

MEMÓRIAS LITERÁRIAS PORTUGUESAS

DE ROMANCES SOBRE A PERDA DE ALHAMA

TERESA ARAÚJO
(Univ. Nova de Lisboa)

33

Dois dos poemas seleccionados por Martín Nucio para a sua colecção de Antuérpia, «Paseábase el rey moro por la ciudad de Granada» (*Cancionero de Romances*: s.d, fol. 183v. e *Cancionero de Romances*: 1550, pp. 247-248, respectivamente) e «Moro alcaide, moro alcaide, el de la barua vellida» (*Cancionero de Romances*: 1550, p. 248), aludem à sentida perda granadina de Alhama numa perspectiva artificialmente moura em nada estranha ao romanceiro fronteiriço.

Ao longo deste século XVI, as duas composições ascenderam a outros foros editoriais e sobretudo a primeira ganhou uma nutrida fortuna impressa¹ motivada pelo interesse do significado político do seu assunto e pela actualidade da “morofilía” espanhola; mas igualmente pelo apreço que a forma romancística gozava, a qual preservando o modelo medieval, admitia inovações poéticas inspiradas pelos novos gostos artísticos (Menéndez Pidal: 1985, pp. 28-32 e Correa: pp. 351-352).

Na sua origem, estes romances, assim como quase todos os outros fronteiriços, tinham surgido de uma necessidade que também estivera subjacente à génese dos velhos poemas épicos, a de noticiar acontecimentos com finalidades políticas. No novo condicionalismo histórico, os poemas fronteiriços relataram os «episodios militares de la reconquista, cuando el poder musulmán se reducía al reino de Granada» (Menéndez Pidal: 1974, p. 129) e exprimiram o sentimento de simpatia pelo mouro, na altura em que o Islão, na Península, já não representava uma ameaça e se desmoronava internamente e em que, ao novo gosto renascentista, o espírito se abria às diferentes modalidades da experiência humana; simultaneamente, manifestavam o

¹ «Paseábase el rey moro...» é incluída noutros acervos de romances, circula em vários folhetos de cordel (em glosas burlescas), é citada em livros de música, um dos quais anterior ao próprio *Cancionero de Romances*, e surge em duas versões distintas na novela de Pérez de Hita, *Historia de los bandos de los Cegries y Abencerrages* (Di Stefano: 1992, pp. 41-44; Correa: pp. 357-367) – uma que abre com «Por la ciudad de Granada el rey moro se pasea» e se desenvolve com uma assonante em é-a e outra que apresenta o *incipit* do *Cancionero de Romances* e o estribilho «¡Ay de mi Alhama!» a cada dois versos. «Moro alcaide, moro alcaide...» voltou às páginas de reproduções da edição de 1550 de Antuérpia e também suscitou a recriação poética de Pérez de Hita (Correa: pp. 353-354).

desejo da unidade nacional espanhola aludindo às vitórias que cumpriam o definitivo projecto político de Isabel e de Fernando (Alvar: 1974 e Correa: pp. 41-50).

A sua relação com o sucesso da perda de Alhama é de base histórica (*vide* estudos agora citados) e, nesse sentido, guardam referências creíveis. O primeiro, acusando o rei de Granada de ter sido responsável pela derrota, alude às conhecidas dissensões internas que fragilizaram, na sua última fase, o emirato e contribuíram para a sua queda final (Correa: p. 365). O segundo, sob o lamento do “moro alcaide” pela perda da sua mulher e filha, evoca a violência do ataque cristão que não poupou mulheres nem crianças, segundo documenta Bernaldez (Correa: p. 356).

Contudo, apesar da sua ligação à realidade, estes romances idealizaram-na e submeteram-na à reelaboração poética cada vez mais assumida por homens cortesãos do ofício literário que fantasiaram e acentuaram o carácter lírico destes e de outros temas fronteiriços preparando, com este novo modo de recriação, o aparecimento do romanceiro novo mourisco.

A bem sucedida poetização do episódio militar rompeu as fronteiras e o contexto em que nasceu e veio manifestar-se nas letras portuguesas. Não falo tanto da sua presença na edição de Lisboa, de 1581, do *Cancionero de Romances*, uma vez que esta impressão, hoje raríssima, composta na tipografia de Manuel de Lyra, embora tivesse correspondido ao interesse do público local pelos romances, é uma reprodução quase integral do conjunto dos poemas seleccionados por Nucio para a colecção de Antuérpia, faltando-lhe apenas as duas últimas composições de 1550 (Rodríguez-Moñino: pp. 221-222).

