

VIII.1 Conde chega a um mosteiro onde se disfarça de frade (o “disfarce”)

Referi-me, relativamente ao episódio anterior, à introdução de um novo segmento narrativo: o diálogo mantido entre o conde e a mãe. Na verdade, é a conselho desta que, nalgumas versões, o conde sai a resgatar a donzela.

Com efeito, a presença deste segmento narrativo não existente no texto do *Cancionero de romances* é mais comum no episódio que agora abordo, isto é, o do disfarce de frade. Assim, o segmento que engloba o diálogo entre o Conde Claros e a sua mãe institui-se enquanto elemento itinerante, na medida em que também pode surgir inserido no episódio da recepção / reacção do conde às cartas, sendo que, neste caso, o conde desloca-se apenas após o conselho materno. Mais frequentemente, porém, o presente debate entre as personagens não tem como objectivo incitar o filho ao salvamento. Este, já decidido a fazê-lo, pergunta à mãe qual o meio mais eficaz de o levar a cabo. Ela aconselha-o ao disfarce de frade. Estamos, deste modo, no episódio do “disfarce de frade”, já presente no romance “A caza va el emperador”¹⁶³.

Neste romance, o disfarce desempenha um papel de destaque, a avaliar pela componente descritiva que encerra. O Conde Claros desloca-se, inclusivamente, no espaço (até um mosteiro) e só depois vai em socorro da amada. A Tradição Portuguesa, selectiva e inovadora, prefere, por vezes, expressar este segmento no diálogo entre a mãe e o conde¹⁶⁴, sendo que já não se afigura necessário descrever o processo de transfiguração da personagem, tal como sucede no romance velho. Mas o discurso directo assume, nalguns casos, outra funcionalidade. Não esqueçamos o

¹⁶³ “fuera se a vn monesterio / donde los frayles estan / quito se paños de seda / vistio habitos de frayle”

¹⁶⁴ Apresentei, na nota 161 do presente capítulo, a disposição geográfica deste novo segmento e, por isso, não a repetirei. Cito a versão (130), do Porto, no sentido de ilustrar este diálogo: “ - Ande cá, ó minha mãe, / conselhos me venha dar, // os meu primeiros amores / amanhã vão a queimar. // - Se andas vestido de duque, / de padre te podes mudar.” (vv. 27-29).

significado que o sexo feminino adquire enquanto ser dotado de uma astúcia ulisseica, tanto mais que a figura materna representa, por excelência, o retrato da mulher experiente e sábia¹⁶⁵. Neste sentido, a construção do ardil que vai permitir o resgate da menina é da inteira responsabilidade da mãe e, por outro lado, a utilização do discurso directo permite, de forma arguta, antecipar desde logo todo o processo de salvamento. Justifica-se, assim, o propósito da falsa confissão (pôr à prova a fidelidade da menina).

Não obstante este rasgo inventivo que acabei de explorar, o episódio do disfarce pode configurar traços que nos trazem à memória o romance velho. Além disso, o diálogo entre o conde e a mãe não ocorre em todas as versões. Em muitas delas, o disfarce continua a manter o discurso indirecto patente no texto do século XVI e, em simultâneo, a perpetuar a deslocação ao convento¹⁶⁶. Noutras, detectamos reminiscências da antiga fórmula “quito se paños de seda / vistio habitos de fraile”, na preservação da utilização retórica da antítese entre o conde e o frade, que proclama a passagem de um a outro¹⁶⁷.

Devo assinalar, contudo, a notória perda de importância deste episódio na Tradição Oral Moderna, que se materializa numa significativa compactação

¹⁶⁵ A propósito da figura materna, julguei, inicialmente, que este segmento pudesse estar relacionado com a contaminação com “La apuesta ganada”, em que a mãe adquire a mesma posição de mulher ardilosa que ensina o filho a enganar a donzela (curiosamente também através do disfarce). O estudo das versões não confirma, todavia, a existência de uma relação de causalidade entre esta contaminação e a introdução do novo segmento, visto ele ocorrer também em versões não contaminadas com “La apuesta ganada”. Penso, contudo, que o motivo do disfarce patente nesta contaminação poderá ter suscitado esta inovação, proporcionando um fluxo de coerência entre o contaminador e o contaminado - a mulher que ensina o filho a enganar a rapariga através do disfarce é a mesma que o ensina a repor a ordem e a salvar a donzela, redimindo-se do mal causado - que se poderá ter propagado a versões não contaminadas com “La apuesta ganada”. O disfarce do Conde Claros, já patente no romance velho é reelaborado mediante o encaixe de um novo elemento fabular desencadeado pela memória de outro romance.

¹⁶⁶ Veja-se a versão (174), de Portalegre: “Ele foi a um convento, / um escapulário foi buscar.” (v. 25).

