



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

FELIPE HÉLIO DA SILVA DEZIDÉRIO

**PARAÍSO E INFERNO: RELEITURAS DO IMAGINÁRIO MEDIEVAL EM “A
DAMA PÉ-DE-CABRA”**

FORTALEZA

2013

Felipe Hélio da Silva Dezidério

Paraíso e Inferno: releituras do imaginário medieval em “A Dama Pé-de-cabra”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras com concentração na área de Literatura Comparada.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Márcia Alves Siqueira

Fortaleza

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

D518p Dezidério, Felipe Hélio da Silva.
Paraíso e Inferno : releituras do imaginário medieval em "A Dama Pé-de-cabra" / Felipe Hélio da Silva
Dezidério. – 2013.
116 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2013.
Orientação: Profª. Dra. Ana Márcia Alves Siqueira.

1. Interpretação. 2. Imaginário. 3. Narrativa. I. Título.

CDD 400

Felipe Hélio da Silva Dezidério

Paraíso e Inferno: releituras do imaginário medieval em “A Dama Pé-de-cabra”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras com concentração na área de Literatura Comparada.

Aprovada em ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Ana Márcia Alves Siqueira (orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a Zilda Maria Menezes Lima
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À família Dezidério, cuja chama do desejo
arde perene em meu coração.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

Às Anas de minha vida, Áurea, Márcia e Maria. Mãe, orientadora e amiga, numa ordem que agora é difícil definir.

Ao professor Dr. Orlando Luiz de Araújo, pela orientação valiosa e pela amizade gratuita.

À professora Dr.^a Zilda Maria Menezes Lima, por aceitar de forma prestativa participar desta banca.

Aos professores do Departamento de Literatura do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC), pelas contribuições ao longo da composição desta dissertação.

Ao Caio Flavio, por ser um ponto de equilíbrio em minha balança. Um ponto de referência de quem eu sou.

Aos amigos queridos, Tiago Araújo e Pedro Leno, pelo tempo e amizade dedicados a mim sem garantia alguma de retorno.

Aos amigos do grupo Vertentes do Mal: Sayuri, Marília, Euclides, Kamila, Nayara, Fábio e aos outros neófitos. Vocês são a parte boa do Mal.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLEtras) da UFC, pela camaradagem.

Em especial, a João Alfredo, pelo futuro que bate à nossa porta.

“Com o Paraíso e o Inferno a te envolver,
Na indecisão tua alma se angustia!”

(Johann Wolfgang Von Goethe)

RESUMO

A presente dissertação tem por objeto de investigação o trabalho de interpretação das fontes medievais realizado por Alexandre Herculano na composição de “A Dama Pé-de-cabra”, visto que a narrativa recupera parte do imaginário medieval presente no texto genealógico. Como resultado da tentativa de recriação do modo medieval de se perceber a realidade, os espaços e personagens da narrativa simbolizam e marcam uma concepção de mundo medieval, ilustrada, por vezes, pela presença do sobrenatural ao longo da história. É de interesse desta dissertação, portanto, apontar em que medida a perspectiva romântica do autor altera ou retoma os significados medievais que subjazem à estrutura da narrativa. Por fim, outro ponto investigado ao longo desta dissertação será o modo como o dualismo do pensamento medieval entre o sagrado e o profano, centro e periferia, campo e cidade, masculino e feminino são recuperados e estruturam o comportamento das personagens da narrativa. Os eventos de caráter maravilhoso presentes na história seriam uma resultante do enfrentamento entre esses pares opostos. Parte desse duelo ocorre em espaços ermos ou silvestres que coincidem com as manifestações do sobrenatural em algumas cenas; fato que permite cogitar uma provável relação existente entre espaços selvagens e a ocorrência de eventos maravilhosos no enredo. As análises desses elementos narrativos serão amparadas pela perspectiva da mentalidade e do imaginário, termos cunhados e desenvolvidos ao longo da década de 60 pelos participantes da História das Mentalidades, da qual se destacam os nomes de Jacques Le Goff e Georges Duby. Os conceitos dessa vertente histórica permitem aproximações com a Literatura, de modo que os elementos dispostos na virtualidade do texto literário e suas relações internas são investigados dentro de uma rede sutil de representações que permitem recuperar e interpretar parte dos significados das fontes subjacentes ao trabalho literário, tais quais espaço, tempo e personagens e o modo como essas estruturas se relacionam no enredo da narrativa.

Palavras-chave: Interpretação. Imaginário. Narrativa.

ABSTRACT

This dissertation has as investigative goal the work of interpretation of medieval sources done by Alexander Herculano while composing “The Lady with the Cloven Hoof”. It is seen that the narrative recovers part of the medieval imaginary present in the genealogical text. As result of trying to recreate the medieval way of noticing reality, the settings and characters of the narrative simbolize and mark a conception of medieval world, illustrated sometimes by the presence of supernatural phenomena through the story. Therefore, it is the interest of this dissertation to point out which measurement of the author’s romantic perspective alters or retakes the medieval meanings that imply the narrative’s structure. Eventually, another investigated point through this work will be the way that the dualism of medieval thought between the sacred and the profane, center and periphery, countryside and city, male and female are retrived and structure character’s behavior from the narrative. The events of fantastic marvelous character present in the story would be a result of the confrontation between these opposite pairs. Part of this duel occurs in desolated or wild settings that coincide with the manifestation of supernatural phenomena in some moments; fact that allows pondering a probable relation between wild settings and the occurrence of fantastic marvelous events in the plot. The analysis of these narrative elements will be sustained by the perspective of the mentality and of the imaginary, terms coined and developed through the 60s by the participants of History of Mentalities, which features names such as Jacques Le Goff and Georges Duby. The concepts of this historical trend allow aproximations to Literature, as a way that the elements ordered in the virtuality of the literary text and its intern relations are investigated inside of a subtle web of representations that allow retrieving and interpreting part of the meanings of implied sources to the literary work, such as setting, time, characters and the way how these structures relate in the narrative’s plot.

Keywords: Interpretation. Imaginary. Narrative.

SUMÁRIO

| | | |
|----------|---|------------|
| 1 | INTRODUÇÃO | 09 |
| 2 | ENTRE REALIDADE E FICÇÃO: A DAMA SOB A ÉGIDE DO ROMANTISMO | 15 |
| 2.1 | De lendas a narrativas: uma obra entre fronteiras | 15 |
| 2.2 | Um pacto silencioso: a relação narrador-narratário em “A Dama Pé-de-cabra” | 22 |
| 2.3 | “A Dama Pé-de-cabra” e as outras damas: as fontes genealógicas e a criação literária | 32 |
| 3 | À PENUMBRA DA ESCRIVANINHA: A CONSTRUÇÃO DO HORROR EM “A DAMA PÉ-DE-CABRA” | 46 |
| 3.1 | Romantismos e a tradição <i>noir</i> portuguesa | 46 |
| 3.2 | Uma história negra: o sobrenatural em “A Dama Pé-de-cabra” | 55 |
| 4 | NEM NO CÉU, NEM NO INFERNO: OS HERÓIS AMBÍGUOS DE “A DAMA PÉ-DE-CABRA” | 65 |
| 4.1 | Eva, Maria e outras: a Dama em perspectiva | 65 |
| 4.2 | Na floresta dos signos: relações dialéticas na construção do sobrenatural em “A Dama Pé-de-cabra” | 81 |
| 4.3 | Os pecados dos pais: a natureza dupla de D. Inigo | 91 |
| 5 | CONCLUSÃO | 103 |
| | REFERÊNCIAS | 109 |

1 INTRODUÇÃO

“Aquele que luta com monstros deve acautelarse para não tornar-se também um monstro. Quando se olha muito tempo para um abismo, o abismo olha para você”

(Friedrich Nietzsche)

Criada pela recuperação e manipulação das fontes medievais por Alexandre Herculano, “A Dama Pé-de-cabra” narra a história soturna das raízes da família Lopes de Haro. O autor de *Lendas e Narrativas* interpreta a lenda da senhora das Penhas a partir de um jogo intrincado de retomadas do imaginário medieval, objetivando a recriação e a atualização das formas de pensar da medievalidade portuguesa. Encoberto por essa atmosfera de utilizar as bases históricas como fundo para a criação literária, o autor agrega à narrativa elementos de um discurso romântico, novidade em Portugal na primeira metade do século XIX.

No ano 1934, Herculano dá os primeiros passos na tentativa de instaurar o Romantismo como a nova corrente estética de Portugal publicando na revista *Repositório Literário* o artigo “Qual é o estado da nossa Literatura? Qual é o trilho que ela hoje tem a seguir?”, avaliando a situação das Letras portuguesas e indicando os novos rumos para a criação de uma arte mais liberal. A avaliação de autor principia pela constatação do esgotamento da escola clássica em Portugal, que se detinha exaustivamente no culto às formas rebuscadas, mas já sem a força e a criatividade necessárias ao objeto artístico:

Entretanto, nenhum dos poetas e literatos do século de José I olhou as Letras de um ponto de vista eminente. Semelhante os escritores do século de Luiz XIV, foram muito eruditos, mas pouco filósofos, e assim o caráter das duas literaturas é a confusão dos princípios absolutos com os de convenção. Cingindo-se quase cegamente a autoridade dos Antigos, miudeada e explanada pelos comentadores, a sua obediência ilimitada a alheias opiniões contribuiu muito para a posterior decadência. A impertinente questão dos arcaísmos e neologismos veio tomar o lugar das discussões da Arcadia e essa ocupação dos meios talentos e das meias instruções, influiu sobre objetos mais importantes, viciou e acanhou toda a literatura. (HERCULANO, 1909, p. 6)

O meio artístico lusitano estava totalmente aquém das práticas literárias do restante da Europa, que se libertava das amarras do modelo clássico. A causa da decadência do cenário literário era endógena, pois estava desgastada com a análise estrita das formas e das figuras literárias, sem tencionar uma possibilidade de criação que não acatasse ao estilo padrão. Na perspectiva de Herculano, tal postura de obediência e enquadramento aos modelos normativos era absolutamente execrável para sua visão liberal, pois o autor buscava nas artes a expressão individual do sujeito, relegado por muito tempo à prisão dos padrões. Havia uma necessidade

explícita de abrir o paradigma da crítica para atender as exigências e efetivações da nova estética. Herculano (1909, p. 7), portanto, propõe outra abordagem de investigação para as novas obras:

Se coubesse nas nossas diminutas forças um trabalho de tanta magnitude, nós começaríamos por discutir qual é o objeto da poesia, e d'esta questão nos parece que já se tirariam importantes resultados, e que as duas características – o *icastico* e o *ideal* – que distinguem as tendências do antigo e do novo sistema, surgiriam dela para nos servirem depois para a resolução de vários problemas que se nos apresentariam na série de nossas indagações.

Os princípios que devem nortear a apreciação das novas produções surgem como uma necessidade da própria obra. As obras são avaliadas de acordo com sua clareza e espontaneidade, que diferem do rebuscamento verborrágico dos estilos de composição do modelo clássico, libertando em certa medida a crítica e os artistas das amarras da forma. O ideal na composição seria, por sua vez, a apreensão da obra de acordo com a abertura dos sentimentos do gênio, colocando de lado as imposições do método racional e permitindo a ação da intuição criativa da perspectiva do indivíduo. A avaliação de Herculano, feita a partir das questões que norteiam o artigo, é uma das primeiras afirmações da escola romântica em Portugal.

Concebidos em meio a esse espírito de renovação e experimentalismo, os textos de *Lendas e Narrativas* buscam reavivar na cultura portuguesa os elementos formadoras da identidade da pátria, segundo a ótica do autor. Dentre as narrativas que compõem a obra, “A Dama Pé-de-cabra” destaca-se por tratar diretamente da interferência do sobrenatural no cotidiano, parte significativa do conjunto daquilo encarado por Herculano como o espírito português. A narrativa foi objeto de um número considerável de pesquisas de áreas e abordagens diversas, dados os requintes de sua composição. Algumas dessas investigações fomentaram a discussão de certos pontos de vistas abordados nesta investigação. À guisa de ilustração, abaixo são citados alguns desses exemplos.

Dentro de uma perspectiva histórica, a pesquisadora Aline Dias da Silveira defendeu a dissertação intitulada *A Dama Pé-de-cabra: o pacto feérico na Idade Média ibérica*. A partir da narrativa de Herculano, a historiadora investiga as representações e as motivações dos pactos feéricos nas narrativas medievais. Ana Márcia Alves Siqueira, em sua dissertação, *As relações entre mito e história em A Dama Pé-de-cabra: reflexos de uma época* (1998), oferece um mapa bem estruturado da passagem da lenda da dama da floresta para a literatura genealógica e sua reelaboração em material literário por Alexandre Herculano. A autora ainda compara aspectos da lenda de Melusina com a Dama, apontando as correspondências de

comportamento entre as fadas da abundância da tradição medieval com a Dama de Biscaia. Maria Lúcia Dal Farra (2007) escreveu um trabalho intitulado *A Dama, a Dona e a outra Sóror*, em que a autora dedica-se a descrever as representações femininas na Literatura Portuguesa, observando as representações do imaginário feminino das histórias selecionadas. Trabalho similar foi desenvolvido por Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira (2008), em artigo intitulado *A Dona Pé-de-cabra: agonia e triunfo feminino*, em que a autora levanta questões sobre diferenças de gêneros e as representações femininas na Literatura Portuguesa, analisando o discurso feminino nas narrativas.

Retomando parte das contribuições das pesquisas feitas em “A Dama Pé-de-cabra”, essa investigação segue rumos diferentes. Entende-se que a narrativa recupera parte do imaginário medieval presente no texto genealógico, trabalhado pelas mãos de Alexandre Herculano. Como resultado da tentativa de recriação do modo medieval de se perceber a realidade, os espaços e personagens da narrativa simbolizam e marcam uma concepção de mundo medieval, ilustrada, por vezes, pela presença do sobrenatural ao longo da história. É de interesse desta dissertação, portanto, apontar em que medida a perspectiva romântica do autor altera ou retoma os significados medievais que subjazem à estrutura da narrativa.

Por fim, outro ponto investigado ao longo desta dissertação será o modo como o dualismo do pensamento medieval entre o sagrado e o profano, centro e periferia, campo e cidade, masculino e feminino são recuperados e estruturam o comportamento das personagens da narrativa. Os eventos de caráter maravilhoso presentes na história seriam uma resultante do enfrentamento entre esses pares opostos. Parte desse duelo ocorre em espaços ermos ou silvestres que coincidem com as manifestações do sobrenatural em algumas cenas; fato que permite cogitar uma provável relação existente entre espaços selvagens e a ocorrência de eventos maravilhosos no enredo.

As análises desses elementos narrativos serão amparadas pela perspectiva da mentalidade e do imaginário, termos cunhados e desenvolvidos ao longo da década de 60 pelos participantes da História das Mentalidades, da qual se destacam os nomes de Jacques Le Goff e Georges Duby (ARIÈS, 2011, p. 268-295). Os conceitos dessa vertente histórica permitem aproximações com a Literatura, de modo que os elementos dispostos na virtualidade do texto literário e suas relações internas são investigados dentro de uma rede sutil de representações que permitem recuperar e interpretar parte dos significados das fontes subjacentes ao trabalho literário, tais quais espaço, tempo e personagens e o modo como essas estruturas se relacionam no enredo da narrativa.

No artigo “Mentalidades: uma história ambígua”, Jacques Le Goff (1995, p. 71) concebe o termo mentalidade como uma instância humana disposta “no ponto de junção do indivíduo e do coletivo, do longo tempo e do cotidiano, do inconsciente e do intencional, do estrutural e do conjuntural, do marginal e do geral”. A mentalidade de uma época, neste sentido, seria uma estrutura maior que diz respeito aos modos das populações representarem sua realidade apreendida no trato cotidiano do indivíduo. O historiador das mentalidades estaria interessado na descoberta do significado oculto que os símbolos sociais possuem para certas camadas de uma comunidade, bem como as relações que o imaginário de um grupo social estabelece com o modo de pensar e sentir a realidade.

O historiador também compreende mentalidade como “aquilo que muda mais lentamente. História das mentalidades, história da lentidão na história” (LE GOFF, 1995, p. 72). Como uma categoria que abrange a coletividade da sociedade, mentalidade, portanto, seria um ponto de convergência de todas as parcelas sociais, marcada pela fixação e determinação dos significados. Jacques Le Goff, contudo, entende que as parcelas que formam o conjunto social possuem uma mentalidade específica, da mesma forma que indica certo grau de intencionalidade dos grupos sociais na formação da mentalidade, uma vez que afirma os aparelhos institucionais – palácio, igreja, escolas – como “centros onde se forjam as mentalidades” (LE GOFF, 1995, p. 77). O termo mostra-se em certos aspectos ambíguo, pois circula entre o adquirido e o inato. Os estudiosos da história das mentalidades estão de acordo quanto ao aspecto ambíguo de mentalidade, como algo comum a toda humanidade, por ser inato, e motivador das atividades do homem no mundo, mas de difícil apreensão.

O historiador Hilário Franco Júnior (2003) discute a problemática que envolve as tentativas de síntese dos termos, auxiliado pelas pesquisas na Neuropsicologia. Para Franco Júnior (2003, p. 76), mentalidade seria a instância mais profunda da percepção, comum a todo o gênero humano que cultive alguma representação cultural, enraizada de tal forma em nossa constituição que a lógica não consegue se distanciar da mentalidade para descrevê-la. Segundo o autor (2003, p. 95), “qualquer tentativa de definição de mentalidade leva a um impasse aparentemente intransponível: como apreender essa realidade muito mais ampla que a capacidade analítica de seu observador, que é refém dela?”.

Aquilo que pode ser apreendido, então, é o imaginário, a instância responsável pela decodificação e representação cultural desses processos. O autor apresenta, ainda, o imaginário como “um sistema de imagens que exerce função catártica e construtora da realidade e identidade coletiva ao aflorar e traduzir sentimentos profundos de substratos psicológicos de longuíssima duração” (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 97-98). Enquanto a

mentalidade é a capacidade invariável humana de perceber a realidade circundante, o imaginário seria, portanto, as representações dos modos como cada sociedade apreende a realidade, variando no tempo e na cultura.

Nessa perspectiva, a presença dos métodos investigativos da História das Mentalidades (ou dos imaginários?), portanto, serão utilizadas a serviço da interpretação literária, na medida em que esses recursos contribuam e ampliem a compreensão do fenômeno estudado, sem, contudo, distorcer a predominância do enfoque literário da pesquisa. Por intermédio deles, poderemos revelar ao longo desta investigação um sistema de relações entre significantes e significados narrativos submersos na teia ficcional de “A Dama Pé-de-cabra”.

De acordo com esses princípios esta dissertação possui um aporte comparativista, pois busca analisar os componentes de “A Dama Pé-de-cabra”, observando a permanência dos dualismos medievais herdados do imaginário das fontes genealógicas que inspiram a narrativa. A pretensa visão de totalidade que talvez esta leitura possa transparecer não extrapola a idéia de fragmento que lhe dá forma. Como amparo à certeza de incompletude, lembramos que pelo imaginário só vislumbramos impressões de realidade, mas pelos estilhaços da literatura, entretanto, entrevemos a possibilidade de interpretação: sempre fragmentos, releituras e novas interpretações. Resta, por fim, apresentar como esta investigação propõe-se a discutir os pontos acima levantados.

O primeiro capítulo desta dissertação busca expor os recursos técnicos manuseados por Herculano em *Lendas e Narrativas*: o propósito da obra, os problemas com a definição de seu gênero, e a influência da tradição genealógica e outros gêneros, como a balada, para a sua composição. Em seguida serão apresentados os recursos narrativos congregados por Herculano na construção da narrativa, especialmente, aqueles utilizados na criação de uma atmosfera de terror e os que reforçam essa impressão. Dentre estes recursos destaca-se a fala do narrador que, muitas vezes, dirige-se a uma suposta plateia. Ao longo da história, esse narratário percorre junto ao narrador um labirinto narrativo que se intensifica ao passo que a história prossegue. Em determinado ponto, tanto a figura do narrador principal como a de seu ouvinte desaparecem em outras histórias que surgem na trama do enredo. A voz do narrador principal aos poucos é sobreposta por outras vozes narrativas que complementam a história. Em outro momento, investiga-se o texto genealógico que fomenta “A Dama Pé-de-cabra”, destacando o trabalho de Herculano com as fontes dos *Livros de Linhagens*, retomando neste ponto as discussões acerca de imaginário e mentalidade, uma vez que o autor aproveita a base medieval, que traz formas de representação de mundo próprias da época, e reorganiza esses

elementos em sua produção literária com vistas na obtenção de um determinado efeito estético.

O segundo capítulo investiga o percurso histórico da tradição *noir* em Portugal, destacando quais elementos dessa tradição são observados na estrutura de “A Dama Pé-de-cabra”. Em seguida, é estudada a ação do sobrenatural na narrativa, destacando quais as funções e os elementos manuseados pelo autor para a manutenção do efeito de horror da composição.

O terceiro capítulo será dedicado à investigação da personagem da Dama. Alguns modelos a respeito das representações femininas no imaginário medieval, especificamente aqueles referentes à Eva e à Maria, serão contrapostos à misteriosa senhora, observando em que pontos a personagem se aproxima ou se afasta desses modelos. A representação da Dama com aspectos demoníacos referentes às bruxas será analisada como uma permanência do imaginário religioso medieval, que busca satanizar a tradição das fadas, aspecto recuperado na narrativa de Herculano. Em sequência, os espaços narrativos da história serão focados, buscando uma possível relação entre a ocorrência de lances sobrenaturais e ambientes específicos. As manifestações desses eventos na narrativa ocorrem em sua maioria em ambientes desertos. Os espaços ermos, dentre eles a floresta, são encobertos por uma simbologia específica na cultura medieval, cujos significados são recuperados na trama narrativa.

Por fim, o último tópico da dissertação propõe a análise de D. Inigo, uma das figuras centrais da narrativa. Em um movimento semelhante ao anterior, a figura do cavaleiro medieval será contraposta a do herói romântico, buscando verificar os modos como se dá o reaproveitamento do imaginário medieval na narrativa. Personagens similares, como Argemiro, Astrigildo, D. Diogo, também passarão por um processo de análise, buscando revelar seus significados em relação ao enredo arquitetado por Herculano.

2 ENTRE REALIDADE E FICÇÃO: A DAMA SOB A ÉGIDE DO ROMANTISMO

Neste primeiro momento da investigação proposta será explorado a problemática que envolve as tentativas de classificação dos textos de *Lendas e Narrativas*, mas especificamente “A Dama Pé-de-cabra”, nos gêneros literários da prosa moderna, notadamente o conto e a novela. Em seguida, investigaremos as relações mantidas entre narrador e narratário, objetivando o papel desempenhado por esses elementos na narrativa. Por fim, faremos um apanhado da tradição das fadas da abundância na tradição medieval, aproveitada por Herculano na composição de sua obra.

2.1 De lendas a narrativas: uma obra entre fronteiras

Alexandre Herculano colaborou em algumas revistas literárias, principais meios de difusão das idéias das obras e da estética romântica em Portugal. Destaca-se seu trabalho junto ao *Repositório Literário*, à *Revista Universal lisbonense* e à revista *O Panorama*, o principal periódico do movimento romântico lusitano, do qual esteve à frente nos anos de 1837 a 1839 e novamente entre 1843 e 1844, quando a revista encerra suas atividades pela primeira vez. O novo mercado editorial português se dedicou a publicar traduções dos contos, novelas e romances dos grandes autores estrangeiros da época: Walter Scott, amplamente consumido, Henry Fielding, Goethe, Chateaubriand e Rousseau. Embora os primeiros representantes do Romantismo português conhecessem grande parte desses nomes, sua divulgação ao grande público foi extremante favorável para a recepção de Herculano e outros ficcionistas (SOUSA, 1979, p. 25-26).

Em 1851, Alexandre Herculano seleciona e publica nove narrativas que formam *Lendas e Narrativas*, lançadas n ‘*O Panorama* entre o final da década de 30 e os meados dos anos 40, sendo a única exceção “O Alcaide de Santarém”, publicada na revista *A Ilustração*. Deve-se atentar ao fato de que essas narrativas foram compostas ainda em uma fase de experimentalismo do autor, que buscava adaptar-se às novas formas do Romantismo. Gêneros como a novela e o conto ainda estavam passando por uma fase de maturação no início do século. Daí a importância das revistas literárias como um espaço em que os autores, além de apresentar suas propostas artísticas, podiam experimentar as possibilidades das novas formas. Em prefácio à primeira edição da obra, o autor adverte:

Corrigindo-os e publicando-os de novo, para se ajuntarem a composições mais extensas e menos imperfeitas que já viram a luz pública em volumes separados, ele quis apenas preservar do esquecimento, [...] as primeiras tentativas do romance histórico que se fizeram na língua portuguesa. Monumentos do esforço do autor para introduzir na literatura nacional um gênero amplamente cultivado nesses nossos tempos em todos os países da Europa, é este pó principal ou, talvez, o único

merecimento deles; o título de que podem valer-se para não serem entregues de todo ao esquecimento. A singeleza da invenção, a pouca firmeza nos contornos de alguns caracteres, o menos bem travado do diálogo, imperfeições que nem sempre foi possível remediar nesta nova edição revelam a mão inexperiente. (HERCULANO, 2008, p. 5)

Nesta autocrítica, Herculano denuncia o pioneirismo de suas tentativas em emparelhar o defasado cenário cultural português com o restante da Europa. Publicados em revistas, cuja intenção era apresentar e familiarizar o público com as novas produções, os textos de *Lendas e Narrativas* são suas primeiras experiências autorais com a estética romântica que se estabelecem dentre as manifestações mais notórias do romance histórico português, apesar da total ausência de uma tradição crítica a respeito do gênero (CHAVES, 1979, p. 22). Os receios do autor são percebidos no tom experimental de *Lendas e Narrativas*, pois, apesar da obra seguir o projeto de apresentar os fundamentos da nacionalidade portuguesa com base nos registros e nas lendas nacionais, os nove textos que compõem a obra não são formalmente harmoniosos. As mais de vinte páginas de “A Dama Pé-de-cabra” entram em contraste direto com as quatro páginas de “O Castelo de Faria”, de modo que seria prematura qualquer tentativa de classificação dos textos da obra como novelas ou contos. Era necessário, no entanto, criar uma ponte ideal que unisse os significados dos fatos históricos com as novas formas, objetivando a comunicação dos ideais artísticos para o público. O meio eleito para cumprir essa função foi o romance histórico, amplamente desenvolvido nas primeiras décadas do XIX, por Victor Hugo e Sir Walter Scott, paradigma do gênero e de influência evidente em Herculano (MACHADO, 1979, p. 83). O escritor encarrega-se de aplicar à forma herdada por Scott e Hugo a substância da nacionalidade portuguesa, destacando-se por seu esforço em atingir a originalidade, tendo em vista que a imitação talvez fosse o mais esperado, dada as circunstâncias inóspitas do cenário literário português na primeira metade do século XIX.

Resultado das experiências com as fronteiras dos gêneros, *Lendas e Narrativas* é uma obra de formação que busca o equilíbrio entre os gêneros medievais, como a balada, a gesta e a lenda, tocados pela cultura oral, com as formas da prosa moderna, o conto e a novela. Essas aproximações são próprias da formação do conto moderno, como afirma Gilberto Mendonça Teles (2002, p. 167):

A tradição oral dos gregos e latinos, bem como a dos orientais, foram lentamente se atualizando em formas literárias, como no *Decameron* e em *As Mil e uma Noites*, obras em que os elementos da tradição oral «convivem» com os que foram realmente inventados pelo escritor, criando a tradição escrita, literária, da narrativa curta. Se a «teoria» do conto oral provém dos escritores alemães do século XVIII, a do conto escrito é realmente bem nova e surgiu em 1843 com a resenha de Edgar A. Poe sobre o livro *Twice Told Tales*, de Hawthorne.

Herculano, no entanto, escreve os textos de *Lendas e Narrativas* em um período em que ainda não havia uma definição clara entre as fronteiras das formas literárias modernas. Seu trabalho é balizado pelo experimentalismo formal do Romantismo em processo de maturação. Segundo João Décio (1970, p. 204), o Romantismo foi o responsável por instaurar as formas da prosa moderna em Portugal. Esse pioneirismo, contudo, é marcado por um estágio de indefinição dos gêneros que será contornado com a prosa realista que determina as fronteiras e a autonomia formal dos gêneros narrativos.

Os textos de *Lendas e Narrativas* não se enquadram como contos na acepção que Poe compreende (1842, p. 298-300), visto que não obedecem ao foco na unidade de ação das personagens, a economia dos recursos, uma vez que ele desenha os pormenores dos cenários, o tempo das ações decorre entre longos intervalos e suas narrativas são compostas por sobreposições de tom¹. As personagens não possuem profundidade individual diferentemente da complexidade humana que o realismo constrói seus tipos (DÉCIO, 1970, p. 208). Sua constituição é modelo para uma coletividade, refletindo suas expectativas e angústias, de modo que não se interessem por aquilo que é individual, reflexo da proximidade com as narrativas medievais, cujos substratos estão presentes na obra de Herculano (JÚDICE, 2008, p. 22). Atenta-se, contudo, para o fato de que João Décio aponta uma “evolução” da forma conto em Portugal, cujo rigor técnico é definido no Realismo. Apesar do experimentalismo e da indefinição, contudo, a mescla de gêneros perpetrada pelo Romantismo não reduz a riqueza dos sentidos do texto.

Sete dos contos e novelas que compõem a obra tratam rigorosamente da Idade Média portuguesa, abrangendo aspectos do século X ao século XV. Com exceção a “O pároco da Aldeia” e “De Jersey a Granville”, ambientados no século XIX e de feições mais autobiográficas, as narrativas têm por fonte as crônicas, as genealogias e as lendas da medievalidade portuguesa. A proposta do autor não era a formação de um museu cultural, uma vez que acredita que os elementos da tradição devem ser ressignificados e contextualizados com as expectativas do presente. Longe da inércia artística, esses textos devem ser revividos no presente; devem ser dotados de significados plenos que expressem uma ação efetiva no cotidiano das comunidades, de maneira que a própria arte seja uma reflexão constante para a ação formadora e organizadora da realidade e das identidades. A

¹ No breve ensaio “Review of Hawthorne”, Poe esboça uma teoria de estudo para o gênero conto baseada nos recursos técnicos necessários para desenvolver uma unidade de efeito na narrativa. Alguns anos mais tarde, o autor reitera os conceitos no ensaio “The philosophy of composition”, em que analisa o poema narrativo “The raven”. (GOTLIB, Nádya Battella. *A teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006, p. 32.)

essência da proposta de Alexandre Herculano está na tentativa de aproximação da arte com a vida íntima dos sujeitos, como se pela arte os indivíduos despertassem a consciência de si:

Por outra parte, o commum dos leitores—os mesmos que hão de ler o poema ou o romance, e assistir á representação do drama—se habituarão ao tracto e frequência dos costumes e idéas que essas composições resuscitam: as crenças, as opiniões, a vida material dos tempos passados deixarão pouco e pouco de ser para elles como estranhas, e as obras d’arte serão intelligiveis e populares, o que aliás difficultosamente aconteceria. (HERCULANO, 1876, p. 46)

É necessário que o artista empregue às formas de seu engenho esses elementos esquecidos, conferindo à sua criação a vivacidade capaz de unir passado e presente de modo dinâmico. É ofício do artista fazer com que os elementos culturais postos em esquecimento retornem a memória do povo com a força necessária para despertar nos indivíduos o orgulho por tudo aquilo que é de sua pátria, pois em suma é a base de sua identidade.

