

CANÇÕES DE GESTA, ROMANCEIRO E PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: UM LIVRO SOBRE D. GAIFEIROS

Manuel da Costa Fontes*

Num livro recente, Victor Millet, recorrendo a modernas teorias, propõe-se rever e actualizar velhas ideias referentes à canção de gesta germânica sobre Walther da Aquitânia e ao romance pan-ibérico de *Gaifeiros e Melissenda*.¹ O livro consta duma introdução teórica (11-28), estudos da canção de *Walther* (31-96) e de *Gaifeiros* (97-207), e dum apêndice onde se juntam e organizam todas as versões conhecidas do romance (208-322), concluindo com uma extensa bibliografia (323-357) e um “Índice de autores y obras” (361-364). Como o autor se apoia em teoria, o livro situa-se na mesma linha, geralmente útil, que tem analisado o romanceiro desde um ponto de vista semiótico, socio-linguístico, antropológico e feminista.² Embora se trate duma contribuição importante, um livro complexo e rico de ideias, é também um livro controverso, visto que o autor se baseia em postulados bastante frágeis, e ataca de maneira injusta e desnecessária a melhor crítica anterior.

Naturalmente, as teorias têm que ser elaboradas e aplicadas com grande cuidado. Os textos devem ser sempre colocados em primeiro lugar, mas, para ajustá-los à teoria, alguns críticos forçam-nos demasiado, lendo neles o que o que eles não dizem.³ O propósito do presente trabalho é demonstrar como, além de partir de generalizações ou teorias sem sentido, o Prof. Millet cai no mesmo erro. Começaremos com um breve panorama dos seus pressupostos teóricos. Como, em grande medida, o livro constitui um assalto contra o neo-tradicionalismo de Ramón Menéndez Pidal, as páginas que se seguem examinam também as ideias desse grande mestre, cuja obra forma a base de praticamente toda a investigação posterior. Embora o seu trabalho tenha sido complementado e corrigido de maneira

* Modern and Classical Language Studies. Kent State University. Kent, OH 44242. USA.

¹ Victor Millet, *Épica germánica y tradiciones épicas hispánicas: “Waltharius” y “Gaifeiros”*. *La leyenda de Walther de Aquitania y su relación con el romance de Gaifeiros*, Madrid, Gredos, 1998; 366 pp.; ISBN 8424919661. Esta obra constitui uma versão substancialmente modificada de *Waltharius-Gaifeiros. Über den Ursprung der Walthersage und ihre Beziehung zur Romanze von Gaifeiros und zur Ballade von Escriveta*, Bern-Berlin-Frankfurt am Main, Peter Lang, 1992. A José Joaquim Dias Marques, os meus agradecimentos pela sua gentileza em corrigir o ferrugento português do presente artigo.

² Vejam-se os trabalhos em que Samuel G. Armistead sintetiza os vários tipos de estudos dedicados ao romanceiro nos últimos anos: “Romancero Studies (1977-1979)”, *La Corónica*, 8.1 (1979), pp. 57-66; “Current Trends in Romancero Research”, *La Corónica*, 13.1 (1984-1985), pp. 23-36; “Hispanic Ballad Studies: Recent Trends in Criticism”, *Narrative Folksong, New Directions: Essays in Appreciation of W. Edson Richmond*, org. Carol L. Edwards e Kathleen E.B. Manley, Boulder, Colorado, Westview Press, 1985, pp. 108-130; “Trabajos actuales sobre el Romancero”, *La Corónica*, 15.2 (1986-1987), pp. 240-246. O resumo de Paloma Díaz-Mas, *Romancero*, Estudio preliminar de Samuel G. Armistead, “Biblioteca Clásica”, 8, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 34-41, é também muito útil.

³ Veja-se, por exemplo, Alan D. Deyermond, “Notes on Sentimental Romance: On Text and Interpretation in *Grisel y Mirabella*: The Missing Tower and Other Difficulties”, *Anuario Medieval*, 3 (1991), pp. 101-113.

positiva –e é preciso salientar que os seus acertos foram muito maiores do que os seus enganos–, em certos círculos está de moda atacá-lo por motivos que são mais ideológicos do que verdadeiramente críticos.⁴

Brevemente resumidas, as modernas teorias em que se baseia o Prof. Millet parecem ser as seguintes: em primeiro lugar, existiria uma lenda oral histórica, a qual, logo ao nascer, obedeceria a uma estrutura tradicional prévia. Estas lendas, que, como se sabe, estão geralmente em prosa, serviriam de base às canções de gesta, as quais estão em verso. Todos os testemunhos escritos, isto é, todas as versões que se conservam, constituiriam manifestações da lenda. Para determinar a sua forma original, é preciso juntá-los, excluindo os elementos que não se ajustam à estrutura tradicional. Desta maneira, acaba-se com a ideia duma canção de gesta inicial, ou seja, dum protótipo que teria ido mudando por meio da transmissão oral, dando origem a outras versões. O que importa é a lenda, a qual supostamente flutua na tradição.

Comparemos estas ideias com as de Menéndez Pidal, que Millet resume. Segundo D. Ramón, as velhas canções de gesta eram praticamente contemporâneas dos eventos, narrando muito de perto o que tinha acontecido. O seu carácter era noticioso, já que um dos seus propósitos era divulgar os acontecimentos. Os elementos fantásticos ou novelescos que vemos nessas canções iam-se agregando gradualmente, à medida que elas se transmitiam oralmente com o decorrer dos séculos, de geração em geração. As versões mais fiéis à história seriam as mais antigas, visto que se aproximavam mais da versão original.⁵

Millet não concorda com esta “des-historização”, “novelização”, ficcionalização ou “literalização” (transformação em literatura) progressiva. Embora consciente do facto de que, na Idade Média, as canções de gesta eram consideradas históricas, sendo prosificadas e interpoladas em crónicas —será que os nossos antepassados eram completamente tolos?—, Millet está convencido de que os velhos poemas nasciam como “un acto consciente de creación literaria” (78), incluindo desde o princípio os elementos mais fictícios que D. Ramón atribuía à transmissão oral: “al contrario de lo que pensaba Menéndez Pidal [. . .] la leyenda épica no se origina como relato informativo objetivo ni evoluciona luego perdiendo concreción histórica, privatizando y literalizándose, sino que nace desde un

⁴ Veja-se Catherine Brown, “The Relics of Menéndez Pidal: Mourning and Melancholia in Hispanomedieval Studies”, *La Corónica*, 24.1 (1995), pp. 15-41.

⁵ Ramón Menéndez Pidal, “Problemas de la poesía épica”, *Los godos y la epopeya española. “Chansons de geste” y baladas nórdicas*, “Colección Austral”, 2.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. 59-87, especialmente as pp. 62-63; *id.*, *Reliquias de la poesía épica española acompañadas de “Epopeya y romancero, I”*, org. Diego Catalán, 2.ª ed., Madrid, Gredos, 1980, pp. VII-XIII; *id.*, *La épica medieval española desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero*, “Obras Completas”, 13, org. Diego Catalán e María del Mar de Bustos, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pp. 103, 122-126. Para um resumo muito útil da teoria neotradicionalista, ver Alan D. Deyermond, *La literatura perdida de la Edad Media castellana. Catálogo y estudio*, I: *Épica y romances*, Salamanca, Universidad, 1995, p. 48.

principio como género literario, con narración de un acontecimiento histórico a partir de una estructura literaria tradicional” (21). Por conseguinte, afirma Millet, a maneira correcta de averiguar a forma mais antiga duma “lenda” não é o maior ou menor grau de elementos históricos que possa conservar. Como as canções de gesta nascem como literatura, o que primeiro importa é determinar a sua estrutura literária tradicional, dado que os acontecimentos “se modifican para adaptarlos a ella” (21). Só a partir daí é que é possível reconstruir correctamente a forma original, excluindo todos os elementos que, segundo a lógica, não caibam nessa estrutura. O papel da tradição oral não é tão importante como julgava Menéndez Pidal. Depois da criação do poema, “la tradición oral es, en principio, estable, pero esto significa únicamente que la estructura narrativa se mantiene invariable, mientras cada versión variará motivos, ampliará o abreviará detalles y modificará aspectos o frases” (79).

No caso específico da lenda ou canção de Walther, afirma Millet, Menéndez Pidal não teve em conta a sua complexa transmissão textual e uma contaminação com outra história, a lenda dos Burgúndios. Para vislumbrar como seria a lenda original, é preciso determinar em que medida a contaminação a afectou: “hay que descartar uno a uno todos aquellos motivos que hayan sido añadidos en el proceso de contaminación, y luego tratar de reconstruir con los restantes y de forma aproximada la hipotética leyenda original” (32). Por ignorar esta contaminação, o papel duma estrutura supostamente prévia e o facto de as lendas históricas nascerem mais ou menos como nos chegam, sem se ficcionalizarem por meio da transmissão, Menéndez Pidal e a crítica anterior partem “de una premisa metodológica errónea” (139). Torna-se indispensável a actualização proposta pelo autor, visto que “con la vieja metodología científica no era posible acceder al conocimiento” (19).

