiro Roldão*, *A Morte dos 12 Pares de França*, *Roldão no Leão de Ouro*, *A Prisão de Oliveiros* e *O Casamento do Príncipe Roldão com a Princesa Angélica*.<sup>46</sup> Embora pareça que a forma preferida destes folhetos é a sextilha (Slater 1982, 10), existem poemas com outras estrofes. Por exemplo, a *Batalha de Oliveiros com Ferrabraz* e *A Prisão de Oliveiros*, da autoria de Leandro Gomes de Barros, são em décimas.<sup>47</sup>

É muito provavelmente por causa destes folhetos que o nome do protagonista muda de Valdevinos para Roldão. Vejamos outras diferenças: quando se dá pela falta dele o velho pai parte imediatamente em sua procura,

<sup>42</sup> Riquer 1957, 211-212. No século XVIII Juan José López baseou-se neste folheto para escrever oito romances (Riquer 1957, 212 e nota 50) depois incluídos no *Romancero* de Durán (1945, nos. 1253-1260).

<sup>43</sup> Luís da Câmara Cascudo conhecia uma edição de Lisboa de 1615 (1953, 444).

<sup>44</sup> Pinto-Correia 1993-1994, 1: 136-137, 178-180, 189-191; para uma útil síntese do conteúdo deste folheto, vejam-se as pp. 182-183.

<sup>45</sup> Vale a pena citar as palavras de Jerusa Pires Ferreira sobre a exportação desta obra para as Américas: "Carlos Magno era um texto que oferecia uma certa margem de segurança; era uma novela que reproduzia o espírito de conversão, de cruzada, que servia tão bem aos propósitos colonialistas, tanto de Portugal como de Espanha. Daí não ter encontrado notícia de terem sido perseguidas ou confiscadas suas edições, daí a sua frequência entre os poucos livros levados para as colónias" (1996, 141).

<sup>46</sup> FLSJ 3: 276-277; Pinto-Correia 1993-1994, 1: 194-203; Ferreira 1996, 148-149.

<sup>47</sup> Tenho dois folhetos com estes poemas. O primeiro só contém *A Prisão de Oliveiros*; Francisca Neuma Fechine Borges teve a gentileza de me oferecer o outro, que começa com *A Batalha de Oliveiros com Ferrabraz* e termina com *A Prisão de Oliveiros*. Este folheto tem uma pequena introdução onde se assevera que os dois poemas foram compostos em 1913. Francisca Neuma Fechine Borges explica que foi com as obras de Leandro Gomes de Barros (1865-1918) e Francisco das Chagas Baptista (1882-1930) que a literatura de cordel do seu país acabou por assumir "foros de nacionalidade brasileira e expressão tipicamente nordestina" (1996, 116).

sem que seja preciso tirar sortes para ver quem é que o havia de ir buscar; as "secas e mecas" por onde viaja o velho naturalmente correspondem à locução familiar "andar por Ceca e Meca" ('andar por várias terras, por aqui e por ali' — Figueiredo 1986, s. v. *Ceca*); em vez de indagar do filho às lavadeiras ou aos mourilhos do romance português, os quais depois lhe pedem os sinais dele, o velho faz a pergunta a toda a gente, dando os sinais ao mesmo tempo; as armas brancas tornam-se agora em roupa toda branca e o velho descreve o cavalo, que era preto e se chamava Famanaz. Embora faça lembrar o nome do gigante Ferrabrás, este último nome parece derivar dum poema do chamado Ciclo do Boi, *O Rabicho da Geralda*, onde se emprega para caracterizar o boi Rabicho. Segundo explica José de Alencar, os sertanejos "dizem famanaz e famaraz, para designar o sujeito de grande fama. Equivalem ao superlativo famosíssimo, com maior intensidade na significação" (1993, 21).<sup>48</sup> Quer se encontrasse na versão original do poema brasileiro ou constituísse uma contaminação introduzida pelo informante, o verso "na ponta da sua lança / um Cristo de ouro levava" deriva como já vimos do romance da *Bela Infanta* (RPI, I1). Como este verso se encontra isolado devido à sua rima em *á-a*, é mais provável que se deva a má memória do informante. Mas continuemos a examinar as diferenças entre os textos portugueses e o brasileiro. Ao passo que no romance português as lavadeiras ou os três mouros indicam ao velho o areal onde estava o corpo do filho, descrevendo-lhe as suas grandes feridas, aqui é ele próprio quem o encontra morto em cima do seu fiel cavalo. Então o velho desmonta e acusa o cavalo de ter atirado com Roldão em terra, e que isso é que tinha feito com que os mouros o pudessem matar. No romance português, recordemo-lo, o velho apenas diz que o cavalo não tinha sabido retirá-lo, e o cavalo responde-lhe "Por milagre de Deus Padre" (24a). No poema brasileiro omite-se a referência ao carácter milagroso do acontecimento e o cavalo começa a falar imediatamente, afirmando que não tinha atirado com o amo no chão. Muito pelo contrário, tinha tratado várias vezes de o retirar do combate mas, como D. Roldão era extraordinariamente valente, obrigava-o sempre a voltar. Ao saber o que tinha acontecido o velho dá graças a Deus por o filho ter morrido a lutar de tal maneira e enterra-o juntamente com o cavalo no areal onde os dois tinham perdido a vida.