O intuito da obra era fornecer um quadro diverso da cultura medieval portuguesa, percorrendo um grande panorama que abarca desde eventos cruciais à formação política de Portugal ao modo de vida corriqueiro da civilização medieval: seus costumes, sua tradição, seus tratos cotidianos (MOISÉS, 1994, p. 50). De modo que a obra oferece tanto uma visão pictórica da medievalidade portuguesa, certificada pela base documental recolhida pelo autor, como busca resgatar a sensibilidade e a relação dos sujeitos com a manutenção da ordem social, modelo para a restauração da conflituosa sociedade lusitana do século XIX. As narrativas históricas, portanto, são percebidas por Alexandre Herculano em uma primeira instância como instrumentos para a redescoberta da história e das tradições nacionais, na medida em que familiariza os indivíduos com os fundamentos de sua civilização.

Sua obra não tem o propósito de transportar as paisagens do passado para a contemporaneidade, mas busca a atualização, em linguagem literária, dos significados e dos valores que organizavam a sociedade do passado. Por último, sua proposta artística está na remontagem da vida íntima, do sentir e pensar de uma época, bem como das suas representações e compreensões de sua realidade, dentro dos limites da ficção, de modo que o passado não seja apenas descrito, mas redefinidos para o presente. A remontagem de cenas e fatos passados ocultam em sua essência um fim didático, como exemplos para as gerações presentes. Cada uma das sete narrativas ambientadas na Idade Média portuguesa cumprem a função de interar os indivíduos de seu papel como partes de um coletivo vivo e capaz de efetuar mudanças no presente.

Desta forma, dentro da concepção do autor, a catarse literária se completa quando o sentimento estético aponta para uma mudança de postura dos indivíduos. O retorno ao passado pretendido por Herculano, portanto, faz-se de modo idealizado, uma vez que busca

sentidos maiores do que a mera descrição de uma realidade distante, aproximando em um movimento vertical as instâncias idealizadas do passado atuando nas expectativas do presente. As idealizações que preenchem as imagens do passado têm origem nas intenções do presente. A remontagem proposta pelo escritor não se restringe a uma linha de tempo definida, mas atua na esfera dos sentidos, cujo tempo não é definido, agindo em um campo contínuo de significações, transpondo as limitações da imagem, ponto que o autor busca apresentar nos textos presentes em *Lendas e Narrativas*.

Inaugurando a obra, “O Alcaide de Santarém” tem duas partes publicadas em abril de 1845 e as duas últimas publicadas em 1846 na revista *A Ilustração*, o texto mais recente em *Lendas e Narrativas*, portanto. Abordando o tema da vingança, a história é ambientada no século X da Península Ibérica, entre os anos de 950-961, ocupação moura. A novela retoma parte da cultura moura em Portugal e os costumes deste povo, cuja presença influenciou sobremaneira a cultura ibérica, apesar dos séculos de conflito. Também seguindo a mesma temática de conflitos com os árabes está “A morte do lidador”, publicado primeiramente em 1839. A segunda narrativa do livro, “Arras por foro d’Espanha”, teve sua primeira parte publicada em 1841 e foi concluída no ano seguinte n *O Panorama*. Herculano destaca-se neste conto por mostrar os interesses e as preocupações dos diversos grupos que formavam Portugal daquele período, utilizando a figura imaginária de Frei Roy para interagir com os diversos tipos que se apresentam ao longo da história. Daí o apreço do Romantismo com os elementos tradicionais dos grupos, como os dialetos e os símbolos folclóricos, tendo em vista que esses elementos são mais do que um inventário de ritos e práticas isoladas, mas resguardam a unidade significativa da diversidade humana e material que forma a integridade do povo ou fragmentos de individualidades que refletem e constroem o espírito da coletividade da Nação (CHAVES, 1979, p. 12).

O conto “O castelo de Faria”, a mais breve das narrativas, publicado pela primeira vez em 1938, é ambientado também no século XIV sob o reinado de D. Fernando. A breve história narra a resistência de Gonçalo Nunes, filho de Nuno Gonçalves, contra as forças castelhanas. A base para a história está em uma crônica de Fernão Lopes em *Crônicas de D. Fernando*. Herculano dramatiza o episódio, no entanto, focando a força da narrativa no ideal cavaleiresco do pai e do filho, como símbolos do orgulho e da força portuguesa perante os povos invasores que tentam tolher a liberdade e a soberania de Portugal, aspecto tocado em “A Dama Pé-de-cabra” nas figuras de Argemiro, D. Diogo e Inigo, que também levantam armas contra os mouros. Em sua estrutura, pode-se exemplificar o modelo de Scott influenciando a escrita de Herculano. Nas ações dos personagens de “O Castelo de Faria” as

particularidades dos homens da época derivam da especificidade histórica de seu tempo, aliando a verdade histórica na descrição ficcional da realidade de um período. As ações de suas personagens são um reflexo da consciência histórica dos sujeitos a partir do entendimento de que a história e seus fatos determinam o cotidiano, ressaltando que este entendimento não é individual, mas surge com intuição do coletivo social no qual se está inserido (LUKÁCS, 2011, p. 49).

O conto “A abóboda”, publicado em 1839 é ambientado no início do século XV, no ano de 1401. A história narra os eventos da construção da abóboda do Mosteiro da Batalha, erigido em comemoração à vitória portuguesa no conflito de Aljubarrota, com a derrota castelhana. Essa narrativa ilustra as consequências que recaem sobre aqueles que desrespeitam os ritos da fé, aspecto também percebido em “A Dama Pé-de-cabra”, simbolizados na soberba de senhores de Biscaia. É notável o trabalho do autor com “A abóboda”, pois há uma preocupação do autor em tentar remontar a interioridade e a forma de pensar da época das figuras que formam o quadro. Mesmo o romance social dos finais do século XVIII, que já promove a abertura da retratação dos costumes e da psicologia do povo, não problematiza a determinação temporal dos homens, uma vez que as abstrações e as impressões dos autores incorrem em suas obras, criando um quadro particular de todo um meio historicamente condicionado (LUKÁCS, 2011, p. 34).

A narrativa de “O bispo negro”, publicada em 1839, tem por base uma crônica retirada de *Crônica de D. Afonso Henriques*, de Duarte Galvão. Transcorrido no século XII, no ano de 1130, a novela aborda a suposta reação do papa aos conflitos travados entre D. Afonso Henriques e sua mãe, D. Teresa. Na edição da novela n ‘*O Panorama*, a narrativa principiava com o narrador atestando a veracidade do relato como um documento histórico, ponto suprimido na edição de *Lendas e Narrativas*. Esta novela, por não se ligar tão fervorosamente ao fato histórico, permite maior liberdade para a especulação literária no encadeamento do enredo, dando ao autor autonomia para a interpretação e desenvolvimento das possibilidades presentes nos vazios do fato. Em “A Dama Pé-de-cabra”, Herculano realiza um movimento parecido, pois os acontecimentos da Trova Segunda não estão no relato genealógico que serviu de base para a narrativa.

O conto “O Pároco da Aldeia”, publicado n ‘*O Panorama* em 1843, não aborda em vias diretas a medievalidade, desenrolando-se no século XIX. Narrado a partir de reminiscências de um velho prior, o relato apresenta um tom confessional, revelando as impressões e memórias de um pároco. Mesmo que transcorrido na atualidade do século XIX, o aspecto campesino da narrativa passa uma ideia de simplicidade e calma que se contrapõem

ao movimento e às convulsões sociais da cidade, como se o campo resguardasse a aura e os valores do passado.

O último texto de *Lendas e Narrativas*, “De jersey a Granville”, foi escrito por um Herculano recém-exilado e, em tom de crônica de viagens, narra a travessias entre esses portos, descrevendo a viagem e analisando sua situação. O texto destaca-se por revelar suas impressões de desterro e a formação de uma Pátria ideal, lado importante em sua obra. O confronto com o estrangeiro, ou especificamente com o outro, serve para o contraponto para se pensar o sentimento de individualidade e a necessidade da conceituação de uma identidade, principal preocupação de *Lendas e Narrativas*. Em um movimento contraditório, a identidade portuguesa começa a se definir na interioridade de Herculano pelo afastamento de sua terra e o contato com o outro. De outra forma, pode-se dizer que a memória e a saudade do país físico abandonado formam no íntimo do autor a imagem de Portugal vivo e presente, iluminado pela saudade e pelo carinho patriótico. O contraste com o outro e as diferenças encontradas reforçam cada vez mais essa impressão de individualidade nacional. Em Herculano, porém, o contato sensível com o estrangeiro evolui para a descoberta das produções nativas. Ele experimenta a riqueza das produções artísticas que definiram boa parte de sua atitude como escritor. As formas da literatura inglesa causam um estranhamento entusiástico no autor, que busca adivinhar a essência do estilo e da sensibilidade única de sua formação, confrontando a força das idéias com o comedimento das formas, tônica levantada posteriormente na sua proposta estética:

A Inglaterra há visto nascer no seu grêmio grandes poetas. Shakespeare e Byron bastariam para lhe dar uma glória imensa. Mas a sua poesia reside toda no pensamento, na essência da arte. As formas externas são rudes, bárbaras, ou flutuantes. Shakespeare e Byron foram dois selvagens, um porque estava além da civilização, outro porque estava aquém dela; mas foram talvez as almas mais sublimes poéticas da Europa. Por que, pois, não souberam ajuntar a melodia material às harmonias íntimas das suas ideias? (HERCULANO, 2008, p. 252)

O sentimento de desterro no autor causa, além da construção de uma pátria mais definida, mesmo que distante, o padecimento e o sentimento de abandono. Mais do que uma imagem bem colorida em seu espírito, a pátria é um consolo sentimental; assume feições maternais de acolhimento ao sujeito desvalido em terras estranhas. O afastamento da terra natal conscientiza o sujeito da necessidade sentimental de se reconhecer como parte integrante e natural de sua Nação, mais do que isso, talvez, a pátria seja uma necessidade intrínseca ao bem da alma, como mostra o trecho a seguir:

O desterro é uma das mais profundas misérias humanas; mas a pobreza, no desterro, é o tormento mais intolerável do espírito, porque é composto monstruoso de saudade, de humilhação, de abandono, de desesperança, que vos lembra cada dia,

cada hora, cada instante, a vossa situação desgraçada; que vos recorda sem cessar que sois uma espécie de Ashverus, de judeu errante, que a maldição de Deus guia, em meio do desprezo dos homens, em meio aos vitupérios e dos trabalhos, por uma peregrinação sem termo e sem horizonte. [...] Então vem o comparar tudo isso com os cômodos e gasalhado do lar doméstico, com o amor e a amizade que vos cercam de suavidade o viver de outro tempo, e a comparação vos converte em fel e lágrimas o sangue mais puro das veias. Tombastes de pedra em pedra e caístes no fundo de um abismo: lá acharam os vossos membros pisados e feridos um leito de sarças; e daí medis de contínuo a altura da queda, porque vos luz lá de cima o céu da pátria, e a saudade vos mede palma a palma a distância que vai do despenhado a essa imagem querida. (HERCULANO, 2008, p. 260)

O sentimento de desterro perpassa boa parte da obra de Herculano, tanto nas composições líricas como nas narrativas. Em certa medida, esse sentimento ganha outras proporções, saindo da temática do exilado da pátria para um exílio interiorizado. O desterro assume feições de descontentamento, de insatisfação com a realidade exterior, da pátria ou de qualquer outro lugar.

O acolhimento dessas obras em prosa é um passo essencial para o sucesso do movimento, tendo em vista que as novelas dramáticas e históricas eram um gênero pouco conhecido e menos ainda consumido pelos leitores, tendo em vista que a liberdade do modelo prosaico dos contos, novelas e romances era tomada com desconfiança pela crítica tradicionalista (CHAVES, 1979, p. 16). Nas novas formas, em especial no romance, os autores tinham a liberdade de aglomerar diversas sequências narrativas pertencentes a gêneros literários distintos, indo do drama ao épico, sem afetar a coerência de suas obras. Essa mistura de gêneros possibilitou às narrativas um exercício de sobreposições e interpretações do fato histórica para a escrita literária, formando um texto repleto de nuances sutis entre historicismo e manipulação literária. O exemplo mais patente deste fato é “A Dama Pé-de-cabra” que, desde seu subtítulo “Rimance de um jogral do século XI”, a narrativa anuncia sua forma híbrida: algo entre o oral e o escrito, cujo resultado resiste à ideia de síntese e contenção da forma, uma vez que a narrativa agrega estruturas de outros gêneros, como a balada, a crônica e o discurso oral (DÉCIO, 1970, p. 208). A respeito das especificidades de sua estrutura, o próximo tópico será dedicado integralmente a este conto.

2.2 Um pacto silencioso: a relação narrador-narratário em “A Dama Pé-de-cabra”

A narrativa de “A Dama Pé-de-cabra” está dividida em três partes nomeadas como trovas. Cada uma das três trovas que compõem a narrativa está dividida, por sua vez, em unidades menores, numeradas e desiguais em sua extensão. Trata-se de cenas relatadas independentemente, que nem sempre estão conectadas e nem dispostas de acordo com uma

ordem temporal direta. A **Trova primeira** se subdivide em quatro unidades; a **Trova segunda** em nove; e a **Trova terceira** em sete unidades. A primeira parte da **Trova primeira** inicia-se com uma advertência dirigida à plateia pelo narrador, a quem chamaremos de principal, acerca da autoria da história que será contada (HERCULANO, 2008, p. 132):

Vós os que não credes em bruxas, nem em tropelias de Satanás, assentai-vos aqui ao lar, bem juntos ao pé de mim, e contar-vos-ei a história de D. Diogo Lopes, senhor de Biscaia.

E não me digam no fim: - “Não pode ser.” – Pois eu sei cá inventar coisas destas? Se a conto, é porque a li num livro muito velho. E o autor do livro velho leu-a augures ou ouvi-a contar, que é o mesmo, a algum jogral em seus cantares.

É uma tradição veneranda; e quem descrê das tradições lá irá para onde o pague.

Essa primeira parte é a apresentação da narrativa, uma vez que a imagem fixada é de um contador de histórias que se dirige a uma plateia e a prepara para o início de seu relato. Esse narrador assume um *ethos* de jogral (SIQUEIRA, 1998, p. 36), cujo papel na divulgação das histórias das famílias nobres é fundamental para o desenvolvimento do gênero genealógico, conferindo às histórias dos patrocinadores uma dimensão heroica e admirável, graças aos recursos da criação artística. A respeito da função dos jograis como manipuladores da memória familiar, Luís Kruss (1985, p. 6-7):

Os jograis, ligados a uma errância artística durante a qual se colocavam ao serviço dos poderosos, mobilizando repertório e conhecimentos onde fundiam, numa mesma intenção laudatória, tópicos literários próprios da cultura erudita e livresca e da cultura folclórica e oral, atraíam aplausos e benesses.

Pela fala do jogral de “A Dama Pé-de-cabra”, sabe-se que o conteúdo de sua narração será algo assombroso, mas que está ancorado em uma realidade, segundo o imaginário medieval retomado pelo jogral, pois o jogral/narrador assume uma postura de homem medieval (SIQUEIRA, 1998, p. 36). Neste momento há a preocupação do narrador em certificar para o público virtual que seu relato não deve ser questionado, por mais fantasioso que possa parecer. Seu primeiro alerta é para os descrentes, os céticos. No jogo narrativo que se principia, essa postura é vital para o sucesso e para o estabelecimento da atmosfera fantástica que a narrativa pretende atingir, pois, como será visto, faz-se necessário a criação de um clima de dúvida que afaste as considerações céticas ou empiristas do núcleo narrativo das histórias fantásticas (FURTADO, 1980, p. 57).

Ao trabalhar com o desequilíbrio da convicção de seus narratários, o narrador prepara o enredo para as manifestações do sobrenatural que perpassarão toda a história sem que o efeito pretendido destas manifestações seja prejudicado pela resistência de seus

ouvintes. Seu esforço está na tentativa de transportar sua plateia para a teia narrativa que começa a se fiar. As impressões dos ouvintes são obtidas com técnicas discursivas dispersas no pronunciamento do narrador. A primeira técnica para a obtenção deste efeito que observamos na história está relacionada à farsa científica, como postula Filipe Furtado (1980, p. 57):

Também primitivo e posto de parte mas bastante vulgar em textos do século XIX é o processo que se pode denominar “confirmação pseudo-científica”, o qual redonda em frequentes interrupções da narração com considerações quase sempre demasiado extensas que, recorrendo a argumentos de ordem pretensamente científica ou filosófica, tentam incrementar a verossimilhança da ação.

Se observarmos as marcas do trecho supracitado da narrativa, vê-se que há de fato essa preocupação do narrador em respaldar sua fala numa fonte segura. Para Luís Kruss (1982, p. 350) o discurso é testificado não por teorias, mas pelo material físico do livro, como se sua fala fosse autorizada pelo valor do documento escrito, reforçado pela antiguidade do documento que, em certa medida, reveste o objeto com um valor de ancestralidade.

Essa gradação em relação ao tempo confere uma impressão de distanciamento sobre a autoria do texto, pois a história não pertence a este narrador; ele a leu em um livro. Este livro possui ainda um intensificador e um qualificante: ser muito velho. Por sua vez, a autoria deste livro velho é de outrem; um autor sem nome, sem identidade, perdido no tempo. Mesmo essa autoria desconhecida é diluída, pois esse autor ignoto coletou a história de outra fonte escrita ou mesmo ouviu contarem. Com seu relato apoiado no valor documental e ancestral do suposto livro, é necessário para o narrador afastar os fatos de uma cronologia perceptível para os narratário, fazendo com ele que seja a única testemunha do relato, uma vez que o tempo se perde numa linha de tempo indeterminada. A confiança do narratário objetiva-se na memória do narrador que está apoiada no documento ancestral. Sobre esse recurso, Furtado (1980, p. 57) afirma que “tal acontece, por exemplo, com o chamado ‘efeito de recuo’, prática de ascendência romântica que consiste em deslocar a ação para o longínquo no tempo (um passado de contornos vagos) ou no espaço (o país exótico ou imaginário)”.

A noção de senso de tempo no narratário é formada por essa gradação, de modo que a história narrada seja legitimada por seu caráter antigo e imemorial. O narrador mesmo adverte “É uma tradição veneranda; e quem descrê das tradições lá irá para onde o pague.” (HERCULANO, 2008, p. 132). Por ser um elemento tradicional, está acima de qualquer desconfiança ou indagação. A propósito desses acordos entre narrador e narratário, Siqueira afirma (1998, p. 36):

Essa apropriação é uma maneira tácita de, pela palavra, realizar um domínio sobre as impressões e opiniões de seu público. E também encaminhá-lo a uma relação de cumplicidade, pois ao final da narrativa, os ouvintes/leitores passam a fazer do círculo dos iniciados nos mistérios da vida de D. Diogo e seu filho.

Tocado levemente por um clima de “era uma vez...”, o narrador começa a contar as aventuras de D. Diogo Lopes. A narrativa é suspensa das amarras do mundo empírico para outra instância temporal, cuja lógica dos eventos é disposta pelas vontades do narrador, que incorre junto a seus ouvintes em sua própria teia, de modo que todo o tempo refaz-se na fala do narrador principal.

Ao iniciar sua história, após o distanciamento armado pelo narrador, pode-se pensar em uma mudança de planos, cujo primeiro é aquele em que o narrador principal se dirige à plateia, enquanto o segundo plano estaria mais afastado deste espaço porque se estabelece tanto no tempo como no lugar determinados pelo discurso narrativo da voz que conta a história. Na terceira parte da **Trova primeira**, por exemplo, há um breve retorno à primeira instância: “Dirá agora alguém: - Era, por certo, o demônio que entrou em casa de D. Diogo Lopes. O que lá não iria! Pois sabeí que não ia nada.” (HERCULANO, 2008, 134). Essa pausa no decurso do enredo serve como meio de reforçar a atenção e a atmosfera de apreensão do narratário, que aos poucos começa a se mesclar com os acontecimentos apresentados a sua frente. Sobre esse jogo de tensão arquitetado pela voz do jogral, Siqueira faz as seguintes considerações (1998, p. 37):

O jogral depende de seu público e, por isso, precisa usar variados processos que mantenham sua atenção e não deixem esmorecer seu interesse. Assim, encontramos, com frequência, a interrupção da narrativa em momento emocionante da ação, recurso que provoca expectativa.

O narrador também permite aos personagens do relato tomar para si a voz narrativa para elucidar alguns pontos da história, de maneira que há uma sobreposição de narrativas. Essa fragmentação do tempo da história acarreta sempre novas complicações no conteúdo narrado, transformando e aprofundando o enredo. Esse movimento é conhecido por engaste, brevemente analisado por Todorov (2003, p. 100) no ensaio “Os homens-narrativa”, definidos deste modo:

O surgimento de um novo personagem acarreta inevitavelmente a interrupção da história precedente para que uma nova história, aquela que explica o “estou aqui agora” do novo personagem, nos seja contada. Uma segunda história é englobada na primeira; este procedimento chama-se *engaste*.

Esse recurso utilizado de modo peculiar em “A Dama Pé-de-cabra”, pois, a partir dos engastes a narrativa submerge em outras camadas que, por sua vez, possuem uma noção de tempo e espaço independente do eixo narrativo principal, se considerarmos este definido pela voz do narrador principal.

O primeiro momento em que o narrador principal concede voz a um personagem ocorre no diálogo entre D. Inigo Guerra e seu pagem, Brearte. Vendo seu amo preocupado com a situação do pai, cativo dos mouros, Brearte indaga ao amo a respeito de sua mãe, cuja natureza mística era de conhecimento e temor dos habitantes daquelas terras. O jovem cavaleiro, então, propõe contar os eventos ocorridos no castelo após o desaparecimento de sua mãe. Esse episódio ocorre entre a primeira e a segunda parte da **Trova segunda** da narrativa e o momento em que a voz narrativa passa para o protagonista é assinalado por “E o cavaleiro começou o seu narrar” (HERCULANO, 2008, p. 136), pois até então o narrador era aquele que iniciara a narrativa.

Pensando nas camadas narrativas delineadas pelo engaste, em um primeiro plano, como foi assinalado, há o narrador principal se dirigindo a seus interlocutores, em um tempo que pode ser considerado presente. O segundo plano, por seu turno, seria demarcado pela história contada pelo narrador principal, posta num tempo indeterminado cujo único meio de acesso é a memória do narrador, logo, seria um passado narrado para o presente. O engaste, no entanto, opera outra transferência de camada, pois, dentro do relato do narrador principal, um personagem toma a voz narrativa para si e começa a narrar outra história dentro do relato do narrador principal. Deste modo, a segunda superfície narrativa, da narração principal, passa para um terceiro eixo narrativo, cujo tempo e espaço são delimitados pelas memórias de D. Inigo.

A **Trova segunda** da narrativa inicia já com D. Inigo Guerra, senhor do castelo, enquanto seu pai está refém dos sarracenos há alguns anos. No final da **Trova primeira**, após a transformação e desaparecimento de sua mulher, D. Diogo Lopes deixa seus domínios aos cuidados de seu filho, quando decide partir na luta contra os mouros. O aparecimento de Brearte na história justifica, assim, um evento obscuro do enredo. Somente a partir da indagação de Brearte, no entanto, os reais motivos da saída repentina de D. Diogo Lopes são esclarecidos pela narração de D. Inigo Guerra que conta em discurso indireto os eventos relatados por seu pai.

O processo de engaste continua na história narrada por D. Inigo, pois, ao contar as razões que levaram seu pai a partir em guerra, o narrador insere no seu relato a figura de um

velho abade morador de um convento próximo ao castelo que impusera uma penitência a D. Diogo. A presença do abade “velinho, santo, santo, que não o havia mais” (HERCULANO, 2008, p. 137) cria uma atmosfera de verossimilhança quanto à autenticidade de sua história. Esse personagem surge no enredo como um reforço da atmosfera sobrenatural desenvolvida por Herculano, como assinala Furtado (1980, p. 54): “Assim, para reforçar a plausibilidade da acção através das personagens, é usual no fantástico o emprego de figuras geralmente consideradas respeitáveis pela idade, pela sabedoria ou pelo estatuto social”.

Nesse momento é esclarecida, então, a origem da Dama Pé-de-cabra, bem como os motivos de sua condição mística. A voz da narrativa passa de D. Inigo Guerra para o velho abade, que, a partir de suas lembranças, narra uma história, lida em outro livro velho dos tempos dos godos de sua abadia, ou seja, novamente a história recorre à farsa científica para fortalecer o relato. Neste ponto, portanto, a presença de um novo engaste, agora sinalizado pela tomada de voz narrativa pelo velho abade, passa a história para um quarto plano narrativo. Os fatos do livro antigo, revelados pelo abade, pertencem a outro tempo que não os vivenciados por Inigo. Das memórias da conversa com seu pai, o jovem abre espaço para o surgimento de um novo plano, que são as memórias de velho abade. Essa passagem da voz narrativa é marcada no seguinte trecho: “Ora a história da formosa dama das serras, *de verbo ad verbum*, como estava na folha branca do santoral, rezava assim, segundo lembranças do abade” (HERCULANO, 2008, p. 137).

O tempo desta nova instância é definido pela memória das memórias, pois a narrativa de Inigo são as memórias do abade. Se atentarmos para esses mergulhos, notaremos que não só a voz de Inigo se cala, mas há também uma anulação da voz do narrador principal e de seu tempo, pois cada vez que um engaste ocorre na história ocasiona um deslocamento de instâncias temporais. Apesar desses planos constituírem memórias, diretas ou indiretas, eles reivindicam para si uma parcela de presente. Quando Inigo começa a relatar suas origens a seu pai ele o faz em tempo presente, quando seu pai ainda estava no castelo e ele era apenas um ouvinte. Do mesmo modo quando o velho abade começa a narrar as origens da Dama Pé-de-cabra, a história presentifica-se em sua instância, mesmo que na perspectiva do abade, de Inigo e do narrador principal ela seja um passado remoto, sem tempo determinado.

A nova superfície temporal na história marca as fronteiras do tempo das outras vozes narrativas, que não comportam em sua esfera de tempo a presentificação das novas camadas, por isso se faz necessário silenciar para se fazer ouvir a nova voz. No entanto, enquanto o surgimento de uma nova instância narrativa marca o silêncio dos narradores, que se calam para os novos relatores, o narratário, por sua vez, mergulha nos novos fatos, fazendo parte do

presente dessas novas histórias. Neste sentido, o narratário possui maiores liberdades que os narradores, pois transita em esferas temporais distintas, independente do alcance de suas memórias.

Deste modo, o aparecimento do velho abade, além de justificar a partida de D. Diogo Lopes em penitência, esclarece, por fim, a história da Dama Pé-de-cabra, cuja origem permanecia um mistério, tendo em vista as circunstâncias obscuras, tanto de seu surgimento como de seu desaparecimento. Essas interpolações, que a princípio fragmentam o curso cronológico da história, têm por funções, além de elucidar pontos obscuros da narrativa, preencher o enredo de complexidade e aprofundamentos mais amplos, de maneira que o eixo principal, aquele narrado pelo narrador primeiro, seja justificado por essas sobreposições, de acordo com Todorov (2008, p. 104):

Ao contar a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema fundamental e ao mesmo tempo se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa engastada é a só um tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa engastada que a precede diretamente. Ser narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa, que se realiza através do engaste.

Logo após ser exposta a condição da Dama Pé-de-cabra, como alma infernal condenada a vagar sobre a terra, tentando os cristãos com seus encantos, a interpolação, aprofundada em sentido horizontal com o mergulho nas instâncias temporais da narrativa, que teve início com a passagem da voz para D. Inigo e dele para o velho abade, começa a retornar àquela primeira voz narrativa:

Tal foi a história que o velho abade contou a meu pai, que ele me relatou a mim, antes de ir cumprir sua penitência nessa guerra de mouros que lhe foi tão fatal. Assim concluiu Inigo Guerra. Brearte, o pagem Brearte, sentia os cabelos arrepiarem-se-lhe. Por largo tempo ficou imóvel defronte de seu senhor: ambos eles em silêncio. (HERCULANO, 2008, p. 142)

Na primeira parte do trecho destacado há o encerramento do relato do abade, ou seja, da quarta instância narrativa provocado pelo engaste, portanto, Inigo retoma a voz narrativa. Logo em seguida, Inigo cala-se e o primeiro narrador retoma, por fim, sua voz, encerrando assim a terceira instância narrativa, correspondente às memórias de Inigo (SIQUEIRA, 1998, p. 40). Esses movimentos de mergulho e emersão não podem ser tomados por simples digressões ou grandes intervalos que objetivam suspender ou aumentar um determinado efeito de tensão. Cada engaste realizado preenche o enredo de nova força. Tiveram seu o ponto inicial, quando Brearte sugeriu que D. Inigo buscasse sua mãe para auxiliar seu pai cativo. Eis

o ponto em que surge a complicação dramática na forma da narrativa. D. Inigo Guerra revela ao pagem a natureza infernal da misteriosa Dama que havia sido senhora de Biscaia.

A sugestão de Brearte recebe uma nova dimensão, após o narratário ficar ciente de que a mãe de Inigo, responsável pela danação de D. Diogo, é a única solução naquele instante para o resgate dele das mãos dos sarracenos. No entanto, ao pedir esse auxílio, o jovem estaria compactuando com um emissário do inferno, correndo o mesmo risco de castigo que sofrera seu pai.

A narrativa encerra-se com o fechamento do segundo plano narrativo, ou seja, a história contada pelo jogral dirigindo novamente para sua plateia, resumindo o destino dos protagonistas e reiterando a veracidade de seu relato:

Fosse como fosse, Inigo Guerra morreu velho: o que a história não conta é o que se passou no castelo. Como não quero improvisar mentiras, por isso não direi mais nada.

Mas a misericórdia de Deus é grande. À cautela rezem por ele um *Pater* e um *Ave*. Se não lhe aproveitar, seja por mim. Amém. (HERCULANO, 2008, p. 153)

O sentimento de dúvida instaurado na narrativa é um recurso frequente na criação do efeito do sobrenatural, mantido pela dúvida quanto à verossimilhança do fato. A narrativa fantástica induz o narratário a um conjunto de sensações diversas devido aos recursos movidos dentro de sua estrutura, que em primeira instância buscam instaurar “a perplexidade na mente do leitor” (FURTADO, 1980, p. 74). A manutenção do sentimento de dúvida e do sentimento de perplexidade é essencial ao gênero fantástico. Essa preocupação com efeitos despertados no receptor da obra não se dirigem necessariamente a um leitor real, mas a uma figura presente na virtualidade discursiva do texto, o narratário. O papel do narratário nas histórias fantásticas, para Furtado (1980, p. 82), é paralelamente proposta ao próprio leitor, cabendo à narrativa construir um mundo verossímil que induz à hesitação:

Manter a dúvida entre a explicação e a crescente evidência do meta-empírico ao mesmo tempo que se impede uma opção clara pela leitura alegorizante, eis a linha de actuação prescrita (implicitamente, na maioria das vezes) pela narrativa fantástica aos seus destinatários.