Como já terão observado alguns leitores, as teorias com que o Prof. Millet se propõe corrigir e substituir as antigas são muito discutíveis. Em primeiro lugar, embora uma canção de gesta não seja estritamente histórica, constituindo poesia ou literatura logo ao nascer, não se pode afirmar que essas canções foram compostas tal como nos chegaram. Isso seria ignorar completamente o papel da transmissão oral e a existência das variantes a que essa transmissão deu origem. A ideia de que, quando contemporâneas ou muito próximas dos acontecimentos, as canções originais eram relativamente fiéis à história que, ao fim e ao cabo, toda a gente conhecia, não deixa de ter a sua lógica. Se os jograis que cantavam os poemas introduzissem muitos elementos fantásticos, os protestos não se fariam esperar. Quem quer que se tenha dedicado à recolha da tradição oral sabe perfeitamente que, quando um informante grava o seu repertório em frente doutros e se desvia da versão tradicional, é imediatamente corrigido. Por outras palavras, o público exerce um verdadeiro controle, e é

só com os anos, à medida que a memória colectiva vai falhando, que se vão introduzindo, muito gradualmente, modificações de peso.

Este fenómeno pode comprovar-se por meio de certos romances. O poema sobre a *Morte do Príncipe D. Afonso*,⁶ que narra a queda que tirou a vida ao desafortunado herdeiro de D. João II em 1491, era fundamentalmente histórico quando Frei Ambrósio de Montesino o escreveu no mesmo ano a pedido da viúva. Um cavaleiro leva a triste notícia à princesa sua esposa, dizendo-lhe que se apresse se ainda quer ver o marido com vida. Não se pode afirmar o mesmo sobre as versões modernas que ainda se cantam na Madeira e nos Açores, visto que os informantes já não sabem quem eram os protagonistas. Para o povo, trata-se da história duma pobre rapariga casada somente há oito dias, que recebe novas de que o marido tinha caído dum cavalo num areal e estava prestes a expirar. No original castelhano de Frei Ambrósio não se especifica se a princesa ainda chega a tempo de ver o marido, mas nas versões modernas ele fala com ela e trata de animá-la, dizendo-lhe que pode voltar a casar-se. Além disso, as versões modernas terminam frequentemente com outro romance, *Não Me Enterrem em Sagrado* (RPI, K5).

Outro bom exemplo destas transformações graduais é *A Morte do Príncipe D. João* (RPI, C5), sobre a doença que matou o filho dos Reis Católicos em 1497. A versão seiscentista recentemente descoberta⁷ não diz absolutamente nada sobre a viúva mencionada nas versões castelhanas e sefarditas e menos ainda sobre a namorada desonrada e grávida que causa tanta preocupação ao príncipe moribundo nas versões portuguesas.⁸

Os elementos fictícios apontados foram introduzidos nos dois romances por meio da transmissão oral, com o decorrer dos séculos, à medida que o povo se ia esquecendo dos acontecimentos que lhes deram origem. Teria sido impossível introduzi-los pouco depois, quando toda a gente ainda se lembrava do que tinha realmente acontecido.

⁶ Para um exemplo moderno e bibliografia, ver Manuel da Costa Fontes, *O Romanceiro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico (com uma bibliografia pan-hispânica e resumos de cada romance em inglês) / Portuguese and Brazilian Balladry: A Thematic and Bibliographic Index (with a Pan-Hispanic bibliography and English summaries for each text-type)*, Selecção e comentário das transcrições musicais de Israel J. Katz, Correlação pan-europeia de Samuel G. Armistead, Madison, Wisconsin, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997, n.º C4. Daqui em diante, referir-me-ei a esta obra com a sigla RPI, incluindo as citações no texto. O romance em questão foi magnificamente estudado por Paul Bénichou, "El romance de la muerte del príncipe de Portugal en la tradición moderna", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24 (1975), pp. 113-124.

⁷ C. Angel Zorita, Ralph A. DiFranco e José J. Labrador Herraiz, "Poesías del Maestro León" y de Fr. Melchor de la Serna y otros (s. XVI). Códice núm. 961 de la Biblioteca Real de Madrid, Cleveland, Ohio, Cleveland State University Press, 1991, n.º 59. A reedição deste romance por Paloma Díaz-Mas, *Romancero*, cit., n.º 36A, talvez seja mais acessível.

⁸ Para estudos deste romance, ver Paul Bénichou, *Creación poética en el romancero tradicional*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 95-124, e Diego Catalán, *Arte poética del romancero oral*, II, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Siglo Veintiuno, 1998, pp. 34-107.

Onde se encontra então a estrutura tradicional prévia à qual, segundo Millet, se adaptam os acontecimentos, modificando-se, logo no momento da composição, isto para não dizer nada do carácter praticamente imutável que ele atribui à tradição oral? Em linhas gerais, pode-se falar duma certa estabilidade dinâmica, que Diego Catalán designa como “apertura”,⁹ mas, como demonstrou Paul Bénichou já há alguns anos, não se trata de algo completamente fixo, dado que a transmissão oral é acompanhada por um processo criativo que, além de recriar os velhos poemas na sua essência, também os vai modificando pouco a pouco.¹⁰

Por que negar a mesma característica às canções de gesta? Em geral, as versões que nos chegaram foram postas por escrito bastante depois dos acontecimentos, e não existem versões contemporâneas para comprovar o que acabamos de ver com estes dois romances. No entanto, sabemos que, tal como qualquer poema oral, as velhas canções existiam em variantes, algumas das quais foram conservadas, e não há razão para supor que não se passava o mesmo com elas. Quem alegar que as canções épicas eram demasiado extensas para que os jograis as cantassem sem um manuscrito na mão, e que isso não permitiria grandes divergências, atribuindo todas as variantes a autores individuais, não conhece a tradição oral. Existiam e continuam a existir indivíduos analfabetos ou semi-cultos com memórias extraordinárias, e o emprego frequente das fórmulas que caracterizam a composição oral ajudavam a recordar as longas canções.¹¹

Pelo lado positivo, o autor tem muita razão ao manter que é imperativo tomar em conta a contaminação do poema de *Walther* com a lenda dos Burgúndios. Infelizmente, é demasiado severo com a crítica anterior ao fustigá-la por desconhecer essa contaminação, acusando-a de partir de “una premisa metodológica errónea” (139), por meio da qual “no era posible acceder al conocimiento” (19). Apesar dalgumas falhas —e é preciso não esquecer que errar é humano— os acertos da crítica anterior foram enormes, e é essa crítica que serve de base a esta obra, tornando-a possível.

De todos os modos, estamos agora preparados para ver como o Prof. Millet aplica os seus discutíveis pressupostos teóricos à canção de gesta e ao romance estudados no livro em questão.

I. A CANÇÃO DE GESTA

⁹ Diego Catalán, “Los modos de producción y ‘reproducción’ del texto literario y la noción de apertura”, *Homenaje a Julio Caro Baroja*, org. por A. Carreira, J. A. Cid, M. Gutiérrez Estebe e R. Rubio, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1979, pp. 245-270, reimp. em *Arte poética, cit.*, I, pp. 159-186.

¹⁰ Ver Paul Bénichou, *Creación poética, cit.*

¹¹ Ver Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, 5.^a reimp., New York, Atheneum, 1973, pp. 12-29.

Manuel Milá y Fontanals foi quem primeiro sugeriu uma possível relação genética entre o romance de *Gaifeiros* e o *Waltharius*, poema épico do século X, escrito em latim, sobre Walther da Aquitânia (1874),¹² a que Millet prefere chamar “lenda heróica”, sublinhando assim a lenda da qual o poema seria apenas uma manifestação. Como, além doutros testemunhos, existem fragmentos dum *Waldere* anglo-saxão de cerca do ano 1000 e dum *Walther* alemão da primeira metade do século XIII, e também um resumo na *Thidreks Saga*, compilação escandinava de várias lendas e relatos épicos alemães (séc. XIII), parece fora de dúvida que, em última análise, estas versões derivam duma perdida canção de gesta germânica anterior. Contudo, o Prof. Millet não se preocupa com essa canção. O que procura é a lenda que, na sua opinião, está detrás da canção. Sem sequer sonhar com semelhante coisa, Ramón Menéndez Pidal estudou o assunto pormenorizadamente e apontou uma série de coincidências entre o romance e a canção de gesta, concluindo que, na realidade, o romance ibérico tinha a sua origem na canção. A tese de D. Ramón foi apoiada por vários estudiosos, incluindo Peter Dronke, Samuel G. Armistead e Joseph H. Silverman, os quais trataram de complementá-la com novos dados.

