

Teresa Araújo

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – UNL
Instituto de Estudos Sobre o Romanceiro Velho e Tradicional

A contaminação de “Delgadinha” e “Silvana”, um processo de economia da memória tradicional

A presença de tiradas mais ou menos longas de certos romances em versões de outros temas do mesmo género literário foi interpretada pela crítica romântica e positivista como uma das manifestações do estado de decadência do Romanceiro. Conhecendo o fenómeno apenas na tradição oral moderna, consideraram-no uma “corruptela” das genuínas formas dos velhos poemas e atribuíram-no à desmemória do povo, bem como ao carácter oral da transmissão das composições¹. Consequentemente, não o levaram para o campo das suas investigações de pendor historicista; admitiram e valorizaram o contributo dos vestígios do esplendor poético do passado, mas não acolheram o dos aspectos que, de acordo com a sua visão, correspondiam aos seus escombros – e a “confusão” dos romances constituía um deles.

Apenas alguns apontamentos críticos de Teófilo Braga relativos a certas versões contaminadas revelam uma concepção menos negativa da “fusão” de romances, pois em lugar de a referirem como uma expressão da degenerescência e um efeito do progressivo esquecimento dos temas, sugerem que o estudioso a entreviu (pelo menos, no momento em que escreveu essas linhas) como um fenómeno de reelaboração poética decorrente da vitalidade tradicional. A perspectiva não foi formulada de modo explícito, o que deixa

¹ Almeida Garrett, nos artigos “Da Poesia Popular em Portugal” (*Revista Universal Lisbonense*, V, 1846, pp. 439-441, 450-452, 460-462, 473-475 e 483-485), por exemplo, alude à corrupção que os romances sofreram ao longo da sua transmissão oral e Carolina Michaëlis de Vasconcelos reitera esta perspectiva nos *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular. Romances Velhos em Portugal* (2ª ed., Coimbra: Imprensa da Universidade, 1934; trabalho inicialmente publicado na *Cultura Española* V, 1907, pp. 767-803, 1021-1057, IX, 1908, pp. 93-132, 435-512, 717-758 e XIV, 1909, pp. 434-483, 697-732 e recentemente reeditado, Porto, Lello, 1980), p. 3, entre outras.

supor o seu carácter de intuição ocasional sem desenvolvimento e sem consequências teóricas, mas deduz-se, por exemplo, da nota redigida sobre um poema açoriano do “Conde Alarcos” oferecido por Soares de Sousa²; nela, o erudito regista e procura explicar a incorporação de versos de “Silvana” no início da versão³:

Bem se vê que ali está ainda em elaboração a poesia, por isso que da pequena circunstancia por onde Sylvana começa a accusar o pae, sae esta fusão do romance do *Conde Yano*; também as lições da Beira-Baixa e do Porto começam com a abertura do romance da *Sylvana*, o que revela a tendencia que os dois romances têm para se fundirem.⁴

Apesar das observações dos primeiros críticos do Romanceiro, a análise do processo tradicional de migração e interpolação de unidades ou de grupos de unidades de significação revela o dinamismo do recurso na actualização dos romances, na conservação de fórmulas e idiossincrasias e, simultaneamente, na recriação discursiva e ideológica dos temas⁵; nesse

² Theophilo Braga, *Cantos Populares do Archipelago Açoreano* (Porto: Typ. da Livraria Nacional, 1969; reedição facsimilada, Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1982), pp. 259-264.

³ A composição inclui também uma interpolação de “Flérída”; Braga conhecia bem este romance de origem vicentina, já o tinha editado no seu *Romanceiro Geral Colligido da Tradição* (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867), pp. 48-50, e que o estampava nos *Cantos Populares do Archipelago Açoreano*, pp. 282-284 e 331-332 (obra na qual publicava a nota); não obstante, por descuido, não indicou a sua presença na versão açoriana.

⁴ Este fragmento dos *Cantos Populares do Archipelago Açoriano*, p. 421, é incorporado por Braga nas suas “Notas”, in *Romanceiro Geral Portuguez. III: Romances com Forma Litterario do Seculo XV a XVIII*, 2ª. ed. (Lisboa: J.ª Rodrigues & Cª., 1909); reedição facsimilada (Lisboa: Vega, 1982), p. 467; no primeiro volume desta compilação, reedita a versão açoriana, *Romanceiro Geral Portuguez. I: Romances Heroicos, Novellescós e de Aventuras*, 2ª. ed. (Lisboa: J.ª Rodrigues & Cª., 1906); reedição facsimilada (Lisboa: Vega, 1982), pp. 483-488.

⁵ O processo gera, também, em certos casos, notáveis recriações artísticas; a uma delas se reportou Joseph H. Silverman, no seu estudo “La contaminación como arte en un romance sefardí de Tánger”, in Diego Catalán, Samuel G. Armistead e Antonio Sánchez Romeralo (org.), com a colaboração de Jesús Antonio Cid *et alii*, *El Romancero hoy: Poética* (Madrid: CSMP-Gredos, 1979), pp. 29-37.

sentido, demonstra que a sua origem não se encontra nas zonas lacunares da memória, mas, pelo contrário, pressupõe um notável domínio dos romances e da sua linguagem, bem como o da utilização de um conjunto de competências (herdadas com o próprio género) ao nível da interpretação, da selecção e do engaste adequados.