O narratário deve corresponder com as expectativas do leitor real, de modo que as duas figuras confundam-se no decorrer da narrativa. Sem a noção de um mundo ambíguo, dividido entre a razão e o sobrenatural, a narrativa pode aceitar explicações que subverterão o conteúdo sobrenatural. A postura do jogral também contribui para a manutenção do fantástico da história, uma vez que em diversas passagens o narrador assume a veracidade de seu relato.

As crenças e os medos desse narrador revelam substratos do imaginário medieval recomposto no trabalho de Herculano, como assinala Siqueira (1998, p. 36):

Além da atitude narrativa do homem medieval, o narrador assume também a mentalidade deste. Mostra-se supersticioso e crédulo defendendo a autoridade desta história de almas penadas, poderes fabulosos, sonhos de três dias noites a fio, que se tornam realidade, vozes misteriosas que anunciam a vingança dos céus, ingênuo em suas considerações aos fatos e uma visão materialista do inferno: um fogo muito vermelho, cheiro de enxofre, demônios armados com enormes espetos torturando judeus.

A fala do narrador volta-se diretamente a uma plateia de ouvintes, materializada na figura do narratário que é intimado a compactuar com a história, sob claras ameaças do narrador: “Juro-vos que, se me negais esta certíssima história, sois dez vezes mais descrido do que S. Tomé antes de ser grande santo. E não sei se eu estarei de ânimo de perdoar-vos como Cristo lhe perdoou” (HERCULANO, 2008, p. 132).

Mesmo que compartilhe uma compreensão de mundo distinta à do narrador, o narratário é transportado lentamente pela teia discursiva apresentada. O texto é dotado de marcas temporais e discursivas que cumprem a função de garantir a adesão parcial do ouvinte. Esse jogral busca amenizar o julgamento da razão de sua plateia apelando para a crença do público, pois sabe que uma atitude de desconfiança racional invalidaria as peripécias narradas. Há, portanto, um contrato silencioso entre o narrador e o narratário, predisposto a mergulhar na história fabulosa. Sem as devidas concessões quanto à veracidade do exposto, o efeito do fantástico não seria pleno.

A necessidade de adesão do narratário é confirmada ainda no aviso inicial do narrador: “Silêncio profundíssimo; porque vou principiar.” (HERCULANO, 2008, p. 132). O silêncio da plateia assinala o pacto entre narrador e narratário. A lógica do mundo empírico não deve afetar a concretização da ação da narrativa, que cria uma lógica interna de ordenação do mundo. Bruxas e feitiços misturam-se a lugares e figuras históricas, causando um estranhamento no narratário, encantado pela narrativa que o faz esquecer por um instante de suas certezas. Preso por um sentimento de dúvida e impelido a se aprofundar na trama narrativa, o narratário busca um desfecho para a trama criada pelo narrador.

Se no primeiro momento, o narrador tenta convencer o narratário, ao final da história ele silencia – “Como não quero improvisar mentiras, por isso não direi mais nada.” (HERCULANO, 2008, p. 153). Não há mais necessidade de testificar sua história; o narratário está dominado pela narrativa. Sua dúvida não é solucionada, nem deve ser, pois, a narrativa atinge sua plenitude com a desconfiança. Esses recursos narrativos são manuseados pela perícia do escritor que objetiva um determinado efeito ou conferir à sua narrativa uma atmosfera específica ou caráter. Em “A Dama Pé-de-cabra” essa atmosfera é sombria,

justificada pelos acontecimentos fantásticos. A intenção do narrador da história também é um indício da tentativa de “raptar” o narratário.

O narrador do relato histórico do *Livro de Linhagens* cumpria determinada função: testemunhar pela narrativa documental as raízes de uma família nobre, justificando as origens diferenciadas de seus membros (KRUSS, 1985, p. 4). Os elementos desenvolvidos nessas narrativas, portanto, são reflexos de um modelo das estruturas comportamentais das sociedades medievais. Os heróis dessas narrativas rapidamente se tornam arquétipos, pois sua constituição é plenamente formada pela efetivação de uma série de modelos que correspondem ao ideal senhorio (JÚDICE, 2008, p. 19). Segundo Nuno Júdice (2008, p. 20), as personagens desses contos “são representantes de um grupo que compõe a imagem coletiva de uma sociedade específica – a nobreza – por isso eles apresentam seus valores e inclinações morais de acordo com a demanda de seu grupo”.

Dessa forma, enquanto o narrador do relato genealógico refletia os interesses da nobreza, sintetizados na figura de um herói, transmitidos à comunidade, o narrador de “A Dama Pé-de-cabra” retoma parcela dessas impressões. Seu real objetivo é apenas contar sua história de modo plausível, necessitando da adesão parcial de seu interlocutor. Sua história agora é uma armadilha narrativa com intuito lúdico que utiliza trapaças e apelos discursivos para conquistar adesão de seu público virtual. Se para o narrador dos relatos genealógicos suas histórias tomavam dimensões reais compactuadas por sua comunidade, o narrador da história de Herculano necessita de sua desenvoltura narrativa para aprisionar seu público, ponto este que a pena de autor satisfaz a curiosidade da plateia temerária.

O tom testemunhal imposto pelo narrador principal cumpre a função de transportar o narratário para o enredo que começa a ser desenhado. Há um choque entre a compreensão de mundo do narratário e os argumentos do narrador acerca dos eventos sobrenaturais apresentados, tendo em vista que o mundo fantástico apresentado gera a desconfiança da plateia (FURTADO, 1980, p. 35). O choque é resolvido por intermédio de concessões feitas pelo narratário para adentrar a narrativa. À medida que o narratário se envolve com o enredo, o narratário é arrastado juntamente pelos eventos fabulosos justificados pelo narrador. Entre negações e possibilidades, o narratário submerge em um momentâneo sentimento de dúvida quanto à realidade fictícia apresentada. Mesmo que Herculano objetivasse reconstituir o modo de sentir e pensar do passado medieval português, este retorno era idealizado, uma vez que o autor preenche significantes do passado com os modelos e práticas da estética romântica (MACHADO, 1979, p. 17). O jogo narrativo, no entanto, é somente um recurso técnico manuseado por uma série de signos específicos dispersos na estrutura do enredo, cuja lógica

objetiva despertar e produzir uma atmosfera, que em “A Dama Pé-de-cabra” é o horror (FURTADO, 1980, p. 131), aspecto difundido na literatura gótica do século XIX. Antes de investigar esses recursos, faz-se necessário uma explanação acerca do trabalho Alexandre Herculano com os registros genealógicos a fim de compreender melhor os processos de composição de sua narrativa.

2.3 “A Dama Pé-de-cabra” e as outras damas: as fontes genealógicas e a criação literária

Situada na metade de *Lendas e Narrativas*, “A Dama Pé-de-cabra” diverge dos textos que lhe avizinham, pois é a única narrativa a tratar diretamente do sobrenatural. Enquanto em seus outros textos Herculano preocupava-se veementemente com o efeito de real das narrativas, evitando lances extraordinários que quebrassem a verossimilhança pretendida, neste o fantástico alimenta o enredo e as imagens de realidade, daí o interesse deste trabalho neste texto em específico.

Publicada pela primeira vez na revista *O Panorama*, respectivamente nas edições nº. 88, nº. 91 e nº. 95, entre os meses de setembro e outubro de 1843, originalmente, a novela tinha por subtítulo “Conto de junto ao Lar”, modificado depois para “Rimance de um jogral (século XI)” (PIETRO-LASA, 1994, p. 95). A novela narra a história dos infortúnios de D. Diogo Lopes e D. Inigo Guerra, senhores de Biscaia, e de suas relações extraordinárias com a Senhora das Penhas. A base para a novela está no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, coligido por Herculano no *Portugaliae Monumenta Histórica*, em 1865, na secção *Scriptores*.

As genealogias medievais representam papel singular na literatura portuguesa, tendo em vista também seu valor como fonte histórica. A respeito das linhagens, José Mattoso (1983) estudou as relações entre a história política do reino e as representações dos nobiliários, bem como a manipulação do fato histórico pelas narrativas genealógicas. As linhagens eram uma forma fundamental da construção da imagem da nobreza, demarcando os limites de sua atuação no espaço sócio-histórico. Por intermédio das genealogias, os nobres legitimavam sua autoridade e impunham seus direitos garantidos pela herança de seus ancestrais, como afirma Siqueira (2011, p. 90):

[...] as genealogias portuguesas – ou ibéricas –, compostas entre os séculos XIII e XIV, (...), constituem um caso singular por apresentarem diversificada riqueza de informação, fruto da mescla entre modalidade genealógica propriamente dita e a presença de narrativas de conteúdos e teores diversos usadas em diferentes estratégias de manipulação da memória linhagística.

Os primeiros nobiliários europeus são de origem celta ou germânica, em que já se pode constatar a caracterização de uma atmosfera mítica que circunscreve os nomes neles inscritos, reforçando a natureza diferenciada das famílias reais (SIQUEIRA, 2011, p. 89). Era de uso comum que as raízes das famílias nobres remetessem em suas raízes aos deuses antigos ou aos patriarcas do *Velho Testamento*. No século XI surgem as genealogias das casas principescas formadas a partir do modelo régio. Essas genealogias buscavam aproximação com as linhagens reais como uma forma de angariar prestígio. Por conta de disputas políticas envolvendo a rivalidade entre os nobres, contudo, essas genealogias entram em desuso no século XII. Nos séculos XIII e XIV, os nobres com poder suficiente patrocinavam suas próprias genealogias, como um meio de ligar sua família a uma tradição de prestígio (idem, *ibidem*, p. 90). As instituições de poder, nomeadamente o clero e a realeza, utilizavam o respaldo dos testemunhos escritos para impor suas prerrogativas, em que os nobiliários são exemplo mais explícito desta prática. As genealogias conferiam a seus membros uma identidade histórica e social, dimensionando a atuação de seus componentes e a extensão do poder atribuído a cada família, numa complexa rede de significados, cuja inserção era a legitimação dos poderes das famílias nobres.

São três as genealogias portuguesas: *Livro Velho de Linhagens (LV)*, *Livro do Deão (LD)* e o *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*² (*LL*), fonte em que Alexandre Herculano colheu o material para o conto “A Dama Pé-de-cabra”. Na análise de seus conteúdos, está claro que os *Livros de Linhagens* representavam mais que uma seleção de famílias nobres. Eles ocultavam uma sensível teia de interesses políticos, refletindo as intrigas de poder entre a nobreza, bem como as estratégias de projeção social das famílias.

O *Livro de Linhagens de D. Pedro* (1340-1344), considerado uma versão desenvolvida do *Livro do Deão*, segue uma estrutura similar a seus antecessores: em seu prólogo, o compilador defende o estreitamento das relações entre as nações ibéricas e a união contra um inimigo comum: os mouros. Logo em seguida, o autor expõe os motivos do trabalho genealógico que dirigiram sua pesquisa: explicitar as linhagens que os membros nobres descendem, evitando também o matrimônio entre parentes próximos; quais mosteiros estão sobre sua tutela e o reconhecimento dos feitos dos nobres da Península Ibérica contra a empreitada moura. Por fim, o autor se empenha em delinear a linhagem real, buscando sua origem antiga e medieval, diferenciando-a neste processo das casas nobres, delimitando o alcance da atuação de seus membros, apesar de explicitar o papel histórico de cada casa

² Para evitar repetições desnecessárias, adotaremos a sigla *LL* para designar o *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*.

dentro das batalhas pela Reconquista (KRUSS, 1982, p. 351). As genealogias, portanto, conferiam a esses diversos grupos uma relação histórica com a tradição do reino e um lugar específico dentro do cenário político.

Enquanto a maioria dos nobiliários do restante da Europa é constituída por um texto breve e objetivo, as genealogias ibéricas desse período, entretanto, seguem outra orientação. Além de servir como matéria essencial à conservação da memória familiar, traço comum dos nobiliários europeus, os *Livros de Linguagens* portugueses apresentam uma diversidade de informações, resultado da mistura do gênero genealógico e de narrativas diversas, em especial a crônica. A respeito da indefinição das fronteiras entre gêneros históricos e literários, Peter Burke afirma (1997, p. 109):

Na Idade Média, a fronteira entre história e ficção (seja no caso das vidas dos santos, seja nos “romances” de Arthur e Carlos Magno) era extremamente aberta, tanto assim que é difícil para nós localizá-la. Textos que poderíamos colocar no lado de “ficção” da fronteira eram “história” para leitores medievais.

O ponto levantado por Burke está no valor de verdade atribuído a determinado texto e a relação dos escritos com a realidade dos sujeitos. Vale lembrar que as fronteiras entre histórico e ficcional, como são hoje, foram estabelecidas a partir do século XVII (BURKE, 1997, p. 110). As fronteiras do maravilhoso, no entanto, são diferentes na Idade Média. O maravilhoso irrompe no imaginário medieval em diversas facetas – políticas, religiosas ou populares – sem que haja uma barreira definida entre a realidade imediata e a atuação do maravilhoso, visto que as *mirabilias* estão mescladas ao cotidiano das civilizações medievais, de modo que não há uma necessidade “de ninguém se interrogar sobre sua presença, que não tem ligação com o cotidiano e está, no entanto, totalmente inserida nele” (LE GOFF, 1985, p. 28). O maravilhoso também era usado como ferramenta de poder, tanto pela Igreja como pela nobreza, de modo que sua presença impunha respeito e admiração (idem, ibidem, p. 28):

Uma outra fronteira do maravilhoso é o maravilhoso político. Os chefes sociais e políticos da Idade Média utilizaram o maravilhoso para fins políticos. Trata-se de uma forma de recuperação do maravilhoso, mas de uma forma extrema. É sabido e quase normal, óbvio, que as dinastias reais procuraram forjar para si origens míticas.

A memória da nobreza era conservada pelas genealogias. Para além das referências cronológicas e do inventário do patrimônio de determinada família, as genealogias apresentam os acontecimentos e as proezas dos antepassados como uma herança histórica aos descendentes (KRUSS, 1982, p. 348). O poder dos nobres não estava totalmente ligado as

suas posses, mas provinha de fatores simbólicos, como a notoriedade de seus antepassados. Acreditava-se que as virtudes - ou os vícios - podiam ser transmitidas de maneira hereditária, como uma herança de sangue legada aos galhos da árvore genealógica. Era essencial, portanto, vincular as origens de uma família a antepassados ilustres, reais ou míticos, de modo que o prestígio dessas figuras resvalasse por todos os descendentes, segundo afirma Kruss (1982, p. 348-349):

O prestígio do nobre não se ligava apenas aos sinais exteriores de poder [...]. Ligava-se, também, a aspectos simbólicos, nomeadamente à importância dos seus ascendentes; aspecto tanto mais marcante quanto se acreditava que as virtudes e valentia se transmitiam por via hereditária: cada família possuía os seus carismas que se transmitiam pelo sangue.

Essas ligações eram estabelecidas pelo trabalho dos jograis, responsáveis pela conservação da memória e disseminação dessas origens em seus cantares, e dos clérigos, que inseriam as histórias das famílias na cultura escrita, legitimando o prestígio das famílias nos escritos oficiais. Os jograis recriavam a memória das famílias através de suas composições, cujo ritmo cadente dos versos era um meio de gravar e conservar na memória popular o prestígio de dada casa nobre. Não raro as composições jogralescas dotavam determinados acontecimentos da origem de uma família nobre com uma dimensão heroica privilegiada pela licença poética desses artistas itinerantes (KRUSS, 1982, p. 349). Os monges, cujos mosteiros foram erguidos graças ao patrocínio dos nobres, conferiam um aspecto oficial à história de seus mecenas, compondo-lhes as genealogias. Aspectos lendários eram integrados às raízes das famílias, em um movimento em que o mítico e fantasioso se incorporam à história oficial, tendo em vista que na mentalidade ocidental do século XII os limites entre o ficcional e o histórico não estavam polarizados (idem, ibidem, p. 349). Os monges encarregavam-se de unificar personagens ou acontecimentos notáveis das gestas às narrativas das genealogias. Atenta-se ao fato que, enquanto a forma das gestas, como um gênero épico, dedicava-se a cadência dos versos, uma vez que as histórias deveriam se inscrever na cultura oral e na tradição popular, as narrativas genealógicas eram em prosa e apresentavam somente os personagens ou acontecimentos de interesse às famílias patrocinadoras.

Com certa frequência aparecem nos textos genealógicos narrativas cujas origens não estavam ligadas às tradições familiares. Essas histórias, geralmente de caráter maravilhoso, eram um esforço dos compiladores em ligar as raízes de alguma família a figuras históricas ou lendárias de grande notoriedade (MATTOSO, 1983, p. 9). Parte dessa “ficcionalização” nas origens das famílias, dá-se pela ação dos jograis que, junto ao material histórico, preenchem

as narrativas genealógicas com as tintas mais fortes da criação literária, conferindo às histórias das famílias uma dimensão heroica e admirável. Esses jograis são os responsáveis por afrouxar as amarras dos gêneros, mesclando invenção literária e relato histórico. Uma parte considerável das narrativas dos *Livros de Linhagens* teve uma existência independente antes de sua compilação. Algumas dessas histórias possuem versões mais completas em suas fontes do que os recortes apresentados nas genealogias (MATTOSO, 1983, p. 10), como o *Mio Cid*. Em outras ocasiões, os compiladores optavam por resumir nas origens de certas famílias textos ou eventos de interesse cultural, ligando o acontecimento à existência da família, como os relatos sobre a independência de Biscaia e da Dama Pé-de-cabra, ligados às origens da família Lopes de Haro.

A primeira história narra os eventos que culminaram com a independência de Biscaia, cativa pela dominação e exploração do rei de Castela. Embora gozando de relativa independência, o condado de Biscaia não possui um senhor nobre, ficando exposta às investidas do conde D. Moinho das Astúrias, já que não havia guerreiros com titulações suficientes para agir contra o invasor. Segundo o relato, o conde exigia um tributo de uma vaca branca, um boi branco e um cavalo branco. Ana Maria Soares (2011, p.10) analisa a simbologia do imposto a partir dos seguintes termos:

Este facto é corroborado pelo «preito» que lhes é imposto, na medida em que simbolizava a submissão da totalidade do corpo social: o boi representava a função sacerdotal, o cavalo a função guerreira e a vaca a função produtora. Sendo assim, este tributo representava uma verdadeira humilhação, pelo que o povo da Biscaia via com maus olhos tal imposição.

Em um dado dia aparece um nobre senhor, por nome Froom, irmão do rei da Inglaterra, acompanhado de seu filho, ambos expatriados. Ao tomar conhecimento da insatisfação devido aos tributos abusivos, D. Froom decide tomar parte dos biscainhos se estes o aceitassem como senhor. Com a resposta afirmativa do povo, D. Froom entra em combate com o conde, matando-o junto à boa parte de sua comitiva. O conflito foi de tal forma tão violento que, findada a batalha, os campos estavam cobertos de sangue, razão pela qual o local ficou conhecido como Arguriega, que no dialeto local significa “como pedras vermelhas”. Retirando da pauta as discussões sobre a veracidade dos fatos, a simbologia do relato remete a dois importantes mitos: do estabelecimento e independência de Biscaia, porque estava amparada por um senhor de alta linhagem e a fundação do nome do local, como se o espaço fosse autorizado pela fundação da palavra.

A segunda história é de especial interesse aos propósitos deste trabalho porque trata da fundação da genealogia de Biscaia, a partir do matrimônio de D. Diego Lopes com uma misteriosa dama de pés forcados. Os eventos deste encontro são narrados no título IX do *Portugaliae Monumenta Histórica* e configura o relato base trabalhado por Alexandre Herculano na composição da novela “A Dama Pé-de-cabra”, por isso será transcrito na íntegra para o auxílio das discussões posteriores (MATTOSO, 1981, p. 70):

DE D. DIEGO LOPEZ, SENHOR DE BIZCAIA, BISNETO DE D. FROOM, E COMO CASOU COM UA MOLHER QUE ACHOU ANDANDO A MONTE, A QUAL CASOU COM ELE COM CONDIÇON QUE NUNCA SE BEENZESSE, E DO QUE LHE ACONTECEU. E PROSSEGUE A LINHAGEM DOS SENHORES QUE FORAM DE BIZCAIA.

Este D. Diego Lopez era mui booo monteiro, e estando uu dia em as armada atentando quando verria o porco, ouviu cantar muita alta voz ua molher em cima de ua pena. E el foi pera la e vio-a seer mui fermosa e mui bem vestida, e namorou-se logo dela mui fortemente, e perguntou-lhe quem era. E ela lhe disse que era ua molher de muito alto linhagem que casaria com ela se ela quisesse, ca ele era senhor daquela terra toda. E ela lhe disse que o faria se lhe promettesse que nunca se santificasse. E ele lho outorgou, e ela foi-se logo com ele. E esta dona era mui fermosa e mui bem feita em todo seu corpo, salvando que havia uu pee forcado como pee de cabra. E viverom gram tempo, e houverom dous filhos, e uu houve o nome de Enheguez Guerra e a outra foi molher e houve nome dona -.

E quando comima de suum dom Diego Lopez e as molher, asseentava el a par de si o filho, e ela asseentava a par de si a filha da outra parte. E uu dia, foi ele a seu monte e matou uu porco mui grande e trouxe-o pera as casa e pose-o ante si u siia comendo com as molher e com seus filhos. E lançaram uu osso da mesa, e veerom a pelejar uu alão e ua podenga sobr ‘ele que tal maneira em tal maneira que a podenga travou ao alão em a garganta e mato-o. E dom Diego Lopez, quando esto vio, teve-o por milagre, e sinou-se e disse: “Santa Maria Val, quem vio tal coisa!”. E sa molher, quando o vio assim sinar, lançou mão na filha e no filho, e dom Diego Lopez travou do filho e nom lho quis leixar filhar. E ela recudio com a filha por ua freesta do paaço, e foi-se pera as montanhas, em guisa que a nom virom mais, nem a filha.

A terceira história que encerra a origem mítica desta genealogia é a continuação dos eventos que sucederam à fuga da Dama. Com D. Diego, preso pelos mouros, D. Enheguez Guerra parte em busca de sua mãe para pedir auxílio no resgate de seu pai. A dama presenteia seu filho com o cavalo mágico Pardalo, capaz de percorrer grandes distâncias em pouco tempo. Resgatando seu pai e com a proteção de sua mãe, D. Enheguez parte para um conjunto infundável de batalhas ao lado de Pardalo sem sofrer uma única derrota, construindo uma geração tão forte quanto seu progenitor.

Segundo Kruss (1985, p. 7), os meios para o estabelecimento de uma tradição genealógica de prestígio tinham como pontos semelhantes os seguintes aspectos: algumas famílias situavam sua origem, real ou fictícia, com membros de casas imperiais ou reais do Ocidente, como D. Froom, pontuando seu fundador com dinastias extintas, assumindo seu passado, ou mesmo determinando essas origens em tempo anterior à realeza, emparelhando

seu prestígio ao da casa real, daí a independência de Biscaia em relação à Castela. Outra estratégia recorrente era a correspondência dos membros das casas com uma figura histórica longínqua, cuja existência tenha sido vagamente documentada. Há ainda a possibilidade de combinação entre os antecessores da família com eventos e personalidades míticas ou literárias, que ganham estados de realidade graças à ligação com as origens genealógicas de determinada família. A historicização de figuras míticas recolhidas de narrativas folclóricas diversas é um recurso frequente das genealogias, que adaptam esses elementos ao contexto desejado pelas famílias patrocinadoras, como afirma Kruss (1985, p.10):

Renunciando ao exame erudito das ascendências remotas, passam a recorrer a um processo inverso ao da mitificação dos heróis históricos: o da historização de figuras míticas recolhidas em lendas e contos de origem folclórica que são depois adaptados às suas novas funções.

Neste grupo enquadra-se o relato da dama misteriosa, matriarca da família Lopes de Haro, cuja tradição folclórica tem sua raiz nas melusinas. Amplamente difundidos pela Europa, de forma mais maciça nos XII e XIII, a tradição melusina tem como *topos* uma mulher com características zoomórficas (meio-peixe, meio-dragão, meio-serpente), muito bela que propõe matrimônio a um nobre, prometendo grande fortuna e uma prole forte e prodigiosa em troca da aceitação de um interdito, geralmente em algo que oculte sua verdadeira forma. Após alguns anos de união, o pacto é transgredido acarretando o desaparecimento da entidade. Jacques Le Goff e Emanuel Le Roy Ladurie publicam um importante artigo sobre a tradição melusiana, intitulado “Mélusine maternelle e défricheuse” (1971) em que se dedicam a explorar as divergentes origens do mito e suas possíveis interpretações.

Segundo Le Goff e Ladurie (1971), o primeiro relato sobre a tradição das fadas data do século XII, encontrado no Título IX da quarta parte do *De nugis curialium*, escrito por um clérigo da corte inglesa, Gautier Map. A crônica conta a história de Sir. Henno e seu casamento com uma dama misteriosa. Um dia, ao meio dia, o jovem senhor encontrou a dama chorando na floresta. Henno propõe-lhe matrimônio, mas a jovem impõe uma condição para aceitar a proposta do cavaleiro: ela se casaria contanto que ele não a observasse no banho. Do matrimônio são geradas três filhas. A mãe de Henno, no entanto, desconfia da jovem senhora, pois ela evita ser aspergida com água-benta, como também não frequentava a igreja e tão pouco comungava. Desconfiada, a sogra a observa preparando-se para o banho. No banho, a jovem assume a forma de um dragão. Depois de advertido por sua mãe, Henno com a ajuda de um padre consegue despejar a água-benta sobre sua mulher que, junta de sua servente,

desaparece pelo teto fugindo como dragão. Há vestígios da história de Henno em *La Dame de chateau d'Esperver*, relato presente no Título LVII, da terceira parte do *Otia Imperialia*, do século XIII na Inglaterra, embora esta seja um espírito diabólico e não um dragão, mas também resiste presenciar os ritos sagrados.

Ainda no *De nugis curialium*, há o relato de *Edric, le sauvage*, que segue a mesma temática (LE GOFF; LAUDIRIE, 1971, p. 587). Uma noite após a caçada, o jovem Edric está na floresta. Em plena noite ele ouve o som de festa vindo de uma casa. Lá, ele observa três belas damas dançando e apaixona-se por uma delas. Ele a toma e passam três dias e três noites de amor no campo. No quarto dia, a dama promete ao cavaleiro saúde e prosperidade se ele jamais a questionar acerca de suas irmãs e do lugar onde a havia encontrado. Ele aceita os termos e a desposa. Anos depois, contudo, numa noite ao retornar de sua caçada, o cavaleiro se irrita por sua mulher estar ausente. Quando ele a encontra, pergunta se ela havia ido ter com suas irmãs no lugar onde a havia encontrado. A dama então desaparece e o cavaleiro morre em dores. O casamento resulta em um filho famoso por sua coragem e por sua inteligência.

Por volta do século XIII, o *Speculum Naturale* traz o relato do casamento de um nobre com uma mulher-serpente (LE GOFF; LAUDIRIE, 1971, p. 590). Um dia, o jovem encontra uma bela dama, ricamente vestida na floresta. Apaixonado, o jovem a desposa, com a condição de que nunca a observasse no banho. Ela possuía o costume de se banhar frequentemente e um dia movido pela curiosidade o jovem cavaleiro espia sua mulher no banho. Para sua surpresa ela tomara a forma de uma serpente. Surpreendida por seu marido ela desaparece para sempre, mas deixa uma descendência famosa por seus prodígios.

O artigo de Le Goff e Ladurie (1971) informa ainda que o tema das damas da floresta são retomados novamente entre os séculos XIV e XV, em duas obras: uma em prosa, chamada de *Le noble histoire de Lusignan* ou *Le Roman de Melusine en prose* ou *Le livre de Melusine en prose*, escrita por Jean D'Arra. A história foi encomendada pelo Duque Jean Berry e por sua irmã Mary, Duquesa de Bar, pois a história estaria ligada às origens de sua família. A outra versão, em versos, é arquivada pelo livreiro parisiense Couldrette, entre 1401 e 1405, sob o título de *Le Roman de Lusignan e Parthenay* ou *Melusine*. As duas obras apresentam características fundamentais para a compreensão da lenda de Melusine: a) as histórias são mais longas e se desenvolvem com recursos narrativos mais complexos; b) a dama da floresta é nomeada; c) a família que se envolve na história tem uma existência real. As duas versões são muito próximas uma da outra, chegando a ser idênticas em algumas passagens. A história de Jean D'Arras, no entanto, consegue mais notoriedade.

O rei da Albânia, Elenas, numa de suas caçadas, encontra uma bela dama na floresta. O rei convence a dama, que tinha por nome Presine, a casar-se com ele; proposta que a dama aceita, com a condição de que ele não assistisse a seus partos. Elenas, porém rompe o pacto, e Presine, após dar a Luz a três meninas – Melusina, Palestina e Melhor – desaparece levando consigo suas filhas para a ilha de Avalon. No aniversário de quinze anos das irmãs, elas descobrem a traição de seu pai e decidem castigá-lo, trancafiando o rei numa montanha. Ao descobrir a revolta de suas filhas, Presine repreende as filhas, por elas não terem o direito de castigar seu pai. Presine lança uma maldição sobre Melusina, tornando-a serpente todos os sábados e nos seus banhos. A maldição só seria desfeita após seu casamento com um mortal e com a condição que ele não a visse transmutada. Um dia, enquanto Melusina estava perto de uma fonte na floresta é encontrada por Raymond, um jovem senhor, que acabara de matar seu tio por acidente. Melusina propõe ajudá-lo, contanto que ele deveria desposá-la e não a procurasse nos sábados e nem no banho. Casados, o casal gera dez filhos, todos reis que trazem consigo uma mancha na pele, marca de sua natureza sobrenatural.

Melusina aumenta o poder de Raymond, trazendo-lhe fortuna e erguendo o castelo Lusignan, que abrigou a família do mecenas da história. Contudo, Raymond movido pela curiosidade decide espiar sua mulher no banho e a vê transformada em serpente. Ele, no entanto, não faz nenhum escândalo sobre o acontecido. Uma noite, porém, irritado com sua mulher, Raymond sugere que Melusina seja uma serpente em meio à corte. Ela, então, se transforma em serpente e voa pela janela, abandonando Raymond. Segundo a tradição, ela ainda aparecia no castelo à noite para cuidar de seus filhos mais jovens.

Como representante feminino da casta de seres maravilhosos que formam o bestiário do imaginário cristão-medieval, a Melusina carrega em suas representações um novo esquema mental da figura feminina na Idade Média. Ao contrário daquilo que ainda se divulga, a Idade Média foi um importante marco histórico para a representatividade feminina, apesar de um meio predominantemente masculino (LE GOFF, 2008, p. 119-133). Para Le Goff (2009, p. 1984) deve-se ter em mente o fato de que a Idade Média elege uma mulher como uma das figuras mais importantes da religião: Virgem Maria.

A Melusina é uma espécie de fada da prosperidade e atua principalmente no âmbito familiar (LE GOFF, 2009, p. 184). As fadas no imaginário cristão, no entanto, atuam tanto por vias benéficas como por vias maléficas. Esta personagem em especial está ligada à concepção de linhagem real diferenciada, devido à sua atuação direta no ambiente doméstico, pois, segundo a tradição das histórias de melusinas, estas fadas eram matriarcas de grandes linhagens. Importante reparar que, enquanto esposa, Melusina confere à vida do marido

prosperidade e paz. Contudo, a partir do momento em que o abandona, o marido leva uma vida marcada pela infelicidade, pois, junto com a esposa, vão-se todos os ganhos conquistados desde o estabelecimento do pacto, embora ela ainda proteja os filhos gerados na relação.