Para compreender bem como o Prof. Millet força os textos para ajustá-los à sua teoria, e também os aspectos positivos do seu trabalho, que não são poucos, é preciso apresentar sinopses dos seus úteis resumos das várias versões da canção de gesta, os quais começam com a única versão completa conservada, o *Waltharius* latino do século X (39-43). O poema principia com a invasão do reino dos Francos pelos Hunos, comandados por Átila. Reconhecendo que não podem resistir, os Francos oferecem reféns e tributo e entregam Hagano, jovem guerreiro, porque o príncipe Guntharius ainda é muito pequeno. Depois Átila marcha contra os Burgúndios e os Aquitanos, que também entregam reféns. Os Burgúndios enviam a princesa Hiltgunt e os Aquitanos o príncipe Waltharius, cujo casamento tinha sido acordado pelos pais, quando eram crianças. Átila trata todos como filhos, promove Hagano e Waltharius (que se tinham tornado amigos e grandes guerreiros) a generais, e a rainha Ospirin confia mesmo a chave do tesouro a Hiltgunt. Entretanto, Guntharius cresce e, ao herdar o reino, nega-se a pagar o tributo dos Francos. Temendo represálias, Hagano foge para a sua terra. Um dia, depois duma batalha, Waltharius depara-se sozinho com Hiltgunt, abraça-a e beija-a, e decidem fugir, o que conseguem depois de embebedarem a corte inteira, pondo todos num sono profundo. Hiltgunt tinha tirado do tesouro a couraça e o capacete de Átila e dois cofres cheios de pulseiras de ouro, arranjando também quatro pares de sapatos para cada um, uma cana de pescar e vários anzóis. Levam um só cavalo e tomam a

¹² Manuel Milá y Fontanals, *De la poesía heroico-popular castellana*, org. Martín de Riquer e Joaquín Molas, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1959. Como não tenho esta obra à mão, não posso dar a referência exacta.

precaução de viajar de noite, escondendo-se em bosques durante o dia. Ao acordar, com uma grande ressaca, Átila grita de raiva o dia inteiro, mas é só no segundo dia que pede aos seus barões para perseguirem os fugitivos. Estes recusam, com medo de Waltharius. Quarenta dias depois da fuga, os heróis chegam ao Reno, perto da cidade de Worms. Waltharius paga com peixes (que tinha trazido de longe) a um barqueiro para que os leve para outra margem, e este, por sua vez, vende os peixes ao cozinheiro de Guntharius. Interrogado, o barqueiro conta ao rei que os passageiros levavam dois cofres cujo conteúdo soava a ouro. Todo contente, Hagano diz que tinha que ser o seu amigo Waltharius, mas o rei cisma que o ouro era o que tinha sido pago pelo pai como tributo. Decidido a recuperá-lo, manda doze guerreiros atrás dos fugitivos, incluindo Hagano, apesar de este o ter avisado da fúria guerreira do amigo. Entretanto, os fugitivos alcançam as montanhas dos Vosges. Num estreito desfiladeiro, o herói desarma-se pela primeira vez e põe-se a dormir. A namorada, que estava de guarda, acordado, ao ver uma nuvem de pó ao longe. Waltharius dá-se conta de que não são Hunos, como temia, mas Francos, e reconhece Hagano. Como os guerreiros só podiam lutar com o herói um de cada vez, por ele se encontrar por detrás dum parapeito, Hagano volta a avisar o rei, mas este não faz caso, exigindo o ouro e a mulher. Quando Waltharius recusa, Guntharius manda atacar, e o herói mata-lhe todos os guerreiros, um a um. Guntharius e Hagano decidem esperar até à manhã seguinte, para que Waltharius saia do desfiladeiro, a fim de combater com ele em campo aberto. Waltharius corta uma perna ao rei, e, quando se preparava para lhe assestar o golpe mortal, Hagano interpõe a cabeça. Ao bater no duro capacete do amigo, a espada do herói quebra-se em pedaços. Hagano corta-lhe uma mão, mas Waltharius desembainha uma espada curta e arranca-lhe um olho e seis dentes. Hilgunt põe-lhes ligaduras nas feridas. Depois, eles pedem vinho, começam a trocar dos seus membros mutilados, e cada um regressa à respectiva pátria. Note-se que, como não há perseguição por parte dos Hunos, temos aqui um único combate.

A falta de lógica de vários pormenores é evidente. Não é fácil entender como os dois fugitivos podiam levar tanto num só cavalo, incluindo coisas sem sentido como os quatro pares de sapatos, a cana de pescar e os anzóis, para não dizer nada dos peixes nada frescos trazidos de tão longe com que Waltharius paga ao barqueiro. Isto parece mais característico dum conto de fadas. São também de estranhar o duro capacete que faz quebrar a espada do herói, as feridas macabras dos três guerreiros, e a amizade que parece travar-se entre os combatentes, os quais, ainda por cima, se põem a zombar dos seus membros mutilados! Estes disparates e exageros só podiam ter sido acrescentados ao poema por meio da transmissão oral. Atribuí-los a um autor individual, e particularmente a um monge culto, constitui um perfeito contra-senso.

Prossigamos com os resumos dos fragmentos da história de Walther que ainda se conservam. Do *Waldere* anglo-saxão (ca. 1000) sobrevivem somente dois fólhos, um com 32 versos e outro com 31. Ambos narram o combate entre os três protagonistas, que agora se chamam Waldere, Hagen e Guðhere. No primeiro fragmento, um interlocutor não identificado, provavelmente Hiltgunt, trata de animar Waldere, afirmando que Mimming, espada do ferreiro Wieland, nunca tinha falhado, e que quem a sabe usar bem mata sempre os inimigos. No segundo fragmento, com a mão no punho do que parece uma segunda espada, o herói desafia Guðhere a tirar-lhe a armadura que tinha herdado do pai, Ælphere. Note-se que estes fragmentos mencionam um único combate e que, como no *Waltharius*, o herói também utiliza duas espadas (43-48).

No *Poema dos Nibelungos*, escrito no sudeste da Alemanha (ca. 1200), Walther não aparece como personagem, mas faz-se alusão à sua história. Quando os Burgúndios chegam à corte de Átila, este revela que Hagen tinha sido criado como refém na sua corte juntamente com Walther “von Spânje” e que tinha mandado o primeiro voltar à sua terra, ao passo que Walther e Hiltgunt tinham fugido. Noutra ocasião, Hagen é acusado de ter permanecido sentado sobre o escudo, enquanto Walther matava os inimigos (48-49).

Restam dois fragmentos dum aparentemente extenso *Walther* alemão (séc. XIII). O primeiro, de 24 versos, parece corresponder ao princípio do poema; o segundo, de 154 versos, corresponde ao final. Nos primeiros 24 versos, Hagen despede-se da corte de Átila, e uma mulher queixa-se de que o seu amado se quer ir embora e deixá-la sozinha. Trata-se provavelmente de Hiltgunt e Walther. Depois, Hagen fala com Walther sobre o pai da rapariga, revela-lhe que tinha estado presente quando eles se tinham casado ou o seu casamento tinha sido combinado, e Walther parece mudar de ideias. No segundo fragmento, uma rapariga diz que alguém aceitou o vinho que ela serviu, o que faz lembrar o vinho que, no *Waltharius*, o herói e Hagano pedem a Hiltgunt, depois de se mutilarem um ao outro. Em seguida, situados no “Wasechen Walt”, que Millet identifica com o bosque dos Vosges, os fugitivos aceitam que Volker e os seus sessenta homens os acompanhem para protegê-los na sua viagem a Langres (Lengers), pátria de Walther. Evitam a cidade de Metz, para não serem assaltados pelos homens de Ortwin; na Burgúndia, a grande escolta livra Walther de ser atacado. O herói manda dizer ao pai que estava prestes a chegar, e há grande regozijo na corte. Sabe-se que tinha sido perseguido, porque o pai lhe chama “exterminador dos Hunos”. Depois, prepara-se o casamento de Walther. É grande a alegria na corte de Aragão, pátria de Hiltgunt. Inexplicavelmente, Átila e a mulher, que aqui se chama Helche, são convidados. Apesar da ameaça anterior dos Burgúndios, o rei deles, Gunther, também recebe um

convite. Observe-se que agora temos um combate com os Hunos, e que esta ameaça corresponde evidentemente a um segundo combate (49-53).

Existem mais quatro poemas épicos alemães do século XIII onde Walther é mencionado, mas aparece somente como um dos numerosos personagens. Todavia, num quinto poema, *Biterof und Dietleib*, Biterof, a caminho de terras hunas, luta com Walther, que de lá regressava, apesar de ter reconhecido as suas armas. O combate interrompe-se, quando Biterof se dá a conhecer a Walther como seu tio (53-54).

Na *Thidreks Saga*, compilação de lendas escandinavas e alemãs (séc. XIII), Valtari e Hilldigund vivem na corte de Átila, apaixonam-se e fogem, e a rapariga leva ouro roubado do tesouro. Átila manda doze cavaleiros no seu encalço, incluindo Högni. Valtari mata todos, menos o último, que consegue escapar. Hilldigund cura as feridas de Valtari, o qual depois assa numa fogueira o pé dum javali que os dois comem, deixando só o osso. Högni aparece então com uma espada na mão para matar o herói, mas a namorada avisa-o, e ele atira com o osso à cara do agressor, rasgando-lhe um lado do rosto e tirando-lhe um olho. Högni volta à corte de Átila, e os fugitivos prosseguem a viagem (55-56).

Também existem ecos da história de Walther em vários textos polacos, começando com um crónica latina do século XIV baseada em obras historiográficas do século anterior. Millet junta estes textos para apresentar um resumo. Arinaldo, barão alemão que reside na corte francesa, trata de conquistar o amor de Heligunda, filha do rei, mas ela desdenha-o, porque se tinha apaixonado secretamente de Walcerz, conde de Tyniec, que tinha vindo para a corte para adquirir uma educação cavaleiresca. Heligunda e Walcerz acabam por fugir juntos. Quando chegam ao Reno, o herói entrega uma moeda de ouro a um barqueiro para que os leve para a outra margem, mas, suspeitando de traição, atravessa o rio a toda a pressa com a namorada montada na garupa do cavalo. Arinaldo, que sabia do plano e pensava interceptar os fugitivos quando eles estivessem nas suas terras, por onde tinham de passar a caminho de Tyniec, persegue-os, é vencido, e o par continua a viagem. Note-se que esta perseguição faz lembrar os Hunos, mas, como se trata dum só combate, depois de os protagonistas terem ultrapassado um rio, a luta com Tyniec corresponde melhor ao confronto com o amigo. Como observa Millet, o resto do conto constitui um relato sobre a infidelidade duma esposa e não tem nada a ver com a história de Walther (56-58). Por outras palavras, ao incorporar tantos elementos fantásticos, estas versões polacas tornam-se completamente folclóricas, afastando-se da lenda histórica.