O seu modo de funcionamento, porém, não se afigura simples e a própria definição e delimitação do processo no contexto de um género caracterizado por uma linguagem formulística e figurativa requer algumas precisões. Uma vez que a crítica das últimas décadas tem dado alguns contributos para a compreensão deste problema, dedico algumas palavras à sua clarificação baseando-me num par desses estudos⁶.

Nem sempre a presença de versos estranhos ao discurso do romance pode ser considerada uma contaminação. Para que ela se verifique, de acordo com as argutas observações de Flor Salazar⁷, é necessário que os versos interpolados tenham um vínculo exclusivo com um determinado romance (sejam “fórmulas próprias”) e que, além disso, se encontrem completamente integrados no espírito do tema que os atraiu e produzam, a nível estrutural,

⁶ Braulio do Nascimento, *Processos de Variação do Romance* (Rio de Janeiro: Separata da *Revista Brasileira de Folclore*, 1964), também deste autor, “Romanceiro Tradicional: Une Poétique de la Commutation”, *Litterature Orale Traditionelle Populaire. Actes du Colloques, Paris, 20-22 de Novembre de 1986* (Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1987), pp. 217-245, Jesús Antonio Cid, “Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: *El traidor Marquillos*, cuatro siglos de vida latente”, Antonio Sánchez Romeralo, Diego Catalán, Samuel G. Armistead (org.), *El romancero hoy: Nuevas fronteras* (Madrid: CSMP – University of California – Gredos, 1979), pp. 281-359, Suzanne Petersen, “Criterios editoriales”, Suzanne Petersen (org.), *Voces nuevas del romancero castellano-leonés* (Madrid: SMP-Gredos, 1982, pp. xxii-xxxii), Pere Ferré, *Os Romances da “Infantina”, “Cavaleiro Enganado” e “A Irmã Cativa” à Luz da Tradição Madeirense* (Lisboa: Separata do *Boletim de Filologia*, Tomo XXVIII, 1983), Diego Catalán, “La estructura secuencial del relato (campos «RESU», «SUMM», «CONT» y «NOIN»”, *Catálogo General del Romancero. Teoría general y metología del romancero pan-hispánico*, 1. A (Madrid: Editorial Gredos, 1984), pp. 67-158, e Flor Salazar, “Contaminación o fórmula: un falso problema en los estudios del Romancero”, *Congreso de Literatura (hacia la literatura vasca)* (Madrid: Castalia, 1989), pp. 561-574.

⁷ “Contaminación o fórmula: un falso problema en los estudios del Romancero”.

una verdadera reactualización de un relato en medio de otro relato, hecha con el fin de que las alteraciones en el discurso del romance receptor originen a la larga cambios irreversibles en cualquiera de los niveles en que se reconstruye el poema.⁸

Se a relação de identificação com um determinado tema não puder ser estabelecida (caso das “fórmulas compartilhadas”, utilizadas por vários romances sem que seja possível garantir a origem temática de cada uma delas, e das “fórmulas comunes”, usadas por um número ainda mais alargado de temas como se fossem palavras do léxico geral) ou a sua presença não implicar uma interação com o romance no qual se manifesta, o fenómeno não pode ser considerado no âmbito da contaminação⁹, mas no da “lexicalização” mais ou menos generalizada das fórmulas¹⁰.

Noutro plano de análise, outros investigadores também condicionam o reconhecimento do processo à identificação temática das unidades ou grupos de unidades interpoladas e à verificação do seu efeito no novo contexto poético. Jesús Antonio Cid, por exemplo, submete a análise da contaminação à prévia determinação dos romances a que pertencem as sequências narrativas fundamentais, e à verificação do grau de influência das unidades importadas na versão receptora¹¹ e Suzanne Petersen, embora admita que o fenómeno possa estar presente na simples integração de “un segmento narrativo o incluso una escena entera”¹² de um romance noutro, enfatiza-o perante o caso dos “textos *poéticos* realmente «mixtos», compuestos de dos (o más) romances completos o casi completos”¹³, ou seja, aquelas versões que exprimem uma verdadeira interação dos romances.

⁸ “Contaminación o fórmula: un falso problema en los estudios del Romancero”, p. 572.

⁹ “No basta el recuerdo de un romance surgido al compás de unos versos [...] es necesario que formalmente se ajusten al discurso del que se extrajeron para considerarlos exactamente como incorporación de un texto a otro. [...] si no es exactamente la *fórmula propia* de una narración la que se trasvasa no puede haber *contaminación*”, “Contaminación o fórmula: un falso problema en los estudios del Romancero”, p. 573.

¹⁰ A “presencia [de determinada fórmula] en varios romances al mismo tiempo, revela el estado de desarrollo en que se encuentra su proceso de lexicalización”, “Contaminación o fórmula: un falso problema en los estudios del Romancero”, p. 570.