¹⁶⁷ Cito a versão (195), também de Portalegre: “Indo despir o seu fato, / o dum frade foi tomar.” (v. 27) e a (197), de Bragança: “Despiu o fato de príncipe / e o de frade foi tomar” (v. 22). Remeto ainda para a versão (128), do distrito de Braga, bastante conservadora no que concerne ao discurso: “Ele topou um convento / adonde ele foi bater. // Comprar um hábito de frades, / quem lho quisesse vender, // que deixara a sua roupa, / que ali lo vinha trazer.” (vv. 42-44).

discursiva. Melhor dizendo, tomamos conhecimento do disfarce mediante uma breve e fugaz referência, com frequência já encaixado no segmento inicial da confissão¹⁶⁸. O episódio apresenta-se, pois, despido de mais pormenores e reduzido ao que a tradição considera essencial. A debilidade da vida desta cena é ainda noticiada pela sua constante omissão nas versões portuguesas, bem como pela prosificação de que é vítima em muitos textos. A Tradição não entende como condição *sine qua non* para a compreensão do episódio da confissão anunciar-se previamente qual a estratégia utilizada, na crença de que isso será deduzido sem esforço a partir da própria confissão. Nesta perspectiva, nas versões em que se dá a omissão do disfarce, saltamos directamente da partida do conde para a intercepção da donzela e dos seus carrascos, a meio do caminho¹⁶⁹. Aperceber-nos-emos a seguir da sua nova identidade.

IX. 1 Conde Claros desloca-se ao palácio do imperador e solicita tempo aos cavaleiros para confessar a infanta; IX.2 Concedido o tempo, o conde galanteia a infanta; IX.3 Infanta rejeita os galanteios; XI.1.1 Durante o combate, o disfarce é desmascarado (a “falsa confissão”)

¹⁶⁸ Atente-se, por exemplo, na versão (191), de origem açoriana: “D. Carlos, que tal ouviu, / de sacerdote se vestiu // p’ra ir confessar a menina / e p’r’ à menina ir confessar”, (vv. 39-40) ou na versão de Leiria (104): “Vestiu-se em traje de padre / e pôs-se a caminhar.” (v. 22).

¹⁶⁹ Não posso deixar de mencionar, contudo, a originalidade da linguagem formulaica madeirense, nas versões em que este episódio perdura, de forma mais ou menos preponderante. Saliento a versão (71), que coloca na boca da personagem masculina a explicação do método encontrado para o sucesso da operação: “ - Vou-me vestir de frade / p’a de conde não cuidar, / vou-me meter num convento para a poder confessar.” (vv. 32-33). Repare-se como se insiste na expressiva antítese entre conde e frade, ao mesmo tempo que já se introduz a confissão. Cito, ainda neste âmbito, a versão inédita (MA-00018): “Foi pela casa do barbeiro, / a sua coroa rapou, // foi por a casa do padre, / o seu hábito le emprestou.” (vv. 23-24). Estas versões provam que o recurso a um discurso inventivo e original contribui para impedir o desmembramento da estrutura narrativa do romance, pois contribui para a memorização de um segmento que, por não se revestir de um carácter essencial para a captação do sentido, cairia inevitavelmente no esquecimento.

A Tradição Antiga e a Oral Moderna Portuguesa coincidem, de facto, no papel determinante que concedem ao episódio da “falsa confissão”. O cerne do “Conde Claros en hábito de fraile”, na Tradição Oral Moderna Portuguesa, tanto quanto a sua comparência na esmagadora maioria das versões do *corpus* permite concluir, radica neste episódio¹⁷⁰. Trata-se de um episódio fulcral. Quanto à Tradição Antiga, a confissão institui-se, inequivocamente, enquanto “ápice dramático” do romance, porquanto nela se concentram os segmentos de maior intensidade emocional do romance. O disfarce de frade, único recurso encontrado para o salvamento, bem como a corajosa resistência da infanta que comove o público da época com a sua fidelidade sem preço, marcam o clímax dramático de “A caza va el emperador”.

Não obstante, o facto de na Tradição Oral Moderna Portuguesa a “confissão” continuar a ocupar um lugar lapidar no romance não implica necessariamente que este episódio manifeste uma ligação mais profunda ao seu congénere do século XVI do que outro qualquer. Erroneamente o concluiríamos.

Em “A caza va el emperador”, temos uma cena significativamente desenvolvida¹⁷¹. Após se ter disfarçado de frade, o Conde Claros dirige-se ao palácio, no sentido de solicitar ao imperador autorização para confessar a infanta. A permissão é concedida e o conde, sob o disfarce, é conduzido para junto da princesa. Irreconhecível, resolve pô-la à prova e “de amores le fue a hablar”. Esta Tradição dá, pois, ênfase ao discurso de resposta que a princesa profere face às investidas do frade.

¹⁷⁰ Não devemos esquecer, contudo, o episódio da entrega das cartas e as instruções ao mensageiro, intensamente presentes também na memória colectiva portuguesa, rivalizando de perto com o episódio da confissão.