Os vários capítulos dedicados pelo *Chronicon Novaliciense* (ca. 1207), crónica do mosteiro de Novalesa (Piemonte) às aventuras de Walther como monge, representam um *moniage*, isto é, uma narração das aventuras do herói quando este, no fim da vida, se retira para um mosteiro. As aventuras

monacais não têm nada a ver com a lenda original, mas, na parte que corresponde às proezas do herói na sua juventude, esta crónica baseia-se no *Waltharius* (58-60).

As diferenças entre o poema latino e as versões parciais, explica Millet, são verdadeiramente notáveis. No *Waldere* anglo-saxão, o herói parece ter duas espadas em vez duma só, e, em lugar da couraça e do capacete de Átila roubados por Hiltgunt, aparece com uma armadura herdada do pai, Ælphere. Uma das espadas, Mimming, é extraordinária, visto que quem a sabe usar sai sempre vencedor. Recorde-se que também há duas espadas no *Waltharius*. Infelizmente, é só agora que Millet diz explicitamente que, ao contrário do poema latino, Hagen e Guðhere são Burgúndios e não Francos (61) (teria sido melhor para o leitor se esta informação tivesse sido incluída de maneira mais clara no resumo anterior). No *Poema dos Nibelungos*, Walther não é da Aquitânia, mas da Espanha, e Hiltgunt deixa de ser burgúndia para se transformar em aragonesa (62). Hagen regressa à pátria, mandado por Átila, em vez de fugir, e parece não lutar com o amigo, dado que permanece sentado em cima do escudo enquanto aquele luta e vence guerreiros, que, tal como no *Waldere*, passam a ser Burgúndios em vez de Francos. Dada a complexidade do assunto — o leitor tem por vezes dificuldade em seguir o enredo — teria sido melhor se, nesta secção, o autor tivesse dedicado algum espaço ao *Walther* alemão. Nesse poema, Hagen também não foge da corte de Átila, visto que se despede. Ao contrário do que acontece no *Waltharius*, onde os Hunos recusam perseguir os fugitivos apesar das ordens de Átila, agora o herói enfrenta-os, derrota-os, e depois também parece haver problemas com os Burgúndios, porque, como se viu, é graças à escolta de Volker que os fugitivos conseguem evitar um ataque.

Como bem observa o Prof. Millet, o autor do *Waltharius* modificou consideravelmente o original, conferindo-lhe uma perspectiva culta e cristã (33). Provam-no as numerosas citações virgilianas e o discurso de Hagano contra o pecado da avareza após a morte dos guerreiros a quem Guntharius mandara atacar o herói para lhe tirar o ouro (42-43). Isto não é de surpreender numa obra adaptada em latim por um monge do século X. Contudo, não se pode dizer o mesmo das versões em línguas vulgares. Como demonstram os resumos que acabamos de ver e a análise pormenorizada e perspicaz que deles faz o autor, não há dúvida que o poema existia em variantes, mas, em vez de explicá-las por meio da sua prolongada transmissão oral através do tempo e em vários países, o Prof. Millet, como veremos adiante, não hesita em atribuí-las a autores individuais, visto que, na sua opinião, as lendas épicas nascem com todos os elementos fantásticos com que chegaram aos nossos tempos. O que aqui temos é uma curiosa mistura de individualismo e neotradicionalismo. Ao manter que autores específicos são responsáveis pelas versões, é mais do

que individualista — seria talvez melhor dizer “pluri-individualista”. Ao prestar tanta atenção às variantes cuja existência contradiz essa teoria, é neotradicionalista.

A maneira como se justifica a contaminação com a lenda dos Burgúndios (72-77) faz mais sentido. Segundo esta lenda, que é mencionada no *Atlakiða* e em outras obras, incluindo o *Poema dos Nibelungos*, Átila convida traiçoeiramente os Burgúndios para a sua corte, a fim de tentar roubar-lhes o fabuloso tesouro (o Hort), mas os reis deles, Gunther e Hagan, morrem heroicamente, sem o entregarem. Para se vingar, a esposa de Átila, irmã dos reis, assassina os filhos e põe fogo à sala do trono, matando assim todos os que lá se encontram.

A contaminação parece indiscutível. Em primeiro lugar, os nomes dos monarcas burgúndios coincidem com os de Guntharius e Hagano, que o *Waltharius* apresenta como Francos. Em segundo lugar, o *Waldere* atribui nacionalidade burgúndia a Guðere e a Hagen, e tanto o *Poema dos Nibelungos* como o *Walther* incluem confrontos entre os fugitivos e os Burgúndios.

O ponto de união entre as duas lendas parece ser o ouro utilizado para pagar ao barqueiro que transporta os fugitivos numa margem para a outra do Reno. No *Waltharius*, pagam-lhe com peixes, mas o barqueiro depois conta a Guntharius que eles levavam dois cofres que soavam a ouro. Suspeitando que se tratava do tributo pago pelo pai, Guntharius tenta recuperá-lo. No *Poema dos Nibelungos*, Gunther “reconoce en la moneda o el brazalete pagado al barquero el oro que su padre pagó como tributo a Atila” (74). Nos textos polacos, o herói também paga com uma moeda de ouro ao barqueiro, embora, por temer traição, acabe por atravessar o rio a cavalo com a noiva (57). Como o motivo do ouro, além de reflectir o tesouro dos cunhados de Átila, é que causa o ataque dos Burgúndios, a contaminação tem que ser bastante antiga, visto que quer um motivo quer outro se encontra em todas as versões conhecidas. Ironicamente, sublinha Millet, no poema de *Walther* a história ocorre ao contrário, visto que quem cobiça e procura apoderar-se do ouro à traição é Gunther, que assim troca o seu papel com Átila, o qual, segundo a lenda, era quem tratara de roubar o ouro dos Burgúndios (74).

Como todas as versões da história de Walther se encontram contaminadas, mantém o autor, a única maneira de conhecer a lenda original é determinar a sua estrutura tradicional, ou seja, o tipo narrativo a que pertence, e depois ver se as coincidências entre as várias versões “permiten vislumbrar un esquema de acción que pudiera haber servido de fundamento a la leyenda oral” (66), eliminando no processo os elementos adicionados por meio da contaminação.

Eis como Millet justifica a existência desse tipo narrativo: antes de fugir, Walther rouba só um cavalo, quando era mais lógico que roubasse

três. Isto sugere que se trata dum cavalo extraordinário, embora se veja somente nas versões polacas, quando os fugitivos atravessam o Reno num só cavalo (85). Por conseguinte, a lenda pertence ao esquema tradicional da conquista amorosa com rapto consentido, dado que a fuga num cavalo maravilhoso é fundamental em lendas desse tipo (69; 84). O descanso no desfiladeiro dos Vosges faz parte do mesmo esquema. Como se trata dum cavalo excepcional, é preciso que os amantes parem para que possam ser alcançados (86). Um problema fundamental é se o segundo combate, cuja característica essencial é a luta entre o herói e um amigo ou um parente, constitui um acréscimo, isto é, algo completamente novo, ou uma simples substituição. Os adversários do herói, Gunther e Hagen, recordamos, pertencem à lenda burgúndia. Millet acaba por decidir que se trata duma substituição, alegando que não tinha conseguido encontrar nenhuma lenda combinada com outra de forma tão indissolúvel. O encontro com o amigo, afirma, teria que existir na versão original porque, a não ser assim, seria impossível explicar a razão por que o autor da burgundização transformou Hagen em amigo do herói (82). Além disso, o motivo do irmão de armas que sai ao encontro do herói também “está documentado en leyendas de rapto consentido, aunque sin enfrentamiento” (89). Hildegund podia ter sido refém de Átila, visto que o rapto duma mulher que está prisioneira numa corte estrangeira constitui uma variante do tipo narrativo da conquista amorosa (92). Por outro lado, a presença de Walther e Hagen como reféns e o pagamento do tributo deve-se à burgundização, onde os reis Gunther e Hagan viajam para a corte do cunhado, porque, entre outras razões, “el motivo del héroe y la mujer viviendo ambos como rehenes en una corte extranjera no está documentado en ninguna leyenda de conquista amorosa y rapto consentido” (91).

