



Trata del Rey moro que perdio a Uia,
lencia, glosado por Francisco de Lora. Dirigo a
vno hermano suyo, el qual comienza.
Delo he lo por do viene el
moro por la calçada.
(*)

VIEJOS SON, PERO NO CANSAN
NOVOS ESTUDOS SOBRE O ROMANCEIRO

VIEJOS SON, PERO NO CANSAN

NOVOS ESTUDOS SOBRE O ROMANCEIRO

VIEJOS SON, PERO NO CANSAN
NOVOS ESTUDOS SOBRE O ROMANCEIRO

V COLÓQUIO INTERNACIONAL DO ROMANCEIRO
COIMBRA, 22-24 DE JUNHO DE 2017

COORDENAÇÃO DE

SANDRA BOTO
JESÚS ANTONIO CID
PERE FERRÉ

COM A COLABORAÇÃO DE

NICOLÁS ASENSIO JIMÉNEZ
MARIA HELENA SANTANA

COIMBRA | MADRID | FARO | LISBOA

2020

© Fundación Ramón Menéndez Pidal, Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Centro de Literatura Portuguesa e Instituto de Estudos de Literatura e Tradição

© Da edição: Sandra Boto, Jesús Antonio Cid e Pere Ferré

© Dos textos: os respetivos autores

Créditos da capa: Gravura de um cavaleiro com a espada ao alto, reproduzida a partir de *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*, edición en facsímile precedida de un estudio por María Cruz García de Enterría, Madrid, Joyas Bibliográficas, nº 12.



Esta obra está protegida por uma licença Creative Commons (CC BY 4.0).

Para mais informações sobre esta licença consulte-se <<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt>>.

Depósito Legal: 478475/20

ISBN da versão digital: 978-989-8968-06-7

ISBN da versão impressa: 978-989-8968-07-4

DOI: <https://doi.org/10.34619/j07b-er05>

REVISÃO CIENTÍFICA: Gloria Chicote; Jesús Antonio Cid; Manuel Pedro Ferreira; Nicolás Asensio Jiménez; Pere Ferré; Salvador Rebés Molina; Sandra Boto; Teresa Almeida; Teresa Araújo.

Este trabalho foi financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projetos UIDB/00759/2020 (Centro de Literatura Portuguesa), UIDB/04019/2020 (Centro de Investigação em Artes e Comunicação) e UIDB/00657/2020 (Instituto de Estudos de Literatura e Tradição).

Obteve financiamento internacional dos projetos “Catalogación, Digitalización y Edición del Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas. Romances épicos e históricos de referente hispánico y francés” (Referencia FFI2014-54368-P, Ministerio de Economía y Competitividad) e “El Romancero: Nuevas perspectivas en su estudio y edición” (Referencia FFI2017-88021-P, Ministerio de Economía, Industria y Competitividad; Ministerio de Ciencia e Innovación), de Espanha. Beneficiou ainda de financiamento do Instituto Universitario “Seminario Menéndez Pidal” da Universidad Complutense de Madrid.

A sua execução enquadra-se nas atividades dos seguintes planos de investigação individuais: Bolsa de Pós-doutoramento concedida pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. com a referência SFRH/BPD/84108/2012, financiada por fundos do MCTES; contrato financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória do DL57/2016, alterado pela Lei 57/2017(CP1361/CT0024); contrato financiado através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Concurso de Estímulo ao Emprego Científico (CEECIND/00058/2018).

A presente publicação é coeditada pelo Centro de Literatura Portuguesa (Universidade de Coimbra), pela Fundación Ramón Menéndez Pidal, pelo Instituto Universitario “Seminario Ramón Menéndez Pidal” (Universidad Complutense de Madrid), pelo Centro de Investigação em Artes e Comunicação (Universidade do Algarve) e pelo Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (NOVA FCSH).



BRAULIO DO NASCIMENTO (1924-2016)

OFÉLIA PAIVA MONTEIRO (1935-2018)

IN MEMORIAM

UMA LEITURA DO SENTIDO DO ROMANCE ORAL TRADICIONAL *BERNAL FRANCÊS*

ANA MARIA PAIVA MORÃO¹

*CLEPUL / Grupo de Investigação de Tradições Populares Portuguesas
Universidade de Lisboa*

RESUMO

Sob uma perspectiva literária analítico-narratológica, faz-se uma leitura do sentido de *Bernal Francês* (IGR: 0222), considerando várias questões. A primeira é o pressuposto que a forma de expressão elíptica e condensada dos romances orais tradicionais não impede a reconstituição de programas narrativos complexos. A segunda é que os romances dispõem de mecanismos de significação funcionais e a terceira questão é que através da análise destes mecanismos é possível identificar valores implícitos e modelos culturais das comunidades transmissoras. Assim, analisam-se os motivos e simbolismos utilizados e o modelo narrativo deste romance, que se baseia num *jogo de enganos* e adopta uma estratégia de suspense. Também se coloca *Bernal Francês* em paralelo com outros textos, encontrando sentidos semelhantes, que o enquadram na universalidade de sentido dos grandes núcleos temáticos de oposição Amor/Ódio-Vida/Morte presentes em Literatura.

PALAVRAS-CHAVE

Bernal Francês; análise literária; romance oral tradicional; sentido.

ABSTRACT

This reading of the meaning of *Bernal Francês* (IGR: 0222) is made under an analytical and narratological perspective, considering some issues. The first issue is the assumption that the typical elliptic and short form of expression of the *romance* (oral traditional ballad) does not prevent the rebuilding of some complex narrative programs. The second is that *romances* are endowed with functional mechanisms of signification and the third issue is that one can identify values and cultural models of the transmitting communities by analyzing those mechanisms. Therefore, we analyze motifs and symbols present on *Bernal Francês* ballad as well as its narrative model based on a *trick game* and its adoption of a suspense strategy. We also establish a parallel between *Bernal Francês* and other texts having found similar meanings which frame the romance in the universality of the great opposite themes of Literature: Love/Hate-Live/Death.

1. A autora não segue o Novo Acordo Ortográfico.

KEYWORDS

Bernal Francês; literary analysis; oral traditional ballad; meaning.

O romance oral tradicional *Bernal Francês*, de cujo sentido aqui apresentamos uma proposta de leitura, encontra-se disseminado pelo universo do romanceliro pan-hispânico, estando identificado com o número de IGR: 0222² e como M5 em Fontes (1997: 180-181), segundo o qual mantém correspondência com baladas europeias, a francesa *Assassin* e a italiana *Maritogiustiziere*. Na tradição portuguesa conta com cento e dezasseis versões registadas em Ferré / Carinhas (2000: 69-71), aí sendo ordenadas em “Romances de Mulheres Adúlteras”, na subdivisão dos “Romances Tradicionais de Assunto Profano”. João David Pinto-Correia, que refere a diversidade de propostas classificatórias para os romances da tradição moderna em índices e catálogos, arruma-o, na sua antologia crítica (Pinto-Correia, 2003), na secção dos “Novelescos”, como “Adúltera”.

Almeida Garrett, que na conhecida carta «Ao Sr. Duarte Leça», declara a intenção de apresentar uma coleção de romances “reconstruídos e ornados com os enfeites singelos porém mais simétricos da moderna poesia romântica” (Garrett, 1983, I: 61), inclui *Bernal Francês* assim “ornado” na parte I do seu *Romanceliro* (Garrett, 1983, I: 123-130), chamando-lhe “preciosa relíquia da nossa poesia popular” e, na parte II, o que chama “texto original” do romance, notando embora que o faz após longo trabalho “de meditação e comparação de muitos exemplares” (Garrett, 1983, I: 135-145).

Garrett atribui-lhe origem portuguesa, por não aparecer nos romanceliros castelhanos de até então, hipótese que seria aceite por Carolina Michaëlis (Vasconcelos, 1980), mas não por Teófilo Braga, que o afirmou vindo de Espanha, embora lhe encontrasse correlação provençal, dados os títulos de versões da ilha de S. Jorge (*Dom Pedro de França* e *Dom Pedro Françoilo*) e tenha mencionado a existência de baladas europeias similares (Braga, 1982: 408-409). Este autor, no *Romanceliro Geral Português*, incluiu uma versão do romance proveniente do Brasil e outra da Galiza (Braga, 1982b).