Antes de tirar conclusões, convém examinar mais pormenorizadamente a forma. O romance, cuja rima original era assonante em *á*, torna-se agora um poema estrófico com três rimas principais: consonância em *-ou* (1-5, 15) e em

---

<sup>48</sup> Eis a quadra onde se encontra o verso em questão:

Acabou-se o boi de fama  
o corredor famanaz.

Outro boi como o Rabicho  
não haverá nunca mais.

(Alencar 1993, 50)

Para três variantes deste poema com o mesmo adjectivo, veja-se Nascimento 1973, 200. À minha boa amiga Francisca Neuma Fechine Borges, que me fez o grande favor de procurar a origem do nome "Famanaz", os meus agradecimentos por toda esta informação.



-ão (16-22, 31-32) e consonância ou assonância em *á* (7, 9, 12-14, 24-25, 27-30, 33). Note-se que se encontra bastante estragado: faltam dois hemistíquios em posição de rima (8*b*, 11*b*) e seis versos estão isolados, pois não rimam com os que vêm imediatamente antes ou depois (6, 10, 15, 23, 26, 33). Juntamente com a contaminação com a *Bela Infanta* antes observada, isto sugere que, embora se tenha recolhido só uma versão, o poema se tinha popularizado, sendo transmitido de boca em boca.

Ao contrário do que seria de esperar, a maioria do versos em *á* não concorda com o poema português. A única coincidência literal encontra-se nos vv. 29-30, onde se descrevem as três grandes feridas do herói. Por vezes aparecem versões de romances em que, devido ao esquecimento, os informantes prosificam parte do poema, como se tratasse de um conto, e reconstroem passagens mal lembradas com uma estrutura praticamente estrófica.<sup>49</sup> O que aqui temos é algo diferente, dado que a prevalência da rima consoante corresponde à das canções narrativas estróficas compostas pelo menos a partir do século XIX, e também à literatura de cordel. Por conseguinte, o romance foi novamente composto, sendo actualizado por meio da sua adaptação a uma forma mais moderna. Trata-se sem dúvida da literatura de cordel. É daí que provem o nome de Roldão, a grande ênfase na sua valentia e a maneira estóica como o velho pai reage ao saber como o filho tinha morrido. Como o informante estava muito esquecido, não é possível determinar se a adaptação original era em quadras, sextilhas ou outro tipo de estrofe, mas o número de versos nas séries monorrimas sugere que se tratava pelo menos de sextilhas.

A transformação dum romance num poema doutro género faz lembrar o corrido mexicano, um poema estrófico composto por quadras de sete sílabas com rima nos versos pares. O corrido completo costuma ter uma estrutura bastante bem definida, que se pode dividir em seis partes: (1) apelo inicial ao público; (2) data, lugar e nome do personagem principal; (3) muito diálogo, apresentado como citação em vez de discurso directo; (4) mensagem; (5) despedida do herói; e (6) despedida do corridista.<sup>50</sup> Estes poemas têm mais de

---

<sup>49</sup> Veja-se, por exemplo, Alcoforado e Albán 1996, pp. 41-49, 51-53 (versões de *Delgadinha* [RPI, P2]), onde o verso se mistura frequentemente com a prosa. Os textos em Lima 1977 estão mais bem conservados mas, mesmo assim, as suas versões de *Delgadinha* também exibem frequentemente o mesmo fenómeno: cf. o n.º 3.2, vv. 17-20, 43-46; 3.3, vv. 39-42, 55-62; o n.º 3.4 começa em prosa, mas o resto do poema é em estrofes de seis e quatro versos. Seria possível multiplicar os exemplos, mas estes bastam. Tomando como ponto de partida a situação da balada inglesa no Caraíbas, onde grande parte da população é de origem africana, Judith Seeger pergunta-se se a tendência de no Brasil combinar a prosa e o verso, transformando os romances em contos, se deverá à coexistência de elementos africanos e europeus na população: "I cannot help but wonder if the mixing of African and European populations has not had a significant effect particularly on the tendency of ballads in Brazil to become stories, a trend rarely observed, at least in published collections, either on the Iberian Peninsula or elsewhere in America (with the apparent exception of the Caribbean)" (1995, 275). Não concordo. A combinação da prosa e do verso deve-se ao esquecimento, quando o informante faz um grande esforço para se lembrar dum texto e, se há menos exemplos na Europa, é porque lá se conserva melhor a tradição. Além disso, muitos colectores preferem transcrever somente os versos, eliminando os comentários em prosa.