¹¹ “Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: *El traidor Marquillos*, cuatro siglos de vida latente”, pp. 281-359; *vide* especialmente pp. 301-309.

¹² “Criterios editoriales”, p. xxvi.

¹³ *Ibidem*.

É a propósito destas versões “compostas” que Petersen contribui para uma descrição do complexo funcionamento do processo ao oferecer uma tipologia dos seus diferentes modos de realização baseada nas distintas combinações das “fábulas” e das “intrigas” dos romances interpolados¹⁴. Diego Catalán não discorda da utilização dos dois conceitos na análise da técnica tradicional, mas apresenta uma sistematização que, em vez de assentar em modelos combinatórios, estabelece dois modos de realização do processo e demonstra que cada um deles obedece a uma diferente funcionalidade¹⁵. A contaminação “intrafabulística” corresponde, segundo as suas palavras, à

utilización, en la intriga de un romance, de una sección de (o incluso, toda) la intriga de otro (con su correspondiente “discurso”), para representar con ella una de las secuencias (o parte de una de las secuencias) del romance importador¹⁶;

a “extrafabulística” incorpora sequências estranhas à fábula para ampliar os limites do relato¹⁷ em resposta a necessidades interpretativas colocadas pelo tema importador aos cantores tradicionais; contudo, mesmo neste caso, as interpolações dos “nuevos episodios [não desvirtuam o tema receptor, mas, pelo contrário,] pretendem reforzar la lógica del relato matriz”¹⁸.

Pere Ferré também enfatiza o processo enquanto técnica intertextual de recriação-conservação tradicional, mas analisa-o sob outro ponto de vista ao estabelecer um paralelo entre os seus modos de funcionamento e as isotopias de Laurent Jenny¹⁹. Considera existirem, na contaminação de romances, “três tipos de engaste”: um semelhante ao recurso da citação

¹⁴ “Criterios editoriales”, pp. xxv-xxvi.

¹⁵ *Op. cit.*

¹⁶ “La estructura secuencial del relato (campos «RESU», «SUMM», «CONT» y «NOIN»)", pp. 143-144.

¹⁷ “Puede ocurrir que la intriga incorporada no tenga como función expresar una de las secuencias características de la fábula, sino incorporar a ella una secuencia inesperada (o varias). Esta ampliación de los márgenes del relato ocurre [...] sobre todo en el comienzo y en el final de las fábulas”, “La estructura secuencial del relato (campos «RESU», «SUMM», «CONT» y «NOIN»)", p. 151.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ Laurent Jenny, *Intertextualidades* (Coimbra: Livraria Almedina, 1979).

(comparável à “isotopia metonímica” do autor de *Intertextualidades*), outro que resulta da grande proximidade semântica entre os versos interpolados e o seu novo contexto poético (correspondente à “isotopia metafórica”) e um último que não manifesta qualquer relação entre as incorporações e o romance importador (“montagens não isotópicas”) e, como tal, está condenado ao desaparecimento ou à reelaboração “mediante isotopias metonímicas ou metafóricas”²⁰.

O investigador analisava, nessa altura, um caso de contaminação por analogia semântica (entre os romances “*Infantina*”, “*Cavaleiro enganado*” e “*A irmã cativa*”), mas demonstrava simultaneamente o arcaísmo do processo e o seu carácter conservador (memorial) ao lembrar que parte da interpolação já estava presente em versões antigas e ao sublinhar que certos poemas “mixtos” (*vide* a anterior transcrição das palavras de Petersen) preservavam fórmulas praticamente desaparecidas na tradição oral moderna. Estudando a incorporação desses romances (e contribuindo para a sistematização dos modos de engaste), mostrava, portanto, aspectos pertinentes da relação entre a técnica intertextual e a memória tradicional.

A contaminação que agora se apresenta, a de “*Delgadinha*” e “*Silvana*” na tradição oral moderna portuguesa²¹, obedece, tal como a estudada por P. Ferré, a uma lógica de atracção semântica dos dois romances, mas manifesta uma outra face da relação do processo com a memória. Como se mostrará, a interpolação destes dois temas corresponde a uma estratégia de economia da memória tradicional gerada pelos próprios limites da fixação memorial, pela proximidade temática e discursiva dos romances e pelo papel que eles assumem no universo da tradição.

²⁰ *Os Romances da “Infantina”, “Cavaleiro Enganado” e “A Irmã Cativa” à Luz da Tradição Madeirense*, pp. 153-154.

²¹ Apesar de os romances serem conhecidos por várias tradições pan-hispânicas, este estudo limita-se à contaminação dos dois temas nas versões recolhidas no espaço nacional. Manuel da Costa Fontes no seu catálogo *O Romanceiro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico*, I (Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997), pp. 200-201 e 202-203, respectivamente, indica as áreas do mundo de língua portuguesa e espanhola onde foram coligidas versões de “*Delgadinha*” e de “*Silvana*”.