Constantino Nigra³ achou-lhe semelhanças com canções do Piemonte, de Metz, de Veneza e da Catalunha e baseou-se no nome “Bernal” para localizar a origem do romance no Languedoque e o fundamento histórico nos alegados amores do duque Bernardo de Septimania com a imperatriz Judit, no séc. IX.

Avalle-Arce, que lhe situou a génese na Andaluzia, por volta de 1487-1488, encontrou no romance uma feição de “burla dissimulada” ao detestado, cruel e avarento Bernal Francês, descendente de conversos que serviu os Reis Católicos e lutou contra portugueses, mouros e franceses (Avalle-Arce, 1974).

Menéndez Pidal, para quem as canções francesas e italianas não tinham comparação com a fidalguia de *Bernal Francês*, considerava este, irrefutavelmente, nascido em solo

2. No IGR, (ver Catalán *et al.*), o volume de 1984 (1.A) é dedicado à “Teoría General” e os outros inventariam os romances de “Contexto Histórico Nacional”. A adopção pelo IGR de números aleatórios de quatro algarismos para identificar os romances seria continuada pela equipa do Cátedra-Seminario Menéndez Pidal e no *Proyecto sobre el Romanceliro Pan-hispanico*.

3. *Apud* Menéndez Pidal (1968, I: 362).

castelhano (Menéndez Pidal, 1968, I: 361-364) e atribuiu o facto de não aparecer em colecções até meados do século XVI à preferência dos editores pelos romances fragmentários, embora fosse bem conhecido, pois Góngora, Calderón e Lope de Vega usaram alguns versos do romance de forma burlesca ou humorística em obras suas, o que implica que os seus leitores ou espectadores estariam familiarizados com ele (Menéndez Pidal, 1968, I: 160; e Menéndez Pidal, 1968, II: 407-409).

Para uma leitura do sentido deste ou de qualquer outro romance oral tradicional, partiremos do necessário pressuposto da diferenciação entre a manifestação única, imutável, que é o texto literário escrito e o texto romancístico, constituído por múltiplas versões, transmitidas oralmente num espaço temporal e geográfico diversificado, num sistema aberto a variações e novas realizações.

Depois, entender-se-á que estas composições de cariz narrativo-dramático, de forte predominância do diálogo, se centram, preferencialmente, num único episódio marcante, começando e acabando a intriga de forma abrupta, apresentando saltos narrativos e sem ligação aparente entre sequências, com ausência ou diminuta explicação das circunstâncias prévias, grande economia de indicadores temporais e espaciais e uso frequente de expressões formulísticas e motivos.

Confrontado com tal condensação e com o facto de as versões, frequentemente, sofrerem variações, contaminações com outros romances, desfechos diferentes, elipses, acrescentos, adendas de versos de sentido moralizador, junção de composições do cancionero ou remates de cantigas, o ouvinte/leitor menos familiarizado com o romanceiro poderá sentir que está perante uma narrativa rudimentar, pouco elaborada.

Se tal ouvinte/leitor apenas tomar conhecimento de uma ou poucas versões de *Bernal Francês*⁴, não deixará certamente de perceber o que se conta —uma mulher, julgando receber em casa um homem que julga ser o amante, é surpreendida pelo facto de se tratar do marido, que a mata. Na verdade, resume-se assim o que é, afinal, o programa narrativo invariante deste romance, que lhe assegura a coerência textual e se encontra no conjunto das suas versões pan-hispânicas⁵.

Se, porém, se dispuser a procurar elementos para além dos explícitos, a pressupor antecedentes e a antever implicações, este programa deixará de lhe parecer elementar, revelando-se bem mais complexo. No caso deste romance em particular e considerando que num romance oral tradicional a narrativa estrutura-se numa cadeia de sequências que fazem evoluir a intriga (através de disjunções de espaço, tempo e actores), a estratégia de suspense e de *jogo de enganos* adoptada por *Bernal Francês* torna o seu programa narrativo singularmente elaborado.

Para uma mais eficaz leitura do sentido dos romances, há ainda que reconhecer que as personagens se movem e actuam dentro de uma tessitura social que mimetiza a

4. Servem-nos aqui de amostragem quatro versões provenientes de diferentes regiões portuguesas (ver no final). Contudo, não limitamos os exemplos dados a estas e citaremos versos de outras versões, identificando a fonte bibliográfica de cada uma em notas de rodapé.

5. Note-se que o fenómeno da variação, que aqui não podemos aprofundar, permite acrescentar, elidir ou substituir certos elementos por outros, por vezes criando variantes, mas note-se também que, se não se conservar o mesmo valor operacional, semântico ou simbólico, desses elementos e ocorrerem modificações profundas, a narrativa modificar-se-á, podendo ocorrer uma alteração no sentido do romance ou, em caso extremo, transformá-lo em outro, semelhante, mas diferente.

realidade, implicando que estas composições reproduzem implicitamente modelos comportamentais e sistemas de valores que regem as comunidades transmissoras. Sabe-se que estas estão inseridas no espaço cultural ocidental, caracterizado por uma acentuada hierarquização social e de género e imbuído de uma ideologia judaico-cristã, factores que assim se reflectem na produção e transmissão das versões, embora seja sempre de ter presente que este processo é afectado pelo grande alargamento temporal e geográfico em que vivem as versões e pelas mutações e heterogeneidade das próprias comunidades.

A construção do espaço social nos romances, na sua condensação narrativa, é traçada através das funções que as personagens desempenham, pelas actividades a que se dedicam e pelos espaços onde se movem. Digamos, genericamente, que é habitual, nos romances ditos *noveliscos*, que a mulher desenvolva a acção no interior da casa e o homem no exterior, tal como no dito português: “Mulher em casa, homem na praça”. O ambiente é, usualmente, o da família nuclear (marido/mulher/filhos), com parentes e criados, geralmente, como coadjuvantes. A caracterização física é sumária e raramente especificada e, quando existe, foca-se na qualidade genérica dos atributos (ser gentil, ser bonita).

Assim acontece em *Bernal Francês*, cujos protagonistas são marido e mulher (embora esta pense que o homem que recebe em casa é o amante); a acção decorre na casa familiar, sem intervenção efectiva de outros mencionados no romance (pai, filhos, criados) e o estatuto social elevado de ambos, não sendo explícito, está presente em vários indícios, nomeadamente a referência a “criados” e mesmo a “vassalos”. Do físico dos protagonistas pouco ou nada se sabe, senão que a mulher é de corpo bem feito: “- Francisquinha diligente / vosso corpo bem *gintil*,” (Mendonça, 1961-1962: 171-173).

Quanto aos modelos comportamentais e sistemas de valores hegemónicos implícitos, estes revelam-se, em *Bernal Francês*, através da transgressão que contra eles é cometida, neste caso um adultério, que constitui grave infracção aos sacramentos da Igreja (“Não cometerás adultério”, *Ex.* 20, 14; *Dt.* 5, 17); no entanto, parece haver dois pesos e medidas, razão pela qual o marido enganado vingará impunemente a afronta, sem temer castigo, mesmo que mate a adúltera (“O homem ficará isento de culpa, e a mulher suportará a sua iniquidade”, *Nm* 6, 11-31)⁶. Também as leis dos Homens o protegerão — a Lei de Afonso IV, para esses casos, estabelecia “que não morra por ende, nem haja outra pena de justiça” (Marques, 1971: 126); em época mais recente, o código penal da Espanha franquista absolvía o marido que “lavava a sua honra com sangue” (Perales, 2001-2002).