Destaco, sim, a sua menção² em duas peças dramáticas anteriores a 1587 da autoria de um criador até agora pouco atendido, António Prestes³, publicadas na colecção quinhentista que reúne, entre outras obras, toda a sua produção literária conhecida até hoje (*Primeira Parte dos Autos e Comedias Portuguesas*⁴); assim como evidencio a descoberta, em finais do século XIX, de versos do tema de «Paseábase el rey moro...» na tradição oral de duas das áreas geográficas portuguesas mais arcaizantes, Madeira (Azevedo: pp. 204-210) e Trás-os-Montes (Ferreira: p. 28).

Todas elas preservam sob diferentes modalidades a memória literária dos temas poéticos que, nascendo sob o signo da batalha, ampliaram a sua significação ao longo da sua vida oral e escrita.

Nos autos de António Prestes

No *Auto dos Cantarinhos*, obra que terá sido representada em Lisboa segundo informação da rubrica introdutória, encontram-se incorporados nos versos do folio 165v., a alusão nacionalizada ao estribilho «¡Ay de mi Alhama!», presente nos poemas dos livros de música de Narváez, Pisador e Fuenllana e numa das composições de

² Referências detectadas primeiramente por Teófilo Braga (Braga: 1870, p. 283), o qual lhes dedicará, ao longo da sua vasta obra, algumas notas, e por Carolina Michaëlis de Vasconcelos (Vasconcelos: pp. 66-68). Nenhum dos dois investigadores aprofundou, contudo, a sua utilização e a sua funcionalidade nas peças dramáticas.

³ A arte dramática do autor da escola vicentina é, apesar dos estudos de Teófilo Braga (Braga: 1898) e poucos mais, bastante desconhecida; entre os trabalhos publicados ao longo do século XX, encontra-se o de Eugenio Asensio (1954) e a reedição em fac-símile, em 1973, da antologia *Primeira Parte dos Autos e Comedias Portuguesas* de 1587. Recentemente, o Centro de Estudos Teatrais da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa tem dedicado atenção à sua obra e projecta editá-la em CD-ROM.

⁴ Obra da iniciativa de Afonso Lopes, moço de capela do rei, composta na tipografia do espanhol radicado em Lisboa Andrés Lobato.

Pérez de Hita (Menéndez Pidal: 1968, p. 145), assim como o primeiro hemistíquio da maior parte das versões de «Paseábase el rey moro...».

No *Auto da Ave-Maria*, longa moralidade na qual não existe nenhuma nota relativa à sua representação, embora seja a peça que abre a antologia dramática de 1587 (não se sabe, porém, se a organização do acervo correspondeu a um critério de sucesso ou de gosto do seu compilador), é reconhecido, no corpo do texto (fol. 14v.), o *incipit* «Moro alcaide, moro alcaide, el de la barua vellida», na forma registada pelo *Cancionero* de 1550.

A sua presença nestas obras deve-se, em primeiro lugar, à utilização do procedimento criativo de incrustar materiais poéticos tradicionais no discurso dramático, recurso que não era novo e foi frequentemente cultivado por autores portugueses (Vasconcelos) e espanhóis (Menéndez Pidal: 1974 e Catalán: 1998, pp. 221-240) durante os séculos XV a XVII – como, aliás, tem sido analisado, sobretudo, a partir da pergunta de Eugenio Asensio a propósito da obra vicentina:

«[a]lgunos eruditos parecen considerar a Gil Vicente como un poeta en cuyas canciones, igual que la perla en la concha, hay escondidas reliquias populares. ¿No sería más atinado pensar que el mayor mérito de tales reliquias ha sido el haber inspirado y servido de material a Gil Vicente?» (Asensio: 1970, p. 176).

Se o procedimento não era excepcional, a alusão a estes dois romances em peças para teatro não foi comum e a própria tradição oral moderna pan-hispânica raramente os conservou (Catalán: 1982, pp. 277-285 e Costa Fontes: p. 81), o que redobra o interesse do significado destas evocações quinhentistas e dos versos madeirenses e transmontanos recolhidos nos finais de Novecentos.

Desde logo, a sua presença nestes autos indicia que a sua invulgaridade nos textos dramáticos não correspondeu ao desconhecimento português destes romances, uma vez que se eles não tivessem sido familiares ao público, não fossem partilhados por todos, não tinham resultado como núcleos com sentido intertextual e como matéria de procedimento criativo.