Armado com esta bagagem teórica, Millet procede à reconstrução da lenda original. Na sua opinião, a fase pré-burgúndia teria mais ou menos o seguinte esquema: (1) Walther chega a uma corte estrangeira para servir como guerreiro, talvez com a verdadeira intenção de conquistar Hildegund. (2) As suas proezas granjeiam-lhe a admiração de todos e também a amizade do rei. (3) Fala secretamente com a heroína, declara-lhe o seu amor, e propõe que fujam juntos. (4) Ela aceita; os dois embriagam os guerreiros (teria sido melhor dizer a corte) e fogem num cavalo extraordinário, com armas igualmente maravilhosas e todo o ouro que podem levar. (5) O rei manda perseguir os fugitivos. (6) Crendo-se já a salvo, o herói pára, quer para fazer amor com a rapariga, quer para descansar (por que não para as duas coisas?), e adormece, mas ela, ao ver que os perseguidores se aproximam, acorda-o. (7) Encorajado pela moça, Walther vence este primeiro combate, provavelmente devido às suas armas excepcionais. (8) Os dois prosseguem a viagem, mas depara-se-lhes um adversário que seria um amigo ou parente do herói. Trava-se um combate

que Walther vence, servindo-se provavelmente duma segunda espada, depois de quebrar a primeira. Este segundo combate ou obstáculo podia ter tido uma reconciliação como desenlace. (9) Hildegund cura as feridas de Walther e os dois regressam finalmente à pátria (93-96). Embora não se precise à pátria de quem, é de supor que se trata da de Walther.

Como se pode ver, o autor assume, sem demonstrar, que as lendas históricas que teriam dado origem às canções de gesta possuem uma estrutura tradicional pré-determinada, e força o texto, a fim de o ajustar a essa teoria. Na lenda dos Burgúndios, Gunther e Hagan são traiçoeiramente convidados à corte do cunhado, Átila, e, devido à burgundização, Hagan acaba por ser transformado em refém. Contudo, esta contaminação não justifica que Walther se dirija à corte para libertar Hildegund, em vez de lá residir com ela, como se diz na canção. Millet força o texto para depois proclamar uma correspondência com a história de Gaifeiros, o qual, como veremos, vai a Sansueña para libertar a esposa. Passa-se o mesmo com o cavalo, visto que o cavalo de Gaifeiros salta por cima das muralhas duma cidade. Segundo Millet, tanto o cavalo extraordinário de Walther —o autor evita as palavras “mágico” e “maravilhoso”, que nos levariam a outro género folclórico, o conto popular— como o descanso são essenciais ao esquema de conquista amorosa com rapto consentido. Pois bem, a existência desse cavalo extraordinário não é nada segura. Se o cavalo fosse assim, teria sido praticamente impossível que os Hunos o apanhassem, e, mesmo que isso acontecesse, os fugitivos teriam apenas que montar o cavalo para voltarem a escapar. Pode-se dizer o mesmo do segundo encontro. Até nos textos polacos, onde Millet crê melhor vislumbrar esse cavalo por ele ser capaz de transportar velozmente o herói e a namorada para a outra margem do Reno, é preciso não esquecer que, pouco depois, eles são perseguidos por Tyniec, e que este consegue alcançá-los. Se o cavalo fosse realmente mágico, nem lhe teria visto a poeira.

Seria de perguntar se, na lenda histórica original, não haveria dois ou três cavalos, os quais se teriam reduzido a um por meio da transmissão oral. No romance sobre a *Batalha de Lepanto* (RPI, C7), a armada cristã comandada por D. João de Áustria é reduzida a um só navio, passando-se o mesmo com a esquadra capitaneada por Uluch Ali. Esse navio acaba por ser o único elemento da enorme armada turca a escapar da sangrenta batalha.¹³

Ao fim e ao cabo, estas compressões devem-se à transmissão oral, a qual, como se sabe, também produz um grande número de contaminações. De facto, foi devido a essa transmissão que, com toda a probabilidade, se verificou a contaminação da história de Walther com a dos Burgúndios,

¹³ M. da Costa Fontes, “The *Batalha de Lepanto* in the Portuguese Oral Tradition”, *Hispanic Review*, 47 (1979), pp. 487-503.

mas, infelizmente, o autor não tem em conta o papel da transmissão oral na criação das variantes que conhecemos.

Em resumo: embora a eliminação dos elementos tomados da lenda dos Burgúndios faça sentido, a reconstrução da “lenda” de Walther é demasiado hipotética. Assume-se que tinha que se ajustar a uma estrutura tradicional prévia que parece relacionar-se mais com o conto popular do que com uma lenda histórica, e Millet força os textos em que se baseia para depois assinalar correspondências estruturais com o romance de Gaifeiros. Além disso, é difícil perceber como é que uma narração sobre as façanhas dum herói histórico podia ter sido originalmente composta com tantos elementos fantásticos, em vez de estes se lhe terem ido agregando com o decorrer dos séculos, à medida que os ouvintes se iam esquecendo do que tinha realmente acontecido. Se assim fosse desde o princípio, a lenda nunca teria tido praticamente nada de histórico. De qualquer modo, esta negação da historicidade original da lenda era absolutamente necessária aos propósitos do autor. Caso contrário, não lhe teria sido possível reter os elementos fantásticos na sua reconstrução, e a teoria de que todas as canções de gesta se baseiam numa estrutura tradicional prévia ter-se-ia desmoronado.

II. O ROMANCE

A análise do romance pan-ibérico de *Gaiferos y Melisenda* começa com um resumo das versões antigas. Sabe-se que era bem conhecido no século XV (98), mas as versões mais antigas conservadas, que se encontram em folhetos de cordel e romanceiros, são do século XVI, e parecem-se tanto umas com as outras que provavelmente se limitam a reimprimir a mesma fonte (99-100). Como se incluem todas as versões do romance em apêndice, agora é possível confrontar as sinopses do Prof. Millet com os textos.

A versão antiga resume-se da seguinte maneira: ao ver Gaifeiros a jogar no seu palácio, Carlos Magno zanga-se com ele por não tratar de libertar a esposa, sua filha, que tinha sido raptada e levada a Sansueña pelos Mouros. Gaifeiros vai ter com o tio, Roldão, afirmando que tinha procurado a mulher durante três anos, e que só agora sabia que ela se encontrava naquela cidade. Pede-lhe que lhe empreste as armas e o cavalo, visto que tinha emprestado as suas e também o cavalo a Montesinos. O tio acaba por consentir. Gaifeiros chega a Sansueña numa sexta-feira, quando o rei Almançor e os seus cavaleiros e capitães estavam na mesquita. Pergunta a um cristão cativo pela mulher, que encontra a uma janela do palácio real, com outras nobres cristãs cativas. Melisenda pede-lhe que, se for a França, procure Gaifeiros e lhe diga que venha resgatá-la. Quando Gaifeiros se dá a conhecer, Melisenda desce as escadas. Um mouro que estava de guarda dá

o alarme e fecham-se as portas da cidade. Melissenda encoraja o marido, e o cavalo salta por cima das muralhas. Quando os mouros que os perseguem começam a cercá-los, Gaifeiros deixa a mulher num bosque para enfrentar aqueles. O cavalo luta muito mais do que o cavaleiro, que fica todo coberto de sangue. Ao vê-lo assim, Melissenda oferece-se para lhe curar as feridas, mas Gaifeiros informa-a de que as armas e o cavalo que tinha eram do tio, e que, por conseguinte, não lhe podia ter acontecido mal nenhum. Os fugitivos prosseguem a jornada, viajando, de noite, pelos caminhos, e, de dia, através de matas espessas. Ao sair dum vale vêm ao longe um cavaleiro de armas brancas. Pensando que teria que lutar com ele, Gaifeiros diz à mulher para desmontar e caminhar a seu lado. Quando os cavalos começam a relinchar, Gaifeiros reconhece o seu próprio cavalo e depois vê que as armas também eram suas. Trata-se do primo, Montesinos. Quando chegam a Paris, as festas não têm conta nem par (100-103; para o texto resumido, ver as pp. 245-254).

Como seria de esperar, as versões modernas —13 castelhanas, 31 portuguesas, 12 catalãs e 22 sefarditas— exibem numerosas variantes. Em algumas versões castelhanas, Melissenda desce do palácio por uma corda. Os fugitivos descansam num bosque, e Gaifeiros dorme enquanto Melissenda fica de guarda (108-109). Na tradição portuguesa, existem versões em que a heroína diz ao marido que se esconda, porque o rei está prestes a chegar da missa, e que volte quando ele estiver a almoçar. Ela diz então ao mouro que está um pobre à porta a pedir, e aproveita a ocasião para fugir (110-111). Na Catalunha, existem versões em que o herói dá uma moeda de ouro para que o cativo cristão lhe diga onde está a mulher (113). As versões sefarditas, que provêm todas de países do Mediterrâneo oriental e de emigrantes desses países nos Estados Unidos, podem dividir-se em dois grupos. No primeiro grupo, que narra o jogo e a maneira como Carlos Magno exorta o herói a resgatar a esposa, poder-se-ia ter dito que a maldição com que o imperador o ameaça (115) deriva dum romance carolíngio muito raro, *Floresvento* (RPI, B10).¹⁴ Segundo algumas versões, a heroína tinha sido raptada na manhã de S. João, enquanto andava a colher rosas num jardim (116). Como demonstram Armistead e Silverman, este motivo também é característico das versões pan-ibéricas de *A Rainha e Sua Escrava* (RPI, H1), dalgumas versões castelhanas de *A Irmã Perdida* (D. Bozo) (RPI, H2), e de *A Esposa de D. Garcia* (RPI, O1).¹⁵ Embora algumas versões deste grupo relatem brevemente como Gaifeiros liberta a mulher

¹⁴ Samuel G. Armistead e Joseph H. Silverman, *The Judeo-Spanish Ballad Chapbooks of Yacob Abraham Yoná*, “Folk Literature of the Sephardic Jews”, 1, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1971, p. 95; sobre este romance, ver M. da Costa Fontes, “A Sephardic Vestige of the Ballad *Floresvento*”, *La Corónica*, 10 (1982), pp. 196-201, e “The Ballad of *Floresvento* and Its Epic Antecedents”, *Kentucky Romance Quarterly*, 32 (1985), pp. 309-319.