Assim, em *Bernal Francês*, o desfecho *natural* implicado é a morte da adúltera, pois no romanceiro, segundo Menéndez Pidal (1968, I: 331), o adultério não é habitualmente tratado de forma cómica, nem os maridos enganados costumam demonstrar complacência, ao contrário do que acontece em algumas baladas europeias e também em outros géneros, nos quais são objecto de escárnio, como no antigo provérbio português “O homem que a mulher não guarda, merece de trazer albarda”. É certo que, em algumas versões deste romance, há uma censura implícita ao marido que se ausenta por muito tempo, fazendo com que a mulher se *desinteresse* dele, sentido que se revela claramente na explicação do informante, que precede a versão D) da nossa amostragem. Gil Vicente, que no *Auto da Índia* aborda o tema de forma jocosa, nem por isso é menos elucidativo das consequências

6. Para esta e outras citações da Bíblia, cf. *Bíblia Sagrada* (1976).

da partida dos maridos a buscar fortuna, abandonando as jovens esposas: “[Ama] Quem há tanto d’esperar? [.....] pera que é envelhecer / esperando polo vento?” (Vicente, 2002: 171-186). Mais tarde, dizia D. Francisco Manuel de Melo “duas palavras a uns certos casados” que partiam “deixando as mulheres moças, e às vezes bem desamparadas de todo o resguardo que lhes é devido” e, a propósito, conta que um certo Mosen Gralha, fidalgo casado de pouco, deixando sua mulher para acompanhar Carlos V a Itália, dela recebeu o seguinte recado: “*Mosen Gralha, Mosen Gralha, mon amor non manja palha*”. Não entendendo estas palavras, mostrou-as ao Imperador e este tanto lhes percebeu o sentido que logo mandou para casa o pouco providente marido (Melo, 1963: 139-140).

Os elementos implícitos que completam a narrativa assentam, pois, na axiologia que brevemente delineámos e serão encontrados parcialmente nos motivos, compreendidos na sua dimensão de unidades culturais, com poder indicial múltiplo e carácter simbólico; na sua qualidade de unidades narrativas, com o significado literal daquilo que contam, os motivos presentes em *Bernal Francês* têm a seguinte identificação no *Motif Index* (Golberg, 2000):

K1569.0.5 — Wife accepts husband in her bed thinking he is her lover. Husband says he will kill her in the morning (will return her to her father, gives her a red necklace-blood).

T483.1 — Woman admits husband to house in darkness. Thinks he is lover. Her children are all lover’s except middle child. Husband gives her a red necklace (slit throat).

Outro instrumento da nossa leitura é a análise aturada das quatro seqüências em que dividimos a narrativa invariante de *Bernal Francês* e que passamos a listar, intituladas com palavras-chave ou frases mínimas identificadoras do núcleo de sentido que as sustenta; incluímos versos exemplificadores retirados de diversas versões.

Seqüência I – A Mistificação:

- Quem bate à minha porta, a esta hora de dormir?
- Sou Bernal Francês, senhora, p’ra vos bem querer e servir.
- Pois que és Bernal Francês, minha porta vou abrir.

(Azevedo, 1880)

A seqüência de abertura de *Bernal Francês*, geralmente estruturada em diálogo entre duas personagens⁷, uma batendo a uma porta e outra inquirindo quem o faz, parece não passar de um conjunto de didascálias mínimas, integradas no teor da conversa, informativas do espaço (exterior e interior) e tempo (“a esta hora de dormir”/“ser de noite”) nos quais se vai passar a acção. No entanto, é esta estrutura elementar que gera o equívoco que sustenta o romance, num intrincado jogo de implícitos e pressuposições, que se faz interna e externamente.

É a *porta* um bem conhecido motivo de conotações eróticas, associado ao corpo feminino, pelo que o acto de *bater à porta* simboliza o desejo de nele entrar, mas tem outros sentidos, como diz Mariana Maserà:

7. Note-se que o nome das personagens, nas versões deste e de outros romances, é objecto de variação.

Al ser un símbolo de frontera [.....] señala el límite entre lo privado y lo público, entre lo femenino y lo masculino y, en última instancia, entre la vida y la muerte. [.....]. En la lírica tradicional la puerta se asocia con el espacio privado, con la casa que era el lugar donde la mujer realizaba la mayor parte de sus tareas cotidianas. Asimismo esta representa, en un aspecto más general, la integridad de la familia, la hospitalidad o la violación de las mismas según si se abre o se cierra la puerta. (Maserá, 2008)

Em *Bernal Francês*, quem bate à porta não o faz por desejo amoroso, mas revela-se um acto probatório, visto que se trata do marido traído que se serve de um ardil para certificar-se do delito. A personagem feminina, por sua vez, acredita ser verdadeira a resposta “sou Bernal Francês”, razão pela qual abre a porta a desoras àquele que julga ser o amante e, assim, viola a integridade da família.

Na verdade, neste momento narrativo, a verdadeira identidade de quem bate à porta é ainda desconhecida, pelo que a estratégia narrativa do romance conduz o ouvinte/leitor a um exercício de pressuposições, pois *sabe* que quem o faz é porque não possui a chave, portanto não tem o direito natural de entrar, que o código social atribui implicitamente a um marido. O mesmo se dá em certas versões do romance, nas quais o diálogo menciona “cravos” e “rosas”:

- Quem bate à minha porta? Quem bate? Quem está aí?
- São cravos, minha senhora, rosas vos trago aqui.
- Se sois D. Francisco d’Almada, a porta vos irei abrir;
- Se sois outro cavalheiro, retirai-vos já daí.

(Vasconcellos, 1958: 398-399)

Ora na simbologia popular das flores, o “cravo” é o homem, a “rosa” a mulher e a sua junção constitui o encontro amoroso, o que se comprova pela resposta imediata da personagem feminina, reveladora da compreensão do significado destes motivos tópicos. Também o ouvinte/leitor conhecedor daquela simbologia é levado à suspeição de ilicitude das relações entre os dois falantes e presume, tal como a protagonista, que o visitante nocturno é o amante. A presença do conectivo *se* levará à inferência de que *se e só se for x quem bate à porta então esta será aberta* e subentende não só o desejo de que se trate de um determinado homem, como a intenção de afastar qualquer outra pessoa, o que é explícito no exemplo acima (vv. 3 e 4).

Que aquele homem é, na verdade, o marido, só se saberá *a posteriori* e, a não acontecer assim, esta estrutura narrativa baseada na surpresa transforma-se numa estrutura comum, como sucede no mexicano *Corrido de Elena*, onde é introduzida uma sequência explicativa do estratagema:

- Noticias tuvo su esposo que Elena era preferida:
- cuando se encontraba sola de un francés era querida.
- Un viaje fingió su esposo para poderlos hallar
- agarrallos en el lecho y poderla asesinar.

(Díaz Roig, 1990: 57-58)

A ocultação premeditada dessas informações no romance, provocada pela elipse das seqüências abaixo, apenas pressupostas, suscita, pois, o suspense:

- 1) Um marido encontra-se ausente de casa há muito tempo;
- 2) A mulher tem Bernal Francês como amante;
- 3) O marido suspeita;
- 4) O marido congemma uma armadilha que confirme a suspeita.

É esta sucessão que desencadeia a intriga, vindo o romance a começar *in media res*, com o marido a regressar a casa, batendo à porta e fazendo-se passar pelo amante da mulher.

Seqüência II – O Encontro Amoroso:

- Ao descer da minha cama. rasguei o meu farandil;
ao descer da minha escada, me caiu o meu chapil,
e ao abrir da minha porta se me apagou o candil.
peguei nele em meus braços, levei-o p'ró meu jardim,
lavei-lhe os pés e as mãos com aguinha de alecrim.
e também lhe lavei o rosto. com aguinha de jasmim,
levei-o p'r'à minha cama, deitei-o ao pé de mim.

(Pedroso, 1902)

Na convicção de que se trata do amante, a mulher vai abrir a porta e, no caminho, deixa cair um sapato, incidente que, à primeira vista, parece um tanto inócuo e devido ao tipo de calçado (chapim), que não facilitaria um andar apressado. Miguel Herrero refere-se aos chapins como próprios de mulheres casadas, não de meninas, postos em casa para visitas de cerimónia e destaca que a altura de alguns dificultava o andar, havendo que tirá-los em caso de ser preciso correr (Herrero, 1977).