¹⁷¹ Estes são os versos que dão forma à “falsa confissão” do século XVI: “fuera se a los palacios / de Carlos el imperante / mercedes señor mercedes / querays me las otorgar / que a mi señora la infanta / vos me la dexays confessar / ya lo lleuauan al frayle / a la infanta confessar / en lugar de confessarla / de amores le fue a hablar / tate tate dixo frayle / que a mi no llegaras / que nunca llego a mi hombre / que fuesse biuo en carne / sino solo aquel don Claros / don Claros de Montaluan / que por mis grandes pecados / por el me quieren quemar / no doy nada por mi muerte / pues que es cosa natural / mas pesa me de la criatura / porque es hijo de buen padre / yase yua el confessor / al emperador hablar, / Mercedes señor mercedes / querays me las otorgar / que a mi señora la infanta / sin ningún pecado esta.” (vv. 95-122).

Aqui, ela revela a sua fidelidade total ao amante. É por ele que ela vai morrer. Imbuída de um extremo heroísmo, salienta uma vez mais que somente lhe importa o filho, por ser “hijo de buen padre”. Confrontado com tal prova de amor, o Conde Claros dirige-se novamente ao imperador ainda sob a identidade forjada, assegurando-lhe a inocência da filha. Podemos, então, segmentar este episódio antigo nas seguintes partes: a) pedido de confissão ao imperador; b) teste de fidelidade, com preponderância para o discurso feminino.

Se empreendermos uma análise séria da Tradição Moderna que nos ocupa, concluímos, de facto, que a estrutura temática do episódio da “falsa confissão” portuguesa coincide, em grande medida, com a do romance velho. Desde logo, existe um pedido de confissão. Todavia, em caso algum esse pedido implica uma deslocação ao palácio e tão-pouco é efectuado ao imperador. Nas versões portuguesas, o Conde Claros intercepta a donzela e os seus algozes a meio do caminho e é a estes que a solicitação é formulada¹⁷².

Outro factor comum às duas tradições, do ponto de vista da estrutura temática do episódio, é a preservação do teste de fidelidade. Notemos, contudo, que a Tradição Portuguesa confere a este segmento em particular (e, aliás, a todo o episódio, em

¹⁷² Neste sentido, o que as versões portuguesas apresentam é um diálogo entre o conde e os carrascos, patente na esmagadora maioria dos textos constituintes do *corpus*. Cito, a título meramente ilustrativo, algumas versões. Na versão (115), do distrito de Viseu, temos os seguinte discurso: “ - Donde vai esta menina, / tão nova por confessar? // - Ou tu és amante dela, / ou me la queres roubar.” (vv. 46-47). Veja-se, também, a versão (25), do Porto: “ - Ó carro que vais correndo, / faz o favor de parar, // que a menina que vai dentro / ‘inda vai por confessar. // - Senhor padre, avie, avie, / ao meio da confissão; // estão fornalhas a arder, / está-se a acabar o carvão.” (vv. 28-31), bem como a (176), do distrito de Portalegre: “D. Carlos que saía, / a menina que encontrava. // - Alto, alto, meus criados, / [.....] // que essa menina que aí levam / ‘inda vai por confessar. // - Confesse-a, senhor padre, / enquanto nós vamos jantar.” (vv. 21-25). Ressalte-se ainda que a mão inventiva da tradição se encontra patente neste diálogo, acentuando, sempre que possível, o engenho e a astúcia do conde. Tal como se pode observar, a “justiça” é totalmente ludibriada pelo falso frade. Nesta perspectiva, temos notícia de versões que colocam a tónica nesta questão. Em textos de Viseu, Bragança, Vila Real e Região Autónoma da Madeira, o conde finge-se manco ou sofre de dor na perna, o que obriga a que sejam os próprios carrascos a colocarem a rapariga no seu cavalo, o que se reveste de uma total ironia [vejam-se as versões (96) e (87), de Bragança, a (189), da Madeira, a (VI-00556), de Vila Real, ou a (VI-00731), do distrito de Viseu]. Ainda no sentido de fazer notar a astúcia do conde, as versões (VR-00287) e (108), de Vila Real, apresentam uma estratégia perfeita: o conde ata um lenço a uma árvore e diz aos algozes que, enquanto o lenço abanar, a menina está por confessar, no sentido de lhe dar tempo e margem de manobra. Assim se manifesta a criatividade popular.

geral) uma estrutura inequivocamente dialógica. A Tradição Oral Moderna Portuguesa não se centra, como se observa na Tradição Antiga, no discurso da donzela. A pergunta / resposta assume-se enquanto estratégia escolhida, ao mesmo tempo que coloca em equivalência as perguntas do frade / conde e as respostas obtidas. Ouso afirmar, que, nalguns casos, a pergunta surge, realmente, destacada, em detrimento da resposta¹⁷³, o que pode ser lido à luz de um entendimento pícaro da personagem fradesca que se pretende realçada.