“Delgadinha” e “Silvana” aludem igualmente (sob forma cristianizada) ao tema do incesto entre pai e filha utilizando várias sequências narrativas e algumas formas poéticas muito semelhantes, pelo que cumprem a mesma funcionalidade no contexto em que são recitados ou cantados. Assim sendo, e dado que a memória não é ilimitada na sua capacidade de fixação e de transmissão das fórmulas e dos temas, a tradição actualiza, por vezes, os dois romances num único poema mediante a incorporação de unidades de um deles no discurso do outro, passando, a versão contaminada, a assumir a função básica de cada um dos dois.

A saber

“Delgadinha” não está documentado em nenhuma colecção poética antiga ou folheto de cordel, mas, na tradição oral moderna, relata, em versos assonantados predominantemente em *a-a*, o encarceramento da protagonista por ordem do pai como vingança e como tentativa de pressão sobre a figura feminina que, em obediência à lei divina e à sua condição de filha, não acedera ao seu convite incestuoso; termina com um final trágico através do qual a personagem é libertada da eminente concretização amorosa, a protagonista morre depois dos sucessivos e improcedentes pedidos de ajuda dirigidos aos irmãos e à mãe (impedidos de a auxiliarem pelo opressor) e de um outro ao pai convencendo-o da aceitação dos seus desideratos²². Desenvolve-se segundo as seguintes sequências que ilustro com exemplos do conjunto das respectivas fórmulas poéticas (de acordo com as versões, algumas das sequências podem não figurar e, no caso das relativas aos pedidos de ajuda feitos à irmã, aos irmãos e à mãe, podem alterar esta ordem):

²² O inventário de todas estas versões é apresentado por Pere Ferré e Cristina Carinhas, *Bibliografia do Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna (1828-2000)* (Madrid: Instituto Universitario Menéndez Pidal, 2000), pp. 84-87.

1 – O narrador apresenta a protagonista (por vezes, o próprio pai e a respectiva prole) e sugere o conflito narrativo.

Delgadinha, Delgadinha, Delgadinha bem delgada,
de tão linda que era, o seu pai a namorava.²³

2 – O pai dirige o convite incestuoso à filha que se recusa a aceitá-lo por proibição divina (e por respeito à mãe e/ou pela sua condição de filha).

– Queres tu, ó Delgadinha, ser minha namorada?
– Mas não agrada a Deus do Céu, nem à Virgem Sagrada
ser de meu pai amada, fazer minha mãe mal casada.²⁴

3 – O narrador (com menor expressão, o pai) anuncia o encarceramento da protagonista.

Seu pai assim qu'o soube não quis saber de mais nada,
mandou fazer uma torre p'r'a Aldininha ser fechada.
Esteve lá sete dias dentro sem comer nem beber nada;
lá ao fim de sete dias, fome e sede lhe apertava.²⁵

4 – Pedido de ajuda da protagonista à irmã/irmãs (frequentemente antecedido por uma intervenção do narrador) e correspondente recusa por proibição paterna.

²³ José Leite de Vasconcellos, *Romanceiro Português* (Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1960), pp. 56-57. Sempre que, neste trabalho, me referir a versões que tenham sido reeditadas in Pere Ferré (ed.) com a colaboração de Sandra Boto, *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*, III (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003), cito a partir desta obra; neste caso, a versão é reimpressa nas pp. 342-343.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Pere Ferré (ed.) com a colaboração de José António Falcão *et alli*, *Romanceiro Tradicional do Distrito da Guarda*, I (Madrid, Santiago do Cacém: Universidad Complutense de Madrid, Real Sociedade Arqueológica Lusitana, 1987), pp. 65-66.

Assomou a uma janela, a uma janela muito alta,
onde viu suas irmãs bordando a ouro e prata
– Ó minhas irmãs da minha alma, dêem-me um copo de água.
– Minha irmã da minha alma, quem te pudera dar água,
mas o nosso pai jurou, à ponta daquela espada,
quem desse água à Delgadilha tinha a cabeça cotada.²⁶

5 – Pedido de ajuda da protagonista ao irmão/irmãos (embora, na versão que agora servirá de exemplo, ele não se encontre antecedido pela intervenção do narrador, surge frequentemente precedido por ela, nesta sequência) e correspondente recusa por proibição paterna.

– Meu irmão da minha vida, qu’eu queria e muito amava,
dei-m’uma gotinha d’água p’ra refrescar minha alma.
– Mas o papai tem prometido, na ponta de sua espada,
que quem der água a Aldina tem sua cabeça rolada.²⁷

6 – Pedido de ajuda da protagonista à mãe (também normalmente precedido por uma intervenção do narrador) e nova recusa por proibição paterna (exemplifica-se com um caso de condensação da sequência – a tirada da filha é suprimida, sendo contextualmente subentendida).

– Dava-t’ água minha filha, dava-te uma pinguinha d’água,
o malvado do tê pai, até a água tem cerrada.²⁸

7 – Pedido de ajuda da protagonista ao pai (surge, também, em muitos casos, antecedido por uma intervenção do narrador), declarando ceder à sua vontade ou deixando-o implícito.

²⁶ Ana Maria Martins e Pere Ferré (ed.), *Romanceiro Tradicional do Distrito de Beja*, I (Madrid, Santiago do Cacém: Universidad Complutense de Madrid, Real Sociedade Arqueológica Lusitana, 1988), p. 84.