A descrição adapta-se ao romance —a mulher teria posto os chapins para receber condignamente o amante e, no seu alvoroço amoroso, ter-se-ia esquecido de os tirar, mas, neste caso, o cair do sapato⁸ revela mais do que pressa. Como o par de sapatos simboliza a harmonia conjugal, a perda de um deles por uma mulher ocorrendo ao chamamento de um homem indicia que este não é o marido. Por outro lado, e havendo a crença, comum e antiga nas tradições ocidentais, que perder um sapato dá má sorte, o episódio vaticina a morte para a adúltera (Gomáriz, 2000: 432-433).

Simultaneamente, apaga-se-lhe a luz, o que é, geralmente, atribuído ao Destino (“apagou-se-lhe”) embora ocorram variações que atribuem o incidente a causas naturais, se bem que mesmo estas deixem uma insinuação de prodígio:

Ela se levantou da cama, sua porta veio abrir;
veio de lá um vento norte lhe apagou o seu candil

(Dias, 1911: 49-51)

A luz, simbolicamente, está ligada à espiritualidade e é o inverso do caos, pelo que, além do facto óbvio de a escuridão propiciar o engano da mulher, o seu prévio apagar torna-se prenúncio de que vai mergulhar numa inversão dos valores sociais.

8. Em *Gata Borralheira*, o mesmo motivo tem como função permitir que o príncipe fique na posse de um elemento de identificação da futura noiva.

Em seguida, ela introduz o homem no jardim, paradigma do *locus amoenus* em quase todas as culturas, com diversas conotações, que vão da inocência primordial do Éden ao erotismo⁹; é assim que, no “Cântico IV” do *Cântico dos Cânticos*, a Esposa diz: “Entre o meu amado no seu jardim, e coma dos seus deliciosos frutos” (*Bíblia Sagrada*, 1976: 757-767).

O encontro amoroso prossegue com a mulher a lavar aquele homem, o que, se tomado em sentido literal, dá ao gesto uma feição pragmática —o homem lava-se porque vem empoeirado da viagem— mas que surge raramente, como na seguinte versão, na qual ele se lava a si próprio:

Da poeira do caminho, lavou-se no meu jardim,
dei-lhe camisa lavada e deitei-lo par de mim.

(Azevedo, 1880: 145-150)

Na verdade, não se trata de um mero preceito higiénico, prevalecendo no motivo *lavar* o aspecto simbólico da água enquanto fonte de vida, meio de purificação e de regeneração, como sintetiza Mircea Eliade:

Qualquer que seja o conjunto religioso de que façam parte as águas, a função delas é sempre a mesma: elas desintegram, extinguem as formas, ‘lavam os pecados’, purificando e regenerando ao mesmo tempo. (Eliade, 2004: 243-275)

Nesta perspectiva, a cena adquire o sentido de um rito cumprido pela mulher que, implicitamente, parece querer lavar o pecado do adultério, sentido que se reforça porque a água da lavagem é perfumada, geralmente com alecrim, planta purificadora utilizada quer em contexto religioso quer pagão¹⁰.

A junção do alecrim à água, perfumando-a, vem alargar o sentido do motivo, tornando tudo mais complexo, uma vez que a unção com perfumes se associa aos actos de amor mas também serviu à “pecadora” para, sem palavras, demonstrar a Jesus o seu arrependimento, como conta S. Lucas:

37. Ora uma mulher, conhecida como pecadora naquela cidade, ao saber que Ele estava à mesa em casa do fariseu, trouxe um vaso de alabastro com perfume; 38. colocando-se por detrás d’Ele e chorando, começou a banhar-Lhe os pés com lágrimas; enxugava-os com os cabelos e beijava-os, unguindo-os com perfume. (*Lc* 8; 37-50). Jesus perdoa-lhe os pecados, dizendo ao fariseu, que se mostrara desagradado com a cena, que ele, em sua casa, nem a cabeça lhe unguira com óleo, enquanto ela, a pecadora, o honrara, unguindo-lhe os pés com perfume. (*Lc* 8; 37-50).

Em *Bernal Francês*, o alecrim pode insinuar uma ausência de peias sociais da mulher que o usa no homem, uma vez que esta planta selvagem é também um estimulante¹¹.

9. O clássico árabe do erotismo denomina-se, precisamente, *O Jardim Perfumado para o Entretenimento das Almas*.

10. Entre outros usos, o alecrim é queimado na igreja, como incenso, e também nas fogueiras de S. João ou nos defumatórios contra o mau-olhado.

11. “O alecrim é usado há séculos como tónico dos nervos, em casos de debilidade, exaustão nervosa e membros temporariamente paralisados. (...) É revigorante, agindo como excelente tónico da energia ‘yang’ do corpo (...)” (Marchiori, 2004).

No entanto, o episódio toma um carácter muito lírico, fazendo subentender que os sentimentos que ela nutre pelo amante ultrapassam o simples amor físico:

Peguei no amor pelo braço, levei-o para o jardim,
lavei-lhe os pés e as mãos com água do Alecrim.
Limpei-o a uma toalha de renda e fino amorim.
achei a água ditosa, lavei-me também a mim.

(Landolt, 1917: 81-82)

A mulher, depois destas abluções, faz a cama com rosas ou outras flores e deita-se com o pretenso amante:

fiz-lhe uma cama de rosas, deitei-o ao pé de mim,

(Oliveira, 1905: 46-49)

Veja-se a analogia da situação com «As seduções da Adúltera»:

16. Adornei a minha cama com cobertas, com colchas bordadas de linho do Egipto. 17. Perfumei o meu leito com mirra, aloés e cinamomo... 18. Vem! Embriaguemo-nos de amor até ao amanhecer, gozemos as delícias do prazer, 19. porque o meu marido não está em casa; partiu para uma longa viagem, (...)
(*Prov.* 7; 16-20)

Esta sequência, que descreve líricamente os cuidados prestados ao amante, fá-lo de uma forma não isenta de sensualidade, destinada à preparação do amor carnal que se lhe seguiria (ou, na verdade, que deveria ter-se seguido). A narrativa, mesmo que o ouvinte/leitor suspeite que amores tão escondidos devam ser ilícitos, ainda não o inteira da verdade. De resto, a personagem feminina também não suspeita ainda de nada, razão pela qual o *jogo de enganos* se elabora interna e externamente, como atrás ficou dito.

Sequência III – O Cair da Máscara:

- Tu que tens, ó Francisco? Dantes não era assim.
Já deu meia-noite em ponto sem te virares para mim.

(Fontes, 1987: 351-352)

Depois de tão cuidada preparação, a mulher manifesta estranheza perante a passividade amorosa do homem, mas entre a sequência anterior e esta, para que faça sentido a interpelação da mulher ao homem deitado com ela, eufemisticamente expressa por termos como “virar para”, haverá uma sequência implícita — o homem não inicia uma relação sexual.

Confirma-se agora que o encontro não tem uma finalidade platónica nem é o primeiro, com o reparo, em algumas versões, a alongar-se em considerações que implicam um comportamento anterior bem diferente:

Estas mais noites passadas não me deixavas dormir,
Com beijinhos e abraços, eram mais de trinta mil

(Vasconcellos, 1958: 415-416)

Saberemos no final que esta passividade se deve ao facto de esse homem ser o próprio marido, mas, neste compasso narrativo, parece estranho que a mulher não o reconheça, mesmo se na escuridão e não o vendo há muito tempo. É de presumir que ele, para comprovar a infidelidade conjugal, tenha disfarçado o aspecto, provavelmente através do vestuário¹² ou se apresentasse de cara barbada e bigodes. Diz Leite de Vasconcellos que “[A] barba é ornato mui sujeito a modas” e que “reinou entre nós barba afonsinha, cara rapada, barba heróica, bigode e pêra, outra vez cara rapada, patilha simples, e assim por diante” (Vasconcellos, 1996: 263-451). Segundo Oliveira Marques, em Portugal, a partir de D. Fernando e na Europa até princípios do século XVI, a moda era das faces glabras, sendo bizantino e muçulmano o uso dos cabelos, bigodes e barbas compridas, moda introduzida no Ocidente pelos Cruzados (Marques, 1971; 60).