Esta figura está revestida por um significado ambíguo, pois, de um lado ela protege seu lar e sua família, o seu lado maternal, trazendo sorte e prosperidade àqueles ao seu redor. Por outra via, no entanto, Melusina é considerada uma criatura maliciosa que desde o primeiro contato engana seu parceiro, que constrói, mas também tem poderes para destruir. Há de se considerar um caráter demoníaco atrelado a essa personagem, pois, nas histórias em que está representada, ela evita constantemente o contato com elementos simbólicos do cristianismo e, quando tem sua identidade revelada, transmuta-se em um ser de aspectos bestiais. Contudo, o demoníaco atribuído à personagem é resultado do processo de conversão que a cultura cristã impõe sobre os elementos do imaginário pagão, como afirma Siqueira (2012, p. 73):

As antigas deusas da natureza, transformadas em fadas, são identificadas, então, a fadas-demônio (algumas vezes até caracterizadas como feiticeiras ou bruxas), aspecto responsável pela ocorrência de significativas variantes. Isto porque, para a concepção da época, as explicações fornecidas pelo cristianismo eram coerentes. Assim, a caracterização demoníaca explica, aos olhos dos clérigos medievais, a natureza e a história da misteriosa mulher. Como o mito é mais antigo que o cristianismo, Melusine está ligada, na verdade, a uma deusa da fecundidade celta, a um espírito fertilizador, ou a uma heroína indo-européia, que surge em versões diferentes como metade mulher, metade serpente, sereia ou dragão.

A lenda de Melusina ainda resguarda um elemento contestador por detrás de suas apropriações, pois coloca em dúvida o “direito ao poder” de muitos nobres, transformando suas conquistas como um resultado de alianças escusas com a mais diversa casta de seres abomináveis. As origens da lenda e sua simbologia eram pontos que intrigavam Le Goff e Lauderie (1971), levando-os a formular uma série de hipóteses para esclarecer suas indagações³. O primeiro ponto levantado recai sobre as diferentes origens das versões do conto, pois histórias parecidas surgiam simultaneamente em diferentes fontes medievais. As versões de Map, Jean D’Arra e Gervais narram os mesmos eventos com pequenas variações, mas cuja base respeita a mesma lógica operacional: um encontro entre um nobre e uma bela dama na floresta, uma oferta de casamento envolvendo um pacto, quebra do acordo, desaparecimento da mulher. No entanto, cada versão foi escrita em tempos diferentes, em locais diferentes. As versões mantêm a essência da lenda, apesar das modificações de nomes

³ É importante assinalar que o artigo de Jacques Le Goff e de Le Roy Ladurie tem forte influência das pesquisas do etnógrafo Geoges Dumezil que em sua obra *Le problème des centaures* (1929) mapeia os temas recorrentes da tradição das melusinas, bem como a permanência de certos elementos deste mito em outras recriações.

ou lugares, pois sabe-se que as histórias sobre as fadas eram bastante difundidas entre diversas camadas por toda a Europa.

Map, assim como Jean D'Arras, escreve sua história com pretensões de institucionalizar o passado de determinada família. A multiplicidade das fontes que reportam à tradição melusiana, sem que entre elas haja um contato evidente, leva Le Goff (1971) a crer na possibilidade da existência de uma tradição oral da história de Melusina. Interessante pensar que, enquanto fonte oral, as histórias de Melusina circulavam nas comunidades e eram transmitidas como uma tradição popular. Com a institucionalização da escrita e a perseguição das autoridades cristãs aos símbolos das épocas pagãs, muito desses elementos transformam-se às vistas da Igreja, convertendo-se em práticas execráveis. Com a apropriação da lenda de Melusina e de tantos outros pelos nobiliários, os mitos antigos circunscrevem-se à determinada comunidade e, diferente de seu valor como tradição de uma coletividade aberta, convertem-se em ferramentas de legitimação e intimidação de um grupo seletivo detentor de uma determinada posição e de poder. De certo ponto, a preocupação de Jacques Le Goff é esclarecer o uso e a apropriação desses elementos mitológicos por determinada esfera e as relações de funcionalidade do discurso dessas apropriações em forma de linguagem (LE GOFF, 1971, p. 593):

La Mélusine médiévale qui a des parentes (ou même des ancêtres) comme on le verra, dans les sociétés antiques, mais qui est une créature, une création du Moyen Age, a donc de fortes chances, quelque contaminée qu'elle ait pu être par les lectures des écrivains qui l'ont mise en scène, d'être à chercher du côté du folklore. Mélusine – et plus particulièrement la Mélusine de nos textes – se retrouve en effet aisément dans les ouvrages de référence du folklore et plus particulièrement du conte populaire⁴.

Seguindo as intuições de Le Goff (1971), portanto, seria possível afirmar que, antes da institucionalização da tradição de Melusina pelos interesses genealógicos, o mito pertencia a uma categoria mitológica, que antes de responder a interesses determinados, organizava a própria realidade das tradições em que eram perpetuados. A apropriação desta tradição pelos textos dos nobiliários medievais e pelas crônicas impõe à lenda uma função objetiva, pois atenderia os interesses dos patrocinadores dos livros de linhagens. No caso da tradição das melusinas, seu objetivo era conferir a determinada família um *status* diferenciado por sua origem sobrenatural, como afirma Kruss (1985, p. 11-12):

⁴ A Melusina medieval, que tem parentes (ou mesmo ancestrais), como o discutido, nas sociedades antigas, é uma criatura, uma criação da Idade Média; assim há fortes chances de que possa ter sido contaminada, reformulada, pelas leituras dos escritores que colocamos em cena; sua origem deve ser buscada no folclore. Melusina - especialmente a Melusina dos nossos textos - pode ser encontrada facilmente com vigor nas obras de referência do folclore e, especialmente, no conto popular. (tradução nossa)

Entradas no patrimônio genealógico da nobreza, as lendas de fundação de tipo melusiano, vão sendo sucessivamente retomadas como origem de linhagens cuja construção da memória familiar obedece à necessidade de acentuar o caráter insólito de seu rápido sucesso [...]. Um processo que corre paralelo ao da sua progressiva satanização. Explorado por clérigos ao serviço das cortes régias e principescas, o relato fundacional melusiano de uma linhagem serve para explicar a sua decadência, por vezes tão rápidas com a sua ascensão com base na denúncia da ocorrência de um pacto diabólico que, subtraindo-a à proteção divina, é responsável pela sua queda e fim trágico.

No século XIII, a imagem demoníaca de Melusina é acentuada pela igreja que aproveitava aspectos marcantes da lenda – como a recusa em comparecer às missas, a aversão aos símbolos da fé e a imposição de um interdito profano ao marido – para conferir à fada um lado demoníaco (KRUSS, 1985, p. 10). Ter o nome da família ligado com a fada, ao invés de trazer o prestígio desejado, era uma herança trágica que denegria os descendentes. A lenda, contudo, resiste às tentativas de demonização, pois Melusine tem um lado protetor e familiar que estende benefícios aos seus protegidos (LE GOFF, 2009, p. 187-188). Ela é uma fada da abundância que corresponde aos desejos de riqueza e prestígio dos homens do século XII e XIII (idem, *ibidem*, p. 188). Essa natureza ambígua de Melusine faz com que a lenda seja reformulado em localidade e em formas distintas, circulando entre as fronteiras do registro oral e erudito, sem que a essência dupla da fada fosse suprida, segundo Kruss (1985, p. 14):

Repudiadas pela cultura erudita como vestígios indignos dos tempos bárbaros, renegadas ou racionalizadas pelas genealogias nobiliárquicas europeias passada a época das monarquias feudais, satanizadas por clérigos, as damas da floresta regressam, nos finais da Idade Média, à cultura folclórica e aos seus antigos amantes: camponeses e pescadores maravilhados por uma súbita e breve riqueza. Sem que, por vezes, não reapareçam na literatura escrita invocando seus direitos aristocráticos, revelando sua pujança. Como é o caso da Península, onde a Dama da Abundância resurge no *Livro de Linhagens* [...] sob o nome de Dama do Pé de Cabra. A progenitora dos Haros de Biscaia.

O relato do encontro de D. Diego Lopez com a dama da floresta com pés-de-cabra é fruto da diversidade dos contos melusianos, cujo *topos* foi compartilhado pelo imaginário da Europa medieval sob formas distintas até sua apreensão na cultura ibérica do século XIV. A lenda é absorvida no *Livro de Linhagens*, atendendo ao desejo da família nobre em ter suas origens ligadas a uma entidade poderosa, que fornece prestígio e valentia aos seus descendentes, como uma marca de sua distinção.

Paralelo aos interesses dos nobres, as representações femininas são um símbolo bastante marcante nas práticas populares portuguesas que tem origem no culto primitivo à Grande Mãe (SIQUEIRA, 1998, p. 72). A dama da abundância, assim, encontra suporte nesses

símbolos femininos, cujas variações também são percebidas no culto à Virgem. A cultura popular, portanto, elabora um arquétipo feminino cujo caráter recai no aspecto protetor e maternal, segundo as considerações de Moisés do Espírito Santo (1984, p. 15):

Julgamos, pois que a religião popular é fundada sobre a imagem da mãe. Ela parece sublimar as relações perdidas com a mãe carnal a seguir ao nascimento, ao desmame ou ao afastamento da mãe, relações essas que são transferidas para uma mãe substitutiva. Por outro lado, a religião popular sublima as relações conflituais entre o pai e a mãe, vividas pela criança. Esta “mãe” que domina o inconsciente dos fiéis transfere-se para diversas realidades, para tudo aquilo onde se pode pressentir a acção de uma mãe: a comunidade aldeã congregada por uma igreja local e no interior de limites bem definidos e protegidos, a Pátria, a Nação – ou, ainda, para a mãe ideal e universal, a Igreja, ou o Reino dos Céus, que é segundo os Evangelhos, o “reino do Pai”.

Esse tipo de postura não ocorre unicamente no nível popular, pois se sabe que os símbolos que compõem os imaginários de uma sociedade não são específicos de determinada classe, mas abrangem uma totalidade de práticas e ritos. Pensando a problemática divisão entre cultura popular e erudita, Hilário Franco Júnior (2010) prefere abordar a dinâmica em termos de cultura comum ou cultura intermediária, como ponto de sublimação das diversas práticas de uma sociedade, já os grupos sociais se aproximam pelos pontos compartilhados em seu imaginário, apesar das diferentes abordagens do mesmo fenômeno. No grande grupo denominado por cultura comum, surgem as diferenças sociais específicas dos elementos humanos que o compõe, cujos pontos comuns estão nos elementos culturais semelhantes compartilhados entre eles. Nesta área de intersecção, os diversos elementos culturais podem migrar por entre diferentes grupos sociais. Desse modo, pode-se falar de uma cultura intermediária, na medida em que se estabelece como um ponto de convergência entre grupos distintos, anulando em certo ponto as oposições classicistas. Há de fato uma diferença de abordagens e representações dos símbolos em cada camada, mas essa nuance é referente aos imperativos de cada grupo e, mesmo assim, as leituras distintas dos estratos sociais partem de símbolos comuns.

Alexandre Herculano, portanto, apropria-se da lenda das fadas da abundância, como o visto tem origem anterior ao relato genealógico, e propõe fazer dele um elemento constitutivo do espírito do povo. Dentro de sua proposta de criação literária, contudo, esses símbolos são delicadamente manipulados a fim de cumprir uma função dentro do projeto nacionalista do autor. O trabalho realizado com os símbolos por intermédio da linguagem literária torna os sentidos acessíveis para a totalidade daquilo que ele entendia como espírito da nação, como afirma Pietro-Lasa (1995, p. 96):

Herculano aproveitó el “esqueleto narrativo”, cargado de sugerentes alusiones, proporcionado por los relatos sobre don Diego López e Iñiguez Guerra y lo sometió a um determinado “tratamiento” de recriación literária, cuyas manifestaciones, observables em los distintos niveles del relato, tienen significaciones muy diversas. De dicha recreación resulta, obviamente, una valoración personal, una interpretación de las narraciones⁵.

Alexandre Herculano, desse modo, aproveita o material das fontes históricas, emanadas do imaginário de sua época, para a criação de sua forma artística, conferindo a este material cultural uma beleza estética condizente com sua proposta de linguagem literária, utilizando-se das técnicas e das formas específicas. Ele inscreve sua individualidade no material que antes circulava na esfera do coletivo. Herculano, neste sentido, surge como um interprete dos símbolos dos imaginários, apropriando-se e reorganizando suas impressões deste sistema de simbolismos na literatura. O trabalho de manipulação desses elementos busca ampliar a leitura, trazendo os signos do imaginário de outra época à luz do presente. O exercício de interpretação efetuado pelo autor, portanto, suspende os símbolos de seu passado, abrindo espaço e possibilidades para o despertar de novos sentidos e leituras.

⁵ Herculano aproveitou o "esqueleto narrativo", carregado de alusões sugestivas, fornecido pelos contos de Don Diego Lopez e Iñiguez Guerra e os submeteu a um determinado "tratamento" de recriação literária cujas manifestações observáveis em diferentes níveis do relato, possuem significados muito diferentes. Esta recriação resulta, obviamente, em uma valorização pessoal, uma interpretação das narrativas. (Tradução nossa)

3 À PENUMBRA DA ESCRIVANINHA: A CONSTRUÇÃO DO HORROR EM “A DAMA PÉ-DE-CABRA”

Em parte de obra literária, Alexandre Herculano faz uso de elementos narrativos próprios da escola gótica. Essa característica soturna aparece de modo mais patente nas versões de baladas traduzidas pelo autor - “A noiva do sepulcro”, por exemplo. Em sua prosa, por outra via, os lances tétricos não são tão expostos, pois a nota *noir* de suas narrativas surge na composição da atmosfera e pelo contraste sutil de elementos estruturais específicos. Esse capítulo, portanto, busca explorar os elementos textuais que conferem um clima de terror à história. A presença do sobrenatural no enredo também será investigada, buscando apontar as funções desempenhadas pelos lances menta-empíricos em “A Dama Pé-de-cabra”.

3.1 Romantismos e a tradição *noir* portuguesa

A ação do sobrenatural sempre esteve presente na sociedade cristã ocidental; de alguma forma o mundo real era afetado pela movimentação de esferas meta-empíricas no cotidiano dos povos: a aparição de seres monstruosos, sinais da ação do Divino nas catástrofes abatidas sobre os vilarejos, a influência de entidades malignas ou benignas no decorrer de determinadas ações humanas (LE GOFF, 1985, p. 28). De modo que são bastante variados os exemplos sobre a influência do sobrenatural no cotidiano ocidental, assumindo um status de realidade.

Nos primórdios do século XIX, contudo, essa presença é filtrada com outras funções na esfera literária. A sociedade moderna que começava a se delinear impulsionada pela revolução do pensamento iluminista entra em embate com as crenças supersticiosas do pensamento medieval (MUCHEMBLED, 2001, p. 244). O destino do homem é regido por um conjunto rígido de normas morais que, antes de creditar as ações humanas à ação de forças misteriosas, trabalha com o senso de responsabilidade individual.

Não se pode afirmar, contudo, que este novo entendimento fosse compartilhado de forma geral por todas as camadas sociais, pois era mais um esforço de uma seleta parcela intelectual em pensar as relações do homem com o mundo de um modo distinto daquele que era pregado nos templos. As parcelas populares e mais tradicionais da sociedade ainda compartilhavam os medos da ação do além em suas vidas. Havia ainda uma literatura que transportava as angústias metafísicas do sobrenatural em suas linhas, disseminando uma mensagem de danação em seus símbolos (MUCHEMBLED, 2001, p. 199). Tributárias de

uma tradição medieval, algumas peças e folhetos literários apresentavam em seus modelos a ação de um sobrenatural físico, cuja função era alertar as massas dos perigos eminentes àqueles que não seguissem determinado comportamento.

A literatura *noir*, fruto das revoluções de seu tempo, está na mão oposta deste movimento, pois, apresenta o sobrenatural como uma fonte de catarse estética, não mais com uma mensagem de perdição real para seus ouvintes (MUCHEMBLED, 2001, p. 230). Mesmo que de forma tímida em seus primeiros momentos, a nova literatura de horror era um sintoma visível de uma sensível mudança de atitude do homem com sua realidade imediata, como o pontuado por Robert Muchembled (2001, p. 231):

O imaginário demoníaco continuava a ocupar grande lugar no espaço social e a dominar o universo religioso. O desvio para a ficção permitia formar-se um sentimento pessoal a respeito deste assunto sem se ver coagido a tomar publicamente posição. [...]. Ele fala do Bem e do Mal, do sujeito pensante e não mais dos infernos.

É importante atinar para o fato que, apesar desta visão lúdica do sobrenatural em alguns círculos literários, a visão mítica do mundo como palco de atuação da vontade de seres de outra ordem é ainda bastante viva em diversos setores da sociedade, notadamente os da religião e da educação (MUCHEMBLED, 2001, p. 233). Era demasiadamente prematuro pensar uma reformulação completa de costumes seculares arraigados na sensibilidade das nações européias. Retomando as considerações acerca da dinâmica de mentalidade e dos imaginários, pode-se inferir que, estimulado por uma série de convulsões sociais que marcaram a passagem do XVIII para o XIX, há um princípio de reconfigurações dos símbolos que formam as posturas dos sujeitos perante suas crenças, mesmo que essas mudanças ainda sejam dispersas e fragmentárias.

A literatura sintonizada com esses movimentos trabalha a reformulação e a adaptação dos símbolos em um novo sistema de valores. O sobrenatural terrível ainda está presente em suas páginas, contudo, seu valor é dimensionado dentro do universo das estruturas literárias e seus significados são desenvolvidos a partir do trabalho com a linguagem ficcional. Em movimento lento, os significados e os sentidos das narrativas que abordam o sobrenatural são despertados nas relações internas de seus componentes, abandonando os imperativos extratextuais que tomavam o objeto literário como um pressuposto ou ferramenta para o discurso das instituições ou ideologias. Não que a literatura ainda não continue a ser utilizada como um meio de divulgação de algum ideal, mas, principalmente no tocante ao sobrenatural e seus elementos, parece que os símbolos são tomados de uma forma mais profana, na medida em

que não se pesa mais tanto seu valor exterior, como significante de uma crença ou tradição, mas sim as funções que esses elementos tomaram de acordo com sua inserção no sistema literário.

A literatura, neste sentido, realiza um movimento de *ex cathedra*, ou seja, a retirada ou raptos dos símbolos de seus templos ou do seio das tradições folclóricas, fazendo um movimento de apropriação e deslocamento desses referentes, atribuindo-lhes valores e significados cuja lógica só pode ser desvendada na apreensão da estrutura que acolhe as novas significações deste sobrenatural literário.

Essa suposta profanação se intensifica sob a égide do Romantismo, que se apropria dos elementos sobrenatural terrível de diversas maneiras, mas cujo núcleo em essência estava na produção de um efeito estético, de acordo com Robert Muchembled (2001, p. 237):

No aguardo do estouro da grande onda romântica, inaugurada em 1830 com *Do fantástico na literatura*, de Charles Nodier – que, aliás, havia conhecido Cazotte (falecido em 1792) -, o sobrenatural cessa pouco a pouco de ver-se ligado propriamente à explicação do mundo dada pelas religiões.

Desapropriado de sua instância mais física – por mais contraditória que essa afirmação possa parecer – o sobrenatural distancia-se paulatinamente de sua ligação direta com o mundo palpável, transformando-se em fantasia, ilusão e realidade literária. A instância literária transmuta o sobrenatural terrível em aspecto lúdico. O sobrenatural que sempre despertou o interesse das mais diversas manifestações artísticas dos primeiros tempos da civilização cristã tinha seu valor posto em categoria mitológica, no sentido de algo que fornecesse uma explicação simbólica para os fenômenos do mundo.

A literatura, desse modo, quebra a soberania dos teólogos, que até então eram os únicos com autoridade para pensar o assunto, uma vez que se apropria do sobrenatural como uma forma de desautomatização de uma visão trágica e terrível do mundo (MUCHEMBLED, 2001, p. 203). O espaço literário instaura o sobrenatural como uma forma de distanciamento do ser e do mundo, no qual o universo onírico de criação e especulação surge com uma esfera de possibilidades cuja função é produzir determinados efeitos no espírito dos leitores sem que haja uma relação direta com a realidade exterior. Essa produção se diferenciava da literatura trágica do século XV, já que não havia uma preocupação moralizadora de cunho cristão, pois o interesse dos autores era causar o espanto e a apreensão dos narratários.

Unificando elementos das narrativas medievais e da ficção moderna, Walpole foi o precursor de um novo tipo de ficção: o romance gótico, vertente narrativa provinda do

experimentalismo da novelística inglesa dos fins do século XVIII. Em sua essência, o romance gótico é uma ficção sentimental com fortes influências da medievalidade, em que uma história de amor ou honra é cruzada com elementos sobrenaturais comumente de origem maléfica que, no entanto, não conseguem atingir os heróis, resguardados devido a uma justiça imanente (SOUSA, 1979, p. 10). Em “A Dama Pé-de-cabra”, contudo, os heróis se relacionam abertamente com o universo mágico que, antes de representar uma ameaça, é o meio que garante o sucesso da ação dos heróis.

Com o desenvolvimento das narrativas góticas, os elementos medievais vão paulatinamente esvaindo-se das histórias e substituídos por um cenário mais moderno, embora ainda com as características obscuras. Assim, o termo “gótico” é substituído pelo termo *noir*, que abarca não só as tendências góticas, mas também encobre novos elementos, como a tensão dos romances policiais do século XIX, gênero desenvolvido pela atuação de Edgar Allan Poe.

Alimentada ainda pelo modelo classicista trágico, as primeiras narrativas góticas do século XVIII buscam incitar o terror, com recursos narrativos que criavam uma atmosfera de suspense no enredo e compaixão às desgraças sofridas pelos heróis e para Sousa (1970, p. 10) sua redenção era o ápice do efeito pretendido na história.

No século XIX, notadamente nas produções românticas, essa função sofre uma guinada considerável, pois, para além de uma mensagem pedagógica que estipulava um modelo comportamental, a literatura estava interessada em despertar um efeito estético. No tocante à literatura negra ou de horror, pode-se afirmar que sua síntese principia no final do século XVIII com o *romain noir* inglês.

Inaugurada por Gregory Lewis e Anne Radcliffe, essa vertente recobre o sobrenatural com uma atmosfera solene e tétrica com temas girando ao redor de relatos cruéis e insólitos que buscavam despertar o medo em seus leitores (MUCHEMBLED, p. 245). Em seus primeiros momentos, os lances terríveis dessas obras angariam bastante sucesso entre as massas, interessadas num universo desconhecido que a literatura descortinava. Em “A Dama Pé-de-cabra” essa atmosfera de horror é formada pela junção de diversos elementos comuns, como a transformação da Dama em monstro, o encontro de D. Inigo com sua mãe na floresta e ainda os cantares da Dama que invoca os poderes do além para auxiliar o jovem cavaleiro.

Os temas maléficos ganham cada vez mais atenção e apresentam uma nova face nas obras de Lord Byron, cuja principal característica é apresentar o indivíduo rebelde que se encontra à revelia de todas as normas da sociedade tradicional, aproximando-se sobremaneira da figura do próprio diabo (MUCHEMBLED, 2001, p. 247). Essa identificação, contudo não

é aleatória, pois o espírito inquieto dos românticos era movido por um intenso sentimento de revolta contra as convenções e as tradições. Obcecados com o estabelecimento da individualidade do sujeito, os românticos ligados às representações de temas obscuros em literatura elegem a figura de Satã como o símbolo máximo de sua revolta.

O Anjo Caído, expulso do Paraíso por ir contra as vontades do Criador, organizador e orquestrador da coletividade, é tomado pelos românticos como um símbolo de inconformismo e vontade de independência (MUCHEMBLED, 2001, p. 257), pois o homem do novo século deseja ter controle de suas ações e objetiva o mundo de acordo com suas percepções. Em certa medida, essa rebeldia pode ser observada na personagem da Dama, acentuadamente em sua fala: “Culpa?! Não há para mim inocência nem culpa — replicou a dama rindo às gargalhadas” (HERCULANO, 2008, p. 145). Ao longo da narrativa, ela assume contornos mais claros dessa insubmissão, galgando um lugar exterior à ordem vigente.

No início do século XIX, Mary Shelley publica seu *Frankenstein*, cuja fórmula continua a inspirar o pavor nas gerações que se sucedem. Constructo monstruoso das vontades do homem, Frankenstein é uma resposta à ordem natural do mundo, pois quebra o círculo da vida por ser gerado pela morte a partir dos desejos de transgressão de um homem. Em sua jornada pela sua identidade, o monstro se revolta contra seu criador e contra o mundo, cujas estruturas ordenadas não apresentam espaço para a inserção de uma criatura nascida da desordem. Para Muchembled (2001, p. 247), o sentimento de afastamento e de não-lugar será uma tônica recorrente nas personagens da literatura negra que são movidas pela revolta contra a coletividade e as consequências de seus desejos, uma vez que a satisfação de suas vontades frequentemente está ligada à transgressão das normas.

Envolta nesta atmosfera limiar, a literatura negra compraz-se com as ambientações soturnas. Os mistérios das ruínas seculares e os espectros das angústias passadas encobertas pela noite absoluta e seus habitantes são motivos recorrentes nas narrativas de horror, que utilizam as mais diversas representações dos medos para povoar suas estruturas. Fantasmas, demônios, bruxas e toda diversidade de criaturas presentes no imaginário mítico da sociedade cristã ocidental são congregados pelas mãos de inúmeros autores que se dedicaram a transformar esses medos em capricho literário, cuja função é despertar medos pelo requinte e apreciações das disposições formais de suas obras, não pela ação de uma realidade opressora que reserva ao homem os sofrimentos de uma esfera além de sua própria compreensão por mais que seja perscrutada (MUCHEMBLED, 2001, p. 144).

Sir Walter Scott, envolto com seu grande projeto histórico-literário, também se dedica no estudo do imaginário fantasioso de sua nação e de sua vertente terrífica.

Compreendendo, no entanto, o valor desse conjunto fascinante de criaturas terríveis que assombram como parte do imaginário dos povos, sua função é formar a visão e a representação de uma parte essencial da nacionalidade. Quando se empenha na sua recolha e organização, o autor o faz isolando as crendices supersticiosas e os discursos institucionais que revestem as narrativas sobrenaturais:

Ele inaugura um movimento de curiosidade dos letrados pelos temas populares, pelos estudos dos costumes, dos crimes e da magia. Intensifica-se, exatamente em torno de 1835, um vivo gosto pelas lendas e pelo folclore, no momento mesmo em que o fantástico entra em nítido declínio. (MUCHEMBLED, 2001, p. 250)

O desinteresse referido diz-se do elemento fantástico, não do gênero fantástico, pois é justamente durante o Romantismo que o gênero *noir* floresce na Europa, principalmente na Alemanha e na França com as obras de Nodier, Merimée, Gautier, Maupassant, Hoffmann. No mesmo período, em Portugal, verifica-se uma diversidade de obras românticas com temática negra.

A literatura portuguesa está repleta de acontecimentos e desastres que inspiram terror em seus leitores. O inventário dos temas da literatura popular orquestrado pelo Romantismo demonstrou que os assuntos tétricos eram recorrentes, embora o sobrenatural dessas histórias fosse voltado a lugares comuns, com histórias de fantasmas ou peças de demônios. A natureza fantasiosa dessas narrativas criou um estigma de literatura de baixo valor estético, perpetrado pelos árcades, pois “na poesia, até bem dentro do século XIX, era ainda o gosto convencional da Arcádia que dominava” (SOUSA, 1979, p. 15).

A tradição gótica surge, em Portugal, primeiramente, por meios de traduções que, em meados do século XIX começam a ser publicadas. Essas traduções eram feitas do francês e, por vezes, não faziam referência ao autor do texto original. A partir de 1830, houve um maior fluxo de publicação das traduções de obras góticas de autores de todo o Continente, fato alcançado graças à abolição da Real Mesa Censória e o começo da transformação social e literária, alavancada pelo Romantismo. Contudo, para Sousa (1979, p. 15) apesar da introdução tardia das principais obras e autores da escola gótica em Portugal alguns autores, como Almeida Garrett, Feliciano de Castilho e Alexandre Herculano, tinham conhecimento do que estava sendo produzido fora, tanto que algumas cenas de obras canônicas do movimento gótico eram parcialmente traduzidas ou reelaboradas em suas obras, bem como há de se pesar que as viagens e o conhecimento desses autores possibilitaram a importação do movimento romântico para Portugal.

Em um apanhado geral da introdução das obras góticas em Portugal, verifica-se que a maioria das traduções provém de autores franceses, enquanto os autores ingleses permanecem quase no anonimato, com exceção das grandes nomes do movimento: Walpole e Lewis (SOUSA, 1979, p. 21). Neste primeiro momento de introdução da escola gótica em Portugal também é importante notar que as traduções representavam à primeira vista uma inspiração para a criação de uma vertente portuguesa.

Um fator importante para a divulgação da literatura *noir* em Portugal foi a intensa atividade dos periódicos do Romantismo. Nesses jornais ou revistas, embora não se referissem à literatura gótica como tal, havia uma ampla publicação de contos curtos com temas diversos - dentre eles o horror - e dos folhetins, gênero bastante popular na época. De acordo com Sousa (1979, p. 26), as revistas com mais notoriedade na área são *O Panorama* e *Revista Universal Lisbonense*, que traziam publicações dos nomes de autores ainda desconhecidos pelo público, dos quais se destacam Alexandre Herculano, Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, dentre outros.

Dos contos que se popularizaram no período, há aqueles provindos das lendas dos castelos assombrados principalmente. Nas revistas *O Mosaico* e *O Correio das Damas*, os contos com temática tenebrosa figuravam com mais frequência. Nesses contos, um *topos* homogêneo que pode ser verificado é a ressurreição da heroína. A violação de túmulos é um traço bem macabro e de forte repercussão na novelística portuguesa do século XIX, marcada por uma grande variedade de temas. Pouco mais tarde, essas mesmas revistas de divulgação da literatura terrífica publicam diversas sátiras às “histórias de fantasma”, em claro insulto aos ingleses e seus medos (SOUSA, 1979, p. 26).

Outra vertente da literatura de horror divulgada por esses periódicos são as baladas. Diferente do conto, que até então não era um gênero cultivado na literatura portuguesa, a balada estava mais próxima à sensibilidade lusitana e às cantigas populares (SOUSA, 1979, p. 27). Para Sousa (1979, p. 29), as baladas e suas variantes formavam um grupo de narrativas importantes no processo de estabelecimento do Romantismo como vertente estética, sobrepujando em número e em qualidade outras traduções, como as dos romances.

Os principais responsáveis pela coleta, tradução e divulgação das baladas em Portugal são Almeida Garrett, cujo trabalho se focou na recolha do cancionário popular a exemplo de Percy e de Walter Scott, e Alexandre Herculano, que se empenhou na tradução de baladas diversas, tanto que a terceira parte da obra *Poesia*, intitulada “Versões”, é toda dedicada às traduções e adaptações de versões inglesas e alemãs. Aliás, o lado macabro desses poemas alemães aporta em Portugal graças ao empenho de Herculano e Gomes Monteiro, que traduziam grandes obras dos expoentes alemães, como Schiller e Bürger, entre 1830 e 1840.