<sup>50</sup> Este esquema encontra-se nas minhas notas de uma cadeira leccionada por Shirley L. Arora na Universidade da Califórnia, Los Angeles, nos anos 70.

alusivo do que narrativo, preferem assuntos recentes ou então ainda lembrados pelos ouvintes mais idosos, mas existem alguns que adaptam os velhos romances, actualizando-os segundo um gosto mais recente.<sup>51</sup> Passa-se algo semelhante com *O Famanaz*, ao transformar o romance da *Morte de D. Beltrão* de acordo com a literatura de cordel tão popular no Nordeste do Brasil.

Embora os folhetos de cordel se inspirem frequentemente em outros géneros (Slater 1982, 12–17), como no caso dos citados poemas sobre Carlos Magno e os doze pares de França, que, como vimos, se baseiam na tradução da prosificação francesa da canção de gesta sobre *Fierabras*,<sup>52</sup> não conheço outro caso em que se transforme um romance velho em poema de cordel.<sup>53</sup> Note-se também que, ao contrário dos poemas de cordel, que são relativamente longos, *O Famanaz* devia ser originalmente bastante curto, sem grandes elaborações. Apesar de mal lembrada, a versão que possuímos corresponde essencialmente ao romance que lhe deu origem.

Por conseguinte *O Famanaz*, além de evidenciar que o Brasil é o único país das Américas onde se conserva o velho poema sobre a derrota da retaguarda do exército de Carlos Magno, constitui algo singular e essencialmente brasileiro. A sua adaptação da *Morte de D. Beltrão* deve-se à popularidade da temática carolíngia nos estados do Nordeste. Como o romance tem que ver com Mouros e Cristãos, é possível que também haja aqui alguma influência das cheganças ou marujadas brasileiras cujo propósito original, como frisou Luiz António Barreto, era a catequização, por demonstrar que, sendo a verdadeira fé, o cristianismo acabava sempre por prevalecer (1996, 33). O novo poema aproxima-se mais da *Chanson de Roland* ao mudar o nome do protagonista de Valdevinos para Roldão, colocando assim a acção mais perto do contexto histórico e literário que lhe deu origem. Outra característica essencialmente brasileira é a ênfase posta no cavalo, que agora adquire o seu próprio nome, é enterrado ao lado do amo, e cujo papel se expande de tal maneira que acaba por figurar no título do poema. De um total de 34 versos, onze, isto é, cerca duma terça parte, são colocados na boca do

---

<sup>51</sup> Veja-se a sucinta introdução ao género de Samuel G. Armistead, onde também se encontrará uma excelente bibliografia (1992, 39–41). Para as relações entre o romance e o corrido, veja-se Mendoza 1939.

<sup>52</sup> Existe um grupo de folhetos inspirado em "estórias maravilhosas", isto é, em contos populares, incluindo os de Pedro Malasartes e João Grilo ("João Ratão" em Portugal) (Borges 1996, 118, 121; veja-se também Slater 1982, 14–16). Para um exemplo duma anedota versificada, veja-se *O Costureiro da Honra* de Adam Fialho (s.d.), que discuto em outro lugar (Fontes 1999, 62–64). Como depois me informou Bráulio do Nascimento, trata-se dum conto internacional classificado por Aarne e Thompson com o título de *The Maiden's Honor* (1973, n.º 1542\*\*).