Note-se que Menéndez Pidal associa a personagem Bernal Francês do romance a um indivíduo histórico que combateu os mouros (Menéndez Pidal, 1968, I: 362) e que esta faceta, tal como o temperamento feroz que Avalor-Arce (1974) lhe atribui, poderiam ter sido transpostos, no romance, para o marido. Assim, a mulher referirá, por vezes, que o marido se encontra a combater os mouros, para onde teria partido de face nua e de onde teria regressado barbado e assemelhando-se ao verdadeiro amante.

O motivo da máscara¹³ que proporciona o engano é, de resto, largamente funcional em narrativas de fundo amoroso e referimos a notável analogia de *Bernal Francês* com a décima quinta novela da segunda jornada do *Heptameron*¹⁴ —ambos os maridos, suspeitosos das mulheres, vestem a máscara dos rivais e anunciam-se com o nome destes:

Mas o marido, tão tomado de ciúmes que nem conseguia dormir, agarra numa capa e num criado, como ouvira dizer que o outro fidalgo levava, e lá vai ele bater à porta dos aposentos de sua mulher. Esperando ela por tudo menos por ele, ergueu-se logo e tomou uns borzeguins forrados, mais um manto que ali tinha à mão; e vendo que as duas ou três aias que tinha consigo já dormiam, saiu do quarto e foi direita à porta a que ouvira bater. E perguntando quem era, foi-lhe respondido o nome daquele a quem amava. (Navarra, 1976)

Em *Bernal Francês* dá-se, então, entre as duas personagens uma espécie de jogo de perguntas/respostas, sobre o qual afirma L. Spitzer:

[...] el juego de preguntas y respuestas es algo esencial en los romances españoles, y no solamente en cuanto a la técnica, sino en cuanto al ritmo de pensamiento, que presenta un estado de alma compuesto de elementos contradictorios...

12. Refira-se que, em Espanha, o uso de grandes capas e de chapéus de aba larga foi proibido em 1766, por decreto de Esquilache, ministro italiano de Carlos III, com o argumento de que os delinquentes não eram identificados, escapando à justiça (Lara, 1979: 208-213 e Fernández, 2001).

13. O motivo da máscara é recorrente em Literatura. Com um objectivo semelhante ao do marido de Bernal Francês, notamos, em *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, o estratagema do Romeiro, também um marido longamente ausente e que se apresenta disfarçado, deparando-se com uma espécie de adultério, ainda que em grau menos culpável que o do romance. Ambos, afinal, vestem uma máscara que lhes permite comprovar algo que já sabiam.

14. O resumo é o seguinte: “Por mercê do rei Francisco, um simples fidalgo de sua corte veio a desposar uma mulher muito rica da qual cuidou tão mal, quer por ser muito novo, quer por o seu coração se achar ausente, que ela, movida pelo despeito e vencida pelo desespero, depois de ter procurado por todas as formas ser-lhe agradável, resolveu procurar algures reconforto para o dano que seu marido lhe fazia”.

como si las fuerzas contrarias hubieran adquirido voces y viviesen su debate bajo la forma de la palabra... diálogos polémicos originados en acciones anteriores y antecedentes, a su vez, de nuevas acciones. (Spitzer, 1935: 163 *apud* Weich-Shahak, s.d)

As perguntas especulativas que a adúltera vai fazendo destinam-se a tentar perceber a razão da indiferença do *amante*:

Conta-me cá, D. Francesco, disseram-te mal de mim?
(Azevedo, 1880: 145-150)

ou tendes dama em França, a quem querais mais que a mim?
(Braga, 1982: 202-204)

Visto que as respostas recebidas lhe asseguram que não se trata disso, a mulher alonga-se numa série de outras considerações sobre possíveis temores do amante, tentando tranquilizá-lo:

Se temes os meus filhinhos, meus filhinhos são por ti.
- Não temo os teus filhinhos, que alguns serão de mim.
- Se temes os meus criados, meus criados são por ti.
- Não temas os teus criados, porque andam pagos por mim,
(Fontes, 1987: 351-352)

A cada possibilidade apresentada, o homem vai dando justificações, que revelam, implicitamente, ser o senhor natural da casa. Afinal, o poder que detém é evidente —mesmo ausente por longo tempo, conserva inalterada a autoridade sobre família, criados e até vizinhos, nada tendo a temer:

Não tenho medo de seus criados, que eles criados são de mim.
(Dâmaso, 1882: 155-156)

- No me temo dos vezinhos, qu'eles vezinhos são de mim
(Buescu, 1961: 209)

Chega a insinuar a própria identidade (“Nã me temo de teu pai, quasi pai ele é de mim.” —Azevedo, 1880; 141-145), com “quasi pai”, no exemplo, a significar, obviamente, o sogro.

A mulher é que não compreende tais alusões e indícios e insiste em perguntas que não fazem senão confirmar que tem um amante, ao contrário do que acontece em várias baladas europeias nas quais a mulher adúltera usa a palavra para esconder a culpa, como diz Vasvári (2008: 69-81):

The narrative core of the ballad is a reiterative ‘testing dialogue’, in which the husband questions his wife about the signs of her infidelity and through a smokescreen of cunning semiotic ruses she attempts to manipulate all the signs of her guilt by relocating them in a new context created entirely by her parole feminine.

No caso de *Bernal Francês*, o teste é feito pelo marido, mas não é ele que faz as perguntas, antes deixa a mulher fazê-las e enredar-se nelas, sendo o seu teor que lhe confirma o adultério, ao mesmo tempo que ao ouvinte-leitor. Dir-se-ia que “pela boca morre o peixe” — não percebendo que as respostas dele indiciam quem está, na realidade, deitado com ela, parece pouco astuciosa no seu próprio jogo.

Na última questão, ou seja, se teme o marido, a mulher alega não haver razão para tal, porque este está longe:

- Se temes o meu marido, meu marido não está aqui;
as balas por lá o matem, que não volte mais aqui.

(Fontes, 1987: 351-352)

Não se limitando a isso, ainda lhe roga pragas, como “que o matem ou cativem os mouros”, “os peixes do mar o comam”, “as ondas do mar o levem”, “a peste o mate”, “seja trespassado”, “lobos o comam”, “corvos lhe comam os olhos” ou “a serpente o coração” e outros mimos que tais, que têm a função de comunicar os sentimentos negativos que a movem e implicam sempre o desejo que ele não regresses.

Finalmente, como se as pragas fossem a gota de água que faz transbordar a taça, o suposto amante revela explicitamente ser o marido:

- Cala-te, ó fera traidora, teu marido vê-lo aqui.”

(Fontes, 1987: 351-352)

Sequência IV – A Punição:

a):

- Dá-me a morte, meu marido, dá-me a morte agora aqui,
dá-me a morte, meu marido, também sei que a mereci.

- Deixa lá vir a manhã que eu te darei de vestir,
darei-te saias de holandia e roupinhas de camirim

(Martins / Ferré, 1988: 71-72)

b):

- Ai que sonho, feio sonho, eu sonhei agora aqui,
‘inda bem que és meu marido, mais te quero do qu’ a mim.

Ergamo-nos já da cama, deixa-me vestir daí.

- Cal’-te lá, mulher treidora, que não me inganas assim,
antes do nacer do sol, eu te visto de cetim,
gargantilha de corais, que hão-de sair de ti.