Este facto não as reduz a meros elementos arqueológicos; sabe-se que o seu valor é o de matéria linguística de um recurso poético com função significativa. Mas, ainda assim, a sua evocação não deixa de indicar que estes temas eram não só conhecidos, como (pela razão apontada) não seriam os de menor sucesso na tradição oral quinhentista portuguesa, apesar da excepcionalidade da sua documentação nos textos impressos. Aliás, a sua conservação por parte das tradições orais modernas transmontana e madeirense leva a concluir o seu conhecimento, em Portugal, aquando da representação em Lisboa do *Auto dos Cantarinhos*.

Nesta peça, o moço do escudeiro Custódio Tavares, ao desenvolver um diálogo burlesco de enganos amorosos com a criada Marqueza, provoca-a com as expressões “minha alfama” e “meu passeavase el rey mouro”⁵ (fol. 165v.). A primeira alusão poderia ser interpretada como uma simples utilização de uma exclamação bastante comum no tempo (Menéndez Pidal: 1968, p. 145), porém a sua relação com a segunda, cujo aparecimento é feito no verso imediato, coloca-a como parte da mesma menção e atribui-lhe uma outra importância significativa.

Percebe-se que Duarte evoca o tema da perda de Alhama através da referência a uma versão que incluía o estribilho e começava com o *incipit* mais comum dos

⁵ Transcreverei mantendo a grafia de 1587, excepto na introdução das apóstrofes e correspondente separação das respectivas palavras e na actualização do símbolo “s”.

poemas impressos no século XVI. No entanto, a alusão já não tem o significado noticioso dos velhos romances fronteiriços, nem tão-pouco o cariz acentuadamente lírico dos poemas divulgados pelos músicos quinhentistas e dos que Pérez de Hita reelaborou na sua novela. O procedimento de Prestes tem outra função, a da criação da ironia e da paródia.

O romance relata o desespero do rei de Granada ao ter notícia da vitória cristã em Alhama e a preparação de uma tentativa gorada de recuperar a “villa” – local que, nas versões dos tratados de música e numa da *Historia de los bandos de los Cegries y Abencerrages*, tem um sublinhado valor para o emir, «¡Ay de mi Alhama». A perda, nestes poemas com maior desenvolvimento lírico, não manifesta apenas o sentido de derrota militar; apresenta, igualmente, o conteúdo de privação de um bem com significado pessoal, o que é expresso pela interjeição e pelo possessivo. Além disso, esta perda instiga o rei à acção, à tentativa de reconquista.

É justamente esta dimensão do tema suscitado inicialmente pelo sucesso histórico que serve de partida à criação paródica de Prestes. O dramaturgo coloca na boca de um “marmanjo chocalheyro” (fol. 165v.), moço de escudeiro arruinado e embusteiro, palavras de um rei granadino; contextualiza-as numa situação de burlesca provocação sedutora entre criados quando, no romance, têm um enquadramento em tudo oposto, a reacção profundamente sentida do emir perante as notícias da perda de Alhama manifestadas frente aos seus guerreiros e a um homem de leis – um “alguazil”, oficial de justiça, na versão de Antuérpia, e um “alfaquí”, sacerdote com funções jurídicas (Pérez: p. 61), nas de Pérez de Hita. Ambas as personagens, a do auto e a do romance, tencionam, em vão, conquistar o bem que não têm, mas também neste sentido, a alusão é paródica, porquanto Duarte deseja, apenas, uma amante e o rei pretende evitar o princípio do fim do emirato e retomar o local privilegiado onde a aristocracia muçulmana passava os seus momentos de ócio.

Mas esta não é a única menção de Duarte a romances que aludem a sucessos dos inúmeros confrontos entre cristãos e mouros ao longo da Reconquista; encontram-se outras que também configuram parodicamente o moço escudeiro ao estabelecerem uma relação entre esta personagem e outras muçulmanas. Uma citação do tema épico da «Perseguição de Búcar pelo Cid» (tema também seleccionado por Nucio para o seu *Cancionero de Romances: s/d*, fol. 179r. e cuja fortuna e problemas são estudados, por exemplo, por Di Stefano: 1967, Catalán: 1969, pp. 135-215 e Catalán: 1997, pp. 53-59) volta a permitir idêntico artifício.