A balada tradicional portuguesa não possui traços dos temas macabros da literatura *noir*, mas apresenta o sobrenatural como uma confirmação das virtudes da vida, como o amor verdadeiro que persiste mesmo após a morte dos amantes (SOUSA, 1979, p. 30). O elemento trágico também figura por vezes nessas baladas, representado por um amor impossível de ser consumado, no plano terreno, entre jovens donzelas e cavaleiros cristãos; esta, porém, apresenta mais histórias tristes do que propriamente terríveis, embora haja a presença do sobrenatural, como esclarece Sousa (1979, p. 16):

O romântico português conheceu, sem transição, a literatura nocturna e sepulcral e a de evocações góticas: a meditação reforçada por um temperamento saudosista, levou a encarar os tempos passados de um modo especialmente “romântico”, tendendo mais para um *negro* melancólico e suavemente triste do que para lances arrepiantes da escola alemã, por exemplo.

Assim, o horror na escrita portuguesa apresenta uma confluência entre a literatura soturna das primeiras manifestações do gótico aliada ao sentimentalismo romântico: a introspecção do espírito romântico, de caráter acentuadamente saudosista, faz com que as representações dos tempos idos possuam um caráter *noir* melancólico, ao invés do tétrico terrífico da vertente alemã. Desse modo, o tempo passado do Romantismo lusitano é desenhado por cores melancólicas e reflexivas. Esse apelo melancólico é reforçado pelo caráter essencialmente saudosista do Romantismo português, cuja marca se inscreve em produções com características góticas no teatro, na balada, no conto e no romance.

O romance *noir* português surge já na metade do século XIX com o amadurecimento dos autores, que, após o exercício com as traduções, arriscavam-se em compor suas próprias obras, mesmo que fortemente influenciados pelo modelo estrangeiro (SOUSA, 1979, p. 55). O romance gótico português, contudo, não foi escrito por escritores menores, tendo em vista que a escola do romance histórico de Herculano deve muito ao gênero gótico: a linguagem, os ambientes e os recursos. Para Sousa (1979, p. 60), Garrett e Camilo inseriam pequenas passagens terríficas em algumas de suas obras, resultado do contato direto com o número extenso de obras e traduções de obras góticas que esses autores mantiveram durante as primeiras décadas do século XIX.

O exemplo mais contundente é o de Alexandre Herculano por ser tributário direto da escola gótica, como comprova o conjunto de prosa, notadamente em *O Monasticon* e em *Lendas e Narrativas*, em que os lances tétricos e soturnos são constantes. A construção de suas narrativas revela recursos claramente góticos, como a noite profunda e os mistérios que se escondem em seu véu. Mesmo não sendo tão visível o terrível material de cenas assombrosas em sua obra, Herculano destaca-se pela forma como cria e descreve a alma

torturada e aflita de seus heróis. O sentimento gótico em sua obra é transportado para a interioridade de seus personagens com um constante mal-estar com o mundo (SOUSA, 1979, p. 61).

Atenta-se ao fato que neste período, enquanto o interesse pela temática negra entrava em decadência na Inglaterra e na França, em Portugal o gênero *noir* começa a despertar, como afirma Sousa (1979, p. 59):

Além do atraso com que o gênero começou a ser cultivado em Portugal, a principal causa dessa escassez deve considerar-se a ausência de lendas nacionais, o que nossos românticos lamentam amargamente. Os castelos portugueses recordam vitórias guerreiras dos primeiros tempos da nacionalidade e não casos amorosos.

A dita ausência de lendas nacionais tocada pela autora refere-se às lendas de castelos assombrados por fantasmas traídos em vida, ou seja, o *topos* recorrente ao gênero gótico. A ação do sobrenatural, contudo, é um tema recorrente na ficção portuguesa. A intervenção do além no decurso do enredo é bastante comum nos romances de cavalaria, como na versão portuguesa do ciclo *post-vulgata* de *A demanda do Santo Graal*, *Amadis de Gaula* e *Palmeirim da Inglaterra* (SOUSA, 1979, p. 49). Em primeira instância, contudo, a ação do sobrenatural nos textos portugueses não é como ao gosto da literatura *noir* tradicional um recurso causador de medo, mas surge como um elemento harmonizador e corretivo, resultado da familiarização do imaginário português com as possíveis interferências do sobrenatural no mundo real, como afirma E. M. de Mello Castro na introdução à *Antologia do conto fantástico português*:

Mas talvez essa certeza da existência e presença da sobrenaturalidade e da possível relação com seres humanos, ou da interferência de diversos mundos, ou da não diferença absoluta (mas apenas relativa), venha diretamente da influência medieval católica, e da realidade admitida antropomorficamente de uma corte celeste e uma tribo infernal, mafarricos e diabretes, etc., etc., influenciando para o bem ou para o mal a vida real dos homens portugueses. (CASTRO, 1974, p. 7)

O não estranhamento ou a convivência de seres de esferas distintas, desse modo, é um aspecto recorrente ao sobrenatural português. Fantasmas, demônios e outras entidades aliam-se aos humanos em busca de redenção ou em troca de favores mútuos, como ocorre, por exemplo, em “Fradinho de mão furada”, de José da Silva, texto do início do século XVIII ou em “O defunto”, de Eça de Queiroz. Essa convivência ainda talvez seja mais patente em “A Dama Pé-de-cabra”, em que a entidade sobrenatural é desposada por um humano e protege o filho gerado dessa relação.

3.2 Uma história negra: o sobrenatural em “A Dama Pé-de-cabra”

Segundo Pietro-Lasa (1994, p. 97), “A Dama Pé-de-cabra” revela de modo mais contundente a face *noir* de Herculano, recriando o tom tenebroso do romantismo inglês e alemão, difundido pela novela gótica, e o *conte noir* francês, repletos de obscuridade e feitos imprevisíveis meneados pela ação constante do sobrenatural. Na narrativa esta essência ainda pode ser verificada no subtítulo “Rimance de um Jogral”, pois rimance é uma forma arcaica de romance, termo correspondente na literatura peninsular à balada européia, como um curto poema épico cantado e transmitido pela tradição oral (SOUSA, 1979, p. 28). O autor usa os processos da escola gótica presentes nas baladas que traduziu e nos recursos descritivos de atmosferas tétricas utilizados por Sir Walter Scott: o castelo e a floresta isolados, as vozes misteriosas, a noite profunda (idem, *ibidem*, p. 59-60). A tendência em evitar cenas de horror nauseante, própria à Escola alemã, em Herculano é herança do estilo scottiano, como aponta Robert Muchembled (2001, p. 249):

À diferença dos frenéticos, que tendiam a acentuar o terror e suas narrativas, outros escritores do dos anos de 1824 e 1830 desenvolvem um abordagem histórica e folclórica, mais distanciada, sob influência de Walter Scott, que considera os espectros, demônios, anões e feiticeiros como reflexos da crença popular de uma determinada época.

Desse modo, os aspectos tétricos das narrativas de Herculano são fundamentalmente uma interpretação literária com marcas históricas de um tema específico que compõe a tradição portuguesa. Embora essa tradição seja medieval, e por isso distante da realidade do autor, ele busca a apropriação e a recriação do ambiente e dos modos da época como um modo de resgate desses símbolos. Nesse movimento de recriação, o escritor manipula por vezes os simbolismos da época, impondo sua interpretação dos fatos com vistas na obtenção de um determinado efeito estético. Assim, o resgate do passado pretendido por Herculano é idealizado e atende às exigências da estética romântica de sua época, apresentando uma visão fragmentada do imaginário medieval. Para além da virtual crença na realidade desse conjunto de seres sobrenaturais, na literatura fantástica sua existência fica condicionada à obtenção de um efeito específico nos leitores.

Há um conjunto de recursos narrativos empreendidos ao longo do enredo que buscam convencer o narratário acerca da verossimilhança da história ou da coerência interna de seus elementos. O texto literário tenta recuperar no discurso do narrador os elementos que formavam a realidade da época, conferindo a narrativa uma impressão de veracidade, que,

paulatinamente arrasta o narratário para o interior da trama desenvolvida, instaurando o processo que Roland Barthes (1988, p. 164) entende como o efeito de real:

A verdade dessa ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista a título de significado de denotação, o “real” volta a ela a título de significado de conotação, no momento mesmo em que se julga denotarem tais detalhes diretamente o real, nada mais fazem, sem o dizer, de significá-lo [...].

O clima de terror da narrativa não é só constituído pela apresentação de elementos que destoam da ordem empírica do mundo, mas também por certas ferramentas narrativas que, segundo sua disposição, ambientam a ocorrência de eventos de ordem sobrenatural. Cada elemento disposto no enredo de uma narrativa fantástica cumpre determinada função, pois, pensando na estrutura, sua forma é dotada de uma parcela de significados que são complementados pela interação com os outros elementos da trama. A ligação íntima de cada elemento que compõe as narrativas fantásticas enquadra-se naquilo que Todorov (1977, p. 101) acredita ser o pandeterminismo nas histórias fantásticas:

O pandeterminismo tem como consequência natural o que poderíamos chamar a “pansignificação”; uma vez que existem relações de todos os níveis, entre todos os elementos do mundo, esse mundo torna-se altamente significante. [...]. E mais: para lá do primeiro sentido, evidentemente, pode sempre descobrir-se um sentido mais profundo (uma sobreinterpretação).

O pandeterminismo é, pois, a compreensão que todos os acontecimentos fantásticos nas narrativas têm uma causa; são regidos por uma ordem interna que possibilita a ocorrência de determinados eventos. Há, portanto, a existência de correspondências entre os elementos materiais do mundo com uma resignificação dimensionada por significados de outras esferas. A literatura fantástica, dessa forma, opera uma mudança no eixo normatizador entre os significantes e seus significados.

Em “A Dama Pé-de-cabra” essa lógica é ilustrada na quebra do pacto de D. Diogo Lopes. Para poder selar casamento com o nobre senhor, enquanto estivessem juntos, ele nunca mais haveria de se persignar. Cego por seus desejos, D. Diogo decide aceitar as propostas de bela senhora que acabara de encontrar nos bosques, não se importando com as futuras consequências de suas atitudes. Passados alguns anos, o nobre senhor assustado com uma cena presenciada, esquece-se de sua promessa e começa a se persignar, iniciando, assim, uma das cenas mais pavorosas da narrativa:

A lá fê que nunca tal vi! Virgem bendita. Aqui anda coisa de Belzebu.” – E dizendo e fazendo, BENZIA-SE E PERSIGNAVA-SE.

“Ui!”- gritou sua mulher, com se houveram queimado. O barão olhou para ela: via-a com os olhos brilhantes, as faces negras, a boca torcida e os cabelos eriçados.

E ia-se alevantando, alevantando ao ar, com a pobre D.Sol sobraçada debaixo do braço esquerdo: o direito estendia-o por cima da mesa para seu filho, D. Inigo de Biscaia.

E aquele braço crescia, alongando-se para o mesquinho, que, de medo, não ousava bulir nem falar.

[...]

“Jesus, santo nome de Deus!” bradou D. Diogo, a quem o terror dissipara as fumaças do vinho. E, travando de seu filho com a esquerda fez no ar com a direita, uma e outra vez, o sinal da cruz. (HERCULANO, 2008, p. 135)

Qual seria a ligação entre o ato gestual de D. Diogo e a transmutação de mulher? De acordo com aquilo que se entende com as relações pandeterministas das narrativas fantásticas, há uma correspondência entre as coisas do mundo empírico com outras esferas de realidade. Vê-se no trecho destacado uma ligação entre o sinal da cruz e a metamorfose da dama. Sabe-se que na realidade direta as duas coisas não teriam casualidade alguma, posto que o mundo empírico não admite a existência desta suposta relação. De modo que, excluindo o campo das crenças, obrigatoriamente não há uma lógica que justifique de modo direto o sinal da cruz como impedimento de alguma tragédia. Na teia narrativa apresentada, contudo, as duas ações estão intrinsecamente conectadas como uma realidade concreta. O casamento de D. Diogo com a Dama só pode se efetivar após o estabelecimento de um pacto: do marido não se persignar. Quando este pacto é desfeito, mesmo que não intencionalmente, gera uma ação repressora que denuncia a quebra de uma lei daquele mundo. A transformação da Dama em monstro, portanto, é uma ação plenamente possível pela ordem interna que normatizava os anos de convivência do casal.

A lógica da ligação desses eventos, contudo, é apreendida somente na dimensão das percepções dos actantes envolvidos no episódio. Para o narrador e seus ouvintes, que estão a par do contrato acordado pelo casal, bem como dos mistérios que envolvem a misteriosa dama de pés forçados, é relativamente simples apontar uma relação de causa e efeito para a cena; essa lógica, no entanto, só se aplicaria às condições determinadas do universo que participam D. Diogo e a Dama, uma vez que em outra situação qualquer não é verificável. Daí se pensar os eventos sobrenaturais dos contos fantásticos em uma ordem pandeterminista.

Toda a simbologia do ato de se persignar é circunscrita a uma lógica interna, que amplia e modifica o espectro de alcance de um ato, a primeira vista comum. Não há nenhuma explicação no mundo que contemple a estranha transformação da Dama com a desobediência de seu marido, a não ser os laços internos e os acordos selados entre eles. Contudo, atenta-se ao fato que a história é tributária das narrativas genealógicas medievais, cujo imaginário – remanescente na narrativa – determina a lógica da interferência do maravilhoso no mundo. A

dinâmica do pandeterminismo de Todorov pressupõe acontecimentos restritos à superfície narrativa, desconsiderando, entretanto, o papel e os limites do fantástico nas culturas em que é encenado, como afirma Jacques Le Goff (1985, p. 31):

[...] de facto, quer se trate do estranho quer do maravilhoso, a definição de Todorov requer um “leitor implícito” que tende para uma explicação natural ou sobrenatural. O maravilhoso medieval, pelo contrário, exclui um leitor implícito; é apresentado como objectivo, através de textos “impessoais”.

De modo que o sinal da cruz na história é redimensionado e resignificado pela lógica narrativa em que se estrutura o enredo que permitia a união dos pares pelo abandono de uma prática gestual do marido. O significante, realizar o sinal da cruz, é modificado pelos seus efeitos: despertar o lado monstruoso da Dama. O gesto do marido determina a mudança sobrenatural de sua mulher. Há de fato uma comunicação simbólica entre a esfera material, delineada pela impostura do sinal da cruz e a mudança corporal sofrida pela Dama. Dentro de um conjunto de possibilidades semânticas que o sinal da cruz encerra em seu paradigma, deve-se considerar a cruz como emblema “da vitória cósmica do Deus Salvador e também dos objectos mágicos pelos quais se manifestam os avisos do Além” (DUBY, 2002, p. 213). O símbolo da cruz, portanto, subtende o triunfo divino sobre o mal e a salvação dos homens, cujos pecados foram redimidos pelo Crucificado.

Carregado por essa simbologia herdada da fonte do *LL*, o gesto de D. Diogo é condensado na ação que implica o “exorcismo” da Dama – expulsão do espírito maligno – efetivado no sintagma da narrativa. O gesto com significado em si agora passa a ter uma repercussão sensível na materialidade daquele mundo. A realização desta prática estimula a ocorrência de uma série de eventos, perfeitamente explicáveis e plausíveis pelos acordos internos do sistema narrativo, do qual a verossimilhança é determinada por uma ordem, cujos significados profundos retomam o trato medieval com o maravilhoso presente nas narrativas genealógicas. Essa relação também pode ser observada em outro episódio da trama, agora envolvendo Argimiro, o negro, primeiro marido daquela que se tornaria a Dama Pé-de-cabra.

Argimiro estava contrariado por não encontrar uma caça que valesse um banquete para os convidados de seu castelo. Lembrando-se da existência de uma caverna usada como covil de feras, o cavaleiro decide tentar a sorte naquele lugar. Lá, encontra um onagro fêmea com seus filhotes. Ele, contudo, havia prometido a seu pai moribundo nunca ameaçar animal de qualquer espécie de estivesse com suas crias. Ignorando o juramento ao pai, o cavaleiro

ataca a fera, garantindo seu banquete. No momento em que está prestes a dar cabo a sua intenção, no entanto, ocorre o seguinte fato:

Era o covil de um onagro: a fera deu um gemido e, deixando as suas crias, estendeu-se no chão e abaixou a cabeça, como quem suplicava.
 “A ela!” – gritou Argemiro, mas gritou voltando a cara.
 A matilha saltou no pobre animal, que soltou outro gemido e caiu todo ensanguentado.
 Uma voz soou então nos ouvidos do conde, e dizia: - “Órfãos ficaram os cachorrinhos do onagro: mas pelo onagro tu ficarás desonrado”.
 “Quem ousa aqui falar agouros?” – gritou o rico-homem, olhando iroso para os monteiros. Todos guardavam silêncio; mas todos estavam pálidos. (HERCULANO, 2008, p. 139)

Nos eventos posteriores ao estranho episódio, vê-se Argemiro partindo para a guerra depois de algum tempo desta caça. No campo de batalha, o conde recebe a notícia de que sua mulher não mais o esperava e já o tinha substituído por um jovem nobre. Neste caso, talvez não seja tão fácil apontar uma determinação de causa e efeito entre a desobediência de conde e a traição de sua mulher. Contudo, dentro da perspectiva do pandeterminismo, Argemiro sela um pacto com seu pai: não afligir animal com cria. Movido por sua vaidade de caçador, o conde ignora sua promessa e ataca o onagro. No mesmo instante uma voz misteriosa adverte acerca de sua intempérie. Mesmo apreensivo com a ameaça da voz, o conde não acredita na validade do aviso. Anos mais tarde, contudo, seus atos são castigados com a traição de sua mulher com um jovem que misteriosamente fora levado a seu castelo por um onagro, o mesmo animal motivador da danação do conde. O ato de ignorar a promessa de seu pai desencadeia a interpenetração do mundo espiritual no material. O sinal agourento, escutado pelo conde em seu íntimo é despertado por sua ação que, em primeira vista, geraria a única consequência de um abalo moral, pela consciência em desobedecer sua promessa – “mas gritou voltando a cara.” (HERCULANO, 2008, p. 139). No entanto, o ato de Argemiro toma dimensões reais, objetivando a esfera sensível, atraindo-lhe uma desventura material. Uma atitude simples engendra uma série de acontecimentos que estão ligados diretamente à ação, ou seja, a esfera moral toma forma em repreensão palpável. O fantástico, neste sentido, transpassa os limites das idéias sensíveis e da realidade imediata, tornando-se um elemento corretor das transgressões.

Quando Diogo Lopes realiza o sinal da cruz, sua esposa realmente se transforma em fera. Do mesmo modo as desgraças que caem sobre Argemiro são motivadas por sua desobediência. Logo, os gestos que retomam a ação do maravilhoso no mundo, balizado pela religiosidade medieval, ligam-se a uma teia sensível de significados aproveitados na ação

ficcional da narrativa fantástica, de modo que cada ação gera uma resposta ou a efetivação material de um fenômeno.

Na literatura *noir*, esses fenômenos surgem como formas de correção, pois tomam um corpo punitivo. Essas consequências não são alegóricas, pois a transmutação da Dama não é metafórica, como também não é a desventura de Argemiro. Elas ocorrem dentro dos limites da verossimilhança que a estrutura fantástica apresenta, pois não agride os acordos internos normalizadores do universo ficcional, como também reconstituem a realidade do imaginário religioso fonte inspiradora da narrativa.

Indo além, esses gestos ou ações, os “pormenores” narrativos, que a princípio não revelariam uma profundidade se analisados de forma isolada, tomam outra dimensão e outros significados na tessitura do enredo, pois criam relações com os outros elementos da narrativa, abrindo as possibilidades de seus significados. Os referentes – sinal da cruz e promessa ao pai – são redimensionados em seus significados, que assumem novas proporções, interagindo diretamente com o curso que a narrativa toma ao longo de sua diegese. Mais do que a quebra das fronteiras entre referentes e seus significados, a literatura fantástica opera uma quebra entre os limites do terreno e do transcendental, num mundo em que a palavra incorpora uma materialidade e as ideias tomam forma, retomando de modo sutil a sensibilidade do homem medieval e suas crenças na ação do sobrenatural no mundo físico.

Fiel à tradição *noir* com seus lances arrepiantes, Herculano dispõe em “A Dama Pé-de-cabra” certas passagens de gosto bem mais ao estilo do tétrico germânico do que à contenção melancólica dos franceses e ingleses, optando por apresentar um horror mais explícito. Uma das primeiras passagens desse horror de gosto expressionista na narrativa refere-se ao ataque da podenga da Dama, ao alão de D. Diogo, cão utilizado em expedições de caça pelos senhores. No trecho que segue, D. Diogo joga uma sobra de sua ceia ao seu cachorro, menosprezando a cadela, que o irritava por sua inquietude:

O canzarrão abriu os olhos, rosnou, pôs a pata sobre o osso e, abrindo a boca, mostrou os dentes anavlhados. Era como um rir desvelado.

Mas logo soltou um uivo e caiu, perneando meio morto: a podenga, de um pulo, lhe saltara à garganta, e o alão agonizava.

“Pelas barbas de D. From, meu bisavô!” – exclamou D. Diogo, pondo-se em pé, trêmulo de cólera e vinho. - A perra maldita matou-me o melhor alão da matilha; mas juro que hei-de escorchá-la.”

E, virando com o pé o cão moribundo, mirava as largas feridas do nobre animal, que expirava. (HERCULANO, 2008, p. 135)

A sequência desta cena medonha culmina com o quebra do pacto de D. Diogo Lopes e a transformação pavorosa de sua mulher. Não se pode deixar de notar um laivo de

sobrenatural que paira sobre o ataque da podenga ao alão, tanto que esta cena é o gatilho para a Dama revelar sua face monstruosa. Tendo em mente as relações de pandeterminismo, há uma oposição marcante entre os dois animais. De um lado, tem-se a pequena cadela descrita pelo narrador com os seguintes termos: “A podenga negra, essa corria pelo aposento viva e inquieta, pulando como um diabrete: seu pelo liso e macio reluzia-lhe com um reflexo avermelhado.” (HERCULANO, 2008, p. 134). Por hora, destacam-se as seguintes características da cadela: inquieta como um diabrete e com o pelo negro de tom avermelhado. Silvano, o alão de D. Diogo, por seu turno é descrito em contraste à podenga, pois “cabeceava, como um abade velho em seu coro” (idem, ibidem, p. 134).

Ao confrontar os dois elementos, chega-se à constatação de que são exatamente opostos: enquanto a podenga é inquieta à imagem de diabretes, o alão é solene e calmo como um abade. Ela, repleta de caracteres que a remetem a uma imagem com as forças malignas, mata de forma abrupta e misteriosa o poderoso cachorro de D. Diogo, fiel a seu mestre e cujo ar de austeridade remete a seriedade do modo cristão.

Se, em um esforço, correspondermos as características dos animais aos seus respectivos donos, vê-se que o Barão também é apresentado de modo solene: “Estava como cumpria a um rico-homem ilustre, que nada mais tinha fazer neste mundo, senão dormir, beber, comer e caçar.” (HERCULANO, 2008, p. 134). A Dama, por seu turno, ao revelar seu lado horrendo encarna características de sua podenga: “E a mão da dama era preta e luzidia, como o pelo da podenga [grifos nossos], e as unhas tinham-se-lhe estendido bem meio palmo e recurvado em garras.” (idem, ibidem, p. 135).

Pode-se tomar esses contrastes como uma metáfora para a disputa binária entre o demoníaco e o divino, representado pelas práticas cristãs. Durante muito tempo, D. Diogo vivera em pecado com a demoníaca Dama, que o obrigara a renegar os ritos de sua fé. Quando o barão se vê diante de uma cena terrível e misteriosa, recorre às práticas religiosas arraigadas pelos ensinamentos de sua mãe num gesto automático. O rompante da Dama e sua transmutação é o desagrado demoníaco confrontando-se com os símbolos do divino, retomados após muitos anos de esquecimento, equivalentes aos anos que a Dama esteve presente no castelo do barão.

O sobrenatural também avulta na passagem em que um onagro selvagem leva o lascivo Astrigildo, o alvo, para o solar de uma bela senhora com quem sonhava por três noites seguidas.

Sonhos de três noites não mentem: Astrigildo desceu à pressa ao terreiro. Sem bulir pé nem mão, o onagro deixou-se enfrear e selar; e a Deus e à ventura, o mancebo cavalgou nele e deitou pela encosta abaixo.

Cumpria-se tudo à risca: o onagro não corria, voava. Mas o céu começou a toldar-se com o anoitecer: a escuridão cresceu e desfechou em vento, trovões, chuvas e raios. O mancebo perdia a tramontana, e o onagro dobrava a carreira e bufava violentamente. Parou, enfim, a horas mortas. Sem saber como, Astrigildo achou-se junto das barreiras de um solar acastelado. (HERCULANO, 2008, p. 141)

Neste castelo o jovem encontra a senhora com quem havia sonhado obsessivamente. A dama é a esposa de Argemiro, o negro, que já aguardava seu marido por dois anos, desde sua partida para travar guerra aos mouros. Astrigildo e a dama começam uma relação aberta à corte do solar, simbolizada pela retirada do luto por seu antigo senhor. O fato, contudo, mostra que Argemiro, o negro, não estava morto e recebe de mau-grado a notícia traição. O algoz da desonra de Argemiro foi levado ao castelo por um onagro, o mesmo animal que provoca a advertência naquela caverna onde ele ouviu o mal presságio. O onagro surge de modo misterioso, como se estivesse ali unicamente para levar o jovem Astrigildo para a fonte de seus desejos. O animal é envolto por uma aura sobrenatural presente no momento de seu surgimento e se intensifica ainda mais. Ele não é um animal comum, pois apresenta características distintas do ordinário de sua espécie, desde sua mansidão exagerada, já que se deixa selar, até sua velocidade extrema.

A atmosfera em torno dessa cavalgada, marcada por um forte contraste, aumenta o clima de sobrenatural que recobre esses personagens. Por onde o onagro caminhava, a natureza se modificava, saindo do clima ameno do solar de Astrigildo para a fúria de uma tempestade que em nada faz retroceder a marcha do onagro. A natureza revela seu aspecto de *locus horrendus*, a força incalculada de suas formas (GOMES; VECHI, 1992, p. 42).

A tempestade é o lado terrível desta natureza incomensurável, repleta de mistérios que acolhe o temerário Astrigildo. A viagem do onagro se encerra às “horas mortas”, o símbolo maior do mistério desta cena. A hora da indecisão, do recolhimento dos homens e da atuação de todos seus medos. O encontro do casal adúltero é tocado pela mão do sobrenatural que novamente age como um elemento corretor. Relembrando a lição do pandeterminismo, tudo está intimamente conectado; todos os eventos têm uma causa secreta, revelada no decorrer da trama.

O motivo da cena da vingança de Argemiro remete bastante ao modelo trágico das baladas portuguesas, como postula Sousa (1985, p. 60):

Resultado do ambiente social em que a balada nasceu, o esquema do namorado que vai para a guerra (sobretudo a cruzada) enquadra de modo particularmente sugestivo

este elemento. A longa separação torna-se especialmente difícil para a rapariga que espera o regresso do soldado e que a certa altura, julgando que a ausência só pode ser justificada pela morte, se sente liberta do julgamento de fidelidade e aceita outro amor.

A nota baladesca da vingança do barão é evidente. Após dois anos em guerra, ele recebe a notícia de que já não é mais esperado em sua casa e em seu posto de senhor já havia outro. Sua honra deve ser lavada com o sangue de seus traidores. O caráter trágico das histórias amorosas foi amplamente explorado no Romantismo português, cujo ápice se concretiza em Camilo Castelo Branco. Os casais eram separados por diversos fatores exteriores, sendo os mais comuns aqueles referentes à guerra, à diferença entre classes ou à perseguição de outros elementos (SOUSA, 1979, p. 78).

As peças para o desfecho terrível dessa situação são sutilmente manejadas pelo toque do sobrenatural, cuja ação paira como uma sombra indistinta no destino dos componentes desta ciranda trágica. O desenrolar deste encontro culmina em outra cena da narrativa na qual o terror é patente, sem que haja efetivamente a ação do sobrenatural, embora ele esteja presente em forma de sugestão é o assassinato da Dama e de seu amante por Argemiro, o marido traído:

[...] Mas, num aposento abaixo do solar, um homem está em pé com um punhal na mão, olhar furibundo e o cabelo eriçado, parecendo escutar longínqua toada. Outro homem está diante dele, dizendo-lhe:
 “Senhor, ainda não é tempo para punir o grande pecado. Quando eles se recolherem, aquela luz que vedes acolá há-de apagar-se. Subi então, e achareis desimpedido o caminho secreto para a câmara, que é a mesma do vosso noivado.”
 E o que falava saiu, e daí a pouco a luz apagou-se, e o homem dos cabelos hirtos e do olhar esgazeado subiu por uma íngreme e tenebrosa escada. (HERCULANO, 2008, p. 142)

Na cena anterior ao assassinato, há uma celebração no solar de Argemiro, onde o barão comemora aquela caçada no qual o conde é amaldiçoado, mas, como se vê, não demonstra grandes preocupações. Todo este ciclo narrativo, iniciado na terceira parte da **Trova segunda** até a nona e última parte, é composto por fortes contrastes entre atmosfera festiva e fúnebre, em um jogo de analepse e prolepse cuja função é aumentar a tensão do episódio. Na quarta parte da **Trova segunda** surge Argemiro em andrajos, acompanhando o cortejo fúnebre de sua mulher. Os eventos que contribuíram para a morte da Condessa são revelados somente em quadros posteriores. Somos retirados desta celebração da vida, de vinhos e comidas, diretamente para uma cena de dor em que há apenas a celebração da morte.

Argemiro, o negro, surge das trevas para dar cabo à sua vingança e recuperar sua honra. Seu aspecto está modificado pela máscara de sua ira; tudo nele – o olhar, os cabelos – aponta para uma inevitável tragédia. Ele é o carrasco dos excessos de Astrigildo, o alvo e de sua mulher traidora. Por outra via, o conde também está pagando sua transgressão, pois como a voz na caverna o advertiu: “mas pelo onagro tu ficarás desonrado” (HERCULANO, 2008, 139). Um ciclo de transgressões encerra-se: Argemiro é castigado com a desonra da traição; a vida de luxúria de Astrigildo tem fim nas mãos de um marido vingativo. Da mesma forma, a nobre senhora também é castigada por seu adultério. Todas as pontas se ligam num movimento iniciado na transgressão de Argemiro na caverna do onagro.

O sobrenatural surge como uma forma de concatenação dessas transgressões, reunindo-as em um esquema de causa e efeito claro. A lógica interna da ação do sobrenatural corretivo justifica a aparição do onagro, meio para a chegada do amante ao castelo do conde, amaldiçoado há alguns anos no justo momento da quebra da promessa feita a seu pai *in extremis*. Em movimento duplo, o sobrenatural assume duas funções contraditórias na narrativa, uma vez que, por um lado, é uma categoria transgressora, pois distorce e altera a ordem do mundo empírico; por outra via, contudo, assume uma função corretora, na medida em que se encarrega de punir as transgressões dos personagens.

Dentre os elementos necessários à classificação do sobrenatural, há uma distinção entre sobrenatural negativo – em termos gerais, as representações do mal – e sobrenatural positivo – que diz respeito “ao que os códigos axiológicos comuns costumam chamar de Bem” (FURTADO, 1980, p. 22). Em “A Dama Pé-de-cabra” a ação corretora do sobrenatural está relacionada à mentalidade medieval cristã, cuja lógica moralista é herdada em parte pela escola gótica.