(Azevedo, 1880: 141-145)

O desfecho do romance é a morte da mulher às mãos do marido e o sentido assenta no pressuposto que, numa sociedade conservadoramente organizada, o adultério é castigado e o castigo só pode ser este, embora ocorram curiosos paradoxos. É que, tecnicamente, o adultério não é cometido, não só porque a relação não foi consumada como porque aquele homem é, de facto, o marido; no entanto, estando a mulher convencida de se tratar do amante, trata-se de um adultério *moral*, razão pela qual é punida com a morte, o que se aceita como desfecho natural.

A sua concretização, porém, não é explícita, o que não impede o grande dramatismo desta sequência, antes o acentua numa espécie de ironia cruel, pois a morte é anunciada pelo marido como se de uma oferta se tratasse.

A cor vermelha da roupagem (“carmim”) e certos adereços prometidos, como uma “gargantilha colorada” ou “contas de coral”, não são senão metáforas da degolação e das manchas de sangue provenientes dessa morte violenta ao mesmo tempo que revelam a condição social das personagens. Por um lado, o uso do vermelho no vestuário, segundo Oliveira Marques¹⁵, está associado à nobreza (Marques, 1971; 23-62) e por outro, a decapitação indicará o estatuto elevado daquela que, no romance, irá sofrer tal castigo¹⁶, pois até à abolição da pena de morte em 1867, em Portugal, o método oficial de execução dos criminosos vulgares era o garrote.

O facto é que o sentido da metáfora e o referente trágico são tão claros para a mulher que esta logo entende qual a implicação inevitável daquilo que fez e pede a morte como coisa merecida (hipótese a), podendo alternativamente tentar salvar-se, dizendo que tudo não passara de um sonho (hipótese b).

Em qualquer dos casos e sem justificação plausível explícita, o marido adia a execução para a manhã seguinte, se bem que, em algumas versões, chame testemunhas, o que terá um intuito moralizante e exemplar:

Vou chamar minhas cunhadas, que se despeçam de ti,
que não façam a seus maridos o que me fizeste a mim.
(Mendonça, 1911: 12-14)

Como variante, o marido mais pusilânime de algumas versões, endossa a responsabilidade ao sogro, sobre quem faz recair o ónus da honra da filha:

- Ah! Eu matar não te mato, mate-te quem te criou,
levo-te a casa de teu pai p’ra ver que filha me deu.
(Martins, 1987: 197-198)

Nestes casos, a mulher assaca as culpas ao marido, pelo bom tratamento dele recebido, pressupondo-se que a boa conduta que tivesse apenas adviria do controlo masculino:

- Que culpa terá meu pai os males que a filha causar?
Enquanto fui de meu pai, muito bem me regulou
dês que vim p’rà tua mão, o mimo me derramou.
(Teixeira, 1906: 298)

Note-se ainda que muitas versões de *Bernal Francês* estão contaminadas com o romance *A Aparição* (IGR: 0168 —*Aparición de la enamorada muerta*)¹⁷ (ver por exemplo

15. O autor refere a pragmática de 1340, que reservava aos nobres o uso da escarlata, tecido tingido em tons de vermelho carmesim, bem como a “camisa degolada/decotada” usada por uma senhora nobre, no painel do Infante, descrevendo “gargantilha” como “pequenos véus transparentes para disfarçar o decote da camisa”, usados no século XV. Cita, entre outras, os colares de contas de âmbar e coral usados pelas senhoras.

16. Em 1759, foi decapitada a Marquesa de Távora, condenada com a família por crime de alta traição. (*Dicionário Enciclopédico da História de Portugal*, 1985: 268-269).

17. O romance *A Aparição* está identificado em Durán (1849: 158) com o nr. 292, em Menéndez Pelayo (1945: 47, 96, 464), em Fontes (1997) como J2 e em Armistead (1978) como J2.

a seguir, na versão A, os versos 23 a 25), o que vai dar continuidade à intriga, com o verdadeiro Bernal Francês a ser informado que a amada morreu. Ao querer juntar-se-lhe na sepultura, ela diz-lhe que é impossível, mas pede-lhe que a recorde e aconselha-o a guardar filhas que venha a ter, para que não venham a sofrer o seu destino.

Sendo *A Aparição* um romance de Amor Fiel, sem referências a adultérios ou às razões que levaram à morte da amada, a sua junção a *Bernal Francês*, tão recorrente na tradição portuguesa, parece dever-se, numa primeira instância, a uma vontade de moralização deste, porque subentende que os amores ilícitos desencadeiam a infelicidade e que a perdição das jovens se evita ensinando-as cedo e vigiando-as bem. No entanto, o seguimento do tema *fidelidade* ao tema *adultério* vai, sobretudo, romantizar este romance e, de certo modo, desculpabilizar a infração social nele cometida, o que não deixa de ser uma subversão da *ordem natural das coisas*.

Nesta proposta de leitura de *Bernal Francês*, procurámos não só demonstrar que a forma de expressão elíptica e condensada dos romances orais tradicionais não impede a reconstituição de programas narrativos complexos, como, ainda, apontar alguns dos mecanismos que permitem a identificação das principais linhas de sentido do romance, sustentadas por um conjunto de valores sociais, culturais e religiosos implícitos. A intriga, essencialmente realista, foca-se nas transgressões cometidas contra os parâmetros de uma sociedade organizada, mas não se conforma sempre, nem necessariamente, com os valores veiculados pelo poder. É deste modo que, nas versões, a transgressão aos valores matrimoniais chega a desculpar-se ou explicar-se como efeito da ausência prolongada do marido e o encontro dos amantes no jardim é muitas vezes descrito com tal lirismo que desmente a verdadeira reprovação social; o mesmo acontece com a persistência da contaminação com *A Aparição*, que faz reunir a mulher, mesmo já morta, com o seu amante. A reprovação moralizante pode ser executada pela própria adúltera, que pede a morte como coisa merecida, como atrás se viu, ou pelo marido (“- Se você fosse boa mãe, como devia de ser, / Não *havera* de morrer da morte que vai a morrer!” —Vasconcellos, 1958; 416-418) ou, ainda, pode manifestar-se em prolongamentos, por um narrador extradiegético:

Na campa da Francisquinha nasce um grande pinheiral.
quem é falsa ao seu marido morre em pecado mortal.

(Martins / Ferré, 1988: 73-74)

Em suma, com a sua estrutura narrativa baseada na surpresa, este romance aborda um assunto pungente, facilmente reconhecível pelas comunidades e que pode ter sido a razão da sua constância no tempo.

Nesta leitura de *Bernal Francês*, romance de grande sentido dramático, encontramos subjacente a universalidade dos grandes núcleos temáticos da Literatura, vastos e intemporais, do Amor/Ódio-Vida/Morte.

BIBLIOGRAFIA CITADA

AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1974), *Bernal Francés y su romance*, Madrid, Gredos.