No mesmo diálogo com a Marqueza, o romance é evocado por duas vezes. Primeiro, mediante os versos «Elo, elo por do viene/ el sayo por la calçada» (fol. 164v.) reescritos a partir dos hemistíquios «Helo helo por do viene el moro por la calçada» – evocação que sugere uma analogia paródica entre o mouro covarde do romance que chega desafiando, em vão, Valência e se detém em diálogo amoroso com a filha de Cid, e o manto de Custódio, seu amo, que é levado ao penhor com o falso objectivo de suprir a miséria possibilitando-lhe a ida para as Antilhas em busca de fortuna, mas, na verdade, o que ele pretende é ganhar meios para galantear donzelas.

Num segundo momento, Duarte profere «Guay Valença, guay Valença» (fol. 166r.), adaptando o primeiro hemistíquio do verso com o qual o mouro Búcar ameaça a cidade, «¡Oh Valencia, oh Valencia, de mal fuego seas quemada!» através da substituição das interjeições “oh” por “guay” e da nacionalização do topónimo. Com este verso, Duarte pretende admoestar Marqueza por esta o enganar com a chegada da mulher do seu amo, Custódio Tavares, a quem ela trazia um recado da sua senhora. Prestes, com esta nova citação, faz equivaler parodicamente as intimidações à cidade e à criada, ambas ineficazes, feitas por um guerreiro e um moço de escudeiro.

Outras interferências romancísticas surgem, ainda, nas falas de Duarte⁶ e, embora não seja o momento de as aprofundar – nem o sentido da utilização do onomástico masculino Durandarte aplicado à personagem Helena, nem o significado do recurso à estrutura dos versos de Melisendra –, uma vez que não se reportam a nenhum outro texto sobre Alhama, vale a pena recordar que, tal como os outros romances mencionados, estes aludem à convivência e conflitos de cristãos e muçulmanos («Durandarte, Durandarte, buen cavallero probado» refere vitórias do cavaleiro enamorado sobre os mouros e a mulher de Gaifeiros profere os versos aludidos quando estava deles cativa). Nessa medida, a sua evocação, em conjunto com a dos anteriores, revela o programa e o significado do artifício: a utilização textual com função paródica da memória de um universo heróico simbolizado por Alhama num contexto literário e histórico bem distinto.

O sentido burlesco é, ainda, acentuado pelo carácter da personagem que as profere – figura dada a cantigas, vilancetes, frases de conteúdo proverbial e toadas. Duarte representa a degeneração de uma figura que fora decisiva no mundo romancístico medieval, o jogral, funcionando, neste momento de transição literária, como sátira desse bardo peninsular bem expressa pelo comentário que Marqueza faz às diatribes verbais do moço de escudeiro: «cõ jograes não falo nada» (fol. 167r.).

Portanto, as suas interpolações são inequivocamente jocosas – e paródicas são as suas alusões aos poemas com fundo histórico, nomeadamente, o da perda de Alhama⁷.

A citação do outro romance composto sob inspiração da batalha de 1482 surge no *Auto da Ave-Maria* pela fala de Sensualidade no diálogo que estabelece com Diabo para a preparação da queda em pecado de Cavaleiro, personagem dedicada à Razão e à edificação de um castelo moral e de salvação religiosa.

«Moro alcayde, moro alcayde
el de la barba velhida
s'eu por vos não for metida
n'el castilho de belsayde
dou Alfama por perdida»
(fol. 14v.).

Os dois primeiros versos transcritos citam textualmente o *incipit* da versão que Nucio fixou (com excepção da grafia de “barua vellida”) e o último refere, em reela-

⁶ Dirigindo-se a Helena, moça que o convida a incorporar o grupo que vai ao chafariz, invectiva-a como «a donzela Durandarte» (fol. 177v.), onomástico masculino presente em poemas quinhentistas, «Durandarte, Durandarte, buen cavallero provado» (*Cancionero general*: fol. CXXXVIIr.) e «Muerto yaze Durandarte debaxo una verde aya» (*Pliegos poeticos de la Biblioteca Nacional*: 86, 333) inspirado na designação da espada de Roldán (Catalán: 1998, pp. 1-5) que denomina o enamorado de Belerma. Recita, ainda, em monólogo, um trecho, designado por uma nota didascálica como “romance”, cujos primeiros versos evocam os de Melisendra, esposa de Gaifeiros, de grande popularidade quinhentista e impressos logo no início do século, num folheto de cordel (Di Stefano: 1993, p. 397, nota):

Sayo se aljabebes ydes
por dineros preguntade
dezidle quel señor mi amo
os vende para jugare
(fol. 165v.)