²⁷ Pere Ferré (ed.), *Romances Tradicionais* (Funchal: Câmara Municipal do Funchal, 1982), p. 224.

²⁸ *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*, p. 415.

Voltou para o outro lado, chorando a sua desgraça,
onde viu o querido pai jogando o jogo das cartas.
– Dês vos guarde, í mê pai, ó mê pai da minha alma!
Bem podíeis vós dar uma gotinha d’água,
qu’eu de fome e de sede tenho a minha alma estalada!
Que amanhã, por todo o dia, serei sua namorada.²⁹

8 – Ordem paterna de auxílio.

– Levantem-se, meus pajens, criados da minha casa,
uns venham com jarros de d’ouro, outros com jarros de prata,
o primeiro que chegar tem a comenda ganhada,
o segundo que chegar tem a cabeça cortada.³⁰

9 – Morte da figura feminina antes ou no momento da chegada de ajuda.

Os criados que chegavam, Galdoninha que finava
nos braços da Virgem Santa, dos anjos alumiada.
– Vai-te embora, Galdoninha, Galdoninha da minha alma,
tua alma vai para o Céu, a minha fica culpada.³¹

“Silvana” também não mereceu figurar na documentação antiga, mas é aludido por Francisco Manuel de Melo, n’ *O Fidalgo Aprendiz*, através do verso “[p]asseava-se Silvana / por um corredor acima”³² que se assemelha aos *incipit* das versões oitocentistas e das recolhidas posteriormente³³

²⁹ *Ibidem*, p. 405.

³⁰ *Ibidem*, p. 379.

³¹ *Ibidem*.

³² *Apud Romances Velhos em Portugal*, pp. 142-144. Na sequência de outros trabalhos que já publiquei – por exemplo, «Em torno da oficina poética de Gil Vicente: “E que cantigas cantais?”», María Jesús Fernández García, Andrés José Pociña López, *Gil Vicente: clásico luso-español* (Mérida: Junta de Extremadura, 2004), pp. 123-141 –, encontro-me a desenvolver o estudo das interpolações romancísticas no teatro português dos séculos XVI e XVII e, nele, incluo a análise desta menção.

³³ *Vide* o elenco destas versões e a respectiva fonte na *Bibliografia do Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna (1828-2000)*, p. 84.

(apresentando inclusivamente a mesma assonante em *ia*). Na tradição oral moderna, o romance abre com a descrição de um quadro que anuncia veladamente o conflito e no qual a protagonista demonstra, de uma forma mais ou menos explícita, um comportamento fortemente emotivo sob o olhar paterno que não esconde os sentimentos incestuosos expressos posteriormente. Evolui, de seguida, com o diálogo entre as duas personagens, durante o qual surge a insinuação amorosa por parte do pai, a intrigante reacção feminina constituída por uma resposta vaga e por uma pergunta sobre qual dos dois assumiria o correspondente castigo divino, bem como a contestação paterna a esse argumento através da sua afirmação de responsabilidade do acto ou da invocação de uma estratégia de ilibação de ambos. A partir deste debate, a posição da filha, perante o conflito, clarifica-se; denuncia o pai à mãe e esta prepara e concretiza uma insídia para evitar a concretização do crime transcendente e salvar as duas figuras da punição eterna. Planeia um disfarce mediante o qual vai assumir o lugar da filha no encontro incestuoso. O romance termina durante esse encontro com a descoberta da perfídia, ficando assim assegurado o conteúdo moralizante do tema.

Organiza-se segundo as seguintes sequências que também ilustro com fórmulas poéticas seleccionadas a partir das verificadas em cada uma dessas unidades narrativas (algumas versões não chegam a incluir a primeira sequência, começando *in medias res*, bem ao gosto romancístico):

1 – O narrador introduz a figura feminina e a do pai num quadro de alusões (mais ou menos explícitas) ao conflito eminente.

Passeava D. Silvana por um corredor acima
Com sua guitarra ao peito, tanto bem na retina.
Seu pai a ’tava mirando da cama donde dormia³⁴

2 – O pai formula o convite amoroso e, perante uma resposta equívoca, dirime qualquer objecção filial.

³⁴ Manuel da Costa Fontes (ed.), *Romanceiro da Ilha de S. Jorge* (Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1983), p. 118.

– Bem me pareces, Silvana, co’ os fatos de cada dia,
melhor do que tua mãe, vestida de prata fina.
Bem podias, tu, Silvana, ser uma noite minha!
– Era, era, ó meu pai, de boa mente seria,
mas as penas do Inferno, quem por nós as penaria?
– Cala, cala, ó Silvana que isso remédio tenia;
que o Padre Santo de Roma tudo nos perdoaria.³⁵

3 – A filha denuncia as intenções paternas à mãe, a qual concebe uma situação de engano para evitar a concretização do incesto.