De regresso à Tradição Antiga, verifica-se que o reconhecimento do Conde Claros se dá durante a cena de combate com o noivo da infanta, a qual termina com a morte do último. Mais: cabe ao imperador a identificação do Conde Claros¹⁷⁴. Ora, como já tive a oportunidade de afirmar, esta cena cavaleiresca é omitida no “Conde Claros en hábito de fraile”, o que desencadeia consequências ao nível da sua estrutura narrativa. Deste modo, o reconhecimento da verdadeira identidade do frade surge, na Tradição Moderna Portuguesa, inserido no episódio da “falsa confissão”. Por outro

¹⁷³ Por norma, o “teste de fidelidade” das versões portuguesas assenta, do ponto de vista da estrutura narrativa, na “sequência temática” tal como a define Braulio do Nascimento (*vide* nota 145 do presente capítulo), o que implica necessariamente que há versões que prolongam este diálogo, enquanto que outras se mostram mais sucintas, consoante o desdobramento dos versos e a imaginação do informante. Reparemos, por exemplo, na versão (41), do distrito de Lisboa: “ - Venha cá, minha menina, / venha-se cá confessar, // no meio da confissão / um beijo me há-de dar. // - Um beijo me há-de dar, / Deus do céu não permitisse tal; // cara que o conde beijou / mais ninguém torna a beijar. // - Venha cá, minha menina, / venha-se cá confessar, // no meio da confissão / um abraço me há-de dar. // - Um abraço me há-de dar, / Deus do céu não permitisse tal; // cara que o conde abraçou / ninguém mais há-de abraçar.” (vv. 32-39). Os elementos passíveis de variação e que dão forma à sequência são, regra geral, o “beijo” e o “abraço”, como se pode constatar a partir do exemplo dado. Contudo, em certas tradições regionais, os elementos que dão corpo ao teste são alargados. Assim, na tradição de Viseu, em especial, e nalgumas versões do Porto, Vila Real e da Região Autónoma dos Açores, o “autor-legión” incorpora um novo elemento ao teste: o anel (vimos anteriormente como este objecto estabelecia laços de coerência entre a contaminação com “La apuesta ganada” e o “Conde Claros en hábito de fraile”). Cito, para o efeito, a versão (115), de Viseu: “ - Ajoelhe-s’ aqui, menina, / que a quero confessar, // no meio da confissão / dois abraços m’ há-de dar. // - Isso não permita Deus, / nem nos santos do altar, // abraços que dei a duque / não é para padre levar. // - Ajoelhe-s’ aqui, menina, / que a quero confessar, // no meio da confissão / dois beijinhos m’ há-de dar. // - Isso não permita Deus, / nem nos santos do altar. // beijinhos que dei a duque / não é p’ra padre levar. // - Tire esse anel do seu dedo, / que a vai a condenar. // - Não se me dá que condane / nem que deixe de condenar, // aonde eu for morrer, / o anel há-de acabar.” (vv. 50-60).

¹⁷⁴ Os versos em causa são: “Ay hablo el cauallero / que con ella queria casar / mentides frayle mentides / que no dezis la verdad /desafian se los dos / al campo van a lidiar / al apretar de las cinchas / conociolo el imperante / dixo que el frayle es don Claros / don Claros de Montaluan / mato el frayle al cauallero” (vv. 123-133).

lado, quem protagoniza a identificação do conde é, sem excepção, a donzela, salvo nas versões em que é ele quem se dá a conhecer¹⁷⁵. Notamos, então, como as duas tradições se afastam em aspectos que facilmente passam despercebidos a uma análise menos cuidada.

De um modo geral, e excluindo as versões que apresentam uma “falsa confissão” reduzida do ponto de vista discursivo ou ainda que aparenta achar-se truncada, podemos discernir uma certa homogeneidade no que respeita à configuração assumida por este episódio nas diversas sub-tradições portuguesas, tanto na óptica da estrutura fabular, como no que ao discurso é atinente¹⁷⁶. Afigura-se-me, então, possível, conjecturar uma fragmentação do episódio aplicada às especificidades da Tradição Oral Moderna Portuguesa: a) diálogo entre o Conde Claros / frade e os algozes; b) prova de fidelidade subordinada a uma estrutura dialógica; c) reconhecimento¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Quase sempre, o Conde Claros é reconhecido pelo riso. Confirmam-no, entre outras, as seguintes versões: (175), de Portalegre: “ – Já me parece o seu rir / de D. Carlos Montalvar. // - Esse sou, ó minha amada, / da morte te vou livrar.” (vv. 46-47) e (115), de Viseu: “Pelo riso que me dais, / pareceis duque d’ além do mar. // Virias tirar de mim / senão p’ra m’ experimentar?” (vv. 61-62). Caso original é o da versão (196), de Bragança, em que o conde é reconhecido por não saber confessar: “ – Ou vós sois o meu amor, / ou não sabeis confessar. // - Eu sou esse teu amor, / da morte te vim livrar.” (vv. 38-39).

¹⁷⁶ Não obstante o que acabo de afirmar a propósito da homogeneidade discursiva, não percamos de vista que nos deparamos também com certos traços discursivos que restringem a sua amplitude de ocorrência a determinadas regiões, funcionando como traços distintivos e identificativos das mesmas. Repare-se, nesta perspectiva, numa especificidade discursiva que permite, à partida, a atribuição de uma origem geográfica para a versão que manifesta essa característica. Refiro-me a uma particularidade das versões madeirenses e que surge, também, na região de Portalegre. Esta reside no discurso do frade para com a donzela, tal como se verifica na versão (61), da Madeira: “ – Confesse, menina, confesse, / e saiba bem se confessar”. “Saiba bem se confessar” consiste no traço particular em causa. Outros casos poderia apontar.