Cavallero, si a Francia ides por Gaiferos preguntad;
dezilde que la sua esposa se le embía a encomendar
(Di Stefano: 1993, p. 397)

⁷ Mas as suas referências a personagens clássicas e renascentistas são, igualmente, paródicas: veja-se, por exemplo, Circe, Ulisses (fol. 165r.) ou Orlando (fol. 165v.). Voltarei, noutra local, ao assunto.

boração portuguesa, parte do quarto hemistíquio de 1550, «porque Alhama era perdida» (o sexto hemistíquio é, também, muito semelhante, «porque es Alhama perdida», resultado do procedimento romancístico da reiteração). Os outros dois intermédios é provável que aludem à importância estratégica do castelo de Alcalá de Abenzayde que, como é sabido, tinha sido tomado por Alfonso XI, em 1341, ao reino de Granada e foi aproveitado pelos Reis Católicos na preparação do ataque militar a Boabdil – como se verá, estes mesmos versos que supostamente se reportam ao castelo cristão não deixam de evocar o castelo moral que Cavaleiro construía.

O romance, na versão de Antuérpia, abre com um hemistíquio que exprime, através da repetição invocativa, um aviso ao “moro alcaide” e prossegue com a notícia da sua prisão por ordem real, uma vez que Alhama fora tomada. Após os dois versos iniciais que o acusam implicitamente da derrota, o mouro justifica-se e responde que a sua perda fora superior à do rei, uma vez que tinha sofrido a morte da sua família.

A presença do seu primeiro verso na fala de Sensualidade estabelece, desde logo, uma analogia entre o mouro e Diabo, uma vez que ela se dirige ao anjo dos infernos através da invocação “moro alcaide”; porém o seu significado é mais amplo, relaciona-se com o sentido de admoestação dos dois primeiros versos romancísticos. Sensualidade adverte Diabo, seu cúmplice na preparação da cilada moral ao Cavaleiro, que, se ele não a levar ao castelo do nobre senhor (e compreende-se a referência à fortificação cristã através de “castilho de belsayde”), ela própria não o ajudará na empresa de conquista imoral do Cavaleiro, nada fará contra a sua possível derrota – «dou Alfama por perdida».

Diabo compreende tão bem a insinuação que apenas comenta – e com ironia – a relação que a sua interlocutora implicitamente estabelecera entre Cavaleiro e os Reis Católicos mediante a evocação do “castillo”:

«Nem à ambiçam se esconde
cortesia
vos daylhe Reys toda via.»
(fol. 15).

A resposta de Sensualidade é igualmente insidiosa, utilizando o que se pode conjecturar corresponder a uma nova evocação romancística:

«Yo le daria bel conde
quanto darsele podia.»
(fol. 15)

Dizendo assim que, para levar Cavaleiro à queda em pecado, recorrerá a todas as formas de sedução e, portanto, não hesitaria em adular esse senhor com a sua comparação aos monarcas cristãos.

A fonte quincentista dos últimos versos proferidos por Sensualidade não é facilmente identificável, uma vez que eles não se encontram em nenhuma das composições antigas conhecidas. No entanto, numa versão também seleccionada por Nucio para a sua edição anterior a 1550, «En Castilla está un castillo que se llama Rosa Frida» (*Cancionero de Romances*. s.d, fol. 190v.), lêem-se os seguintes:

«Darle he yo este mi cuerpo, el más lindo que hay en Castilla,
[...]

Y si de mí mas quisiere, yo mucho más le daría:
[...].

E, num outro poema também alusivo ao desejo amoroso de Rosaflorida, «Allá en aquella ribera que se llamava de Ungría», o verso «[s]i más quiere Montesinos, yo mucho más le daría» repetido três vezes (Di Stefano: 1993, p. 152, vv. 20, 22, 24).

Também na tradição oral moderna portuguesa, versos equivalentes aos de Sensualidade são conservados pela quase totalidade das 408 versões portuguesas da «Bela Infanta» publicadas entre 1842 e 1999 (Ferré: 2000, pp. 43-47), tema do qual não se conhece nenhum poema antigo. São sempre proferidos pelo marido quando regressa irreconhecível da guerra e testa a lealdade amorosa da mulher durante a sua ausência. Não obstante, apesar de não serem ditos por uma figura feminina, o seu significado não os distingue muito dos anteriores, já que a sua enunciação tem como objectivo avaliar a disposição da esposa em despojar-se dos seus bens patrimoniais para recuperar o marido e, inclusivamente, se aceitaria entregar o seu próprio corpo.