- ARMISTEAD, Samuel G. (1978), *El Romancero Judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, F.E.R.S., 3 vols.
- AZEVEDO, Álvaro Rodrigues de (1880), *Romanceiro do Archipelago da Madeira*, Funchal, Voz do Povo.
- Bíblia Sagrada* (1976), versão portuguesa preparada a partir dos textos originais pelos Rev^{os} Padres Capuchinhos, Lisboa.
- BRAGA, Teófilo (1982a), *Cantos Populares do Arquipélago Açoriano*, reedição facsimilada de 1869, Ponta Delgada, Universidade dos Açores.
- BRAGA, Teófilo (1982b), *Romanceiro Geral Português*, 3 vols., Lisboa, Vega.
- BUESCU, Maria Leonor Carvalhão (1961), *Monsanto, Etnografia e Linguagem*, Lisboa, Publicações do Centro de Estudos Filológicos.
- CATALÁN, Diego *et al.* (1982, 1983, 1984), *El Romancero Pan-Hispánico - Catálogo General Descriptivo / The pan-Hispanic Ballad – General Descriptive Catalogue*, 3 vols., Seminario Menéndez Pidal, Madrid.
- DÂMASO, António Reis (1882), «Tradições populares (Colecção do Algarve): Romances», in *Enciclopédia Republicana*, Lisboa, Nova Minerva, 155-156.
- DIAS, Maria da Conceição (1911), «Tradições populares do Baixo Alentejo (Ourique)», *Revista Lusitana*, XIV, 49-51.
- DÍAZ ROIG, Mercedes (1990), *Romancero Tradicional de America*, Mexico, Colegio de México.
- Dicionário Enciclopédico da História de Portugal* (1985), II vol., Publicações Alfa.
- DURÁN, Agustín (1849), *Romancero general, ó Coleccion de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, Imprenta de la Publicidad, Rivadeneyra.
- ELIADE, Mircea (2004), *Tratado de História das Religiões*, Porto, Asa Editores.
- FERNÁNDEZ, Roberto (2001), *Carlos III*, Madrid, Arlanza Ediciones.
- FERRÉ, Pere e CARINHAS, Cristina (2000), *Bibliografia do Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna (1828-2000)*, Madrid, Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal / Universidad Complutense de Madrid.
- FONTES, Manuel da Costa (1987), *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*, I, Acta Universitatis Coninbrigensis.
- FONTES, Manuel da Costa (1997), *O Romanceiro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico / Portuguese and Brazilian Balladry: a Thematic and Bibliographic Index*, selecção e comentário das transcrições musicais de Israel J. Katz e correlação pan-europeia de Samuel G. Armistead, 2 vols., Madison.
- GARRETT, Almeida (1983), *Romanceiro*, 3 vols., Lisboa, Editorial Estampa.

- GOLDBERG, Harriett (2000), *Motif-Index of Folk Narratives in the Pan-Hispanic Romancero*, Temple, Arizona, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- GOMÁRIZ, Pancrácio Celdrán (2000), *Creencias Populares (costumbres, manías y rarezas: con su explicación, historia y origen)*, Madrid, Edimat Libros.
- HERRERO, Miguel (1977), *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Madrid, Editorial Castalia.
- LANDOLT, Cândido (1917), *As Pérolas do Minho. Linguagem e Tradições Populares*, Póvoa de Varzim, Empresa da 'Propaganda', 81-82.
- LARA, Xavier Moreno (1979), «El despotismo ilustrado», en *Historia de España. Hasta la Constitución de 1978*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 208-213.
- MARCHIORI, Vanderlí F. (2004), *Monografía de Rosmarinus officinalis*, Fitomedicina Herbarium – Julho / 2004, Fundação Herbarium, Associação Argentina de Fitomedicina. Acessível em linha em: <http://www.plantasmedicinales.org/archivos/rosmarinus_officinalis_romero_monografia.pdf>.
- MARQUES, A. H. Oliveira (1971), *A Sociedade Medieval Portuguesa*, Lisboa, Sá da Costa.
- MARTINS, Ana Maria e FERRÉ, Pere (1988), *Romanceiro Tradicional do Distrito de Beja*, I, Madrid / Santiago do Cacém, Universidad Complutense de Madrid / Real Sociedade Arqueológica Lusitana.
- MARTINS, Firmino (1928), *Folklore do Concelho de Vinhais*, I, Coimbra, Imprensa da Universidade [Reedição facsimilada, Vinhais, Edição da Câmara Municipal, 197-198.]
- MASERA, Mariana (2008), «Tradición y creación en los símbolos del cancionero tradicional hispánico: la puerta», *Destiempos* (Julio-Agosto 2008), Año 3, Número 15, Publicación Bimestral, México, Distrito Federal. Acessível em linha em: <<http://www.destiempos.com/n15/masera.pdf>>.
- MELO, D. Francisco Manuel de (1963), *Carta de Guia de Casados*, Porto, Editorial Domingos Barreira.
- MENDONÇA, Elsa Brunilde Lemos de (1961-1962), «Ilha de São Jorge. Subsídio para o estudo da etnografia, linguagem e folclore regionais», *Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira*, XIX-XX, 171-173.
- MENÉNEDEZ PELAYO, Marcelino (1945), «Apéndice y suplemento a la Primavera y flor de romances de Wolf e Hofmann», *Antología de poetas líricos castellanos*, 2ª ed., Vol. IX, Edición Nacional de la Obras Completas de Menéndez Pelayo, vol. XXV, Santander.
- MENÉNEDEZ PIDAL, Ramón (1968), *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí) - Teoria e História*, tomos I e II, 2ª edição, Madrid, Espasa-Calpe.
- NAVARRA, Margarida de (1976), *Heptameron*, Lisboa, Editorial Estampa.

- OLIVEIRA, Francisco Xavier d'Athaide (1905), *Romanceiro e Cancioneiro do Algarve (Lição de Loulé)*, Porto, Typographia Universal. [Reedição facsimilada, Faro, Algarve em Foco Editora].
- PEDROSO, Consiglieri (1902), «Poesias populares portuguesas», *Révue Hispanique*, IX, 1902, 463-464.
- PERALES, Paço Mancebo (2001-2002), «El Romance de La Adúltera en Hispanoamérica. Análisis de variantes», *Revista ELO*, 7-8, Centro de Estudos Ataíde Oliveira, Universidade do Algarve, 187-206.
- PINTO-CORREIA, João David (2003), *Romanceiro Oral da Tradição Portuguesa*, Lisboa, Edições Duarte Reis.
- Projecto sobre el Romancero Pan-hispanico*. Acessível em linha em: <<https://depts.washington.edu/hisprom/>>.
- TEIXEIRA, José Augusto Tavares (1906), «Romanceiro Transmontano», *Revista Lusitana*, IX, 298.
- VASCONCELLOS, José Leite de (1958), *Romanceiro Português*, I, Coimbra, Por Ordem da Universidade.
- VASCONCELLOS, José Leite de (1996), *Signum Salomonis. A Figa. A Barba em Portugal*, Lisboa, D. Quixote.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1980), *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular - Romances Velhos em Portugal*, Porto, Lello & Irmão.
- VASVÁRI, Louise O. (2008), «Cunningly Lingual Wives in European Ballad Tradition», *Des-tiempos*, México, Distrito Federal, Julio-Agosto 2008, Año 3, Número 15, 69-81.
- VICENTE, Gil (2002), *As Obras de Gil Vicente*, direcção científica de José Camões, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda (*Índia*, vol. II, 171-186).
- WEICH-SHAHJAK, Susana (s.d.), *Observaciones sobre el romancero sefardí de tradición oral - motivos míticos y foco temático*, Nota 8 a La partida del esposo (á) (CMP I6). Acessível em linha em <<https://parnaseo.uv.es/lemir/Revista.html>>.
- XEQUE NEFZAVI (1976), *O Jardim Perfumado*, Lisboa, Europa-América.

APÊNDICE – QUATRO VERSÕES DE *BERNAL FRANCÊS*

Versão A)

VASCONCELLOS, José Leite de (1958), *Romanceiro Português*, I, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 398-399.

Versão do Porto. Recolhida em Setembro de 1876.