Cabe lembrar ainda que, na ficção sobrenatural portuguesa, as entidades sobrenaturais coabitam em certa harmonia com os homens. A constituição sobrenatural da Dama não implica um elemento corretor, tão pouco uma natureza polarizada entre as esferas positivas ou negativas. Longe de uma natureza negativa, a Dama protege seus familiares, traço fundamental herdado da tradição melusiana (LE GOFF, 2009, p. 188).

Até mesmo seu aspecto demoníaco é remanescente das tentativas de demonização da lenda imposta pelos clérigos do século XIII (KRUSS, 1985, p. 10). Aqueles que na narrativa sofreram alguma espécie de castigo foram punidos, portanto, graças à ação admoestadora imanente de um sobrenatural corretor que é a materialização de um conjunto de preceitos da moral cristã presentes nos textos medievais retomados e manipulados pela escrita literária.

4 NEM NO CÉU, NEM NO INFERNO: OS HERÓIS AMBÍGUOS DE “A DAMA PÉ-DE-CABRA”

Como visto nos capítulos anteriores, Herculano utiliza uma série de estratégias narrativas para reproduzir uma série de efeitos ao longo de sua composição. Em sua interpretação da lenda da Dama Pé-de-cabra, ele manipula certas estruturas da tradição. A Dama e Inigo possuem uma natureza ambígua, mas essa constituição já estava presente na fonte medieval. O autor, então, aproveita-se dessa variante e agrega à essência multifacetada dessas personagens sua leitura romântica. Esse capítulo, portanto, dedica-se à exploração dos processos de formação dos personagens citados, observando os elementos preservados e os elementos reelaborados na remontagem de Herculano da lenda da Dama de Biscaia. Meneando o capítulo, também será discutida a função desempenhada pela floresta na narrativa. Os espaços selvagens entram em contraste com os elementos representantes das cidades. Essa oposição na narrativa fomenta a ocorrência de acontecimentos sobrenaturais, manifestados corriqueiramente dentro dos espaços periféricos.

4.1 Eva, Maria e outras: a Dama em perspectiva

Dentro das apropriações realizadas por Herculano, a face demoníaca da Dama foi ressaltada. Essa característica escolhida pelo autor em sua remontagem do tema diz respeito ao culto do feminino maligno, em voga nas narrativas tétricas da escola romântica (PRAZ, 1996, p. 182). Como explanado anteriormente, a tradição melusina diz respeito a uma casta de fadas da abundância e protetoras do lar. Em suas origens, essa entidade não estava ligada necessariamente à ação maléfica. A respeito desse caráter duplo de Melusina, Le Goff (2009, p. 185) afirma:

As mesmas mulheres, os mesmos casais são tanto heróis do bem e do mal quanto as personagens de histórias maravilhosamente belas e maravilhosamente horríveis ao mesmo tempo. Nenhuma heroína ilustra melhor do que Melusina a crença de que nenhum humano é inteiramente bom ou mau.

De fato, no imaginário medieval os limites da ação dessas fadas não estavam totalmente distinguidos. Havia um entrecruzamento das fronteiras entre bem e mal e as sociedades medievais conviviam naturalmente com a intervenção do sobrenatural em seu cotidiano. Nos propósitos românticos de Herculano, contudo, a Dama surge como um agente infernal, dotada de extremo poder e malícia. No entanto, apesar dos esforços do autor em circunscrever a personagem em um pólo de atuação, a Dama ainda apresenta os traços

maternais e benfezijos de suas origens. Ao mesmo tempo em que ela revela o inferno para seu filho e para seu antigo marido, ela estende sua proteção ao jovem D. Inigo, quando este veio pedir por sua proteção para resgatar o pai cativo. Se por um lado a Dama revela uma personalidade terrível e destruidora, por outro ela é protetora e amena.

Para compreender a imagem multifacetada da Dama é necessário cotejar, mesmo que sutilmente, as relações de disputas simbólicas entre masculino e feminino engendradas ao longo da história das sociedades, passando por uma densa teia de poder e de interesses que se compraz na polarização desses extremos.

Sabe-se que as sociedades primordiais eram organizadas em torno do culto à Grande Deusa (SWAIN, 1994, p. 46), que desempenhava um duplo papel, pois era a entidade responsável pela manutenção da vida, uma vez que seus filhos retiravam da terra, de seu seio, os recursos para sua sobrevivência. Por outro lado, a Grande Mãe possuía um aspecto terrível e destruidor, uma vez que também, de acordo com sua vontade, tornava a vida de seus filhos difícil, recusando-lhes seus frutos ou mesmo devorando-os em sua morte.

A imagem da Deusa, no entanto, não se reduz à esfera panteísta com as atividades fundamentais do homem na terra. Nas primeiras comunidades, seu culto era mais complexo que o círculo da vida e da morte. Ela era um símbolo de sabedoria e seus dotes simbolizavam as conquistas dos homens sobre a natureza, como adverte Tânia Navarro Swain (1994, p. 46):

O culto à Grande Deusa, não apenas reduzido à atribuição clássica de fecundidade e maternidade, mas ligado às mais marcantes realizações humanas, como a escrita, a domesticação das plantas, a legislação, a linguagem, a medicina, tem sido obscurecido ou simplesmente ignorado pela história.

Vê-se, desse modo, a presença dos traços da Grande Deusa na Senhora de Biscaia uma vez que esta apresenta os lados maternais e destrutivos com a deusa, mas também é concessora de abundância e de dádivas, aspecto percebido na sua relação com o marido e o filho. Contudo, não se quer aqui fazer uma transposição simplista de uma figura para outra, uma vez que apesar das semelhanças há ainda um lapso gigantesco nas formas de acolhimento das duas entidades. A adoração à Grande Deusa é formada por uma estrutura religiosa específica, sem a interrupção de outra entidade que a transforme em agente negativo, diferente da Dama. Enquanto a Deusa é fonte e motivo da vida e da morte de seus filhos, soberana em seu culto, a Dama, por seu turno, é uma entidade isolada, cujos poderes são determinados por uma conjuntura sócio-espacial específica, que atribui a soberania de um mundo transcendental à esfera de poder. A Dama, portanto, seria um fragmento despersonalizado da imensidão da Grande Mãe. Deve-se, portanto, investigar com mais atenção os caminhos que levaram a essa defasagem de sentidos entre a Deusa e a mulher demoníaca.

Na medida em que os grupos humanos tornam-se cada vez mais complexos, específicos e distintos, outras entidades femininas são adotadas, como uma forma pessoal de ligar às bênçãos de um ser sagrado a um grupo determinado. O próprio panteão transmuta-se e apresenta uma multiplicidade de deuses, agindo em seções específicas da vida humana. Por uma medida prática, os elementos elencados aqui trazem em comum as divindades ocidentais femininas possuidoras de um aspecto terrível, buscando nelas traços semelhantes à constituição da Dama. Sobre a face terrível feminina nas religiões diversas Jean Delemeau (2009, p. 465) comenta:

Elas eram consideradas muito mais ligadas do que os homens ao ciclo – o eterno retorno – que arrasta todos os seres da vida para a morte. Elas criam, mas também destroem. Daí os nomes incontáveis das deusas da morte. Daí as múltiplas lendas e representações de monstros fêmeas.

Assim, na cultura grega, pedra fundamental da sociedade ocidental, há um desfile bem variado de entidades femininas modulando o arquétipo terrível da feminilidade (SWAIN, 1994, p. 35). Hécate surge como uma deusa obscura, senhora das noites mais densas e dos conhecimentos nefastos, é a face sombria de outra deusa, Ártemis, senhora da caça silvestre. Em um plano menor, encontra-se uma miríade bastante rica de seres femininos antropozoomórficos, como as harpias, as sereias, as lârnias e as esfinges, cujo lado terrível e destruidor era balizado por uma aura de mistério e sedução imanada de seus corpos.

A face da destruição implacável e da justiça divina também era representada por outros seres femininos, como as Górgonas. As Erínias ou Fúrias, cujo aspecto devastador também era uma forma de punição aos intransigentes das leis dos deuses. A literatura grega também oferece uma gama extensa de personagens femininas que são responsáveis pelas mais terríveis atrocidades, como a trágica Medeia, a assassina dos filhos, ou Circe e Calipso, sedutoras de Ulisses (SWAIN, 1994, p. 35). Há, na Dama Pé-de-cabra, um traço de cada uma dessas figuras mitológicas, mas ainda seria muito simplista e muito fácil enveredar pela ideia de uma comparação *ipse litera*. A presença dessas mulheres terríveis é necessária aqui somente como uma comprovação de que a cultura ocidental resguarda em sua mentalidade um arquétipo bem estruturado de mulheres terríveis, pertencentes de outra ordem natural, que, por meio de feitiços ou de sua própria natureza extraordinária, são capazes de proporcionar aos homens um prazer indescritível ou a perdição. Contudo, elas agem dentro de um panteão específico, do qual a ordem interna já não é mais a mesma daquela vivenciada pelo mundo de ação da Dama Pé-de-cabra. É necessário, portanto, ir mais fundo na busca por fontes mais próximas à realidade da Dama para o propósito de comparação.

O cristianismo, por sua vez, oferece outro grande modelo feminino: Eva, responsável pela expulsão do homem do Paraíso, iniciando um ciclo de sofrimentos terrestres a toda humanidade. Isso é, portanto, uma inversão das práticas de adoração à Grande Deusa, esmorecida perante a insurgência masculina. Há de fato uma disputa simbólica entre os gêneros marcada pela substituição do arquétipo da Grande Mãe pelo Deus Pai. Não que em algum momento determinado essa batalha tenha ocorrido, mas é um vetor significativo presente no imaginário cristão.

A tradição cristã, por seu turno e agora território específico das práticas predominantes no mundo da Dama Pé-de-cabra, absorve o modelo de Eva e o utiliza para autorizar um discurso masculino que tolhe o espectro de ação da mulher na sociedade. O modelo de Eva é balizado por outro grande modelo feminino: Maria, Mãe do Redentor. Confrontando os dois modelos, uma de perdição e outro de salvação, bem como a proliferação de símbolos provenientes deles, pretende-se chegar à natureza multifacetada da Dama.

No livro do *Gênesis*, Eva, a primeira mulher, é criada por Deus para servir de companheira a Adão, o primeiro homem. Neste momento, a mulher aparece submetida ao homem, deve responder aos seus comandos porque assim Deus o quis. Os doutores da Alta Idade Média interpretam essa passagem como um axioma ilustrativo da subserviência do feminino perante o masculino (DUBY, 1991, p. 47). A mulher em sua origem é uma pequena parte carnal do homem, pois enquanto ele foi criado pela perfeição divina, por isso estaria mais próximo ao Criador, ela foi concebida de uma costela do homem, portanto, estaria mais distante de Deus. Dentro do esquema filosófico agostiniano essa concepção articula-se em um esquema bem definido, como explica Georges Duby (1991, p. 48):

O homem é formado por uma parte carnal, o corpo, e de uma parte espiritual, a alma: a primeira subordinada à segunda. [...]. A *ratio* é dita *virilis*: a razão não é senão o princípio masculino; quanto ao feminino, identifica-se ao *appetitus*, ao desejo. A mulher, como o homem, é dotada de razão, portanto o espiritual prevalece. Em consequência, o homem domina, intermediário entre Deus, fonte de sabedoria, a quem deve obedecer, e a mulher, que ele deve comandar.

Das razões acerca da expulsão do Paraíso vêm os argumentos sobre a constituição fraca do sexo feminino. Como dito anteriormente, o homem está mais próximo a Deus em espírito, por isso, distancia-se dos animais que não possuem um espírito e uma razão. A mulher, por sua vez, seria portadora de um espírito e de inteligência, porém, por ter sido feita do homem, estaria mais distante Deus e mais próxima aos outros animais, dominada por seus instintos. Os animais, contudo, são inocentes em seus desejos por não possuírem uma razão, ao contrário da mulher. Logo, sua inclinação a sucumbir ao desejo explicaria a mordida no pomo proibido. A Serpente não tenta o homem porque ele é dotado de uma razão e de senso

de obediência mais aguçados. O homem sucumbe seduzido por sua companheira e também é lançado para fora do Paraíso. A força dessa imagem elabora nos imaginários uma série de interpretações tocadas pela mescla das delícias e dos perigos referentes ao feminino.

Esse discurso toma corpo e sofre inúmeras variações ao longo dos séculos da Idade Média, mas, na virada dos séculos XI e XII, com o medo da presença de Satã no mundo, ele torna-se mais inflamado (DUBY, 1991, p. 71). A mulher, por sua natureza sensual, era de fato uma ferramenta excelente do diabo para desviar os homens do caminho da salvação. Não é de estranhar, portanto, que esse pensamento seja contemporâneo das tentativas dos clérigos de satanizar as histórias da tradição melusiana nos livros de linhagens. O diabo espreitava em todos os lados da sociedade, era preciso resguarda-se.

As mulheres são culpadas por despertarem as paixões mais sórdidas nos homens e, como instrumentos de tentação do demônio, utilizam de seus encantos para atraí-los para a danação. Havia uma urgência de vigiá-las de perto, de doutriná-las (DUBY, 1991, p. 13). Desta forma, em vez de acusá-las indistintamente por toda desgraça humana, era preciso trabalhar na remissão de seus pecados e na salvação de suas almas predispostas à danação. No processo de doutrinação das mulheres, podem-se inferir três vícios específicos da natureza feminina, que seriam responsáveis pela origem dos demais pecados (DUBY, 1991, p. 13).

O primeiro grande vício seria a inclinação natural das mulheres em opor-se às intenções divinas e desviar a ordem das coisas. Todas as damas seriam em maior ou em menor grau uma feiticeira (DUBY, 1991, p. 13). Usando de artifícios culinários ou estéticos, compartilhados e aprendidos com suas companheiras, as mulheres alteram as aparências do corpo para ludibriar os homens. Perante os olhos de Deus, essa prática constitui um grande pecado, pois, alterando e escondendo a constituição de seus corpos, as mulheres modificariam a criação divina. Criadas a partir da imagem de Deus, modificar o corpo seria negar a perfeição divina. Nessa ótica, há de ser considerado o primeiro encontro de D. Diogo Lopes com a Dama de Biscaia. Sentada sobre a penha, a Dama cantava para o cavaleiro que, enfeitiçado por sua beleza, logo propõe casamento. Aproveitando-se dessa fraqueza, a ela faz sua proposta:

“Não é isso, dom cavaleiro – interrompeu a donzela a rir. – O de que eu quero que te esqueças é o sinal da cruz: o que eu quero que me prometas é que nunca mais hás-de persignar-te.”

“Isso agora é outra coisa” – respondeu D. Diogo, que nos folgares e devassidões perdera o caminho do céu. E pôs um pouco a cismar.

[...]

E, erguendo os olhos para a dama, que sorria com ternura, exclamou: - “Seja assim; está dito. Vá, com seiscentos diabos.”

[...]

Só quando, à noite, no seu castelo, pôde considerar miudamente as formas nuas da airosa dama, notou que tinha os pés forcados como os de cabra. (HERCULANO, 2008, p. 133)

Nesse primeiro encontro, a Dama não revela suas verdadeiras formas para D. Diogo, encantado pelas belas formas de sua esposa. O texto adverte, contudo, que o cavaleiro havia perdido o caminho de sua salvação pelos olhos da luxúria. Sua perdição, seu afastamento da fé, embora seja um ato de escolha, foi estimulado pelos atributos tentadores da Dama. Por essa via, ela age como instrumento de desvio a serviço do mal. Essa natureza maligna é ilustrada pelos seus pés forcados, índices padrões no imaginário cristão da presença de Satã. O sensualismo da Dama descrito por Herculano, no entanto, não é criação sua, mas é um *topos* comum nos contos melusianos, presentes na fonte genealógica.

O segundo grande vício diz respeito ao comportamento arredo e indócil das mulheres, insurgentes aos mandos e à proteção masculina (DUBY, 1991, p. 14). Devido a esse comportamento, a primeira mulher, Eva, leva toda a espécie humana à expulsão do Paraíso, violando as ordens de Deus. Havia de se esperar, portanto, uma atitude desmedida daqueles que não obedecem aos senhores. As mulheres eram protetoras dos lares, enquanto os homens lutavam para manter a prosperidade de seus domínios, As esposas deveriam apoiar seus maridos, como as solteiras os seus tutores, para que o equilíbrio social possa ser mantido. A atitude rebelde de uma mulher desordenaria essa estabilidade, prejudicando a autoridade dos senhores. Não com toda a agressividade proclamada pelo discurso dos clérigos, mas em “A Dama Pé-de-cabra” encontra-se uma cena parecida com o proposto:

Mas ao cabo do segundo ano tudo parecia mudado: as colgaduras eram de prata e matiz; brancos e vermelhos eram os trajos da bela condessa; pelas janelas do paço restrugia o ruído da música e dois saraus; e o solar de Argemiro estava por dentro e por fora alindado. (HERCULANO, 2008, p. 140)

O episódio descrito acima marca a presença de Astrigildo no solar de Argemiro. Na ausência do barão, que partira para guerrear, a condessa abriga o amante nos domínios do esposo, ferindo-lhe a honra masculina. Sabe-se que a presença do jovem no solar deu-se por intervenção sobrenatural. Contudo, a condessa o aceita como amante por vontade própria. Por sua vontade a atmosfera do solar é redefinida, desobedecendo o costume de guardar luto à memória do marido ausente. Essa cena é de total autoria de Herculano, pois a fonte histórica não trata do passado da Dama. Pode-se pensar, portanto, na permanência do discurso dos clérigos do século XII recuperado na interpretação do autor. A presença de Astrigildo no solar causa uma inevitável tragédia, cujo desfecho é o assassinato do jovem libertino e da condessa

adúltera pelas mãos do barão ensandecido. Essa atitude liga-se, por fim, ao terceiro vício da natureza feminina.

O terceiro e último grande vício da natureza feminina é a luxúria. O pecado da luxúria seria a origem de sua malignidade, dele se derivam os outros vícios (DUBY, 1991, p. 14). As mulheres, naturalmente inclinadas ao pecado da concupiscência, do desejo carnal, veem no homem a forma de aplacar seus ímpetos. Para atraí-los e submetê-los a seus encantos, elas seduzem com mentiras e subterfúgios de tentação, buscando a satisfação temporária do corpo, mas renegam o caminho da salvação eterna. No caso de damas casadas esse fator era agravado, pois, a luxúria atrairia um pecado mortal e imperdoável: o adultério feminino. De acordo com a narrativa de “A Dama Pé-de-cabra”, a condessa é condenada ao inferno, levando consigo a alma de Astrigildo:

As almas da condessa e do gardingo caíram de chofre no inferno, por terem deixado a vida em adultério, que é pecado mortal. Desde esse tempo as duas miseráveis almas têm aparecido a muita gente nos desvios da Biscaia: ela vestida de branco e vermelho, assentada nas penhas, cantando lindas toadas: ele retouçando aí perto, na figura de um onagro. (HERCULANO, 2008, p. 142)

Desse modo, o castigo infligido às duas almas pecadoras surge como um exemplo divino dentro da moral cristã. O casal toma forma exemplar, pois suas metamorfoses acentuam a condenação. Astrigildo, mesmo antes de conhecer a condessa, traz um histórico de lubricidade. A condessa, por sua vez, paga por sua natureza pecaminosa, tornando-se a Dama Pé-de-cabra, ligada à imagem infernal de tentação, pois passa sua existência desvirtuando cristãos inadvertidos contra as artimanhas de um diabo sedento por almas.

Nas estruturas do discurso eclesiástico contra as mulheres subjaz um confronto secular entre masculino e feminino (SWAIN, 1994, p. 45). As mulheres, que antes desempenhavam papéis decisivos na tessitura social das antigas civilizações, são alienadas de suas funções na sociedade medieval. Submetidas à companhia e ao controle masculino, elas tornam-se uma sombra esfacelada da imagem da Grande Deusa, perseguida pelo séquito de homens a serviço do Deus Pai. Por sua natureza suscetível às tentações, elas são obrigadas à vigilância masculina, como afirma Duby (1991, p. 74):

Os padres deduzem daí que a mulher deve permanecer constantemente sob a tutela masculina. Não é conveniente que ela própria exerça o poder público. Se, por acidente, ela é obrigada a tomar nas mãos as rédeas do poder, seja porque seu homem está longe em campanha, seja porque deixou este mundo [...], a dama deve dominar sua natureza, transforma-se, dolorosamente, torna-se um homem.

Masculinizando-as, suprimindo sua constituição, esperava-se das mulheres a busca de um padrão rigoroso em sua atuação na sociedade. No entanto, esse ascetismo por parte de um

círculo específico da Igreja, embora fosse significativo, não era homogêneo e nem atingia a todas as camadas (DUBY, 2001, p. 110). O século XII também é a época do florescimento das novelas de cavalaria com lances mais amorosos e das cantigas de amor cortesão. O imaginário medieval referente às representações femininas, portanto, é formado por um conjunto muito diverso de interpretações, matizadas com a sobreposição de inúmeros modelos. Partindo dessa observação, chega-se à figura de Maria, eterna virgem e redentora, oposta à herança de perdição de Eva.

Os principais modelos do comportamento ideal não poderiam deixar de ser Cristo e sua mãe Maria, esta, modelo para as mulheres por permanecer virgem mesmo casada (LE GOFF, 2008, p. 140). O Verbo transformado em carne, Cristo, significa a redenção do corpo humano, maculado desde sua origem pelo pecado original. A ação da última ceia, com a ingestão metafórica do corpo e da carne do Filho de Deus simbolizam a absorção dos pecados da espécie humana e a promessa de retorno ao Paraíso. O Cristianismo tem por base dogmática a crença de vida na pós-morte e na nova existência em um Paraíso, por isso, tem-se a valorização do transcendente, representado pelo espírito, e o desprezo àquilo referente ao carnal, representado pelo corpo. A oposição entre espírito e corpo, portanto, nada mais é senão as oposições entre o eterno – o espírito – e o transitório – o corpo – e mais ainda: o espírito representando o eterno, o imutável, o completo, logo, seria a verdade, enquanto o corpo que representa o transitório, o perecível, o falho, seria a mentira, portanto. Tais valores são de extremo apreço a uma religião que se pretende universal, como a católica, pois confere à instituição o patamar de defensores únicos da verdade divina.

O modelo mariano é responsável por amenizar os pecados da primeira mulher e redimir sua constituição inflamada. Contudo, se por um lado o culto mariano reelabora e suaviza a imagem agredida das mulheres, por outro lado torna-se uma ferramenta bastante eficaz para o doutrinamento e tolhimento das liberdades femininas. Segundo Delumeau (2009, p. 475):

A exaltação da Virgem Maria teve como contrapartida a desvalorização da sexualidade. [...]. Mas, se o amor cortês sublimava e mesmo divinizava tal ou qual mulher excepcional e uma feminilidade ideal, em contrapartida abandonava à própria sorte a imensa maioria das pessoas do “segundo sexo”.

O modelo de Maria, a eterna virgem, cuja divina concepção não foi manchada pelos pecados da carne, é um modelo inatingível. Seria um esforço sobre-humano para as mulheres alcançarem essa imagem assexualizada. O modelo, no entanto, é bem rico de referências de renegação e de obediência. Maria é a imagem perfeita porque marca o divino feminino desprovido de tentações e subserviente à ordem masculina. A Mãe de Deus encarna a

maternidade ideal: fiel ao Filho e resignada aos seus mandos. A Dama de Biscaia também é mãe fiel ao seu filho, contudo, mesmo maternal ela está longe da imagem mariana, pois não se abstém perante as vontades de um mundo masculino.

A sociedade medieval fornece uma vasta literatura sobre o antimodelo de Maria: o feminino diabólico. No imaginário medieval, em que os ícones eram organizados seguindo uma lógica dualista de oposições simétricas entre modelo e antimodelo, o processo de idealização da mulher, iniciado no século XII com o amor cortês, seguido pelas manifestações de culto à Virgem, resultariam na criação de uma sombra de valor oposto a este modelo idealizado (NOGUEIRA, 2004, p. 180-181). Essas distorções vão aparecendo paulatinamente no imaginário medieval com a presença mais acentuada do lado demoníaco da mulher. A versão portuguesa do ciclo *post-vulgata* de *A demanda do Santo Graal*, século XII, traz uma série de personagens femininas como símbolos de tentação aos cavaleiros da Demanda. Em um caso específico, é narrada a história de uma donzela obcecada pelo irmão de tal forma que aceita entregar-se ao diabo pela promessa de conquistar o amor do irmão. Após uma sucessão de tragédias, ela dá à luz uma criatura gerada de sua relação com o demônio. A propósito do episódio, Maria do Amparo Tavares Maleval (2004, p. 58) afirma:

Esta personagem feminina é uma das mais bem acabadas imagens precursoras da bruxa, tal como a vimos sistematizada nos finais do século XV pelo *Malleus Maleficarum*. Novamente a mulher se apresenta com a criatura mais facilmente enganável pelo diabo, vingativa e lasciva, susceptível de com ele copular. Criatura a quem se devia temer pelo seu poder, que na personagem em foco se representa não apenas pela intervenção satânica, mas pelo fato de ser superiormente letrada [...]. Através de tal exemplo de mulher diabólica, letrada e sensual, propugnava-se o modelo contrário de mulher virtuosa, ignorante e castrada (...).

A diabolização da mulher tem seu ápice durante a passagem do século XV para o XVI, quando estoura por toda a Europa uma onda indiscriminada de perseguições às mulheres acusadas de bruxaria. Há de ser considerado, contudo, que aquilo que foi considerado bruxaria pelas autoridades clericais tem uma base antiquíssima de ritos e práticas mágicas provindas dos cultos ancestrais (DELUMEAU, 2009, p. 552). Durante a Idade Média, no entanto, por intermédio da resinificação dos símbolos sagrados, as práticas mágicas que não fossem reconhecidas pela Igreja são depositadas no domínio do maligno (LE GOFF, 2004, p. 43). A Igreja sujeita os antigos ritos pagãos a um processo de reelaboração de seus significados por três vias, como afirma Carlos Nogueira (2004, p. 44):

a destruição, a obliteração – o sobreposição dos temas, das práticas e imagens cristãs aos correspondentes antecessores pagãos – e a desnaturalização – o mais importante dos processos: a conservação mais ou menos parcial das formas, acompanhada de um profunda e radical mudança de significados.

Assim, aos antigos cultos às divindades pagãs, dentre eles os cultos às entidades femininas, são sobrepostos outros referentes com o valor em certa medida equivalente ao original. Note-se, contudo, que a lenda de Melusina, demonizada no século XII, é bastante anterior às caçadas contra as bruxas. Apesar de sua natureza sobrenatural, as fadas apresentam características positivas. Em seu âmago, a entidade ainda resguarda uma face ambígua da mãe intercessora e da mulher terrível. De que modo e com quais propósitos essa entidade assume os contornos de bruxa que a narrativa de Alexandre Herculano impõe?

As pesquisas históricas de Michelet – notadamente *A Feiticeira*, de 1862 – contribuíram sobremaneira para uma nova interpretação do fenômeno da bruxaria. No entanto, é necessário pontuar que, apesar dos esforços louváveis do historiador na tentativa de recuperação do universo mental das bruxas, sua pesquisa apresenta uma visão “romantizada” dos fatos. Para Michelet, as perseguições às bruxas apontam para uma tentativa de supressão masculina contra um feminino revoltoso (NOGUEIRA, 2004, p. 73). Essas pesquisas criam uma constelação de lendas e práticas a respeito da bruxaria, fomentando símbolos de revolta e misticismo, análogo ao espírito inquieto do século XIX. As bruxas, dentro de uma ótica romântica, seriam um intermediário imagético entre uma realidade de interditos e um mundo permissível, fornecendo a uma sociedade reprimida uma ideia de independência que a coletividade teme e rejeita, que exerce, no entanto, fascínio e atração (NOGUEIRA, 2004, p. 185).

A bruxaria, então, seria o oposto às proibições das autoridades eclesiásticas. No mundo das bruxas não existia nenhuma restrição quanto à alimentação ou ao sexo, sendo comuns os excessos nos banquetes e nas orgias, práticas execradas pela Igreja. A bruxa, portanto, é o símbolo da confidente do diabo. Em troca de extravagâncias sexuais com o demônio e seus servos, as mulheres eram instruídas nos mistérios da magia (NOGUEIRA, 2004, p. 174).

Embevecida nessa atmosfera de mistérios e rebeldia contra as normas, a narrativa de Herculano apresenta a Dama com características de bruxa, agregando à imagem de Melusina uma nova configuração. Essa nova roupagem, por assim dizer, é a interpretação que a visão romântica do autor confere à lenda, resultado de um amálgama de discursos e fontes, organizados de acordo com os imperativos da estética defendida por ele. O que se encontra em “A Dama Pé-de-cabra”, na verdade, é uma sobreposição de visões sobre o feminino, manipuladas pelo autor dentro de sua perspectiva romântica, contaminada com outros discursos. Prova dessas manipulações é a inserção da estranha cantiga que a Dama entoa para enfeitiçar seu filho, Inigo, que a fonte genealógica não traz. (HERCULANO, 2008, p. 145-146):

Depois, a dama pôs-se a cantar uma cantiga de bruxas, acompanhando-se de um saltério, de que tirava mui estranhas toadas:

Pelo cabo da vassoura,
Pela corsa da polé,
Pela víbora que vê,
Pela Sura, e pela Toura;

Pela vara do condão,
Pelo pano da peneira,
Pela velha feiticeira,
Do finado pela mão;

Pelo bode, rei da festa,
Pelo sapo inteiriçado,
Pelo infante dessangrado
Que a bruxa chupou à sesta;

Pelo crânio alvo e lustroso
Em que o sangue se libou,
E do irmão que irmão matou,
Pelo arranco doloroso;

Pelo nome de mistério
Que em palavra se não diz,
Vinda já precitos vis;
Vinde ouvir meu saltério!

[...]

A cantiga de bruxas referida pelo narrador possui elementos bem marcantes do imaginário criado em torno do universo mágico. Mais do que simples sortilégio, a toada da Dama remonta as antigas reuniões de bruxas conhecidas por sabá. Esse fenômeno entra no imaginário cristão por volta do século XV e é recuperado pela narrativa de Herculano, já que no relato do *LL* não há referência a nenhuma cantiga. As missas negras, outra alcunha para sabá, eram um ajuntamento de feiticeiras que, segundo a tradição e a documentação medieval, reuniam-se para celebrar seus ritos e praticar seus feitiços. Tudo isso endossado pela presença do diabo, o “bode, rei da festa”. Carlos Ginzburg (1991, p. 9) enumera os elementos fundamentais dessas reuniões profanas, abstraindo as variantes locais, nos seguintes termos:

Bruxas e feiticeiros reuniam-se à noite, geralmente em lugares solitários, no campo ou na montanha. Às vezes, chegavam voando, depois de ter untado o corpo com unguentos, montando bastões ou cabos de vassoura; em outras ocasiões, apareciam em garupas de animais ou então transformados eles próprios em bichos. Os que vinham pela primeira vez deveriam renunciar a fé cristã, profanar os sacramentos e render homenagem ao diabo, presente sob forma humana ou (mais frequentemente) como animal ou semi-animal.