Todos eles podem corresponder a uma fórmula poética romancística compartilhada por vários romances e com esse estatuto reflectem-se na fala de Sensualidade. Mas constituam uma “fórmula compartilhada” ou uma “fórmula propia” (Salazar) ainda desconhecida, o sentido dos versos de Prestes adequa-se ao campo semântico destas hipotéticas fontes.

A alusão ao romance de Alhama contextualiza-se, portanto, nos estratégias de Diabo e da personagem que preside a uma série de figuras do Mal e manifesta, também em recurso burlesco, não só a memória de um dos últimos temas históricos do género medieval, os que nasceram sob inspiração das guerras granadinas, como a recordação do universo final da Reconquista sob a (possível) evocação do castelo de Alcalá de Abenzayde.

Na tradição oral moderna portuguesa

Distinto significado têm os versos do primeiro romance nos dois poemas exumados da tradição oral nos finais do século XIX. Não exprimindo qualquer sentido paródico, não correspondem, sequer, a alusões, na medida em que não resultam do procedimento de um autor que utiliza fragmentos do discurso de poemas tradicionais como linguagem própria através da qual cria uma significação intertextual. Têm o estatuto de discurso tradicional e devem-se ao lento trabalho poético da transmissão oral, que foi actualizando o romance segundo o binómio da conservação-inovação numa permanente reinterpretação linguística e temática; ao invés da evocação, apresentam uma significação contextual (apesar da sua dimensão diacrónica e da sua natureza formulística).

O verso que abre o poema cantado ao som do qual se realiza uma “Dança dos paulitos” mirandeza (Ferreira: 28), «[p]asseaba-se 'l rei móro, pu'les rues de Granada», é uma discreta reelaboração do *incipit* de grande parte das versões antigas do romance. Neste caso, a tradição conservou o verso numa composição formalmente distinta daquelas em que nasceu, processo que não é invulgar no universo poético da transmissão oral⁸ e pode também preservar arcaísmos.

⁸ Logo um dos primeiros investigadores do Romancero em Portugal detecta a relação de vários géneros tradicionais; *vide*, por exemplo, Braga: 1905, pp. 441-442.

De facto, apesar dos dois versos romancísticos iniciais, a composição transmontana não se desenvolve dentro dos limites da poética do género, configura-se como texto lírico musicado para baile. No entanto, ao dar voz poética à inquietação de um rei insone, agitado pela ausência da mulher desejada, compreende-se a conservação do verso antigo que introduz um rei inconformado com a perda da cidade.

A sua preservação é devida à reinterpretação, feita ao longo da cadeia transmissora, da acentuada dimensão emotiva que o romance já manifestava em certas versões quinhentistas de bastante fortuna e verifica-se porque a memória tradicional considerou adequado o verso do poema sobre a perda de Alhama no contexto lírico de um rei perturbado pela carência da amada.

O poema madeirense (Azevedo: pp. 204-210), pelo contrário, pertence ao *corpus* romancístico, mas não é uma versão pura do tema. Trata-se de uma composição de «Perseguição de Búcar pelo Cid» – romance também aludido por Duarte, como se viu – contaminada, nos seus versos iniciais, por «A conquista de Alhama».

Azevedo publicou uma composição retocada com notórias intervenções textuais, nomeadamente, a indicação de didascálias inexistente no *Romanceiro*⁹; mas não é de admitir que a contaminação tenha sido inteiramente da sua lavra, apesar de rara (Catalán: 1982, pp. 277-279), e seja desprovida de qualquer autenticidade tradicional, uma vez que o colector não conhecia as edições dos poemas antigos e a sua composição era a primeira a revelar versos deste romance na tradição oral moderna¹⁰. Por isso, mesmo considerando a possibilidade de alguns dos seus versos terem sofrido retoque, o poema manifesta a memória do romance de Alhama e a sua transmissão oral ao longo de mais de três séculos, em Portugal.

A conservação resultou de uma continuada reelaboração intertextual que se processou simultaneamente por atracção temática e rimática. Ambos os temas aludem ao universo da Reconquista e dão vida poética a um mouro inconformado com a perda de uma cidade e disposto a reconquistá-la e grande parte das suas versões antigas apresentam assonância em *a-a*¹¹.

O modo como os versos de ambos se reelaboraram e se acoplaram não é o de uma simples justaposição, pelo contrário, a contaminação verifica-se nos primeiros 14 versos através de um jogo que recorre ao discurso poético de um e outro romances e só após o décimo quinto, as fórmulas cidianas se tornam exclusivas.