¹⁷⁷ No sentido de ilustrar esta divisão que proponho, cito o episódio da confissão referente à versão (1), da Região Autónoma da Madeira, o qual corresponde aos segmentos por mim enunciados. Vejamos: a) diálogo entre o conde e os carrascos: “Vestiu-se em traje de frade, / foi pa’ o adro passear, // que mais tarde ou mais cedo / a justiça ia passar. // Quando era dez horas, / a justiça a s’ aproximar. // - Pare, senhora justiça, / tens razão para parar, // qu’ a menina que vós leva / ‘inda ‘tá pa’ confessar, // - Semos filhos da justiça, / não se podemos parar; // vamos mandados do rei / com esta menina a matar. // - Pára, maldita justiça, / tens razão para parar, / qu’ a menina que vós levas / ‘inda ‘tá pa’ confessar.” (vv. 10-18); b) diálogo entre a donzela e o conde - prova de fidelidade; “ - Vem-te cá, minha menina, / qu’ eu te quero confessar. // Do primeiro mandamento / uma beijo te quero dar. // - Não permita Deus do céu / nem os santos do altar, // onde o meu bem pôs os beijos, / lá frade não m’ há-de beijar. // - Dizei-me, minha menina, / porque é que vais a matar? // - Não tanto por os meus crimes, / pelo amô’ de Carlos d’ Alimar. // - ‘Joelhe, minha menina, / qu’ eu te quero confessar, // do

Pese embora todas as marcas de originalidade que o episódio português da “falsa confissão” evidencia e às quais adiciono a mera variação criativa sem significado geográfico, tropeçamos, por vezes, com versões que denotam, nalguns aspectos particulares, traços que as aproximam do texto do século XVI, traços esses que maioritariamente se reportam ao domínio discursivo.

Atentemos de perto no discurso da donzela perante o frade. Encontramos, na realidade, semelhanças com o velho discurso do século XVI. A reacção imediata da menina é afastar o conde: “tate tate dixo frayle que a mi no llegaras”. A versão (116), de Viseu, apresenta nítidas confluências relativamente ao romance velho: “ – Tate, tate, tal fradinho, / tal mandado não farei” (v. 52). Encontramos ainda uma certa equivalência entre as duas tradições sempre que a Tradição Oral Moderna Portuguesa mantém, na prova de fidelidade dada pela donzela, a identificação do Conde Claros como o seu único amor. Algumas vezes, a infanta acrescenta que é por ele que vai morrer. Ainda que o discurso se apresente algo distanciado do do romance velho, o facto de, ao nível da intriga, persistir memória deste elemento, é já sintomático¹⁷⁸.

segundo mandamento / um abraço te vou dar. // - Não permita Deus do céu, / nem os santos do altar, // onde o meu bem pôs os braços, / frade não há-de abraçar. // - Dizei-me, minha menina, / porque é que vais a matar? // - Não tanto pelo meu crimes [sic], / pelo amô' de Carlos d' Alimar.” (vv. 19-30); c) reconhecimento; “Deixando caí' da bata, / eu [sic] logo lhe foi falar. // - Carlos d' Alimar sou eu, / da morte te vou livrar;” (vv. 31-34).

¹⁷⁸ Confronte-se o texto antigo “que nunca lleigo a mi hombre / que fuesse biuo en carne / sino solo aquel don Claros / Don Claros de Montaluan / que por mis grandes pecados / por el me quieren quemar” com, por exemplo, a versão (190), da Madeira: “ – Não tive amores com clérigos / nem com frades de mau pesar, // tive amores com D. Carlos, / por ele vou eu a queimar.” (vv. 60-61). Não raro, contudo, esta identificação da causa da morte é acompanhada, na Tradição Moderna Portuguesa, de arrependimento relativamente ao sucedido, elemento que extrapola o sentido que a Tradição Antiga pretende conferir a estes versos (“ – Não tenho amores, senão do conde de Alvar; desgraçada foi a hora quando os fui tomar” – vv. 57-58 da versão (36), de Braga). Esta atitude nem sempre é protagonizada pela Tradição Portuguesa, pois outro factor que une as duas tradições, tendo em vista algumas versões modernas que o preservam, é o desprezo que a donzela, em plena confissão, manifesta pela sua morte, mediante a reutilização de uma fórmula anteriormente empregue. No texto antigo temos “no doy nada por mi muerte / pues que es cosa natural / mas pesa me de la criatura / porque es hijo de buen padre”, ao passo que na Tradição Moderna a coragem da donzela é veiculada através da também já utilizada fórmula “Não se me dá que me mate, / nem que leves a queimar” [patente, por exemplo, na versão (110), do distrito de Braga].