Na cantiga da Dama há uma evocação de todos esses elementos, conclamando-os para a reunião com o diabo e pedindo seu auxílio para o sucesso de seu feitiço. Dentre a

variedade de elementos que compõe a cantiga da Dama, destaca-se o trecho em que a bruxa suga o sangue de uma criança (“Pelo infante dessangrado/ Que a bruxa chupou à sesta;”). No imaginário a respeito das bruxas uma imagem recorrente é o canibalismo envolvendo crianças. Diz-se que as bruxas sequestravam crianças à noite e deles bebiam o sangue ou faziam poções com seus restos mortais. (GINZBURG, 1991, p. 17). O rapto de crianças é posto em “A Dama Pé-de-cabra”, quando esta transmutada em besta, após a quebra do pacto do marido, toma D. Sol nos braços e foge do solar (HERCULANO, 2008, p. 135). Essa passagem está na fonte do *LL*, mas assume outra dimensão dentro de uma perspectiva que toma a Dama como uma bruxa, pois confere a Senhora de Biscaia uma aura maligna, diferente da imagem de Melusina.

Antes da paranóia das caçadas às bruxas do século XV, a Igreja por muitas vezes decidia por mostrar um gesto de clemência aos acusados de feitiçaria, embora condenasse as práticas mágicas e pagãs. A partir do século XII, contudo, as perseguições tornam-se mais acirradas devido a dois motivos principais: a onda crescente de ordens hereges e a necessidade de cristianização que os pregadores exprimiam (DELUMEAU, 2009, p. 524). Não raro, em algumas cidades existia uma feiticeira responsável por realizar magias boas, como curar ferimentos ou fazer previsões sobre a colheita (NOGUEIRA, 2004, p. 42). Havia, de fato, uma distinção clara entre feiticeiras e bruxas. Enquanto a feitiçaria estava ligada à fabricação de poções amorosas e ao manuseio de determinados elementos com vistas a um fim especificado por quem solicitou sua ajuda – portanto a feiticeira agia de acordo com a vontade de outras pessoas –, a bruxaria estava relacionada ao envolvimento com o diabólico em prol de um desejo individual (NOGUEIRA, 2004, p. 44). Outra diferença acentuada era o espaço de atuação das duas práticas: enquanto a feitiçaria ocorria no espaço urbano, onde um coletivo solicitava sua ajuda, a bruxaria, por sua vez, era uma prática essencialmente rural, praticada somente por aqueles iniciados em seus mistérios (NOGUEIRA, 2004, p. 50).

A partir do século XIV, contudo, a feitiçaria passa a ser tratada com o mesmo valor de bruxaria e perseguida pela inquisição sob a acusação de heresia, anulando a distinção entre as duas práticas. Na interpretação de Alexandre Herculano essa diferença não surge posto que a dama age como bruxa, transformando-se em besta dentro do solar, e como feiticeira, quando usa de sua magia para auxiliar seu filho. Os relatos surgidos na Idade Média sobre o universo mágico das bruxas são de fontes heterogêneas que sobrepõem simultaneamente os estratos cultos e populares (GINZBURG, 1991, p. 15).

Pela via escrita, há o relato das autoridades eclesiásticas e leigas, ou seja, dos perseguidores. Os manuais inquisitoriais e os tratados sobre o tema trazem uma visão exegética da bruxaria. Repletos de imposturas, esses documentos buscam apontar para a

sociedade a presença concreta dos agentes demoníacos no mundo e a eficácia das autoridades no combate ao demônio, acentuando a importância de manter uma ordem com base na disciplina da Igreja. O estado aproveita-se da caça às bruxas e das fogueiras como uma forma de poder e de intimidação dos indivíduos. A morte de um indivíduo pelas chamas da redenção era um instrumento bastante eficaz para a unificação do coletivo (DELUMEAU, 2009, p. 533). Na narrativa de “A Dama Pé-de-cabra”, essa fala institucional é percebida pela fala do velho abade:

Foi a ele que se confessou meu pai. Depois de dizer “*mea culpa*”, contou-lhe ponto por ponto a história de seu noivado.
 “Ui! Filho – bradou o frade – fizeste maridança com uma alma penada!”
 “Alma penada, não sei – tornou D. Diogo; – mas era coisa do diabo”.
 “Era alma em pena: digo-te eu, filho – replicou o abade. – Sei a história dessa mulher das serras. Está escrita há mais de cem anos na última folha de um santoral godo do nosso mosteiro. Desmaios que te vêm ao coração pouco me espantam. Mais que ânsias e desmaios costumam roer lá por dentro os pobres excomungados.”
 “Então, estou eu excomungado?”
 “Dos pés até a cabeça; por dentro e por fora; que não há que dizer mais nada.”
 E meu pai, a primeira vez na vida, chorava pelas barbas abaixo. O bom abade animou-o, como a uma criança; consolo-o, como a um mal-aventurado.
 [...]
 E deu-lhe por penitência ir guerrear os perros sarracenos por tantos anos quantos vivera em pecado, matando tantos deles quantos dias nesses anos tinham corrido.
 (HERCULANO, 2008, p. 137)

Na cena, percebe-se que a fala do abade é a voz das autoridades eclesiásticas. O frade detém o conhecimento da história da Dama, bem como sabe quais foram os pecados de D. Diogo, que não tinha noção da gravidade de suas ações. A pena para a redenção do cavaleiro, bem como a forma como este deve proceder é imposta pelo abade. O frade possui um poder duplo: ele torna clara a condenação de D. Diogo, mas também determina os modos como o cavaleiro pode se redimir. O poder sobre a salvação e a condenação do indivíduo pecador surge na voz dessa personagem, mas é um eco de um imaginário religioso retomado pela escrita de Herculano. A presença do abade na narrativa é o discurso das instituições doutrinadoras e normatizadoras da vida cotidiana dos indivíduos.

A tradição oral, agora no âmbito popular, por seu turno, sempre manteve uma relação próxima com as práticas mágicas (DELUMEAU, 2009, p. 566). Não raro, os camponeses misturavam práticas pagãs ancestrais com as cristãs. Eles não conheciam profundamente as doutrinas da Igreja e não se constrangiam em adaptá-las ao seu molde, criando um vínculo com a religião mais íntimo, uma vez que os sinais do sagrado eram interpretados de diversas maneiras (DELUMEAU, 2009, p. 566). Ainda persistia no campo, devido à tradição folclórica, o culto despersonalizado de antigas deusas benfazejas, cujas dádivas eram solicitadas em favor da colheita ou de pequenas coisas práticas do cotidiano campesino

(GINZBURG, 1991, p. 196). Na Escócia do século XVI, há registros de mulheres que confessaram encontrar com fadas benfeitoras, concessoiras de pequenas graças (GINZBURG, 1991, p. 102). Essas entidades eram descritas como muito belas e vestidas de branco e vermelho, tal qual a Dama de Herculano. Para as autoridades institucionais da época essas histórias na verdade eram formas de bruxaria e marcas da presença do demônio nas comunidades.

Há, no entanto, muitos relatos de cultos a essas fadas em pontos diversos de toda a Europa, mostrando que, apesar da luta constante da Igreja contra essas crenças, a tradição popular manteve a sua maneira as tradições antigas. Jean Delumeau (2009, p. 554) investiga a sobrevivência de um antigo culto a uma entidade feérica na Península Ibérica já no século XVIII:

Em Biscaye e no Guipuzcoa, J. Baroja observou a longa sobrevivência de um laço entre os antigos locais do culto pagão – grutas, fontes e dolmens – e a duradoura crença, nessas regiões, até uma época recente, em uma presidenta das feiticeiras Mari, espécie de deusa das montanhas que vive no pico das serras e que é chamada de a Dama ou a Mestra.

Vê-se, o embate entre o discurso institucional, representado pelos servos da Igreja e a resistência popular, que transmite e recupera a imagem feminina intermitente da Grande Mãe, elaborada em outros aspectos. As duas formas de representação, culta e popular, não são polarizadas ou antagônicas, mas mostram concessões e trocas constantes e simultâneas (NOGUEIRA, 2004, p. 89-90). Tecendo uma malha de significados religiosos sobrepostos e interligados, a cultura intermediária – pensada e problematizada por Hilário Franco Júnior – cria um entre-lugar, onde os símbolos são constantemente renovados. Em *A religião popular portuguesa* (1980), Moisés do Espírito-Santo mostra a presença de símbolos da cultura pagã absorvidos e modificados pelo imaginário popular lusitano. Desse modo, encontram-se diferentes representações de Virgens assumindo uma nova configuração segundo sua localidade, com práticas ritualísticas distintas de outros modelos da mesma divindade.

Em “A Dama Pé-de-cabra”, essa fala popular pode ser apreendida por intermédio do pagem Brearte:

“Quereis vós, senhor, um conselho, e não vos custará nem mealha?”
 “Dize, dize lá, Brearte.”
 “Por que não ides à serra procurar vossa mãe? Segundo ouço contar aos velhos, ela é grande fada.”
 “Que dizes tu, Brearte? Sabes quem é minha mãe e que casta é de fadas?”
 “Grande histórias tenho ouvido do que se passou certa noite neste castelo: éreis vós pequenino, e eu ainda não era nada. Os porquês destas histórias, isso Deus é o que os sabe.” (HERCULANO, 2008, p. 136)

Vendo seu amo desesperado com o cativo do pai e impossibilitado de qualquer tentativa de resgate, o jovem pajem aconselha seu senhor a ir ter com a antiga senhora do castelo. Seu conhecimento sobre o caso provém daquilo transmitido pelos mais velhos, ou seja, marca de um indício de uma tradição oral coletiva e circular, cuja dinâmica é determinada pela memória popular: os mais velhos contam aos mais novos e assim por diante. A respeito dessas práticas de difusão, Siqueira (1998, p. 47) afirma:

Assim, o santoral lido pelo abade, o relato deste a D. Diogo Lopes, o relato de D. Diogo a seu filho e deste último a seu pajem fazem a mediação entre o narrador e uma história mais antiga ainda, o que recobre a lenda narrada de um caráter sagrado de conto antiquíssimo ou mítico, que nos remete a uma forma de ritual de vivificação do mito pela palavra. Cada vez mais que se narra o conto, dá-se vida à história que se sacraliza por imortalizar-se. Ao realizarmos, portanto, o levantamento das categorias presentes nesse conto, justificamos seu caráter fundamentado na tradição oral.

Diferente da fala do abade, apoiada na traição escrita do santoral, o conhecimento do pajem é endossado pela memória coletiva e pela fonte oral. Outra diferente marca no posicionamento dos dois personagens é a forma como eles encaram a misteriosa Dama: o abade, dentro da perspectiva cristã, encara a condessa como agente do diabo responsável pela perdição de D. Diogo; o pajem, por outra via, encara a Dama misteriosa como uma fada poderosa, provida dos recursos necessários para ajudar D. Inigo. Enquanto para uma perspectiva a Dama é motivo de perdição, para o outro posicionamento ela é um meio para a resolução das angústias.

A narrativa, assim, ilustra as diferentes óticas lançadas sobre uma mesma criatura fantástica, comprovando assim os conflitos recorrentes entre o culto e o popular a respeito da natureza das entidades femininas. Ao longo da Idade Média o imaginário a respeito das entidades femininas tende a mesclar as duas concepções: a perseguição das instituições patriarcais contra os cultos pagãos e a tradição popular que, mesmo dando outra forma aos cultos, ainda vivencia a presença dessas entidades no cotidiano. O choque das duas instâncias cria cadeias de signos intermináveis dentro dos espaços de cultura intermediária.

Para além desses polos, a trama narrativa de Alexandre Herculano esconde em sua tessitura de significados uma mensagem de desconforto e rebeldia, não só do feminino subjugado por um exterior opressor, mas, extrapolando a própria noção dos gêneros, de um ser que busca sua individualidade a despeito desses embates. A terceira parte da Trova segunda marca a primeira aparição daquela que um dia viria a se tornar a Dama das Serras (HERCULANO, 2008, p. 138): “Dama, possuía-a formosa, que era a linda condessa; vinho não havia melhor adega; caça, era coisa que na selva não faltava”.

A condessa surge no meio de um inventário das melhores posses de Argemiro. Ela não é um indivíduo; é mais um objeto pertencente ao conjunto extraordinário de posses do barão. Durante todo o engaste da história trágica da condessa até sua transformação em Dama pé-de-cabra, não há uma passagem na qual a personagem tenha voz. Ao longo de sua história, a condessa é um elemento passivo, agindo segundo a vontade dos outros. A chegada do amante ao solar é determinada por uma empiria sobrenatural. Astrigildo surge ali como uma vingança do além corretor, devido à desmedida de Argemiro. Sabe-se que a condessa e o jovem mancebo travaram um caso cujo resultado foi a morte e condenação de ambos. No entanto, em nenhum momento desses episódios a narrativa dá acesso à constituição da dama. Pelo narrador, sabe-se das devassidões de Astrigildo, bem como é ilustrado do gênio orgulhoso e impetuoso do senhor de Biscaia. Em relação à condessa, contudo, nada se sabe a seu respeito além de sua beleza. Sua constituição interna é silenciada.

No entanto, o seu retorno ao mundo dos vivos marca uma virada comportamental de grandes feições. Como Dama pé-de-cabra, ela cumpre papel fundamental e ativo nos destinos daqueles dispostos ao seu redor. Ela dita as regras do pacto para D. Diogo. Quando este desfaz o trato, a Dama desfaz igualmente todas as bênçãos proporcionadas a seu marido. Ela também não está mais circunscrita às paredes do castelo, mas tem domínio na natureza, na liberdade. Eis um contraste interessante para ser explorado. Enquanto condessa submetida aos muros do castelo, ela não gozava de vontade, não tinha direito a voz. Como Dama das Serras, ela reina sobre a amplitude da natureza e de seus altos ela negocia suas bênçãos com os homens limitados da cidade, D. Diogo e D. Inigo. O único limite imposto é o estabelecido pelo divino, como ela mesma afirma (HERCULANO, 2008, p. 145): “Seu mal, tão bem como tu, eu sei. Se pudesse, ter-lhe-ia ocorrido, sem que viesses requerê-lo: mas o velho tirano do céu quer que ele pene tantos anos quantos viveu com a que os sandeus chamam Dama Pé-de-cabra.”. Apesar de limitada pela vontade de Deus, ela não busca fazer o mal aos seus, pois resguarda em sua constituição seu lado de esposa fiel, buscando ajudar o marido, e de mãe intercessora. Ela resiste ao apelido de Dama Pé-de-cabra, como se agora ela tentasse fugir às rotulações, dos limites, ao inverso de sua realidade enquanto condessa.

Por isso, a dama resiste às classificações de bruxa ou agente do demônio, pois ela transita entre as ações benéficas e maléficas de acordo com suas vontades. A marca de sua independência em relação a estas tentativas de enquadramento vem em sua resposta à repreensão de seu filho (HERCULANO, 2008, p. 145): “‘Culpa?! Não há para mim inocência nem culpa’ – replicou a Dama, rindo às gargalhadas.”. Essa máxima, portanto, simboliza a nova natureza da Dama, renegando a inocência e a culpa de um mundo opressor, repleto de

imposturas e mandos, sem espaços para as liberdades do indivíduo. Somente como a Dama das Serras, ela exterioriza suas opiniões e suas vontades. Ela não é mais um sujeito passivo às vontades exteriores, mas agora decide em qual instância ela deseja atuar. Dentro de seus domínios, ela está pra além da inocência ou da culpa, do bem e do mal, do paraíso e do inferno. Lá, na liberdade das serras, ela encontra sua individualidade.

4.2 Na floresta dos signos: relações dialéticas na construção do sobrenatural em “A Dama Pé-de-cabra”

O sobrenatural terrífico na narrativa não surge de modo espontâneo e independente, mas está ancorado em outros demais elementos da estrutura, buscando despertar a tensão e a dúvida no narratário. O espaço, dessa forma, poderia ser analisado atentando para a manutenção deste efeito e como ele engendra a presença do sobrenatural como peça fundamental para o desenvolvimento da ação (FURTADO, 1980, p. 119). Em “A Dama Pé-de-cabra”, o espaço cumpre uma função determinante para a manifestação do sobrenatural terrível. Numa primeira avaliação, portanto, propõe-se analisar o espaço da narrativa como primeiro elemento de subversão do real, como aponta Furtado (1980, p. 19):

[...] qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais. Por outro lado, tais manifestações não irrompem de forma arbitrária num mundo já de si completamente transfigurado. Ao contrário, surgem a dado momento no contexto de uma acção e de um enquadramento espacial até então supostamente normais.

Segundo Furtado (1980, p. 120) as representações do espaço fantástico dividem-se em dois tipos de cenários permeáveis: os realistas e os alucinantes. Os espaços realistas caracterizam-se pela imitação dos traços do mundo empírico e das leis naturais. A ação do sobrenatural pode surgir, deste modo, em um ambiente cotidiano e familiar, que, em primeira instância, não contradiz as leis naturais ou a razão empírica. O fantástico nesses ambientes aparece como um elemento de estranhamento à ordem do mundo. Os espaços alucinantes, por seu turno, são formados por cenários aberrantes e desfigurados que transgridem por si a ordem natural do mundo empírico. Em “A Dama Pé-de-cabra” há uma confluência entre as duas formas, que de algum modo ambientam o sobrenatural: às vezes ameno, como a aparição da Dama; em outras ocasiões de maneira caótica, como as cenas das viagens do onagro misterioso.

Na segunda parte da **Trova primeira** é apresentada a cena em que D. Diogo Lopes, senhor de Biscaia, conhece uma misteriosa mulher:

Pela manhã cedo de um dia sereno, estava D. Diogo em sua armada, em monte selvoso e agreste, esperando um porco montês, que, batido pelos caçadores, devia dar naquela assomada.

Eis senão quando começa a ouvir cantar ao longe: era um lindo, lindo cantar.

Levantou os olhos para uma penha que lhe ficava fronteira: sobre ela estava assentada uma formosa dama: era a dama quem cantava. (HERCULANO, 2008, p. 132)

Com o desenrolar deste encontro, será de conhecimento do narratário a natureza sobrenatural daquela mulher e as consequências implicadas na aproximação do barão com aquela criatura. Renegando por alguns instantes o foco na ação ou nos personagens, chama-se a atenção para as especificidades do espaço onde a cena se desenrola, pois é de extrema importância ao desenvolvimento da ação da narrativa. D. Diogo está em um lugar perfeitamente familiar às suas caçadas. É um monte aparentemente comum, em uma manhã tão ordinária quanto qualquer outra. Contudo, há um elemento de contraste com essa aparente normalidade. O sobrenatural figurado na Dama invade a realidade virtual daquele mundo, alterando uma ordem posta e instaurando outra configuração de real, pois, a Dama é um elemento destoante daquela paisagem, tanto por seu canto misterioso, como por sua beleza. O espaço mundano é invadido pela anormalidade velada daquela senhora.

Em seu propósito de retomar os elementos do passado medieval português, Herculano transpõe o dualismo campo-cidade do relato do *LL* em sua narrativa (KRUSS, 1985, p. 16). No pensamento dualista do Ocidente medieval, esses dois extremos por vezes se tocam, uma vez que os muros das cidades – dos centros – são rodeados por grandes ermos, revelando uma tensão entre os planos. Para o homem medieval habitante do centro, a periferia representa um espaço a ser conquistado, um espaço para impor sua dominação (LE GOFF, 2006, p. 208).

O homem civilizado busca expandir seu centro à periferia, tentando integrá-la em sua ordem. Um dos processos comuns à centralização das áreas periféricas é a imposição das normas e regras normatizadoras do convívio nas zonas de centro. Para as periferias eram transferidos os ritos cristãos, a economia e os saberes técnicos dos centros, elementos anteriormente desconhecidos ou mesmo negados pela periferia (LE GOFF, 2006, p. 209).

D. Diogo, nobre cavaleiro e senhor daqueles lugares, é a imagem dessa expansão, confirmada no ato da caça, simbolismo da penetração do centro nas periferias. Os ritos de caça dos senhores feudais simbolizavam uma relação de poder, eram uma representação do embate entre o homem contra as forças naturais, pois ao subjugar os elementos naturais, ele estaria impondo sua vontade. Além de uma imposição de poder à natureza, a caça também conotava uma relação simbólica de disputa entre o masculino e o feminino estendida por outros espaços, como afirma Alain Guerreau (2006, p. 144):

A base dessa estrutura correspondia a um dos grandes eixos do sistema geral de representações medievais, para a qual era fundamental a oposição interior-homem-Deus *versus* exterior-mulher-Diabo. Ao combinar a caça graúda, análogo eufemizado da relação sexual, com uma constante delimitação simbólica do espaço polarizado, a caça trazia uma contribuição de primeira importância ao ordenamento da sociedade, pois traduzia de maneira concreta (incorporação) o sistema de oposição cuja coerência e reconhecimento prático constituíam um eixo de dominação eclesiástica e de bom funcionamento do *dominium*.

Pela oposição prática do exemplo, vê-se que a simbologia da caça representa um universo de tensão entre o masculino civilizado e ordenado pela benção divina que busca controlar o feminino demoníaco e selvagem resistente à dominação do centro. Somente no ermo a Dama poderia surgir, pois como zona periférica, inculta, a floresta propicia o acontecimento de eventos de ordem sobrenatural em seus domínios, por ser ambiente do desconhecido, daquilo temido (LE GOFF, 1985, p. 47). O senhor de Biscaia representa, portanto, o centro, o ambiente de cultura, universo do conhecimento, enquanto a Dama, por seu turno, simboliza a periferia, instância do desconhecido (*idem, ibidem*, p. 57). A floresta passa a ser um espaço de tentações e provações, onde o homem está em constante contato com forças desconhecidas cuja função seria de prová-lo, de distanciá-lo da virtude, da salvação, como na história de D. Diogo. Na simbologia do medievo a floresta é ainda um lugar de provações, de testes, como afirma Le Goff (1895, p. 47-48): “Mas é sobretudo na literatura palaciana que à floresta será atribuído um papel material (no enredo) e simbólico de importância capital. Ela está no centro da aventura cavalheiresca ou, antes, esta encontra nela o seu lugar de eleição.”

Dessa forma, a jornada pela floresta é uma necessidade para o alcance de um objetivo maior. Outro aspecto fundamental notado nessa estrutura é o isolamento do coletivo, a solidão completa em que se encontra o indivíduo em sua jornada. Para o Ocidente Medieval “a periferia é um espaço de sonho ou pesadelo” (LE GOFF, 2006, p. 213). A floresta constitui no imaginário cristão-medieval um espaço ambivalente de maravilhas e horrores. A zona periférica é um ambiente de transição da cultura – o conhecido, o cultivado – à natureza. A periferia é a moradia dos mitos, do mistério. Como representante periférico, a floresta medieval incorpora o inculto, o misterioso; é um espaço de provação porque suscita o medo do encontro com o desconhecido. A tensão dos pólos fomenta o espectro de atuação do sobrenatural, estruturado no intermédio desse embate.

A tensão do horror na narrativa é estimulada pela tentativa de unificar a possibilidade de existência de um plano sobrenatural com a realidade racional. Esse equilíbrio entre os planos é mantido até o desfecho da história, sem que haja necessariamente predomínio de alguma parte. Não há, portanto, uma solução para a coexistência das duas esferas, instaurando

uma dúvida que resvala, em parte, no destinatário, como o comentado anteriormente (FURTADO, 1980, p. 119). O discurso do horror recai sobremaneira na possibilidade de subversão no mundo empírico, manipulando a dúvida e a incerteza quanto à natureza de seus fenômenos.

No caso português, como já dito, há uma convivência entre os homens e os seres sobrenaturais (CASTRO, 1974, p. 7). A convivência entre eles é mantida por intermédio de acordos que efetivam a aproximação. Em “A Dama Pé-de-cabra” essa aproximação é estabelecida com o pacto entre D. Diogo e a Dama. Neste ponto, contudo, a narrativa tende a misturar os planos, sinalizando uma simbiose entre o humano e o sobrenatural. Na história, centro e periferia estão misturados, instaurando uma nova ordem, na qual a convivência dos dois planos é minimamente estável. O contato entre os planos é marcado pela estranha proposta da misteriosa mulher ao nobre senhor: “Não é isso, dom cavaleiro – interrompeu a donzela a rir. – O de que eu quero que te esqueças é o sinal da cruz: o que eu quero que me prometas é que nunca mais hás-de persignar-te” (HERCULANO, 2008, p. 133).

A certeza da ação do sobrenatural ainda não é possível ser determinada nesta passagem. A proposta estranha da donzela, contudo, já é um primeiro indício da presença de um elemento transgressor naquele encontro. De um lado temos D. Diogo Lopes, senhor de Biscaia, habitante representante do centro, das tradições do mundo ordenado em práticas e acordos sociais. Oposta a ele está a misteriosa mulher surgida das florestas, representante do desconhecido e do inculto. Os dois mundos, em primeira instância não suportam essa simultaneidade, dada a oposição. Logo, para concretizar a união dos pares opostos era necessário transgredir as fronteiras. A concessão é alcançada pela proposta da Dama: o cavaleiro não deveria mais fazer o sinal da cruz. Importante assinalar a importância da palavra como um elemento determinante para o estabelecimento do acordo. Tenciona-se, assim, a palavra como um elemento congregador, como o posto por Sousa (1985, p. 68):

A atmosfera solene de um juramento de fidelidade tinha qualquer coisa de misterioso, de excessivo, que transcendia o domínio humano e submetia os apaixonados a forças que já não dominavam. Na imaginação dos homens, estes factos semi-mágicos desencadeavam todo um processo que, a ser quebrado, concitaria uma punição tão terrível como a imutabilidade da morte e do destino.

A palavra concedida em juramento desempenha uma função vital à permeabilidade dos planos proposta pelas narrativas fantásticas. A palavra verbalizada marca a ruptura e a fragmentação entre o mundo empírico e o mundo das subversões. A nova ordem é estabelecida pela proposta do pacto de casamento, cuja cláusula única era o abandono do costume de se persignar do nobre senhor de Biscaia. Num só lance esse trato cria uma ponte entre as duas extremidades permitindo seu entrecruzamento.

A troca, porém, não é feita por uma única via, pois há uma comunicação entre as esferas. O plano do sobrenatural leva ao mundo ordenado a transgressão de partes de suas regras. Em contrapartida, as intervenções do sobrenatural obedecem a certos padrões, possibilitando sua adesão no mundo empírico, com o risco de comprometer a verossimilhança indutora da dúvida nos narratários, ponto pretendido pelas narrativas sobrenaturais. Em relação ao casal, o pacto encerra a predominância da esfera do mundo humano, estabelecendo um novo mundo, ambientado pela presença simultânea do racional e do insólito. Esse tipo de movimento dialético é discutido por Antonio Candido (2002, p. 55):

Estas divagações foram motivadas pela idéia que nas análises estruturalistas o 2 frequentemente desliza ou deveria deslizar para o 3. Não o falso 3, igual ao ponto equidistante que marca simetria, e que para Jakobson é, nos poemas, uma espécie de lugar mágico do significado. Mas o 3 verdadeiro, no qual as unidades (reais ou virtuais) se encontram em pé de igualdade. Quando as ditas análises não deixam de vislumbrar o deslizamento e se fecham realmente na díade antinômica, temos as mais das vezes um sentimento que falta alguma coisa para completar o panorama.

Esse novo plano ou terceiro ponto é mantido pela obediência a uma ordem mantenedora do delicado equilíbrio entre os mundos distintos: não se persignar. Dentro da esfera de D. Diogo, o sinal da cruz possui uma dimensão significativa, reveladora de uma identidade e uma tradição. É a sociedade cristã responsável pela organização dos limites de atuação do conde, pois normatiza e expressa sua postura no mundo. Renegar esse gesto, portanto, significa a renúncia dessas práticas e de uma parte de sua identidade, causando uma inevitável dissolução na ordem do mundo do cavaleiro. Em outras palavras: esse cavaleiro é representante de um mundo ordenado por uma série de acordos meneados pelas práticas cristãs. Em um determinado ponto, ele se depara com uma misteriosa senhora, posteriormente revelada como um ser sobrenatural que, em primeira via, não participa dos mesmos acordos normativos do mundo do cavaleiro.

Movido por seu desejo, D. Diogo atende a proposta de casamento da senhora, ou seja, um meio de unificarem seus planos. A união, contudo, viola um interdito organizador do plano do cavaleiro. Ao contrair matrimônio com a Dama, o conde comete uma transgressão passível de uma medida corretora, capaz de reestabelecer a ordem desfeita. Por outra via, a dissolução desse mundo, no entanto, implica a formação de uma segunda ordem, marcada pela união do cavaleiro com a entidade. Esse plano intermediário é sustentado pela obediência de um novo interdito. Termos aceitos e pacto selado, D. Diogo leva a donzela para seu castelo.

O pacto de casamento dos dois quebra a ordem estabelecida pela obediência às normas cristãs; a transgressão dos contratos vigentes instaura, por fim, uma nova ordem. Daí D. Diogo levar um ente da esfera periférica para o centro. Quando esta promessa é

transgredida não há como manter a harmonia dos pólos, gerando uma relação conflituosa. O equilíbrio entre os dois mundos se desmorona, restituindo os elementos aos seus lugares de origem, explicando a fuga da Dama para a floresta. Luís Kruss (1985, p. 16) analisa essa relação da seguinte forma:

D. Diogo Lopes e a Dama Pé de Cabra vivem uma relação forçosamente efêmera, resultante de cedências mútuas, de um isolamento recíproco. Se o herói não comunga integralmente da sociedade humana, porque, respeitando o interdito imposto, se auto-exclui das solenidades religiosas, o espaço privilegiado da sociabilidade medieval, a fada, trocando a floresta pelo solar e unindo-se a um mortal, exilava-se da sociedade sobrenatural.

O cavaleiro, por fim, sofre uma retaliação por cada interdito transposto: ao se persignar e quebrar o pacto com sua mulher, ela o abandona de forma repentina, levando consigo um de seus filhos e deixando o conde atônito e em total desespero. Os anos partilhados com sua esposa, fugindo às normas de seu mundo, são compensados com os anos em que foi prisioneiro dos mouros. O sobrenatural novamente surge na narrativa revelando sua faceta organizadora, pois age como um elemento de sanção transcendental.

O período de convivência entre o casal deixa vestígios, com um resultado das trocas realizadas entre os planos. O mundo racional abre-se para a possibilidade de existência de elementos que não seguem os mesmos padrões racionais e normativos de seus habitantes. Na narrativa o resultante dessa hibridação talvez seja mais bem ilustrado pelo nascimento de D. Inigo e D. Sol, filhos de dois mundos diferentes. Essa transgressão também pressupõe um elemento de sanção. A união dos pólos concretiza-se com o nascimento dos filhos. A quebra do pacto separa novamente as realidades opostas, deixando para trás, contudo, o pequeno Inigo, ser fragmentado, presente em dois mundos e ao mesmo tempo ausente nos dois, deslocado e inseguro quanto ao seu futuro e ao de seu pai.

Esses movimentos de trocas e complementações também são percebidos na oposição alto-baixo, analisada por Antonio Candido em interpretação ao *Conde de Monte Cristo* no ensaio “Da Vingança”, texto de abertura de *Tese e antítese* (2006). Tomando como ponto de partida o tema da *vendetta*, Candido toca em temas bem próximos aos tratados aqui, principalmente aqueles referentes às trocas e contatos entre planos antagônicos, abstraindo, por hora, as considerações do crítico quanto às sociedades (CANDIDO, 2006, p. 27):

Com referência à sociedade convém observar que uma das maiores contribuições do Romantismo foi o que se poderia chamar *senso de capilaridade*: a noção de que, assim como as camadas do espírito se comunicam misteriosamente, interpenetrando-se as superiores com as inferiores até obliterar a distinção entre o bem e o mal, nas camadas da sociedade acontece o mesmo.