Os primeiros seis versos rememoram o romance de Alhama, preparam o anúncio da derrota e antecipam a causa da perda da cidade, a qual é indicada pelo verso 6:

«– Ai Alfama, minh’ Alfama, que m’ estavas mal guardada».

Revelam um mouro despreocupado caçando pássaros e fazem prever o lamento deste sexto verso que talvez evoque também a memória do outro romance de Alhama, o de «Moro alcaide, moro alcaide», através do motivo da falta de guarnição dessa praça.

⁹ O editor intervinha frequentemente nos textos que editava, excedendo os critérios que assumiu no «Prefacio» do seu *Romanceiro* (Azevedo: pp. XV-XVIII).

¹⁰ Mesmo na tradição pan-hispânica, estes versos são, ainda hoje, de extrema raridade (Catalán: 1982, pp. 277-279 e Costa Fontes: p. 81).

¹¹ O tema de Alhama, no século XVI, nem sempre é poetizado com esta rima: veja-se a composição sem estribilho de Pérez de Hita (Correa: p. 361); mas o de Búcar e Cid aparece com a assonante referida na versão que Nucio edita (poema de Francisco de Lora ao qual o editor de Antuérpia acrescentou alguns versos, possivelmente, tradicionais e da sua própria autoria) e que posteriormente assumiu a forma “vulgata”, bem como na grande parte das citações registadas ao longo dos séculos XVI e XVII, reportem-se elas à versão “vulgata” ou a outras que nunca foram impressas (Catalán: 1969, pp. 145-156).

O poema continua com uma fórmula de Cid e Búcar que exprime a passagem de domínio da cidade,

«ainda ontem dos moiros, hoje dos cristãos ganhada!».

O oitavo reveste-se de um interesse muito particular porque revela uma contaminação interna do próprio verso; na sua construção poética tradicional, concorrem ambos os temas (a ameaça de Búcar é reelaborada à luz do estribilho do romance fronteiriço)

«– Ai Alfama, minh'Alfama, a fogo sejam queimada»,

e o nono conclui a ameaça do mesmo mouro já em linguagem cidiana:

«S'amanhã lo sol raiar, sem de moiros ser c'roada!».

Os seguintes 10, 11, 12, 13 e 14 pertencem novamente ao tema de Alhama, exprimem a convocatória feita pelo rei aos seus homens para a batalha de reconquista e dão voz ao mouro mais habilitado para manifestar a sua opinião, para dizer ao rei que só ele pode assumir essa empresa – memória da acusação que é feita pelo mouro quinhentista ao rei por este ter sido o único responsável pelo infortúnio militar.

A partir do verso 15, de Cid e Búcar,

«e lo perro de Rui Cid, lo tereis pela barbada»,

o poema prossegue com as fórmulas deste tema.

Como se conclui, o funcionamento da contaminação teve subjacente a memória viva deste romance de Alhama e, de tal forma, que o diálogo poético com o outro tema tradicional não a subverteu, antes permitiu a sua reatualização. Já recuados vão os tempos românticos e positivistas que consideravam este processo intertextual da tradição como uma manifestação de degenerescência do género, mas esta versão madeirense prova bem a vitalidade da tradição, enquanto existiu, como conservação e recriação poéticas. No conjunto das anteriores alusões aos romances de Alhama, revela uma das diferentes modalidades de expressão da memória literária de parte do Romanceiro semi-histórico alusivo à Reconquista.

Referências bibliográficas

ALVAR, Manuel

1974 (1.^a ed., 1970), «Pervivencia de las gestas en el romancero fronterizo», in *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Editorial Planeta, pp. 57-91.

ASENSIO, Eugenio

1954, *El teatro de Antonio Prestes*, Lisboa, Separata do *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*.

ASENSIO, Eugenio

1970², *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos.

AZEVEDO, Alvaro Rodrigues de

1880, *Romanceiro do Archipelago da Madeira*, Funchal, Typ. da "Voz do Povo".

BRAGA, Theophilo

1870, *Historia da Litteratura Portuguesa. Introdução*, Porto, Imprensa Portugueza – Editora.

BRAGA, Theophilo

1898, *Historia da Litteratura Portuguesa. Eschola de Gil Vicente e desenvolvimento do teatro nacional*, Porto, Livraria Chardron, Casa Editora, Successores Lello & Irmão.