<sup>53</sup> Francisca Neuma Fechine Borges informou-me da adaptação parcial de *Delgadinha* (RPI, P2) e de que *O Pavão do Mestre* (Alcoforado e Albán 1996, 221; Fontes 1987, nos. 1393–1394) e *O Baralho de Cartas* (RPI, T4), também conhecido como *O Soldado Jogador*, se encontravam em folhetos de cordel, mas os últimos dois não são romances velhos (para a distinção, veja-se Menéndez Pidal 1953, 2: 60–116). De facto, *O Soldado Jogador* (*Literatura Popular em Verso*, 1: 457–461) é um conto popular versificado (Aarne e Thompson 1973, n.º 1613; Hansen 1957, n.º 1613) e *O Pavão* é uma canção narrativa. Aguardamos o trabalho que a escritora tem em preparação sobre o assunto.

animal. Com bem observou António Lopes, concordando com Celso de Magalhães, isto deve-se à importância adquirida pelo cavalo, amigo do dono, “desde os primeiros tempos coloniais, para o povo brasileiro, principalmente nas regiões de criação de gado” (1967, 166). Por outro lado embora a valentia do herói também se mencione no poema ibérico, o texto brasileiro dá-lhe ainda mais importância, realçando também a valentia do pai, o qual não precisa que se tirem sortes para partir imediatamente em busca do filho. Também se põe mais ênfase na valentia do cavalo, que só cai depois de perder sangue por mais de vinte feridas. É interessante notar que, ao contrário das versões portuguesas, onde o velho não cessava de chorar enquanto procurava o filho, em *O Famanaz* ele nunca dá qualquer sinal de fraqueza. Quando o cavalo lhe diz o que tinha acontecido, numa cena que é exclusivamente brasileira, “o pai do cavaleiro ajoelha e dá graças a Deus ao ter a certeza de que o filho morrera pelejando como um bravo” (Lopes 1967, 168). Se não me engano, este apreço pela valentia reflecte o espírito daqueles que viviam isolados nas suas fazendas do Nordeste, num território ainda pouco povoado, longe das forças da ordem. É de supor que as circunstâncias os obrigavam a andar armados e a saber como proteger-se a si próprios e às suas famílias.

Da canção de gesta até ao romance ibérico e dele até ao poema brasileiro, o caminho foi fascinante. Em última análise, o romance deriva do grande pranto de Carlos Magno perante o corpo de Roldão, o sobrinho que comandava a aniquilada retaguarda do seu exército. Trata-se dum pranto colectivo, visto que Carlos Magno ia na frente da sua tropa e todos choravam com ele. No *Roncesvalles* navarro, o pranto do imperador aumenta de um para três e adiciona-se um quarto pranto, o do duque Aymon pelo filho, Reinaldos. Na versão espanhola mais antiga, o quinhentista *En los campos de Alventosa*, é também um pai que chora a morte do filho, o qual agora se chama D. Beltrão. Passa-se dum nível colectivo para o individual e expande-se a acção com novos pormenores, tornando o episódio mais dramático para os ouvintes, para quem a dor dum pai pelo filho era muito mais relevante. Ao fim e ao cabo, o que acaba por prevalecer é o elemento humano.

A beleza do novo poema é inegável. Para Angelo Monteverdi, “A niuno può sfuggire la sobria grandezza, la bellezza forte di questa vecchia romanza. La sorte falsata che lascia il padre solo alla ricerca del figlio; l’ansioso e faticoso cercare sul campo dei morti; l’errare lungo e solitario; il dialogo breve con la sentinella araba; la dura risposta che tronca il canto, e lascia in un’oscurità piena di grandezza la fine (che fa il doloroso vecchio dinanzi al cadavere del figlio?): tutto è vivo e vero nel rapido robusto stile” (1912, 66). Para Charles Marcilly, o romance adquiriu a perfeição dum pedra polida por meio da transmissão plurissecular: “De bouche en bouche à travers les siècles, le poème a pour nous aujourd’hui l’artisanale et parfaite coïncision de la pierre polie” (1972, 87). Na opinião de Edward M. Wilson, talvez se tenha tornado superior à passagem épica da qual se desprende: “The economy and restraint

of this ballad —a fragment of a lost Spanish epic— is perhaps more powerful than the epic itself would have been" (1980, 229).

Embora Almeida Garrett tenha modificado muito a primeira versão moderna deste romance, publicada em meados do século XIX, é possível determinar as suas características na tradição oral portuguesa, graças ao grande número de versões recolhidas em Trás-os-Montes, onde o poema se conserva melhor do que nas outras tradições pan-ibéricas, por ser cantado por grupos de trabalhadores na época das ceifas, isto é, como "cantiga da segada". Como vimos, o romance transmontano conserva elementos antigos ausentes da versão quinhentista, demonstrando assim, uma vez mais, como a tradição moderna complementa o nosso conhecimento do passado.

O romance português passou para o Brasil, onde veio a transformar-se no *Famanaz*, a versão recolhida por António Lopes no Maranhão em 1916. As inovações agora incluem a ênfase no cavalo, a maneira como se acentua a valentia do herói, o estoicismo do seu velho pai e a adaptação à literatura de cordel que é tão popular no Nordeste do país. Desta maneira, *O Famanaz* actualiza e aclimatiza o velho romance, e o que agora temos é um poema essencialmente brasileiro.