– Onde vais, bela Silvana, onde vais, ó filha minha?
– Vou fugida de meu pai qu’ a honra me tirar queria.
– Dá-me cá esses teus fatos, vestidos de quand’um dia,
qu’ eu vou-me’haver com teu pai hoje aqui por este dia.³⁶

4 – Durante o acto amoroso, o disfarce ressalta provocando uma reacção por parte das duas personagens (a atitude do pai nem sempre se afigura positiva, como neste exemplo).

Lá pelo meio da noite, Silvana é pretendida.
– Tu não estás virgem, Silvana, tu não estás virgem, filha minha.
– Eu como hei-de estar virgem se três vezes hei parido?
Uma do rei de Castela, outra do rei de Sevilha
E outra da nossa Silvana, da nossa filha mais querida.
– Bem no hajas tu, mulher, e o leite que tu mamaste,
que esta noite, à meia-noite, do Inferno me livraste.³⁷

A contaminação dos dois romances processa-se segundo diversas modalidades, mas é possível reconhecer, no conjunto das suas versões (independentemente do tema dominante), uma estrutura de base. Os poemas iniciam com a(s) primeira(s) sequência(s) e fórmula(s) de “Silvana”, prosseguem criando unidades mistas que funcionam como terminais do engaste e

³⁵ *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*, p. 330.

³⁶ *Romances Tradicionais*, p. 206.

³⁷ *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*, p. 332.

finalizam com unidades de “Delgadinha”. Contudo, esta preferência pela abertura com “Silvana” é matizada pela da recriação de fórmulas resultantes da interação dos dois romances (unidades próximas das que “Delgadinha” apresenta com assonante em *ia*, de “Silvana”). Mais variável é o final das versões que utiliza fórmulas de “Delgadinha”, por vezes reelaboradas por influência da rima de “Silvana”.

No conjunto destas versões³⁸, verifica-se a predominância de “Delgadinha” como tema receptor, porém muitos desses poemas mistos apresentam a quase totalidade das unidades do romance importado. Apenas a subtradição açoriana inverte esta tendência ao oferecer 6 versões de “Silvana” interpoladas com versos de “Delgadinha” e 4 composições correspondentes ao processo inverso.

Uma versão transmontana de “Delgadinha” publicada por Tavares Teixeira³⁹ exemplifica um dos modos da contaminação dos dois temas. O poema abre com as duas primeiras sequências de “Silvana” na sua formulação (digamos assim) originária, não sofrendo qualquer alteração em consequência do seu novo contexto poético; evolui narrativamente com a interpolação da terceira sequência de “Delgadinha” com versos reelaborados à luz dos anteriores e por efeito da sua presença:

Mando-te fazer uma torre no alto à maravilha
para meter-te, Silvana, Silvaninha, algum dia!
A dar-te pão por onças e água por medida
e uma sardinha salgada p’ra te tirar a vida.

³⁸ A interpolação dos dois romances é detectada em 47 das 286 versões de “Delgadinha” (poemas autónomos e contaminadas) e em 15 das 45 composições de “Silvana” (independentes e contaminadas), como se pode observar através do cotejo dos elencos de versões de cada romance apresentados quer no “Índice numérico de temas classificados segundo o *Índice General del Romancero Pan-Hispánico*”, quer no “Índice alfabético de temas classificados segundo o *Índice General del Romancero Pan-Hispánico*” da *Bibliografia do Romancero Português da Tradição Oral Moderna*, pp. 209-210, 212-213 e 248-249, 262-263, respectivamente, e da própria consulta da Base de Dados *Arquivo Geral do Romancero Tradicional Português. Versões editadas (1828-2000)*, organizada sob responsabilidade e concepção de Pere Ferré (Instituto de Estudos Sobre o Romancero Velho e Tradicional, Universidade Nova de Lisboa).

³⁹ *Romancero Português da Tradição Oral Moderna*, p. 347.

O encarceramento da protagonista não é referido pelo narrador, mas (ao contrário da maior parte das versões de “Delgadinha”) pelo próprio pai que assume também as restantes fórmulas dessa sequência (em regra enunciadas também pelo narrador do romance receptor); esta alteração da pessoa verbal é acompanhada pela reelaboração da rima das fórmulas dessas unidades em função da assonante em *ia* da tirada inicial.

Esta incorporação das sequências de “Silvana” e a correlativa substituição e reelaboração das unidades de “Delgadinha” produzem o aprofundamento da caracterização interna da personagem feminina e dotam-na de uma maior complexidade, uma vez que a resposta de Silvana ao convite incestuoso encerra uma plurissignificação superior à de Delgadinha. Enquanto a reacção desta personagem é inequívoca e peremptória, a da protagonista do outro romance sugere uma indecisão que pode ser interpretada como consequência do medo filial perante o poder paterno (fragilidade que a levará a recorrer à intervenção da mãe), como uma estratégia artilosa para evitar a ira do pai (com correspondência no artifício de engano preparado pela mãe), ou, ainda, como efeito do estado de tensão erótica sugerido pela simbologia do canto e da música e pelo movimento do seu corpo que “[b]em se passeia pelo corredor acima”⁴⁰.