BRAGA, Theophilo

1905, *Historia da Poesia Popular Portuguesa. Cyclos épicos*, Lisboa, Manuel Gomes Editor. Leio pela edição facsimilada de 1987: Lisboa, Vega.s/d, *Cancionero de romances*, [cerca de 1547], Anvers. Leio pela edição facsimilada de 1945: Ramón Menéndez Pidal, Madrid, CSIC.(1550) *Cancionero de romances*, Anvers. Leio pela edição de 1967: Madrid, Castalia.(1511) *Cancionero general de muchos y diuersos autores [...]*, por Hernando del Castillo, Valencia, Kofman. Leio pela ed. facsimilada de 1858: Madrid, Real Academia Española.

CATALÁN, Diego

1969, *Siete siglos de romancero (Historia y poesía)*, Madrid, Gredos.

CATALÁN, Diego

1982, *Catálogo general del romancero. El romancero pan-hispánico. Catálogo general descriptivo*, II, Madrid, Instituto Universitario Interfacultativo Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid.

CATALÁN, Diego

1997, *Arte poética del romancero oral*, I, Madrid, Fundación Menéndez Pidal, Siglo Veintiuno Editores.

CATALÁN, Diego

1998, *Arte poética del romancero oral*, II, Madrid, Fundación Menéndez Pidal, Siglo Veintiuno Editores.

CORREA, Pedro

1999, *Los romances fronterizos*, I, Granada, Universidad de Granada.

COSTA FONTES, Manuel da

1997, *O Romanceliro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico (com uma bibliografia pan-hispânica e resumos de cada romance em inglês)*, I, Madison.

DI STEFANO, Giuseppe

1967, *Sincronia e Diacronia nel Romancero*, Pisa, Università di Pisa.

DI STEFANO, Giuseppe

1992, «Los textos del *Romance del rey moro que perdió Albama* en las fuentes del siglo XVI», in GARZA CUARÓN, B. e JIMÉNEZ DE BÁEZ, Y. (ed.), *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México, El Colegio de México, pp. 41-51.

DI STEFANO, Giuseppe

1993, *Romancero*, Madrid, Taurus.

FERRÉ, Pere e CARINHAS Cristina

2000, *Bibliografia do Romanceliro Português da Tradição Oral Moderna (1828-2000)*, Madrid, Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal.

FERREIRA, Albino J. Moraes

1998, *Dialecto Mirandez*, Lisboa, Imp. Libanio da Silva.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón

1968 (1.ª ed., 1953), *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, I, Madrid, Espasa-Calpe.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón

1974 (1.ª ed., 1945), *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Madrid, Austral.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón

1985 (1.ª ed., 1976), «Proemio», in *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 9-41.

PÉREZ, Joseph

1999, *Historia de España*, traducción castellana de Juan Vivanco, Magda Mirabet y M. Carmen Doñate, Barcelona, Crítica.

1957, *Pliegos poeticos de la Biblioteca Nacional*, ed. facsimilada, II, Madrid, Joyas Bibliográficas.

1587, *Primeira Parte dos Autos e Comedias Portuguesas feitas por Antonio Prestes e por Luis de Camões e por outros autores portugueses...*, Lisboa, Por Andrés Lobato. Leio pela edição facsimilada *Autos e Comédias Portuguesas por António Prestes, Luis de Camões e outros autores portugueses* (Lisboa, 1587): Lisboa, Lysia, 1973. Existem, ainda, duas outras impressões: *Autos de António Prestes*, revistos por Tito de Noronha, Porto, Em casa de V. Moré-editora, 1871; *Auto da Ave-Maria. Auto dos Cantarinhos*, Lisboa, Companhia Nacional Editora, 1889.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio

1973, *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros (Siglo XVI)*, coordinado por Arthur L. F. Askins, I, Madrid, Castalia.

SALAZAR, Flor

1989, «Contaminación o fórmula: Un falso problema en los estudios del Romancero», in *Congreso de Literatura. Hacia la literatura vasca*, Madrid, Castalia, pp. 561-574.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de

1934, (primeiramente editado como «Estudos sobre o Romanceliro peninsular: Romances Velhos em Portugal», *Cultura Española*, V, 1907, pp. 767-803, 1021-1057, IX, 1908, pp. 93-132, 435-512, 717-758 e XIV, 1909, pp. 434-483, 697-732), *Estudos sobre o Romanceliro Peninsular. Romances Velhos em Portugal*, 2.^a ed., Coimbra, Imprensa da Universidade (reimpresso no Porto, Lello, 1980).