¹⁵ Armistead e Silverman, *The Judeo-Spanish Ballad Chapbooks*, cit., pp. 93-94.

(115), o motivo do resgate desenvolve-se melhor nas versões do segundo grupo, que eliminam a fuga e o combate devido a uma contaminação com outro romance, *El moro de Antequera* (116-117).¹⁶

Existem mais três romances que mencionam o herói: *La herida de Gaiferos*, que narra a sua fuga duma cidade moura e não parece ter-se tradicionalizado; *Gaiferos y Galván*, que tem que ver com a sua juventude; e um romance moderno em galego, sobre um peregrino de Santiago, Gaiferos de Mormaltán, o qual foi realmente inventado por Manuel Murguía (117-122). Millet tem razão quando assevera que estes três romances não têm interesse para o estudo em questão, mas, como demonstra o recente magnífico catálogo de Ana Valenciano,¹⁷ engana-se ao dizer que o romanceiro é um género que escasseia na Galiza (121).

As considerações teóricas que se seguem não convencem. Embora o romance represente “una leyenda de temática y carácter épicos” (124), isso não significa que fosse realmente precedido por um poema épico, porque “no hay indicio alguno de la existencia de un poema escrito sobre Gaiferos ni antes ni después de la publicación de los primeros romances” (124), e, além disso, um poema épico “es, por definición, un texto escrito y culto, enmarcado en la cultura clerical que posibilita su escritura, mientras que [. . .] una leyenda de tradición oral no puede circular en forma de *poema épico*, pues no se memoriza y no vive como *texto* fijado, sino que vive de la posibilidad de darle forma nuevamente en cada recitación” (125). Isto significa que todos os romances que, segundo a crítica, constituem fragmentos das canções de gesta que o povo ouvia cantar,¹⁸ têm que ter outra origem. Apesar das variantes da história de Walther anteriormente resumidas e estudadas, para Millet um poema épico constitui algo de carácter obrigatoriamente clerical, visto que só os clérigos é que sabiam escrever, e o seu texto é sempre fixo. O que muda é a lenda, a qual, supomos, devia de ter uma vida paralela, mutável e independente, dando origem às versões épicas da história em questão. Nega-se assim o papel da tradição oral na transmissão das canções de gesta, atribuindo-se cada uma das versões de que temos notícia a clérigos, apesar de só se poder falar de alguma influência clerical no caso do *Waltharius*. Segundo Millet, o qual

¹⁶ Samuel G. Armistead, com a colaboração de Selma Margaretten, Paloma Montero e Ana Valenciano, *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1978, n.º C4.

¹⁷ Ana Valenciano et al., *Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas*, “Romanceiro Xeral de Galicia”, 1, Madrid-Santiago de Compostela, Publicacións do Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1998.

¹⁸ Para documentação abundante, ver Samuel G. Armistead e Joseph H. Silverman, “Epic and Ballad: A Traditionalist Perspective”, *Olifant*, 8 (1981), pp. 376-388; S. G. Armistead e J. H. Silverman, *Judeo-Spanish Ballads From Oral Tradition*, 1. *Epic Ballads*, “Folk Literature of the Sephardic Jews”, 2, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1986; *id.*, *Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition*, 2. *Carolingian Ballads* (1): *Roncesvalles*, “Folk Literature of the Sephardic Jews”, 3, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1994.

parece agora referir-se ao romance, “debemos partir de la base de que las versiones conocidas reflejan fielmente la historia tradicional, sin que sea necesario buscar o reconstruir poemas perdidos que probablemente nunca existieron” (125). Por outras palavras, voltamos à questão das lendas.

A análise do romance também não convence. Como são as palavras do sogro que põem a acção em marcha, afirma Millet, o jogo inicial constitui um motivo arbitrário, uma fórmula narrativa usada para atrair a atenção do público. O herói poderia estar a dormir, bailar, cortejar damas, ou a fazer qualquer outra coisa (125-126). Gaifeiros não se tinha realmente esquecido da esposa, como afirma o sogro, porque, nalgumas versões antigas, o herói diz que tinha andado à procura dela durante três anos (127). Na realidade, Melissenda ainda não estava casada com Gaifeiros, porque ele tem sempre de lhe dizer quem é. Isto significa que Carlos Magno lhe tinha encomendado a libertação da filha, prometendo-lhe a mão dela se tivesse êxito. Por conseguinte, o que aqui temos é uma missão de resgate e conquista amorosa. Segundo Millet, justifica-se agora o motivo do jogo inicial, mas não chega a explicar porquê (128-129).¹⁹ As armas extraordinárias justificam-se como parte da estrutura narrativa original por terem um claro paralelo com a tradição épica irlandesa sobre CuChulainn (129). O amigo ou parente que sai ao encontro do herói cumpre a função de descrever as dificuldades que um protagonista anteriormente feroz tem para se reintegrar na sociedade (130). Finalmente, o descanso no bosque é imprescindível, dado que, sem essa paragem, o cavalo mágico não chegaria a ser alcançado. Naturalmente, o descanso também daria ao herói e à namorada a oportunidade de consumarem o seu amor, porque só assim é que se explica por que é que ele adormece em duas versões castelhanas modernas (131). A lógica é tão óbvia que nem vale a pena perder tempo com comentários.

A avaliação da crítica prévia também deixa muito a desejar. Segundo Menéndez Pidal, existiria uma versão aquitano-provençal do poema de *Walther*, a qual, por sua vez, teria dado origem aos romances de *Gaiferos* e de *Escriveta*. Pensa que Walther da Aquitânia ou da Espanha constitui uma recordação dum herói visigodo dos tempos em que o reino dos Godos abarcava tanto a Aquitânia como a Espanha, e conclui que tinha sido realmente um refém de Átila, o qual ordenara a Hagen que o perseguisse.²⁰ Na opinião de Millet, recordamos, Menéndez Pidal erra ao procurar uma base histórica, por ignorar que as lendas já constituem literatura no

¹⁹ Para uma explicação plausível, ver Samuel G. Armistead, “Gaiferos’ Game of Chance: A Formulaic Theme in the *Romancero*”, *La Corónica*, 19 (1991), pp. 132-144.

²⁰ R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, I, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, pp. 286-300; *Los godos y la epopeya española*, cit., pp. 41-48; *La epopeya castellana a través de la literatura española*, 2.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1959, pp. 23-26; *La épica medieval española desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero*, cit., pp. 282-290.

momento em que nascem: “Los poemas épicos no sólo no *son* la leyenda, pues a lo sumo representan una versión de la misma, sino que además reflejan únicamente de forma indirecta esa tradición en la que se basan, razón por la cual no se los puede utilizar sin más para conocerla” (139). Além disso, prossegue Millet, na sua reconstrução D. Ramón não trata de determinar qual a estrutura tradicional, o que o leva a confundir “motivos que constituyen la esencia de la acción de la leyenda con detalles irrelevantes y sustituibles” (140).

Apesar dalgumas correções, Peter Dronke, Samuel G. Armistead e Joseph H. Silverman aceitaram no essencial as ideias de D. Ramón, baseando-se, por conseguinte, em conclusões cujas premissas seriam erróneas. Segundo Peter Dronke, a lenda de Walther teria dois esquemas distintos. No primeiro, os reféns não seriam perseguidos ao fugir da corte de Átila, mas depois teriam de enfrentar um novo inimigo, o qual tinham por amigo (“two-fold ordeal”). No segundo, existiria apenas um grupo de inimigos que os perseguiria logo após a fuga (“single escape”). Dronke aceita que o romance e a balada de *Escriveta* têm origem numa versão aquitana da lenda que D. Ramón intitula *Gaiferos primitivo*, mas não concorda com a tese pidaliana de que os romances consistiam somente numa fuga e perseguição. Segundo Dronke, o episódio do encontro com Montesinos no romance quinhentista representa um vestígio do “second ordeal”, isto é, do encontro com o amigo.²¹ Millet reconhece ao autor o mérito de ter introduzido na discussão a figura do amigo, mas observa que ele não tem em conta a contaminação com a lenda dos Burgúndios, não explica que a razão para esse encontro é o ouro (o qual, aliás, não é mencionado em nenhuma versão do romance), e conclui que a divisão da lenda em dois esquemas faz pouco sentido, porque, entre outras razões, no *Walther* alemão do século XIII havia um combate com os perseguidores e também um confronto com o amigo (150-153). Aqui, o autor podia ter acrescentado que também parece haver dois combates na *Thidreks Saga*.

Samuel G. Armistead e Joseph H. Silverman trataram de reforçar a tese de D. Ramón com novos paralelismos entre o romance moderno e a lenda,²² mas Millet recusa ou critica severamente as suas ideias, chegando ao ponto de acusar Armistead de não ter lido bem os textos.²³ Isto refere-se às versões E1 e E2 reproduzidas no apêndice (note-se que, embora Millet as classifique ambas como castelhanas, a primeira, realmente, é galega).²⁴ Nas

²¹ Ursula e Peter Dronke, *Barbara et antiquissima carmina: I. Le caractère de la poésie germanique héroïque; II. Waltharius-Gaiferos*, Barcelona, Universidad Autónoma, 1977.