Esta sua resposta permite, aliás, que uma versão algarvia, editada por José Joaquim Nunes⁴¹, de “Delgadinha” contaminada com “Silvana” de acordo com a mesma modalidade do processo apresente a segunda sequência do romance importado transformada em debate amoroso interrompido pela entrada da mãe

- Oh, tomara, ó Silvana, oh tomara, ó filha minha,
dormir contigo uma noite, brincar contigo um dia.
 - E as penas do Inferno, meu pai, quem nas passaria?
 - Passa tu, ó minha filha, que eu passarei todos dias.
 - Passe o meu pai se as quiser, que eu as passar não queria.
- Nestas razões que estavam sua mãe que lh’aparecia

⁴⁰ *Incipit* da versão referida na nota 35.

⁴¹ *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*, pp. 407-409.

– facto que tem importantes consequências do ponto de vista narrativo e ideológico; a mãe torna-se a responsável pelo encarceramento da filha e pelas penas a que a donzela é submetida (sequências 3, 4, 5, 6, 7⁴²) e acompanha, por isso, o marido na condenação divina final (última unidade narrativa):

Quando as tolhas [*sic*] vieram já os anjos a amortalhavam,
já Nossa Senhora ajudava e para o céu a levava.
Vindo uma nuvem branca a menina encaminhava,
vindo uma nuvem preta pelo pai e mãe pegava.
– Oh perdoa-me, ó Silvana, oh perdoa-me, ó filha minha,
que a tua alma já vai salva e a minha condenada está.

A versão de Trás-os-Montes termina com as unidades narrativas e formulísticas de “Delgadinha” – só não figura a relativa ao pedido de auxílio à(s) irmã(s) –, verificando-se, apenas, a reelaboração de dois versos da penúltima sequência motivada pela colocação do novo onomástico da protagonista no final do segundo hemistíquio do primeiro e pela influência que exerce sobre a assonante do segundo:

– Corram criados e criadas a dar água à Silvaninha,
o primeiro que lá chegar terá uma prenda minha.

⁴² A título de exemplo, leia-se a resposta aos seus pedidos de ajuda dirigidos às irmãs e irmãos (coluna a.) e a que é proferida pela mãe (coluna b.):

a.
– Não os posso dar de beber,
nem tão-pouco sustentar
que se a nossa mãe soubera,
logo os mandara matar.

b.
– Vai-te daqui, ó maldita,
vai-te daqui, ‘maldiçoada,
por amor de ti, maldita,
passo eu tão mal casada.

Deve, contudo, precisar-se que esta contestação materna não é privativa desta versão; ocorre também noutras composições, nas quais a mãe avalia os amores do marido privilegiando a sua dimensão adúltera sobre a incestuosa (nesse sentido, encara a protagonista feminina como rival amorosa).

Um outro poema de “Delgadinha” recolhido no Algarve e publicado por Ataíde de Oliveira⁴³ amplia a interpolação de sequências e fórmulas de “Silvana” ao ponto de incluir quase todo o romance no texto receptor, o que representa uma alteração no estabelecimento das causas do encarceramento da protagonista. Enquanto na versão de Tavares Teixeira, a prisão da figura feminina se deve ao facto de ela não ter aceite o convite paterno, nesta, para além dessa causa, a sua prisão decorre também da descoberta do embuste por parte do pai durante o acto amoroso e da correspondente reacção colérica.

Inicia igualmente com as duas primeiras sequências de “Silvana”⁴⁴, prosseguindo com a terceira (denúncia e preparação do disfarce) e, embora de uma forma incompleta, com a quarta (descoberta do engano, sem a reacção correspondente do pai dirigida à sua mulher) unidades inexistentes na versão anterior. Seguidamente, desenvolve a zona nevrálgica do engaste ao interpolar versos reelaborados da terceira unidade narrativa de “Delgadinha” (aquela em que se dá notícia do encerramento da menina), reiterados pela utilização de outras fórmulas características desta sequência – alteradas, apenas, por atracção rimática. Ou seja: depois de o pai ter obtido a confirmação do embuste por parte da mulher (sequência 4 de “Silvana”),

– Esta não é a Silvana e sim a mãe que a paria.
Silvana não está aqui, que seu pai a perseguia

dirige-se à filha anunciando-lhe o castigo (fórmulas reelaboradas da sequência 3 de “Delgadinha”)

– Cala-te, dona Silvana, cala-te ‘maldiçoada,
meter-te-ei numa torre e deixar-te ali cerrada

⁴³ *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*, pp. 409-411.

⁴⁴ Algumas versões que seguem este modelo incorporam, no interior da sequência de “Silvana”, a resposta característica de “Delgadinha” ao convite amoroso, substituindo a fórmula da contestação do primeiro romance. Encontra-se neste caso, por exemplo, o poema açoriano editado no *Romanceiro da Ilha de S. Jorge*, pp. 123-124.

após o que o narrador intervém (a rima em *ia* denuncia a reelaboração das fórmulas da sequência 3 de “Delgadinha”) reiterando o encarceramento da protagonista

Lá de manhã muito cedo numa torre a meteria,
dava-lhe comer às onças e a água nunca bebia.