Para terminar, o que me parece fulcral reter, no que à “falsa confissão” diz respeito, relaciona-se com o significado veiculado pelo episódio em si. Segundo observa Judith Seeger:

The false confession as a narrative device is fraught with possibilities. The false confessor hides his identity under a monk's habit, a disguise which has the advantage of giving him privileged and private access to a woman unavailable to a man dressed in normal attire. Though access may be all that is sought, the friar's cassock may also be used to trick the woman into believing she is in a real confessional situation and thus into telling the truth about whatever the false confessor wants to know, a ruse which may lead to yet another level of deception if the woman “sees through” the disguise and answers his questions with lies. The false confession is founded throughout European literature and oral tradition in Roman Catholic countries (...), for purposes of illustration: the Spanish ballad of *The Count of Barcelona and the Empress of Germany*, the *English Queen Eleanor's Confession*, and the *Italian Lover-Confessor*.¹⁷⁹

Acrescenta a autora:

While making harmless fun of the stereotypical lascivious cleric, the false confession serves the purpose of facilitating the test and rescue and thereby restoring human and divine order to a dangerously unbalanced situation.¹⁸⁰

Sem dúvida que a “confissão” do romance velho obedece aos propósitos anunciados por Judith Seeger: o disfarce serve o fito de permitir aceder à infanta e, simultaneamente, fornece ao conde a possibilidade de pôr à prova a fidelidade e o amor desta. Creio, contudo, que, se na Tradição Moderna este etendimento da cena continua a fazer todo o sentido, um outro significado lhe é adicionado pela tradição, o qual chega, de facto, a sobrepor-se ao inicial. Trata-se do novo entendimento adquirido pela figura do frade, ao qual alude Judith Seeger. Atrás fiz menção à estrutura dialógica que dá corpo ao teste de fidelidade, facto que promove a um lugar de destaque as perguntas formuladas pelo clérigo¹⁸¹, expressão das suas investidas amorosas, ao serviço de uma interpretação pícara desta personagem. É aqui, indubitavelmente, que a Tradição Oral Moderna Portuguesa pretende chegar. O

¹⁷⁹ Judith Seeger, *op. cit.*, pp. 234-235.

¹⁸⁰ *Id.*, *op. cit.*, p. 236.

¹⁸¹ Não esqueçamos a importância que o assédio desempenha no “Conde Claros en hábito de fraile” da Tradição Portuguesa, que não se coíbe em apresentar pormenores (note-se o pedido do beijo e do abraço), quando confrontado com a referência sucinta ao comportamento do frade em “A caza va el emperador”, onde nos é dito laconicamente que “de amores le fue a hablar”.

simples disfarce, meio engenhoso encontrado pelo herói para salvar a infanta da morte, é conotado pela tradição com o comportamento lascivo típico do frade, à luz de um anticlericalismo de sabor rural, trabalhado em tom de paródia.

XII.1 Conde Claros liberta a infanta e leva-a consigo (um “final” feliz?)

O romance dado a lume no século XVI atinge o seu *terminus* após a cena de combate, com o resgate da infanta e consequente fuga dos amantes¹⁸². As versões modernas portuguesas apresentam um final muito instável, se não na perspectiva da fábula¹⁸³, pelo menos na discursiva. Saliente-se que a fuga, não raro, se institui enquanto marca conservadora da tradição, mais uma vez, e como tenho vindo a ressaltar, ao nível discursivo¹⁸⁴.

A Tradição Oral Moderna Portuguesa congrega ainda versões que, apesar de marcarem a exceção e não a regra, não podem ser ignoradas. Refiro-me a textos cujo final é de tal forma incaracterístico, que confere uma interpretação revolucionária ao romance¹⁸⁵.

¹⁸² “mato el frayle al cauallero / la infanta librado ha / en ancas de su cauallo / consigo la fue a lleuar” (vv. 133-136).

¹⁸³ A grande maioria das versões portuguesas termina com o reconhecimento e / ou fuga, tal como tal como se verifica na Tradição Antiga. Atentemos, por exemplo, na versão (195), de Portalegre: “ - Eu sou D. Carlos, menina, / e aqui a venho buscar. / Mandé dizer a su’ padre / que a venha aqui queimar.” (vv. 36-37).

¹⁸⁴ Destaco versos como os seguintes: “Montou-a no seu cavalo, / à sua terra a foi levar.” [v. 43 da versão (154), de Castelo Branco] e “ - Nas ancas do meu cavalo / prometo de a levar” [v. 48 da versão (172), do Porto].