²² S. G. Armistead e Joseph H. Silverman, “*Gaiferos y Waltharius*: Paralelismos adicionales”, *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad, 1989, I, pp. 31-43.

²³ S. G. Armistead, “Modern Ballads and Medieval Epics: *Gaiferos y Melisenda*”, *La Corónica*, 18 (1990), pp. 39-49.

²⁴ Está numa mistura de galego e castelhano, como é frequente nessa província. Esta versão, que é de Ourense, é incluída por Ana Valenciano no seu catálogo (n.º 16).

duas versões, os fugitivos páram num bosque, o herói deita-se a dormir, enquanto a rapariga fica de guarda, e ela acorda-o para o avisar de que alguém se aproxima. As correspondências com o *Waltharius* e o romance quinhentista são óbvias. Nesse romance, como sabemos, Gaifeiros tinha levado o cavalo do tio, Roldão, porque tinha emprestado o seu ao primo, Montesinos. Em E1, a rapariga pergunta ao companheiro: “¿Qué señas tiene el caballo / de tu primo don Roldán?” Em E2, ela diz: “¿Qué señas tiene tu caballo / cuando siente cristiandade?” Tanto numa versão como noutra, o herói responde que, ao sentir cristãos, o cavalo começa a relinchar, mas que, se forem mouros, se põe a cavar com a pata no chão. Segundo Armistead, a moça suspeita que o cavalo é o que Gaifeiros tinha emprestado ao primo, o que significa que a passagem em questão representa um vestígio do encontro com o amigo. Millet afirma que Armistead leu mal, já que o cavalo é o mesmo que Gaifeiros tinha consigo, e que, por conseguinte, não existe qualquer vestígio do encontro (156). Pois bem, Millet omite da sua discussão dois textos baleares citados por Armistead, os quais dão toda a razão ao investigador americano, visto que os cavalos se reconhecem. A primeira citação provém dum texto sintético elaborado por M. Aguiló y Fuster:²⁵

— Axò deurán esse ‘ls moros, y n’hauré de batallar. —
Els cavalls se conegueren, començaren a eguinar.
— No, no, axò no son els moros, son els comtes mos companys,
que vos surten a camí, vos venen a galejar.²⁶

O segundo texto citado foi publicado por Isidor Macabich:²⁷

— Valga’m a mi Déu del Cel i el Sagrament de l’Altar,
si serà mala mort meua o amic que em vendrà a buscar. —
Els cavalls se conegueren, prompte varen reguinar.
Va ser son cosí Oliveros, que ja l’anava a ajudar.²⁸

Incrivelmente, Millet também se esquece de quatro versões incluídas no apêndice da sua obra, as quais incluem passagens semelhantes que demonstram que, na realidade, se trata de dois cavalos, o que confirma que estamos perante um vestígio do encontro com o amigo:

65 Quan va ser un poc avant un cavaller devisà,
un cavaller d’arma blanca que venia de deçà.

²⁵ Marian Aguiló i Fuster, *Romancer popular de la terra catalana. Cançons feudals cavalleresques*, Barcelona, Alvar Verdaguer, 1893, n.º 42 (pp. 193-204). Isidore Macabich reimprime esta versão no seu *Romancer tradicional eivissenc*, Palma de Mallorca, Moll, 1954, pp. 111-120.

²⁶ Armistead, “Modern Ballads”, *cit.*, p. 42.

²⁷ Macabich, *op. cit.*, pp. 121-127.

²⁸ Armistead, “Modern Ballads”, *cit.*, p. 42.

“Valga’m a mi Déu del cel i el sagrament de l’altar,
si serà mala sort meua o amic que em vendrà a buscar?”
Els cavalls se conexien, prompte varen rellinxar.
70 Va ser el cavaller Oliveros que ja l’hi anava a ajudar. (C3)²⁹

El conde Grillos los va sortir a recibir,
55 els cavalls se conegueren, comencen a reguinxar. (C4)

Quant varen ser endins un bosc en lloc de gran espessura
veren un rellam d’armes que a tots los va enlluernar.
“Això deurán ser els moros i ara hauré de batallar.”
45 Els cavalls se conegueren començaren a reguinxar.
“Això serà don Oliveros que a recibir-nos vendrà.” (C5)

Caminaren, caminaren, camina, caminaras,
80 i aixiuxí un rellamp d’armes a tots dos enlluernà.
“Altra volta, Melisendra, en batalla hauré d’entrar.”
Son cavall conegué els altres començant a reguinxar.
“No hauras d’entrar en batalla, que en Oliveros veig ja.
S’en ve a sortir’ns de camí amb ton onclo don Roldà.” (C8)

Pelo lado positivo, a análise de alguns dos problemas que se apresentam ao relacionar o romance com a lenda é verdadeiramente útil. Apesar de se parecer com “Waltharius”, “Gaiferos” não deriva de “Walther”, mas sim do latim “Gaiferus”, “Guaiferi”, ou “Vaefarius”, formas que, por sua vez, têm a sua origem no franco “Weiphar”. Isto significa que o herói já teria de se chamar “Gaiferos” quando a lenda entrou na Península, e que esta era de origem francesa e não visigótica, como queria Menéndez Pidal. Portanto, deve ter chegado bastante mais tarde, nos séculos X ou XI, juntamente com outras figuras heróicas francesas (158-159). Embora não existam versões francesas independentes, Millet concorda com Rita Lejeune, segundo a qual o Gualter del Hum (dos Hunos) da *Chanson de Roland* representa provavelmente um vestígio da lenda germânica. O nome do herói teria sido substituído pelo de Gaifeiros devido à fama de Gaifier, duque da Aquitânia de 745 a 768. Note-se que, no *Waltharius*, o herói também era da Aquitânia (160-172). Por outro lado, é possível que as aventuras do herói da versão ou refundição francesa se situassem mais ao norte, visto que a cidade moura de Sansueña onde se encontra Melissenda deriva do latim “Saxonia” através do francês “Saissoigne”. Como a Saxónia era uma terra de gente

²⁹ Millet indica que esta versão, que se encontrava inédita no Arquivo Menéndez Pidal, constitui uma cópia feita à mão do manuscrito utilizado por Macabich, e que este a retocou muito ao publicá-la (p. 237).

pagã, não é de surpreender que viesse a ser transferida para a Espanha, cujos mouros também eram geralmente considerados pagãos (172-175).³⁰

De maneira igualmente positiva, Millet consegue estabelecer novos nexos entre a lenda de Walther e o romance graças à história de Amicus e Amelius, incluída na segunda *Epistula* de Rodulfus Tortarius, monge de Fleury-sur-Loire (ca. 1100). Amicus e Amelius encontram-se na corte do rei Gaiferus de Poitiers, tornam-se inseparáveis, e Amelius apaixona-se da princesa Beliardis. Ciumento, Ardradus acusa-o de ter desonrado a princesa. Embora Amelius jure que está inocente, o rei manda-o lutar com Ardradus; segundo o juízo de Deus, a verdade estaria no lado do vencedor. Amelius pede ao amigo para tomar o seu lugar. Durante o combate, parte-se a espada de Amicus, mas a princesa manda-lhe dar a espada excepcional do rei, que tinha pertencido a Roland, e Amicus acaba por vencer.

Além de se mencionar o nome de Gaifeiros, a princesa Beliardis (que aparece como Belissent, filha de Carlos Magno, em outras versões desta história),³¹ é sem dúvida a Melissenda do romance.³² A espada quebrada e o facto de a segunda, que é excepcional, ter pertencido a Roland —note-se a coincidência com o Roldão do romance— estabelece um nexo inegável entre a história de Walther e a de Gaifeiros (175-179).

A comparação pormenorizada entre a canção de gesta e o romance, creio, permite entrever as razões que levam Millet a ler mal os textos. Começarei com um resumo das coincidências que, na minha opinião, fazem mais sentido. Hildegund e Melissenda estão como reféns numa corte estrangeira. Em *Walther*, trata-se da corte de Átila, rei pagão; no romance, Sansueña corresponde à Saxónia, região igualmente habitada por pagãos, e o rei Almançor representa uma substituição posterior. Em *Walther*, o herói é aquitano ou espanhol; como o Gaifeiros do romance é francês, trata-se essencialmente da mesma área geográfica. Walther e Hildegund embebedam a corte para poderem fugir; Gaifeiros e Melissenda aproveitam-se da ausência do rei e dos cortesãos na mesquita. As armas extraordinárias de Walther parecem constituir um paralelo com as que Gaifeiros pede emprestadas a Roldão. Tanto numa história como na outra, os fugitivos escapam num só cavalo, páram num bosque para descansar, o herói dorme, a namorada fica de vela, e dá o alarme quando vê que gente se aproxima. O herói luta com os perseguidores, vence-os, e prossegue a jornada com a moça. Segue-se o confronto entre Walther e Hagan, o qual corresponde ao encontro com o amigo no romance, onde se elimina o

³⁰ Para mais exemplos e bibliografia sobre esta transformação, ver Ramón Menéndez Pidal, “La ‘Chanson des Saisnes’ en España”, *Los godos y la epopeya española*, cit., pp. 175-215; Alan Deyermond, *La literatura perdida de la Edad Media castellana*, cit., pp. 135-137.

³¹ Infelizmente, o autor não documenta este facto com referências específicas.