Termina depois de incluir as restantes unidades narrativas de “Delgadinha” com fórmulas que apresentam versos ora recriados pela atracção da asso-nante de “Silvana”, ora actualizados com a rima de origem.

Como dizia, a incorporação de versos de “Delgadinha” em poemas de “Silvana” apresenta-se menos frequente, no entanto a versão contaminada que figura no, ainda inédito, *Cancioneiro de Romances*, de Almeida Garrett, conservado na Sala Ferreira Lima da Universidade de Coimbra⁴⁵ apresenta como tema dominante o de “Silvana”. A composição abre com fórmulas da primeira sequência de “Delgadinha” que evidenciam a interacção com o seu novo contexto poético e, de seguida, desenvolve-se até ao verso 24 (inclusive) com a incorporação das sequências 2 a 4 (e correspondentes fórmulas) de “Silvana”. Prossegue com a interpolação, nesta última unidade, de versos da terceira sequência de “Delgadinha” reelaborados por influência da asso-nante anterior (mantendo, contudo, a pessoa verbal característica desta sequência):

– Se eu soubera Silvana que estavas tão corrompida,
ó las penas do inferno por ti não as penaria.
Ó mal haja que haja a filha que seu padre descobria.
– Ó mal haja que haja o padre que sua filha cometia.
Manda-a meter numa torre que nem sol nem lua via;
dão-lhe comida por onça e a água por medida.

Após esta tirada, continua e finaliza com as restantes unidades de “Delgadinha” utilizando fórmulas próprias do tema importado.

⁴⁵ Leio o poema pela sua edição incluída no *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*, pp. 328-329.

A tendência geral da contaminação dos dois romances na tradição portuguesa (atracção, por parte de “Delgadinha”, de versos de “Silvana”) acompanha a da preferência pela recitação autónoma de “Delgadinha”⁴⁶,

⁴⁶ Quadro da distribuição geográfica dos poemas com interpolações de “Delgadinha” e “Silvana” e das versões autónomas de cada um dos temas (não se incluem as versões sem geografia determinada):

	“Delgadinha” + “Silvana”	“Silvana” + “Delgadinha”	“Delgadinha”	“Silvana”
Trás-os-Montes e Alto Douro	10	1	50	2
Minho	0	0	11	3
Douro Litoral	2	1	10	0
Beira Litoral	1	0	3	0
Beira Alta	1	0	17	1
Beira Baixa	2+1*	1	31	0
Estremadura	2	0	9	0
Ribatejo	0	0	2	0
Alto Alentejo	2	0	9	0
Baixo Alentejo	0	1 + 1**	14	0
Algarve	20	0	13	1
Região Autónoma da Madeira	0	1	40	12
Região Autónoma dos Açores	4	6	14	1

* O poema também inclui versos de “Conde Claros”, contaminação que, neste momento, não está em apreço.

**A versão incorpora igualmente unidades de “Regresso do marido”, interpolação não considerada neste trabalho.

Como se observa, todas as subtradições recitam maioritariamente composições independentes de “Delgadinha”; os poemas autónomos de “Silvana” têm menos expressão numérica em todas as regiões nacionais. Verifica-se, também, que apenas o Algarve (uma das áreas portuguesas menos conservadoras) oferece mais versões contaminadas do que independentes, enquanto o Arquipélago da Madeira (uma das mais conservadoras) quase não recita poemas com interpolações. No entanto, desta constatação não se pode inferir que o processo de contaminação seja consequência de uma memória tradicional menos viva; Trás-os-Montes e, sobretudo, o Arquipélago dos Açores, subtradições equiparáveis à madeirense no seu conservadorismo, apresentam um número significativo de versões contaminadas.

mas amplifica o romance receptor com versos de “Silvana”. Quando não incorpora a última sequência do texto importado e apenas engasta as duas iniciais, a interpolação produz o enriquecimento psicológico da personagem feminina (menos complexo em “Delgadinha”, mais elaborado em “Silvana”); sempre que engasta a terceira unidade de “Silvana” e, ou a última (no todo ou em parte), acresce o conjunto dos motivos paternos para encerrar a protagonista.

No caso das versões de “Silvana” contaminadas, o engaste das sequências de “Delgadinha” corresponde igualmente a uma notável amplificação do romance importador na medida em que o seu final deixa de ter lugar após a descoberta do disfarce e da correspondente reacção das personagens para ocorrer depois das sequências de “Delgadinha”, da pena infligida, dos sucessivos pedidos de ajuda da protagonista e da sua libertação final pela morte (não apenas do encarceramento físico, mas da eminência do crime transcendente).

A contaminação dos dois romances corresponde, portanto, a uma síntese poética de ambos (para a qual cada um deles colabora distintamente com os seus materiais próprios) baseada na proximidade temática e na economia da memória tradicional. Não resulta de um processo de degenerescência ou de esquecimento, mas, pelo contrário, pressupõe a familiaridade dos romances, do seu formulismo e da sua linguagem figurativa, bem como o domínio das técnicas de interpretação, selecção e engaste adequados, assim como as de actualização (de conservação e de inovação) da memória poética no contexto da sua funcionalidade tradicional.