#### OBRAS CITADAS

- AARNE, Antti, e Stith THOMPSON (1973), *The Types of the Folktale*, 2.<sup>a</sup> ed. rev. (Folklore Fellows Communications, 184), Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier, e Maria del Rosário Suárez ALBÁN (1996), *Romanceiro Ibérico na Bahia*, Salvador, Bahia, Livraria Universitária.
- ALENCAR, José de (1993), *O Nosso Cancioneiro*, estabelecimento do texto e apresentação de Maria Eurides Pitombeira de Freitas, Campinas-São Paulo, Pontes.
- ALONSO, Dámaso (1954), *La primitiva épica francesa a la luz de una Nota Emilianense*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ARMISTEAD, Samuel G. (1992), *The Spanish Tradition in Louisiana*, 1: *Isleño Folkliterature*. Musical Transcriptions by Israel J. Katz. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1974), "Los romances de la muerte de don Beltrán". *Temas hispánicos medievales*, Madrid, Gredos. 124-134.
- BARRETO, Luiz Antonio (1996), *Sem Fé, sem Lei, sem Rei*, Aracaju, Sociedade Editorial de Sergipe.
- BARROS, Leandro Gomes de (s.d.), *A Batalha de Oliveiros com Ferrabrás; A Prisão de Oliveiros*. São Paulo, Editora Luzeiro.
- [—] (s.d.). *A Prisão de Oliveiros e Seus Companheiros*, Juazeiro do Norte, Ceará, Tip. São Francisco, José Bernardo da Silva.
- BORGES, Francisca Neuma Fechine (1996), "Literatura de Cordel: Um Banco de Dados no Brasil" in Bráulio do Nascimento (org.), *Euro-América: Uma Realidade Comum?*, Rio de Janeiro, Comissão Nacional de Folclore/IBICC/UNESCO, Tempo Brasileiro: 111-132.
- BRAGA, Teófilo (1906-1909), *Romanceiro Geral Português*, 2.<sup>a</sup> ed, Lisboa, Manuel Gomes (I e II vols.) e J.A. Rodrigues (III vol.). Reed. em fac-símile, com

- introdução de Pere Ferré: Lisboa, Vega, 1982 (1 vol.; os outros dois não têm data).
- BRAULT, Gerald J. (1984), "Introduction", *La Chanson de Roland*. Student Edition. Oxford Text and English Translation, University Park and London, The Pennsylvania State University Press.
- CARMODY, Francis J. (1934), *Franco-Italian Sources of the Roncesvalles*, New York, Publications of the Institute of French Studies, Columbia University.
- CASCUDO, Luís da Câmara (1953), *Cinco Livros do Povo*, Rio de Janeiro, José Olympio.
- CATALÁN, Diego, Mariano de la CAMPA, et al. (1991), *Romancero General de León: Antología 1899-1989*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Diputación Provincial de León, 2 vols.
- Chanson de Roland*. V. Brault (1984); Riquer (1983).
- CMP = Samuel G. Armistead, em colaboração com Selma Margaretten, Paloma Montero e Ana Valenciano, transcrições musicais organizadas por Israel J. Katz, *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*, Madrid, CSMP, 1978, 3 vols.
- DEYERMOND, Alan D. (1995), *La literatura perdida de la Edad Media castellana. Catálogo y estudio, 1: Épica y romances* (Obras de Referencia, 7), Salamanca, Universidad.
- DÍAZ-MAS, Paloma (1994), *Romancero*, estudio preliminar de Samuel G. Armistead (Biblioteca Clásica, 8), Barcelona, Crítica.
- DURÁN, Agustín (1945), *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII* (Biblioteca de Autores Españoles, 10, 16), Madrid, Atlas, 2 vols.
- FERREIRA, Jerusa Pires (1993), *Cavalaria em Cordel*, São Paulo, HUCITEC.
- . (1996), "Um Rei a Resmas: Carlos Magno e a América" in Bráulio do Nascimento (org.), *Euro-América: Uma Realidade Comum?* Rio de Janeiro, Comissão Nacional de Folclore/IBECC/UNESCO, Tempo Brasileiro: 133-151.
- FIALHO, Adam [pseud. de Manoel d' Almeida Filho] (s.d), *O Costureiro de Honra*. São Paulo, Editora Luzeiro.
- FIGUEIREDO, Cândido (1986), *Dicionário da Língua Portuguesa*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Bertrand, 2 vols
- FLSJ = Armistead, Samuel G., e Joseph H. Silverman, *Folk Literature of the Sephardic Jews*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1971, 1986 e 1994, 3 vols.
- FONTES, Manuel da Costa (1982), "A Sephardic Vestige of the Ballad *Floresvento*", *La Corónica*, 10: 196-201.
- . (1985). "The Ballad of *Floresvento* and Its Epic Antecedents", *Kentucky Romance Quarterly*, 32: 309-319.
- . (1987), *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*, coligido com a colaboração de Maria-João Câmara Fontes, pref. de Samuel G. Armistead e Joseph H. Silverman, transcrições musicais de Israel J. Katz (Acta Universitatis Conimbrigensis), Coimbra, Universidade, 2 vols.
- . (1995), Recensão de Armistead, Samuel G., e Joseph H. Silverman. *Folk Literature of the Sephardic Jews*, 3. *Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition*, 2. *Carolingian Ballads (1): Roncesvalles*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1994, *La Corónica*, 23.2: 123-125.