¹⁸⁵ A afirmação de Judith Seeger, para quem o “Conde Claros en hábito de fraile” constitui um caso excepcional devido à homogeneidade dos seus finais (o “happy ending”), parece-me destituída de algum rigor (Cf. Judith Seeger, *op. cit.*, pp. 236-237). Assim no-lo confirmam os textos. Aponto, pois, uma versão de Braga, a (128), cujo final apresenta contaminação com “Flérída y don Duardos” e com “La novia abandonada”, sendo que é pela acção deste último romance que se concretiza a originalidade da versão. Não contente com o típico final da fuga dos amantes, a tradição resolve acentuar o dramatismo da história e encerra a donzela numa torre, enquanto o conde casa com outra. A donzela vai em busca do amado. Encontrando-o já casado, morre nos seus braços. Ele morre, também. Sem dúvida de que, tendo em conta a instabilidade de carácter das personagens e essencialmente do Conde Claros, o final feliz não se afigura o mais indicado. Daí a tragédia e a morte das personagens principais surgirem, provavelmente, como solução mais plausível. Um final também totalmente radical é o preconizado pela versão (24), do Porto, ditado pela contaminação final com “El

Não obstante estes casos, observamos que a Tradição Portuguesa opta, geralmente, por terminar o romance no episódio da confissão (no “teste de fidelidade”, por exemplo, e fundamentalmente no segmento do “reconhecimento”). Normalmente, todavia, o reconhecimento é seguido pela fuga dos amantes. Neste aspecto, as tradições em análise coincidem. Porém, se ao texto do século XVI basta indicar que o Conde Claros salva a infanta, levando-a no seu cavalo, a Tradição Oral Moderna raramente se fica por aqui. Torna-se necessário consagrar esse final feliz, dizer mais para além do que a simples ordem reposta requer (a fuga enquadra-se, sem mais, na reparação de uma situação de desordem e injustiça). Por isso, a contaminação final com “Flérída y don Duardos”, que desenvolve precisamente o curto episódio da fuga¹⁸⁶. A promessa / intenção de casamento pode coroar, ainda, o final feliz¹⁸⁷. Também se inserem, neste âmbito, as frequentes considerações de

caballero burlado” e “La hermana cautiva”. Afinal, os dois são irmãos e o final feliz consiste, afinal, na recuperação da ordem familiar, ao levar consigo a irmã desaparecida. Estes são casos desencadeados por contaminações com outros romances. Contudo, outros textos portugueses existem que rompem com o final tradicional, sem que tal se efectue mediante a contaminação. Menciono brevemente a versão (120), de Lisboa, em que, face às resistências da donzela, o Conde Claros se assume definitivamente enquanto vilão e desiste de a salvar, ou então a (25), do Porto, em que o conde liberta a menina e morre de seguida. Interpretemo-los. A meu ver, esta ruptura com uma tradição romancística de séculos só se justifica se relacionada com o entendimento subversivo que a *personagem* do conde é alvo, em muitas versões, como tenho vindo a focar ao longo da análise do romance, e que impele a tradição a quebrar o final feliz, por sentir, talvez inconscientemente, que a atitude ambígua desta *personagem*, ao longo do romance, (que a afasta, conseqüentemente, dos procedimentos típicos do herói de cavalaria) já não se mostra satisfatória ou adequada. Alguns finais servem o propósito de consagrar o Conde Claros como vilão, processo que se vem a desenrolar desde as contaminações iniciais.

¹⁸⁶ Esta contaminação constitui um fenómeno geograficamente localizado. Manifesta-se em versões de Castelo Branco, Portalegre, Beja e na já citada versão (128), de Braga. Após o resgate, a donzela despede-se da etapa da sua vida que acaba de encerrar. A ilustrar o que expus acerca da relação entre a fuga e a sua expansão mediante esta contaminação cito, por exemplo, a versão (78), de Castelo Branco: “ - É esse mesmo, menina, / esse mesmo a vem buscar; // sente-se naquele cavalo, / depressa, não devagar, // estão a vir os da justiça / para a virem a queimar. // - Adeus, casas de meu pai, casas de pouca ventura, // já mos quiseram deitar / meu corpo à sepultura; // adeus, casas de meu pai, / casas de grande valor, // já se vai a dona Ausência, / já se vai com seu amor.” (vv. 40-46).

¹⁸⁷ Penso ser permitida uma analogia com o que Diego Catalán indica como sendo uma tendência da Tradição Sefardita: a substituição dos finais primitivos dos romances velhos por fórmulas de “happy ending”. O “Conde Claros en hábito de fraile” da Tradição Portuguesa não substitui o final primitivo, no que concerne à sua estrutura narrativa, mas acrescenta elementos a este esqueleto base que, a meu ver, vão ao encontro destas fórmulas de “happy ending” por ele enunciadas (cf. “Memoria e invención en el romancero de tradición oral. Reseña crítica de publicaciones de los años 60 (1970-71)”, pp. 40-41). As fórmulas finais de “happy ending” são uma constante no “Conde Claros en hábito de fraile” da Tradição Oral Moderna Portuguesa. O casamento constitui um lugar-comum. Veja-se o remate da

carácter moral que encerram a história, sendo que algumas delas contribuem para um enquadramento geográfico da versão mais ou menos preciso¹⁸⁸. Extremamente curiosos, e ainda que enquadrados no domínio das considerações de ordem moralizante, são os finais que estabelecem uma relação com o contexto inicial do romance, ou melhor, com as contaminações iniciais¹⁸⁹. No fundo, não é de espantar, se guardarmos na memória que ao longo do romance se verifica o constante cuidado em, sempre que possível, estabelecer nexos ou coerências entre o “Conde Claros en