D. Francisco d'Almada(1)

- Quem bate à minha porta? Quem bate? Quem está aí?
- São cravos, minha senhora, rosas vos trago aqui.
- Se sois D. Francisco d'Almada, a porta vos irei abrir;
Se sois outro cavalheiro, retirai-vos já daí.
- Sou D. Francisco d'Almada, a porta me vem abrir.
- Ao descer minhas escadas me caiu o meu *cepim*(2);
Ao abrir da minha porta se me apagou o *candim*.
- Não desconfie, senhora, corre o vento atrás de mim.
Peguei no amor em braços e levei-o para o jardim;
Lavei-lhe os pés e as mãos com *auguinha* de alecrim
Fiz-lhe uma cama de rosas e deitei-o ao pé de mim.
Era meia-noite em ponto sem se virar para mim(3)
- Se temeis os meus criados, meus criados 'stão a dormir;
Se temeis os meus manos, meus manos a dormir 'stão;
Se temeis o meu marido, ele está longe de ti:
Más novas me venham por ele, boas me venham por ti.
- Francisquinha, Francisquinha, triste a hora em que nasceste!
Com teu marido na cama e inda agora o conheceste!
Deixa-te vir a manhã que eu te darei de vestir!
Eu te darei saia de gala, vestido de carmesim,
Gargantilha de cutelo, pois tu o causaste assim!
- Mandai-me enterrar à capela de Sandim.
- Aonde vai D. Francisco, tão cedo, de madrugada?
- Vou vou ver a minha amada, que há dias que a não vi
- A sua amada é morta, é morta que eu bem a vi
- Retire-se, cavaleiro, que eu não acredito em si!
- A sua amada é morta, é morta que eu bem a vi!
E os sinais que ela levava os digo todos aqui:
Levava saia de gala, vestido de carmesim,
Gargantilha de cutelo, pois ela o causou assim!
Quatro condes a levavam, a levavam a par de si;
Os padres que a acompanhavam não tinham conta nem fim
- Avança, cavalo branco, quanto puderes andar,
Á campa da minha amada, com ela quero falar.
Abre-te, campa de rosas, que me quero lá meter,

Já que fui o causador de minha amada morrer!
- Os olhos com que te eu via 'stão cheios de terra aqui;
A boca com que te beijava cheia de terra está aqui;
Os braços com que te abraçava cheios de terra estão aqui.
Os filhos que tu tiveres sejam dentre ti e mim,
Mete uns curas, outros clérigos, que digam missas por mim.
Na campa da Francisquinha nasceu grande pinheiral
Ela foi falsa ao marido, morreu em pecado mortal.
- Fui á sepultura ver o corpo da minha amada,
Achei tudo reduzido a pó, cinza, terra e nada!

Notas do editor:

(1) Numa versão de Trás-os-Montes: *João de Flandres*.

(2) Variante: chapim.

(3) Numa versão de Trás-os-Montes, acrescenta-se: - *Ou tu tens amores em França ou tu não amas a mim*.

Versão B)

BARATA, José Pedro Martins (1969), «Tradições religiosas em Montalvão e Póvoa e Meadas no extremo-norte alentejano», *Ethnos*, VI, 120.

Versão de Montalvão, c. Nisa, d. Portalegre.

Xácola da mulher falsa

Estando eu na minha cama no melhor do meu dormir
Quando à porta me bateram. - Quem será, quem seria?
Se é D. Bernardo Francês minha porta se vai abrir.
Se é outro cavalheiro tire-se já de aí.
- Sou D. Bernardo Francês tua porta me venham abrir.
Ao descer da sua escada apagou-se-lhe o candil
Ao abrir da sua porta deu-lhe um desmaio e caiu.
O marido como manda para a sua cama a levou
Com o amor que lhe tinha de fato a abafou.
Lá por essa noute adiante quando ela entrou em si:
- O que tens Bernardo Francês o que tens já para aí?
Meia noute é já dada e tu sem te virares para mim.
Se tens medo às minhas vizinhas elas não vêm aqui.
Se tens medo às minhas cunhadas é lugar a que elas não vêm.
Se tens medo ao meu marido, longe terra está de aqui,
Balas lhe passem o coração, má nova me venha a mim.
- Não tenho medo às tuas vizinhas que elas vizinhas são de mim.
Não tenho medo às tuas cunhadas que elas irmãs são de mim
E não tenho medo ao teu marido que o tens ao pé de ti.
- Pois se ele é o meu marido eu lhe quero mais que a mim.
- Cala-te falsa traidora que amanhã te darei o fim.
Ele assim que a matou pôs-se logo a caminhar.
Lá para o meio do caminho encontrou Bernardo Francês.

- Onde vais Bernardo Francês, onde vais tu já para aí?
- Vou ver a minha Aninha, há dias que a não vejo.
- Tua Aninha já é morta é morta que eu bem a vi.
- Dá-me os sinais que ela levava para eu me fiar em ti.
- Os sinais que ela levava tu t'os dou agora a ti.
Levava saia de malha oleslem (ou olesbem?) de carmezim
Coleiras eram facadas só ela o causou assim.
Sete condes a levaram cavaleiros mais de mil
Isto do povo miúdo não tinha cabo nem fim.
A enxada era de prata o cabo de marfim
Abri eu a sepultura no centro do seu jardim.
Corre, meu cavalo corre corre até rebentar
À sepultura da minha Aninha irás tu a descansar
Assim que lá chegou ele lhe pode falar:
- Os olhos com que te via já os não tenho de mim.
A boca com que te beijava já de terra a enchi.
Os braços com que te apertava já os não tenho de mim.
Só te peço que cases com uma Aninha com'a mim.
Quando vás bradar: Aninha lembra-te sempre de mim
Que ela morra por homens como eu morri por ti.

Versão C)

GALHOZ, Maria Aliete das Dores (1987), *Romanceiro Popular Português*, I, Lisboa, Centro de Estudos Geográficos, INIC, 280-281.

Versão de Vale de Salgueiro, c. de Mirandela, d. de Bragança.

Cantiga de segada (i)

- Valha-me Nossa Senhora, ó formoso candil
Qual é esse passageiro que agora passeia aqui?
- Se tu és o João de França faz favor de subir:
Ela vestiu-se e calçou-se e acendeu o candil.
Pegou-lhe pela mão e ajudou-o a subir.
Lá no meio da escaleira se lhe apagou o candil,
Despiu-o e descalçou-o, deitou ao par de si.
- Tu que tens, ó João de França, pois tu não eras assim.
Se tens medo aos meus criados, vê as chaves estão aqui.
Não tenho medo aos teus criados que não são homens p'ra mim.
- Se tens medo ao meu marido longe léguas está daqui.
- Se queres ver o teu marido deitado ao par de ti.
- Se tu és o meu marido mataras-me já aqui.
- Para que te hei-de eu matar que te mate quem te criou,
Vou-te levar a teu pai veja a prenda que me deu.
- Que culpa tem o meu pai ao mal que a filha causou.

Versão D)

CAMPOS, Beatriz C. D., ALMEIDA, Flávia D. S. de, PEREIRA, Nelson R. (1985), *Tarouca, Folclore e Linguística*, Câmara Municipal de Tarouca / Escola Preparatória de Tarouca, 138-139.

Versão de Mondim de Cima, c. de Tarouca, d. de Viseu.

Onde bais, Bernardo Francês?

Um homem foi para o Brasil e deixou ficar a mulher na terra. Escrevia-lhe, mas não recebia resposta. É que ela tinha arranjado um amigo e por isso se desinteressara dele.

Por artes do diabo, o marido apareceu uma noite na terra e foi à porta bater. A mulher julgou tratar-se do amigo que já há uns dias não aparecia:

Um batoque, dois batoques, ula, ula, quem 'stá lá?
S'é Bernardo Francês. a porta le bou abrir.
Agora s'é mais que outro, bem se pode daí ir.

Dirigiu-se para a porta com uma candeia acesa. O homem soprou e apagou a luz, mal ela abriu a porta:

Menina não se consuma, eu às escuras sei ir(e).

O homem deitou-se em silêncio. A mulher estranhou:

Era meia-noite em ponto sem te birares p'ra mim.
Que tens, Bernardo Francês, que tens tu agora aqui?
Se tens medo à meu marido, ele 'stá longe de mim.
Eu o beija de lá cair daquelas torres mais altas.

Respondeu-lhe então o homem:

Deixa tu bir a manhê, deixa bir claro dia.
Te darei saia de grama, colete carmesim.
Gargantina de cutelo, que bós causásseis assim.

Degolou-a e foi-se embora. Chegado a meio do caminho encontrou Bernardo Francês:

Onde bais, Bernardo Francês, onde bais agora qui?

Respondeu-lhe ele, sem o reconhecer:

Bou ber à minha amada qu' há dias que num a bi.

O justiceiro atalhou:

A tua amada é morta, [e] é morta qu' eu bem nas bi.
Os sinais qu' ela lebaba, eu tos conto agora aqui.

Matou Bernardo Francês e espantou-se de novo para o Brasil.