Manuel da Costa Fontes, "A Morte de D. Beltrão"

- (1999) "Rojas, Timoneda, Cervantes e Três Contos Populares Luso-Brasileiros", in AA. VV., *III Jornada Sergipana de Estudos Medievais. O Conto Popular, 8 a 10 de Janeiro de 1998*, Aracaju, Sergipe, Secretaria de Estado da Cultura: 55–94.
- GALHOZ, Maria Aliete Dores (1987–1988), *Romanceiro Popular Português*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 2 vols.
- GARRETT, João Baptista de Almeida (1963), *Romanceiro*, org. Fernando de Castro Pires de Lima, Lisboa, Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, 3 vols.
- HANSEN, Terrence L. (1957), *The Types of the Folktale in Cuba, Puerto Rico, the Dominican Republic, and Spanish South America* (Folklore Studies, 8), Berkeley, University of California Press.
- D'HEUR, Jean Marie (1974), "Le défile de Roncevaux" in AA. VV., *Société Rencesvals pour l'Étude des Epopées Romanes: VI<sup>e</sup> Congrès International (Aix-en-Provence, 29 Août–4 Septembre 1973): Actes*, Aix-en-Provence, Université de Provence: 695–715.
- HORRENT, Jules (1951a) *La "Chanson de Roland" dans les littératures française et espagnole au Moyen Âge*, Paris, Les Belles Lettres.
- (1951b), "Roncesvalles": *Étude sur le fragment de "cantar de gesta" conservé à l'Archive de Navarre (Pampelune)*. Paris, Les Belles Lettres.
- (1955), "Sur les romances caroliens de Roncevaux", *Les Lettres Romanes* (Louvain), 9: 161–176.
- LAPESA, Rafael (1967), "Ofrenda de tres noticias sobre épica y dialectos", *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*, Madrid, Gredos: 29–36.
- LIMA, Jackson da Silva (1977), *O Folklore em Sergipe, 1: Romanceiro*, Rio de Janeiro–Brasília, Livraria Editora Cátedra–Instituto Nacional do Livro.
- Literatura Popular em Verso: Antologia* (1964–1980), Rio de Janeiro, Ministério da Educação e da Cultura, Casa Rui Barbosa, 5 vols.
- LOPES, António (1967), *Presença do Romanceiro. Versões Maranhenses*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira.
- MAGALHÃES, Celso de (1973), *A Poesia Popular Brasileira*, org. Bráulio do Nascimento, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional.
- MARCILLY, Charles (1972), "Romance de la muerte de don Beltrám" in Simone Saillard et al. (orgs.), *Introduction à l'étude critique: Textes espagnols*, Paris, Armand Colin: 76–87.
- MARQUES, J[osé] J[oaquim] Dias (1984–1987), "Romances dos Concelhos de Bragança e de Vinhais", *Brigantia*, 4.4 (Out.–Dez. 1984): 527–50; 5.1 (Jan.–Março 1985): 43–62; e 7.1–2 (Jan.–Junho 1987): 3–26.
- MENDOZA, Vicente T. (1939), *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, México, D.F., Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1945), "Apéndice y suplemento a la Primavera y flor de romances de Wolf y Hoffmann", *Antología de poetas líricos castellanos*, 2.<sup>a</sup> ed., vol. 9 (Edición Nacional de las Obras completas de Menéndez Pelayo, 25), Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1914–1916), *Tratado de los romances viejos, Antología de poetas líricos castellanos*, 11–12, Madrid, Librería de Perlado, Páez y C.<sup>a</sup>
- MENÉNDEZ PIDAL, Juan (1986), *Poesía popular: Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones*, Madrid, Hijos de J. A. García, 1885; 2.<sup>a</sup> ed. em fac-símile, org. Jesús Antonio Cid, Madrid–Gijón, Seminario Menéndez Pidal–Gredos–GH Editores.