versão (113), de Vila Real: “Pegou nela em seus braços / e levou-a p’ra casar.” (v. 32) ou o da (109), de Faro: “ - Monta-te naquela leiteira, / trataremos de caminhar, // chegaremos ao meu palácio, / trataremos de ir casar.” (vv. 56-57). A sentença moral remata ainda alguns textos, como se vê na versão (88), de Bragança: “ - Padres que queman las hijas, / que os dotes le quieren dar, // se quieren vir al casamento, / mañana se vai casar. // Sete vacas ya están muertas / y otras tantas pa’ matar.” (vv. 35-37). Trata-se, com efeito, de um remate frequente nas versões de Bragança.”

¹⁸⁸ Entendo por finais de carácter moralizante aqueles que transmitem a reposição da justiça, com o conseqüente castigo daqueles que são responsáveis pela morte da menina, ou ainda considerações de pendur moral, como o desafio ao pai ou irmãos da rapariga, uma vez que a ordem foi, enfim, reposta. A bênção da relação pelas autoridades é outro final comum. Podemos, de facto, relativamente aos remates em causa, estabelecer nexos geográficos. Final típico da Madeira é o que podemos observar, entre outras, na versão inédita (MA-00150): “ - Esta menina é minha, / que eu ganhei-na por sentença, // foi arrematada em Roma / na mesa da consciência.” (vv. 38-39). O desafio ao pai da menina é, por exemplo, típico da zona interior do país, nomeadamente das regiões de Viseu, Guarda, Castelo Branco e Portalegre. Exemplifico com a versão (175), de Portalegre, bastante elucidativa: “ - Diz ao bárbaro do teu pai / que te venha aqui buscar, // com este punhal de prata o hei-de assassinar.” (vv. 48-50). Um dos finais que a tradição transmontana apresenta relaciona-se com a bênção da união pelas autoridades. Encontramo-lo na versão (196), de Bragança: “ - Quedem-se com Deus, senhores, / justiça deste lugar, // que a donzela era minha, / com ela quero casar. // - Se a levais bem levada, / vem cá para ta dotar, / se a levais mal levada, / Deus não ta deixe gozar. // - Ó pais, que queimais as filhas, / bom dote lhe quereis dar.” (vv. 40-44).

¹⁸⁹ A retoma das contaminações no final do romance surge, na Tradição Portuguesa, como um dos remates preferidos, mediante a utilização das já referidas fórmulas de “happy ending” de restauração da ordem moral. Ilustra-nos este aspecto a versão (142), de Viseu, que fecha o poema com a referência a “Aliarda”, mais especificamente na pessoa do irmão mais novo, que é quem toma partido pela donzela e, posteriormente, protagoniza a entrega das cartas: “ - Venha cá, minha menina, / comigo a hê-de levar, // ao palácio da rainha, / lá iremos descansar. // - Meu irmãozinho mais novo / comigo hê-de levar, // foi o que me livrou à morte, / senão eu ia a queimar.” (vv. 33-36). A tradição transmontana é também fértil nesta retoma de motivos da contaminação inicial, como se pode constatar a partir da versão (94), de Bragança. Neste remate, o conde desafia os irmãos da amada: “ - Adeus, adeus, meus cunhados, / desta me posso gabar; // queriais matar a Palomba, / mas com ela vou a casar.” (vv. 23-24). O final da versão (190), da Madeira revela, por sua vez, o retorno a “La apuesta ganada”: “ - Venha cá, minha menina, / qu’ é a venho libertar, // a teia já ‘tá tecida, / agora vamo-la coarar.” (vv. 62-63). A relação é explícita: se, no início, a teia ainda não está urdida mas sim “em falta”, sendo por isso que a falsa tecedeira dorme com a donzela e desencadeia, afinal, todo um processo que culmina na “confissão”, no final, a teia urdida representa a conclusão de um ciclo que termina com a “reposição da falta”. Observamos, ainda, uma retoma de “La infanta parida” na versão (52), do Algarve, em que o Conde Claros faz menção ao filho: “ - Enjoelhe-se, minha menina, / faça o seu bem de sinal, // que temos o nosso menino / p’ra acabar de criar.” (vv. 14-15).

hábito de fraile” em si e essas contaminações¹⁹⁰. Agora, esses remates revestem-se de uma importância vital, na medida em que acabam por fechar o “círculo” (o romance termina fazendo apelo às circunstâncias iniciais que o introduziram). A estratégia é magistral. As contaminações iniciais e o “Conde Claros en hábito de fraile” apresentam, nestas situações, um entrosamento fabular, discursivo e semântico revelador de uma maturidade assinalável, pois conseguem impor-se enquanto um todo produtor de sentido, um sentido que só faz sentido na sua totalidade.

¹⁹⁰ Recordemo-nos, a título elucidativo, como o irmão de “Aliarda” ou a prima de “La infanta parida” desempenhavam também as funções de mensageiro.