³² Para mais documentação sobre o nome da heroína, ver Samuel G. Armistead, “Melisenda and the Chansons de geste”, *La Corónica*, 27 (1998), pp. 55-68.

combate. Finalmente, tanto Walther e Hildegunt como Gaifeiros e Melissenda chegam sãos e salvos ao seu destino (184-189).

Estas correspondências bastam para provar que a história de Gaifeiros está relacionada com a de Walther. Já expliquei as razões por que não encontro prova da existência dum cavalo extraordinário na lenda de Walther. Na minha opinião, repito, Millet força o texto, para depois apontar uma correspondência com o romance, onde, ao saltar por cima das muralhas para escapar da cidade, o cavalo de facto se revela extraordinário. Também não concordo que Walther e Gaifeiros se dirijam a uma corte estrangeira à procura de esposa. Walther, recorde-se, era solteiro e residia na corte, enquanto que Gaifeiros, que já estava casado, vai a Sansueña para resgatar a mulher. Uma vez mais, Millet força os textos, provavelmente para ajustá-los à hipotética estrutura tradicional, mas tal não era necessário para demonstrar que, em última análise, o romance ibérico tem de facto a sua origem na lenda germânica.

De qualquer forma, depois de atacar (quanto a nós desnecessariamente) os investigadores que tornaram possível o seu trabalho, o autor chega essencialmente à mesma conclusão que eles: “la leyenda de Walther y la de Gaiferos parecen haber sido una vez la misma historia” (200). É provável que tenha chegado à Península nos séculos X ou XI, depois da sua transformação em França, muito depois do desaparecimento dos Visigodos. Tudo leva a crer que Menéndez Pidal se enganou ao supor que tinha sido trazida por esse povo. Todavia, ao contrário do que diz Millet, este não é “el primer caso de una misma leyenda difundida en países románicos e hispánicos” (205). Como demonstrou Menéndez Pidal, o romance de *A Irmã Perdida* (D. Bozo) (ver H2 na lista que se segue) deriva do *Poema de Kudrun*, canção de gesta austríaca do século XIII.³³ Se os romances também merecem a designação de “lendas”, os exemplos multiplicam-se. Tomo a seguinte lista do esplêndido índice de “Correspondências Pan-Europeias” preparado por Samuel G. Armistead para o nosso catálogo do romanceiro português e brasileiro, onde o leitor encontrará ampla documentação (RPI, pp. 624-644). Coloco os títulos espanhóis depois dos portugueses, separando-os com um traço. Seguem-se os germânicos, que são alemães (*al.*) e escandinavos (*esc.*), incluindo versões em sueco e dinamarquês (*dinam.*). Reproduzo as traduções inglesas que o Prof. Armistead apresenta dos títulos dalguns deles:

B4. Conde Claros Vestido de Frade (á) – Conde Claros fraile. *Al.*: König von Mailand.

B9. Celinos (á) – Celinos y la adúltera. *Al.*: Frau von Weissenburg; *esc.* (*Ilhas Faroé*): Bevuser tattur (Beuve’s Song).

³³ Menéndez Pidal, *Los godos y la epopeya española*, cit., pp. 89-173.

F2. Hero e Leandro (estróf.) – Hero y Leandro. *Al.*: Königskinder; *Esc. (dinam.)*: To Kongebørn (Two Royal Children); *sueco*: Konungabarnen (Royal Children).

H1. A Rainha e a Sua Escrava (í-a) – Hermanas reina y cautiva. *Al.*: Schön Adelheid; *esc.*: Skjøn Anna (Beautiful Anna).

H2. Irmã Perdida (D. Bozo) (heptas., í-a) – Don Bueso y su hermana. *Al.*: Meererin; *Südeli*; *esc.*: Genfundne Søster (New-Found Sister) ; Svend og hans Søster (Svend and His Sister); Systkina kvæði (Brother and Sister).

I7. Conde Flores (á) – Conde Antores. *Al.*: Heimkehr des Ehemannes; Edle Moringen.

I8. Conde Sol – Conde Sol. *Esc.*: Stolt Ellensborg (Proud Ellensborg); Kvæði af Petri ríka (Noble Peter).

K4. D. Ana de Mexia (í-a) – La difunta pleiteada. *Al.*: Färber.

L2. Parto em Terra Alheia (pentas., estróf.) – Parto en lejas tierras. *Al.*: Elfjährike Markgräfin.

M1. Claralinda (polias.) – Blancaniña. *Al.*: Betrogene Ehemann; *Esc.*: Hurtige Svar (Quick Answers); Ólöfar kvæði (Ballad of Olof).

O2. Rico Franco (é) – Rico Franco. *Al. e holandês.*: Mädchenmörder; Heer Halewijn ; Ulinger; *esc.*: Kvindemorderen (Killer of Women); Ásu kvæði (Ballad of Ása).

S4. S. Simão (ão, ou) – Bella en misa. *Esc.*: Herr Peders Slegfred (Lord Peter's Mistress).

T1. Cavaleiro Enganado (í-a) – Caballero burlado. *Al.*: Geprellte Edelmann; *esc.*: I Rosenslund (In the Rose Forest).

T2. Aposta Ganha (á) – Apuesta ganada. *Al.*: Verkleidete Markgrafensohn; *esc.*: Hagbard og Signe (Hagbard and Signe).

U29. Santa Catarina (á-a) – Santa Catalina. *Al.*: St. Kathrina; *esc.*: Liden Karen (Little Karen).

V1. Morte Ocultada (heptas., í-a) – Muerte ocultada. *Al.*: Herr Olaf; *Esc.*: Elveskud (Elf-Shot); Ólafur liljurós (Olaf Lily-Rose).

W1. D. Gato (á-o) – Don Gato. *Esc.*: Kattens død (The Cat's Death).

W2. Pulga e Piolho (estróf.) – Piojo y la pulga. *Al.*: Käferhochzeit; Vogelhochzeit; *esc.*: Fluens bryllup (Fly's Wedding).

X1. Nau Catrineta (á) – Nau Catrineta. *Esc.*: Sjøfarne Mænd (Seafaring Men); Kaupmanna kvæði (Merchants' Ballad).

X4. Gastador (ó, ão) – Vos labraré un pendón. *Esc.*: Marsk Stigs døttre (Marsk Stig's Daughters).

X5. Donzela Guerreira (ão, á) – Doncella guerrera. *Al.*: Königstochter im Heeresdienst.

X7. Três Comadres (é) – Comadres borrachas. *Al.*: Bestrafte Zechprellerei.

X8. Mirandum (á) – Mambrú. *Al.*: Malborough-Lied; *Esc. (dinam.)*: Mallebrok.

X9. Duas Irmãs (í-a) – Hermana Avarienta. *Al.*: Versteinerte Brot; *Esc. (dinam.)*: Rige søsters straf (Rich Sister's Punishment).

Z14. Flor do Liolá (á) – Flor del Olilán. *Al.*: Die Erle; Zwei Schwestern (Redende Geige); *esc.*: Talende Strengelæg (Speaking Harp); Hörpu kvæði (Harp Ballad).

Como observa Armistead, nalguns casos as relações entre estes romances são muito provavelmente genéticas; noutros, é possível que se trate duma questão de coincidência. De qualquer forma, como existem em Espanha e entre os Sefarditas muitos romances que não se cantam em Portugal e no Brasil, o número de canções ibéricas com correspondências germânicas tem que ser muito maior.³⁴ Se os contos populares também podem ser designados como “lendas”, basta folhear o índice internacional de Antti Aarne e Stith Thompson para encontrar um sem fim de contos populares ibéricos com paralelos em países românicos, germânicos, eslavos, e em muitos mais.³⁵ A tradição oral, cujo papel o Prof. Millet nega na transmissão das canções de gesta, não conhece fronteiras.

Apesar destas diferenças de opinião, é de toda a justiça realçar que o livro que aqui examinámos constitui uma contribuição importante para o estudo das relações entre a canção de Walther e o romance de Gaifeiros. São muito úteis os resumos das versões da canção, a comparação que delas faz o autor, e o apêndice onde se reúnem todas as versões do romance, incluindo várias que encontravam inéditas no Arquivo Menéndez Pidal e outras que lhe foram cedidas pelos respectivos colectores. A enorme bibliografia dá uma boa ideia da devoção e profissionalismo com que o Prof. Millet se dedicou à sua tarefa. Devemos-lhe também o facto de chamar a atenção para a contaminação da história de Walther com a dos dois reis burgúndios. O excelente estudo da história de Amicus e Amelius contribui para documentar como a canção de Walther se transformou na de Gaifeiros, assim como a sua adaptação ao ciclo carolíngio. Contudo, é pena que o Prof. Millet se tenha deixado levar tanto pela excessiva preocupação teórica que assola a nossa disciplina. As teorias podem ser verdadeiramente úteis, levando os investigadores a novas descobertas, mas nunca se deve esquecer que elas não provêm propriamente da mão de Deus, e que são elaboradas a partir dos textos, os quais, por essa razão, devem ser sempre colocados em primeiro lugar.

³⁴ O trabalho já está essencialmente feito no que se refere ao romanceiro sefardita. Ver S. G. Armistead, “Judeo-Spanish and Pan-European Balladry”, *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 24 (1979), pp. 127-138.

³⁵ Antti Aarne e Stith Thompson, *The Types of the Folktale*, 2.^a ed., “Folklore Fellows Communications”, 184, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1973.