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953), *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, Madrid, Espasa-Calpe, 2 vols.
- (1960), *“La Chanson de Roland” et la tradition épique des Francs*, 2.<sup>a</sup> ed., Paris, A. & J. Picard.
- (1976), “Roncesvalles: Un nuevo cantar de gesta español del siglo XIII”, *Revista de Filología Española* 4 (1917): 105–204. Reimp. nos seus *Textos medievales españoles: Ediciones críticas y estudios* (Obras completas, 12), Madrid, Espasa-Calpe: 7–102.
- (1980), *Reliquias de la poesía épica española, acompañadas de “Epopéya y Romancero, 1.”*, org. Diego Catalán, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Gredos.
- MONTEVERDI, Angelo (1912), “Un episodio della battaglia di Roncisvale nella poesia castigliana e portoghese”, *Studi di Filologia Moderna* (Catania), 5: 63–83.
- NASCIMENTO, Bráulio do (1973), “O Ciclo do Boi na Poesia Popular”, *Literatura Popular em Versos. Estudos*, Rio de Janeiro, MEC / Fundação Casa de Rui Barbosa.
- (1989), “O Romancero Tradicional nas Áreas Periféricas”. *El Romancero: Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Puerto de Santa María-Cádiz, 23–26 de Junio de 1987)*. Org. Pedro M. Piñero, Virtudes Atero, Enrique J. Rodríguez Baltanás e María Jesús Ruiz. Sevilla-Cádiz, Fundación Machado–Universidad de Cádiz. 333–340.
- (1999), “O Conto Popular Brasileiro”. *III Jornada Sergipana de Estudos Medievais. O Conto Popular, 8 a 10 de Janeiro de 1998*. Aracaju, Sergipe, Secretaria de Estado da Cultura. 121–133.
- NUCIO, Martín (c. 1548), *Cancionero de romances impreso en Amberes sin año*, ed. Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Consejo Superior de Investigación Científica, 1945.
- . (1550), *Cancionero de romances (Anvers, 1550)*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1967.
- PINTO-CORREIA, João David (1984), *Romancero Tradicional Português*, Lisboa, Comunicação.
- (1993–1994) *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 2 vols.
- Primavera* = Wolf, Fernando J., e Conrado Hofmann. *Primavera y flor de romances*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, 8 (Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo, 24), Santander, Consejo Superior de Investigación Científica, 1945.
- RIQUER, Martín de (1957), *Les chansons de geste françaises*, 2.<sup>a</sup> ed., trad. francesa de Irénée Cluzel, Paris, Librairie Nizet.
- (1968), *La leyenda del Graal y temas épicos medievales* (El Soto, 6), Madrid, Editorial Prensa Española.
- (1983), “*Chanson de Roland/Cantar de Roldán*” y el “*Roncesvalles*” navarro, Barcelona, El Festín de Esopo.
- Roncesvalles*. V. Horrent (1951b); Menéndez Pidal (1976).
- RPI = Fontes, Manuel da Costa, *O Romancero Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico (com uma bibliografia pan-hispânica e resumos de cada romance em inglês) / Portuguese and Brazilian Balladry: A Thematic and Bibliographic Index (with a Pan-Hispanic bibliography and English summaries for each text-type)*, selecção e organização das transcrições musicais de Israel J. Katz,

- correlação pan-europeia de Samuel G. Armistead, Madison, Wisconsin, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997, 2 vols.
- SEEGER, Judith (1995), "Just How Bounded Is the Ballad? Two Brazilian Examples", in James Porter (org.), *Ballads and Boundaries: Narrative Singing in an Intercultural Context. Proceedings of the 23rd International Ballad Conference of the Commission for Folk Poetry (Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore)*, University of California, Los Angeles, June 21-24, 1993, Los Angeles, Department of Ethnomusicology & Systematic Musicology, UCLA: 265-275.
- SLATER, Candace (1982), *Stories on a String. The Brazilian "Literatura de Cordel"*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press. Existe uma tradução portuguesa: *A Vida no Barbante: A Literatura de Cordel no Brasil*, trad. de Octávio Alves Filho, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984.
- TREJO, Laura (1991), "La muerte de don Beltrán: Tópico y novedad", *Medievalia*, 8: 13-26.
- VALENCIANO, Ana, coa axuda de José Luis Forneiro, Concha Enríquez de Salamanca e Suzanne Petersen (1998), *Romanceiro Xeral de Galicia, 1: Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal; Santiago de Compostela, Publicacións do Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias.
- VAQUERO, Mercedes (1990), *Tradiciones orales en la historiografía de fines de la Edad Media*. Madison, Wisconsin, The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- VASCONCELLOS, José Leite de (1974-1979), *Teatro Popular Português*, coord. e notas de A. Machado Guerreiro (Acta Universitatis Conimbrigensis), Coimbra, Universidade, 3 vols. (o vol III é de 1974).
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1934), *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular: Romances Velhos em Portugal*, 2.<sup>a</sup> ed, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- VRP = Leite de Vasconcellos, José, *Romanceiro Português* (Acta Universitatis Conimbrigensis), Coimbra, Universidade, 1958-1960, 2 vols.
- WEBBER, Ruth House (1966), "The Diction of the Roncesvalles Fragment" in AA. VV., *Homenaje al Prof. Rodríguez-Moñino. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas americanos*, Madrid, Castalia, 2 vols.: 311-321.
- (1981) "El Roncesvalles: Lenguaje y temática tradicionales", in AA. VV., *VIII Congreso de la Société Rencesvals*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, Diputación Foral de Navarra: 547-552.
- WILSON, Edward M. (1980), *Tragic Themes in Spanish Ballads* (Diamante, 8), Londres, 1958. Reimp. em *Spanish and English Literature of the 16th and 17th Centuries. Studies in Discretion, Illusion and Mutability*, Cambridge, Cambridge University Press: 220-233, 267 (notas).

#### RESUMO

Na *Chanson de Roland* (c. 1100), canção de gesta sobre a grande derrota da retaguarda do exército de Carlos Magno em Roncesvales, a 15 de Agosto de 778, o imperador faz um grande pranto ao encontrar o corpo do sobrinho, Roldão. A redacção espanhola dessa canção, *Roncesvalles* (séc. XIII), da qual sobrevive um fragmento de cem versos, adiciona um novo pranto, o do duque Aymon, perante o corpo de Reinaldos, seu filho. Isto corresponde ao romance da *Morte de D. Beltrão*, onde um pai parte à procura do filho que faltava entre os cavaleiros que o imperador tinha mandado contar,



encontrando-o morto. Este romance, raríssimo em Espanha e entre os Sefarditas, continua a ser muito popular em Trás-os-Montes, graças à sua utilização como cantiga da segada. Na primeira versão moderna publicada (1851), Almeida Garrett modifica muito o texto tradicional. O romance português passou ao Brasil, tendo sido recolhido por Celso de Magalhães no Maranhão. Os dois fragmentos que publicou em 1873 são copiados de Garrett, talvez pelo facto de o investigador não ter à mão o seu caderno de recolha, visto que se encontrava em Sergipe. Embora o caderno se tenha perdido, *O Famanaz*, poema recolhido por Antônio Lopes em 1916, também no Maranhão, comprova que o velho romance se tinha de facto tradicionalizado no Brasil, que é o único país das Américas a conservá-lo, embora com modificações que o actualizam segundo o gosto moderno e o aclimatizam, transformando-o, assim, num poema essencialmente brasileiro.

*ABSTRACT*

In the *Chanson de Roland* (c. 1100), an epic poem about the crushing defeat of the rearguard of Charlemagne's army in Roncevaux on August 15, 778, the emperor weeps profusely upon finding the corpse of his nephew, Rolland. The Spanish version of that poem, *Roncesvalles* (13<sup>th</sup> cent.), which survives through a fragment of one hundred verses, adds a lamentation proffered by the duke Aymont before the body of his son, Renaud. This corresponds to the ballad *A Morte de D. Beltrão*, where a father leaves to search for his son, who was missing from the body of knights that the emperor had ordered counted, and finds him dead. This ballad, which is extremely rare in Spain and among the Sephardim, remains extremely popular in Trás-os-Montes, thanks to its use as a harvest song. In the first published modern version (1851), Almeida Garrett modified the traditional ones considerably. The Portuguese ballad made its way to Brazil, where Celso de Magalhães collected it, in Maranhão. The two fragments that he published in 1873 are copied from Garrett, perhaps because the investigator, who was staying in Sergipe, did not have his field notes at hand. Although the manuscript in question was lost, *O Famanaz*, a poem collected by Antônio Lopes in 1916, also in Maranhão, confirms that the old ballad had indeed become traditional in Brazil, which is the only country in the Americas to preserve it, albeit with changes that update it according to modern taste and also acclimatize it, thus turning it into a poem which is essentially Brazilian today.