Como recurso narrativo romântico, o desejo do indivíduo de equiparar às esferas da razão e do transcendental dota a história com muitas aberturas para a análise desses contatos. Esferas opostas, como bem e mal, podem eventualmente se tocar e realizar concessões mútuas para superar suas diferenças e munir o herói de meios necessários à obtenção de seus desejos. Um desses caminhos é o contraste entre alto e baixo. O paralelo alto-baixo seria próprio do espírito romântico que somou “ao mundo visto de cima um mundo visto de baixo, associando Mefistófeles a Fausto.” (CANDIDO, 2006, p. 17).

No encontro de D. Diogo com a sua futura esposa, temos a donzela posta em uma serra, enquanto ele a observa encantado:

Eis que quando começa a ouvir cantar ao longe: era um lindo, lindo cantar.
Levantou os olhos para uma penha que ficava fronteira: sobre ela estava assentada uma formosa dama:era a dama quem cantava.
O porco fica desta vez livre e quita; porque D. Diogo Lopes não corre, voa para o penhasco.
“Quem sois vós, senhora tão gentil; quem sois, que logo me cativastes?”
(HERCULANO, 2008, p. 132)

O cavaleiro em ambiente de tentações é posto em um plano horizontal, oposto à verticalidade da Dama das Serras. Ela, pertencente a uma esfera sobrenatural, encara a humanidade, encarnada em D. Diogo, de suas alturas. O cavaleiro é limitado, é atraído pelos encantos da misteriosa mulher, vê nas alturas da donzela mais que beleza, vislumbra também a possibilidade de saciar seus desejos. A troca dos planos, mais uma vez se dá pelo estabelecimento do pacto. O sobrenatural une-se ao mundo empírico, o desejo contido da horizontalidade do herói romântico permite sua expansão no eixo das possibilidades da verticalidade sobrenatural da Dama. As alturas na estética romântica representariam o encontro do homem com suas potencialidades, seus sonhos e aspirações (CANDIDO, 2006, p. 17). Neste patamar contemplativo, afastado do restante dos homens, o herói romântico vislumbra as representações de seus próprios desejos. Essa relação também pode ser verificada no caminho inverso, mais precisamente na fuga da senhora de Biscaia do castelo de seu marido:

E sua mulher deu um grande gemido e largou o braço de Inigo Guerra, que já tinha seguro, e, continuando a subir ao alto saiu por uma grande fresta, levando a filhinha que muito chorava.
Desde esse dia não houve saber mais nem da mãe nem da filha. A podenga negra, essa sumi-se por tal arte, que ninguém no castelo lhe tornou a pôr a vista em cima.
D. Diogo Lopes viveu muito tempo triste e aborrido, porque já não se atrevia a montar. (HERCULANO, 2008, p. 135)

Após ser exorcizada por D. Diogo no momento em que estende sua mão monstruosa para seu filho Inigo, a Dama escapa por uma abertura no teto do castelo. Quando ela foge, não

é de se estranhar que com ela tenham ido também os benefícios de sua presença. Como antes comentado, a decaída do cavaleiro também é uma resposta à sua dupla transgressão: no plano de sua realidade imediata e na realidade conquistada com seu casamento. Ao ser expulsa do convívio com seu marido, ela reduz o espectro de sucessos e das possibilidades de conquista do cônjuge.

Ela desaparece e com ela também se vão todas as possibilidades de realização que sua presença havia proporcionado ao marido. De fato, em algumas cenas posteriores ao desaparecimento de sua mulher, D. Diogo é posto em cativeiro pelos mouros. Depois de transgredir o pacto, a sanção aplicada sobre ele é o veto de seus desejos, causando de fato a sua anulação na narrativa, pois, logo após o seu encarceramento, o foco da narração recai sobre as ações de D. Inigo e suas tentativas de resgatar seu pai. D. Diogo passa a desempenhar um papel passivo, vagamente lembrado por alguma voz narrativa, pois sem a proteção da Dama e preso, as possibilidades de realizar suas vontades estão restritas agora à ação de terceiros.

Essas representações adquirem outra proporção em consonância ao seu par opositor: o *baixo*. A dimensão contemplativa e a infinidade de possibilidades reveladas pelas alturas são legitimadas pelo contraste com o baixo mundano. As alturas representam a exteriorização das vontades concentradas e reprimidas pela reclusão do subterrâneo (CANDIDO, 2006, p. 17). Nas profundezas de uma caverna, Argemiro, o negro, primeiro marido da mulher de pés forçados, cede ao seu desejo, imperativo dos heróis românticos:

Argemiro chegou à primeira volta do rio; parou, pôs-se a olhar de roda e achou o que procurava. Abria-se uma caverna na encosta fragosa, que descia até a estreita senda da margem por onde o cavaleiro caminhava. Argemiro entrou na boca da cova e, a um aceno, entraram após ele monteiros, moços de besta, alãos, sabujos, lebréus, fazendo grande matinada.

Era o covil de um onagro: a fera deu um gemido e, deixando as suas crias, estendeu-se no chão e abaixou a cabeça, como quem suplicava. (HERCULANO, 2008, p. 139)

Nesta caverna profunda que Argemiro, movido pelo orgulho de caçador, ignora e descumpra a promessa feita ao pai *in extremis*. A tensão entre a promessa feita e o orgulho de senhor perante os amigos caçadores é coberta por essa caverna simbólica. Argemiro não só desce a caverna em busca de uma caça certa, mas desce também em sua categoria de nobre cavaleiro, pois não honra a palavra. O movimento de descida de Argemiro é o afastamento da razão e de seu compromisso com o coletivo. Sua vaidade de caçador o obrigava a mostrar aos seus convivas suas habilidades e a fartura de suas terras. Essa vaidade culmina em sua transgressão e tem origem em seu desejo. Argemiro transgride para saciar os desejos; os imperativos de sua vontade se sobressaem às suas responsabilidades morais, pois ignora sua

promessa. Desse modo, a moral do herói romântico é regida e manipulada segundo suas vontades. O desejo, então, aparece como um amplificador das possibilidades do indivíduo, subterfúgio para a afirmação do Ser, justificando seus atos desmedidos (CANDIDO, 2006, p. 27).

Outro elemento frequente na caracterização do espaço da narrativa fantástica é a ausência de iluminação ou de cores vivas, bem como a indeterminação do espaço e a falta de um referencial de localização, como o caso da caverna do onagro morto por Argemiro:

E, seguido de alguns monteiros, com suas trelas de cães, afastou-se da companhia e deu a andar, a andar, até que se lançou por um vale abaixo. O vale era escuro e triste: corria pelo meio uma ribeira fria e mal-assombrada. As bordas da ribeira eram penhascosas e faziam muitas quebradas. (HERCULANO, 2008, p. 138)

Enquanto as alturas representam a esfera da efetivação das possibilidades intermediadas por um composto sobrenatural, o baixo revela o âmago dos desejos mundanos. Se os altos diversificam e abrem os desejos do homem às novas possibilidades, o baixo, por sua vez, centraliza a atenção do sujeito na realização de suas vontades, ignorando os meios para obtê-las. A atmosfera pesada com que o covil é representado parece uma advertência àqueles que se aproximam. Lá se esconde o objeto das vontades imediatas, mas seu ambiente opressor parece interrogar diretamente seus invasores se eles estão dispostos a responder pelas consequências de sua satisfação. A atração do abismo e o reflexo do prazer se interpõem perante qualquer consideração sobre os riscos e as ações que serão tomadas.

Mais do que um mero recurso estético, no entanto, a lógica da vontade individual percorre as concepções de mundo do homem e da sociedade romântica. É o desejo egoísta validado por uma série de argumentos e atos – abnegar o sinal da cruz ou quebrar uma promessa feita ao pai - que ferem a ética e os valores da comunidade. Os senhores de Biscaia são um paradigma do espírito romântico, pois, conhecem seu tempo e dominam os recursos para satisfazer suas vontades e alcançar seus objetivos. Saber e poder estão submissos, portanto, ao querer do sujeito. Sua natureza, assim como sua época, é fragmentada: misterioso e social, cruel e amável, impetuoso e calculista, melancólico e gozador. É um homem regido pelo senso capilar referido por Candido (2006, p. 27), ou seja, pelas concessões entre um plano e outro, objetivando suas vontades; está sempre do lado do caminho mais fácil para obter os objetos de seu desejo. Suas ações são movidas pela conveniência de suas vontades, razão de sua personalidade ser uma união de extremos, o que nos remete novamente ao binômio alto-baixo, próprio ao Romantismo.

O espírito do desejo é o espírito do individualismo; portanto, é a essência da burguesia dos idos do século XIX, vivenciado em diferentes tonalidades em nossa atualidade

(CANDIDO, 2006, p. 37). Em uma sociedade opressora, portanto, é necessária a rebeldia contra seus desmandos, para tanto, a negação dos valores desta sociedade é um recurso permitido. O indivíduo deve sobrepujar o coletivo despersonalizante. O binômio alto-baixo revela a força motriz da natureza dupla do Ser romântico: a vontade absoluta em concretizar seus desejos, assumindo para si as consequências de suas realizações, ainda que se revolte contra a sociedade e com a própria realidade. Essa rebeldia revela outro aspecto fundamental ao espírito romântico: o individualismo, ilustrado pela imagem de Lúcifer, a quem Antonio Candido (2006, p. 31) elege como o primeiro romântico.

A atmosfera ambígua do texto fantástico pode ser ampliada e reproduzida pela combinação de elementos provindos dos planos opostos e complementares, sobrenatural e racional. Embora admita uma gama extensa de variantes, o espaço fantástico manifesta-se na polarização dos planos distintos mesclados constantemente. Com frequência, os espaços da narrativa *noir* são as áreas isoladas, pois as paisagens desérticas propiciam uma junção mais efetiva entre o sobrenatural e o real, os espaços de comunidade são marcados pelas regras normativas do mundo empírico (FURTADO, 1980, p. 124). O mundo natural é contaminado por dados anormais, formando um espaço desfigurado, oriundo da interseção do mundo sobrenatural no mundo empírico.

O espaço das narrativas sobrenaturais é formado, portanto, por elementos dissonantes e desiguais. Mais do que um choque entre o aceitável e o irreal, os planos entram em diálogo, realizando concessões mútuas para o sucesso da impressão de verossímil que a narrativa fantástica deve sustentar. Os espaços formam um mosaico de ambientes, cuja razão não é atingida por sua análise isolada, mas pelas relações desses lugares com os outros elementos componentes da narrativa, pois esses espaços das narrativas sobrenaturais são intimamente conectados (FURTADO, 1980, p. 128). Uma ação, a primeira vista desprovida de maiores significados, reverbera por toda a teia do discurso. Cada elemento cumpre uma função determinada, cujo real potencial está na repercussão e nos contatos que ele faz com os outros elementos da estrutura.

Tendo em vista o acordo entre os elementos do discurso do sobrenatural, deve-se salientar que todos os componentes narrativos estão dispostos em torno da manutenção da coerência interna e da verossimilhança do texto. A partir dessa conjunção, o espaço da narrativa fantástica é formado com a intenção de representar uma realidade falsamente normal e cotidiana. Daí a preferência por mostrar ambientes mais “reais” antes da introdução de eventos sobrenaturais.

Esses elementos de caráter meta-empíricos são normatizados pelas narrativas góticas do século XVIII, que estabeleceu um modelo de cenário para boa parte das narrativas

fantásticas (FURTADO, 1980, p. 135). O gênero fantástico prefere, sobretudo, os ambientes interiores, espaços fechados e delimitados, que sirvam de palco e prendam a atenção dos interlocutores da narrativa.

Nas narrativas fantásticas cujo enredo perpassa ambientes naturais, tais como florestas labirínticas e desérticas, o insólito instaura-se progressivamente. Em sua constituição de espaço, portanto, deve prevalecer a noção de um ambiente oscilante e descontínuo, transitando entre o mundo cognoscível e o sobrenatural, de modo que o contato dos dois planos cause a tensão da incerteza e da ambiguidade exigida pelo gênero. A sobreposição desses espaços sustenta o equilíbrio narrativo, objetivado na hesitação do narratário.

4.3 Os pecados dos pais: a natureza dupla de D. Inigo

Retomando alguns pontos discutidos sobre a natureza bipartida deste cavaleiro, espera-se apontar os modos como este personagem reafirma e modifica o imaginário das fontes trabalhadas em narrativa de “A Dama Pé-de-cabra”, tendo em vista o lapso existente entre as formas de pensamento medieval e a visão romântica compartilhada por Alexandre Herculano. Infere-se daí que, apesar dos esforços do autor em reconstituir o modelo medieval, seus ideais artísticos permeiam as fontes. Por essa via, portanto, por meio de D. Inigo, espera-se apontar as “contaminações” do pensamento romântico no modelo de cavaleiro explorado pela interpretação dada por Herculano.

A Trova segunda marca o início da ação de D. Inigo que, postado à mesa lamenta por seu pai, cativo dos mouros:

Era um dia ao anoitecer: D. Inigo estava à mesa, mas não podia cear, que grandes desmaios lhe viam ao coração. Um pagem muito mimoso e privado, que, em pé diante dele esperava seu mandar, disse então para D. Inigo: “Senhor, por que não comeis?”

“Que hei-de eu comer, Brearte, se meu senhor D. Diogo esta cativo de mouros, segundo rezam as cartas que ora dele são vindas?”

“Mas seu resgate não é vossa mofina: dez mil peões e mil cavaleiros tendes na mesnada de Biscaia: vamos correr terras de mouros: serão os cativos resgate de vosso pai

“O perro del-rei de Leão fez sua paz com os cães de Toledo e são eles que têm preado meu pai. Os condes e potestades do rei tredo e vil não deixariam passar a boa hoste de Biscaia.” (HERCULANO, 2008, p. 136)

Nos lamentos do jovem cavaleiro, vê-se seu sofrimento devido à impossibilidade de resgatar seu pai do cativo, pois o rei de Leão havia travado acordo com os capturadores de D. Diogo. Embora D. Inigo dispusesse de meios suficientes para investir em uma tentativa de resgate, devido aos acordos políticos do rei, essa possibilidade estava inviabilizada. Como no relato do *Livro de Linhagens*, a narrativa apresenta um desacordo entre a vontade do cavaleiro em resgatar seu pai e a impossibilidade de efetivar sua ação devido aos imperativos do mundo

exterior. Esse impasse, no entanto, toma outras dimensões dentro da perspectiva romântica, pois assume os contornos da vontade do indivíduo em choque com um mundo opressor.

Começa a ser esboçada uma cisão entre o mundo exterior e os conflitos da interioridade do personagem. De um lado, tem-se um jovem senhor obrigado por sua posição a honrar as vontades de seu rei, tendo em vista o conforto do coletivo. Por outra via, há as vontades de um sujeito que deseja resgatar seu pai. Apesar dos acordos do mundo exterior, o indivíduo dá vazão aos apelos de sua interioridade, estruturada por suas vontades. O sujeito busca reorganizar o mundo exterior na sua interioridade, em uma tentativa de harmonizar os lapsos entre vontade de ação de sua subjetividade e a impossibilidade de efetivação do mundo exterior (LUKÁCS, 2000, p. 125).

Como o observado por György Lukács (2000, p. 117), em *A teoria do romance*, de todas as convulsões que formam o sujeito moderno, a mais sintomática talvez seja o desacordo existente entre a interioridade do indivíduo em relação ao mundo. O indivíduo transfere para si todos os elementos do mundo exterior como uma forma de corrigir idealisticamente suas angústias, pois a realidade é caótica e opressora e já não satisfaz o espírito. A interioridade, por seu turno, embora seja estruturada com os fragmentos de um mundo em convulsões, mostra-se acolhedora e harmônica, pois satisfaz as necessidades oníricas do espírito (LUKÁCS, 2000, p. 125). Apesar de raros os momentos em que a interioridade de Inigo é acessada, pois efetivamente só ocorre quando o narrador descreve seu estado de espírito, em sua fala há indícios significativos deste desacordo.

Mesmo com sua vontade de ação cerceada pelos acordos do mundo externo, representado pelo rei, a indignação de seu espírito toma corpo no diálogo travado com seu pajem. Esse impasse entre os desejos de Inigo e sua necessidade de extrapolar os limites do mundo ordenado marca o início de sua jornada como herói, possibilitada graças à sua natureza dupla. Antes de prosseguir na investigação dos processos da formação heroica de Inigo, no entanto, chama-se a atenção para um elemento constitutivo da personalidade do personagem, cujo desenvolvimento afeta diretamente o curso do enredo. Na cena supracitada, em que o narrador mostra D. Inigo, ele menciona os “grandes desmaios que lhe viam ao coração” para então apresentar o impasse vivenciado pelo personagem. Como o discorrido, esse impasse caracteriza-se pela vontade de ação do indivíduo e a impossibilidade de efetivação no mundo exterior. Ora, esse impedimento de ação é agravado por esses “desmaios” da personalidade aflita do cavaleiro.

No segundo tomo de sua *Suma de Teologia* (1993), Tomás de Aquino discorre sobre as paixões da alma e os modos como essas paixões afastam o homem da compreensão das vontades divinas. Dentre os vícios estudados pelo autor, destaca-se o referente às tristezas da

alma. Para ele, a tristeza estaria relacionada à alma e a dor restringe-se ao corpo. Contudo, a dor afeta o indivíduo no presente, enquanto a tristeza afeta o passado, o presente e o futuro do sujeito. (AQUINO, 1993, p. 299). O objeto do pensamento humano direcionado à contemplação e à satisfação das vontades de Deus materializa-se em ações voltadas ao bem. Já o objeto da tristeza, desvio da contemplação divina, não se objetiva, pois as forças de ação do indivíduo ficam relegadas a sua interioridade. Se essa contemplação interior não for voltada para os desejos divinos, converte-se em mal, tornando-se uma ação egoísta do ser em relação a si mesmo (AQUINO, 1993, p. 304). A contemplação dos desígnios divinos, para o pensador, é a busca do homem pela verdade imutável e pela sabedoria encontrada apenas em Deus. O sujeito preenchido pela tristeza reverte esse caminho, dado que porque esse vício revela somente verdades insatisfatórias e parciais porque surgem em meio às paixões da alma (AQUINO, 1993, p. 306).

Tomás de Aquino em suas meditações pensa quatro aspectos da tristeza: a acídia, o abatimento ou ansiedade, a misericórdia e a inveja. A misericórdia e a inveja são paixões relacionadas ao pensamento negativo direcionado ao próximo. Embora possua um aspecto positivo, essa misericórdia tomista está listada como uma paixão, pois não se converte em ação positiva, reduzida à vontade de ação sem engajamento de efetivação (AQUINO, 1993, p. 309). A ansiedade e a acídia, por seu turno, estão relacionadas diretamente ao sujeito. A acídia é a inanição do sujeito, seu descompromisso com qualquer ação que retire o indivíduo de seu desconforto. A ansiedade toma corpo na angústia, no desespero do indivíduo, pois mesmo vendo uma saída para sua situação de desconforto não possui ânimo para movimentar-se (AQUINO, 1993, p. 309).

Nos “desmaios” de D. Inigo é possível identificar a presença de alguns aspectos de tristeza relacionados pelo Doutor da Igreja. De fato, o cavaleiro compadece-se pelo sofrimento de seu pai, entretanto, sua misericórdia é embotada pelo acordo do rei que o impede de agir, portanto, é vontade de ação sem efetivação, mesmo com o envolvimento de fatores externos. Em seu desespero, o cavaleiro incorre na ansiedade, pois se angustia com a impossibilidade de efetivar uma ação. Essa angústia é revertida em uma ação desmedida e leva o cavaleiro a buscar o auxílio da Dama. Ele não age efetivamente, mas é endossado pelos poderes da Dama, representados pela esfera sobrenatural. O mundo ordenado não oferece soluções para suas angústias, tornando-se o princípio da busca pela senhora das Serras. A angústia de Inigo toma outros contornos dentro da estética romântica como será visto adiante. Por hora, é necessário explorar os meios escolhidos por ele para efetivar seu desejo.

A aventura do jovem cavaleiro tem início por intermédio do conselho de Brearte, como o visto, sugere a procura do auxílio da Fada. O pajem realiza a função de arauto, da voz

anunciadora da necessidade de partida para o herói (CAMPBELL, 2007, p. 60). Para fora do impasse entre desejo e comprometimento com o mundo exterior, a voz do servo anuncia uma possível opção para o herói resolver a situação de seu pai. Essa opção, contudo, ainda causa angústia no jovem, pois ele está ciente das consequências de buscar suas origens mágicas. A situação, no entanto, é insustentável, pois ao passo que D. Inigo reluta pedir auxílio à Dama, seu pai sofre mais ainda no cativeiro. O mundo exterior prova-se cada vez mais insuficiente para suprir as necessidades do jovem senhor. Chega-se enfim a uma situação limite em que o cavaleiro vê-se obrigado a tomar uma postura para sanar suas angústias:

Mensageiro após mensageiro, cartas sobre cartas vão são vindas de Toledo a Inigo Guerra. El-rei de Leão resgatava todos os dias cavaleiros seus por cavaleiros mouros, mas não tinha *wali* ou *kayid* cativo, que pudesse dar em toca por tão nobre senhor como o senhor de Biscaia

E muitos dos redimidos eram das bandas das serras; e estes, trazendo as mensagens, contavam ainda mais lástimas do velho D. Diogo Lopes, do que, se é possível, essas de que rezavam as cartas.

[...]

Quem não ficava em paz era D. Inigo: – “Por que não vais tu à serra” – dizia-lhe uma voz ao ouvido. – “Por que não ides procurar vossa mãe?” – repetia-lhe o pagem Brearte.

Que lhe havia de fazer? Uma noite inteira levou em claro a pensar nisso. Pela manhã, a Deus e à sorte, ei-lo que, enfim, se resolveu a tentar a aventura, bem que de seu mau grado.

Benzeu-se vinte vezes, para não ter lá de perseginar-se. Rezou o *Pater*, a *Ave* e o *Credo*; porque não sabia se em breve essas orações seriam coisa de recorda-se. (HERCULANO, 2008, p. 143-144)

Vê-se que o rei nada podia fazer para resgatar D. Diogo, revelando a incapacidade do mundo em solucionar as angústias do herói. Apesar de resistir à sugestão do pajem, devido aos seus vínculos com o mundo ordenado, D. Inigo é coagido a tomar sua decisão. A sua angústia inicial, que para a filosofia tomista era a incapacidade de efetivar uma ação, assume outros contornos porque agora é um movimento de ponderação sobre as consequências de uma postura. Nesse aspecto, essa posição aproxima-se daquilo pensado por Soren Kierkegaard (2011, p. 45) a respeito do conceito de angústia:

A angústia é uma qualificação do espírito que sonha, e pertence como tal à Psicologia. Na vigília está posta a diferença entre meu e meu outro; no sono, está suspensa, e no sonho ela é um nada insinuado. A realidade efetiva do espírito se apresenta sempre com uma figura que tenta sua possibilidade, mas se evade logo que se queira captá-la, é um nada que se pode angustiar.

Desse modo, a angústia seria entendida como um conceito de autoconhecimento do indivíduo capaz de sonhar, de vislumbrar oportunidades. Em sua realidade o sujeito se depara com uma infinidade de escolhas com potencialidade de serem efetivadas. A escolha de um posicionamento leva a anulação do outro caminho. O ser se angustia com a necessidade de

tomar um caminho e as consequências provindas de sua escolha. Esse processo é reflexivo, pois dimensiona as potencialidades do ser em relação a si – meu e meu outro –, marcando um processo de ponderação cuja efetivação de uma ação anuncia a negação de outra potencialidade do ser. Ao incorrer em uma escolha, o sujeito desconsidera outras possibilidades. A angústia de D. Inigo é marcada nesse processo reflexivo quando ele pondera as consequências de ir ao encontro de sua mãe. Ele teme sua escolha, pois sabe que ela marca o abandono de seu mundo ordenado e o começo de um mundo desconhecido. Em suas últimas rezas, como avisa o narrador, D. Inigo teme a perda seus antigos costumes, o abandono do mundo conhecido pelos mistérios da aventura anunciada.

Essa angústia ainda assinala um salto para fora do eixo, pois apesar de revelar as possibilidades de escolha ao sujeito, ela expande seu espectro de atuação na medida em que o capacita a assumir as consequências dos caminhos a serem percorridos. Partindo da figura mítica de Adão e os problemas éticos relacionados ao pecado hereditário, Kiekergaard (2011, p. 48) toma a angústia como um elemento de princípio para uma escolha:

A proibição o angustia porque desperta nele a possibilidade de liberdade. O que tinha passado despercebido pela inocência como o nada da angústia, agora se introduziu nele mesmo, e aqui de novo é um nada: a angustiante possibilidade de *ser-capaz-de*. Ela não tem nenhuma idéia do que ela seria capaz de fazer, pois de outro modo se pressupõe, certamente – como em geral se sucede – o que só vem depois, a distinção entre bem e mal. Existe apenas a possibilidade de *ser-capaz-de*, enquanto uma forma superior da ignorância e enquanto uma forma de expressão superior da angústia, por que esta capacidade, num sentido superior, é e não é, porque num sentido superior ela ama e foge dela.

No dilema de D. Inigo essa noção de “ser-capaz-de” é a possibilidade de buscar sua mãe e marca a liberdade com o mundo ordenado, uma vez que esse mundo já não satisfaz seu espírito. Apesar de seus receios, seu mundo conhecido já não suporta suas demandas, tornando-se necessário a empreitada em outro caminho, cuja natureza não se conhece ao certo nem os obstáculos de sua escolha. A Dama surge como uma possibilidade de efetivação de seus desejos, não satisfeitos pelo mundo conhecido. É necessário, portanto, saltar para fora do mundo ordenado e criar um novo caminho, mesmo que ele seja contraditório ao anterior. A busca por sua mãe, enfim, representa o abandono do mundo ordenado e de seus imperativos e inaugura um novo estágio de vivência no herói. É imprescindível para o início da jornada o encerramento de sua vivência anterior, como afirma Joseph Campbell (2007, p. 61) a respeito do chamado da aventura para os heróis:

Mas, pequeno ou grande, e pouco importa o estágio ou grau da vida, o chamado sempre descerra as cortinas de um mistério de transfiguração – um ritual, ou momento de passagem espiritual que, quando completo, equivale a uma morte seguida de um nascimento. O horizonte familiar da vida foi ultrapassado; os velhos

conceitos, ideias e padrões emocionais, já não são adequados; está próximo o momento de passagem por um limiar.

Essa passagem pelo limiar é o início da reconfiguração do herói como sujeito. Ao tomar sua decisão de partir, sua vivência é renovada para comportar os novos padrões do novo mundo. Ele não só abandona sua ordem anterior, mas também os antigos valores de seu meio. Ele deve romper com o passado como uma forma de expansão de seu espectro de ação. Por meio da quebra dos interditos, o herói inicia seu processo de individualização, pois começa a pensar à revelia do coletivo (SALLES, 1998, 47). D. Inigo recusa o mundo ordenado e escolhe ir em busca de sua mãe, mesmo marcado pelo signo das proibições dos centros, ela é capaz de propiciar os meios necessários para a conquista dos desejos do cavaleiro. O cavaleiro, por fim, escolhe partir ao encontro do desconhecido, dotado com a promessa de satisfação, apesar de seus receios:

E, seguindo de um mastim seu predileto, a pé e com uma espuma na mão, foi-se através das brenhas, por uma vereda que dizia para os píncaros tristes e ermos onde era tradição que a linda dama tinha aparecido a seu pai. (HERCULANO, 2008, p. 144)

Nesse ponto retorna-se à floresta porque agora, além de local de efetivação do fantástico, ela assume a função de ponto de iniciação para o herói. A floresta novamente surge como abrigo do desconhecido ou proibido. A natureza de sua constituição opõe-se a ordenação da vida civilizada, pois ela cresce de acordo com suas vontades naturais, opondo-se às leis e interditos normatizadoras do mundo das cidades. Ela resguarda os segredos e horrores afastados da vida citadina. É a antítese da segurança das cidades, pois nada se sabe acerca dos segredos e dos seres de seu interior (SALLES, 1998, p. 35). Como local de iniciação, a floresta resguarda símbolos primordiais como poderes sobre a vida e a morte.

Quando D. Inigo adentra seus limites, ele incorre no primeiro limiar de formação do herói, caracterizado pelo processo de anulação do mundo exterior para a criação de uma nova natureza (CAMPBELL, 2007, p. 61). Na floresta, D. Inigo inicia sua caminhada em busca de sua identidade:

E Inigo Guerra galga, manso e manso, os carris empinados, trepa de barracol em barracol e, apesar de muito esforço, sente-lhe o coração com ânsia desacostumada.
[...]
Muito havia que andava embrenhado: o sol ia alto, e o dia calmoso: ao canto do rouxinol seguira o rechinar da cigarra.
E encontrou uma fonte que rebentava de rochedo negro e, saltando de aresta em aresta, vinha cair em almácea tosca, onde o sol parecia dançar no bulir das ondazinhas que fazia o despenho da cascata.
D. Inigo assentou-se à sombra da rocha e, tirando sua monteira, matou a sede que trazia, e pôs-se a lavar o rosto e a cabeça do suor e pó, que não lhe faltava.
O mastim, depois de beber, deitou-se ao pé dele e, com a língua pendente, arquejava de cansado.

De repente, o cão pôs-se em pé e arremeteu, com um grande ladro.
 D. Inigo voltou os olhos: um jumento silvestre pascia na orla da clareira junto de um frondoso carvalho.
 “Tárik! – gritou o mancebo. Tárik!” – Mas Tárik ia avante e não escutava.
 “Ai, deixa-o correr, meu filho! Não é para o teu mastim levar a melhor desse onagro.”
 Isto dizia uma voz que, lá em cima no alto da penha, começou de soar.
 Olhou: linda mulher estava lá assentada e, com gesto amoroso e sorriso d’anjo, para ele se inclinava.
 [...]

 O moço cavaleiro nem acertava a falar com medo. Já, a este tempo Tárik gemia uivando debaixo dos pés do onagro. (HERCULANO, 2008, p. 144-145)

Dessa longa cena sobre o reencontro de D. Inigo com a Dama serão apontados alguns elementos a respeito dos processos de formação heróica do jovem cavaleiro. O primeiro desses elementos é a presença da água no local misterioso. A água surge com um elemento relacionado à gestação da vida ou à fúria da morte. Sua natureza dupla liga-a aos símbolos da mãe-primordial, gestora da vida e devoradora de seus filhos (ESPÍRITO SANTO, 1980, p. 77). As águas da fonte e da cascata têm relação com o líquido amniótico, substância geradora da vida (SALLES, 1998, p. 48). A proximidade da Dama com as fontes indica os processos de recriação, morte e nascimento. A água é o líquido gerador, símbolo da morte do cavaleiro para o mundo ordenado e seu renascimento no universo mítico. Esse nascimento é realizado nos domínios da senhora das Serras.

O mundo anterior deve ser abandonado em função das novas conquistas; para que um novo caminho seja aberto, deve-se fechar o antigo (SALLES, 1998, p. 37). Neste ponto, portanto, justifica-se a morte de Tárik pelo onagro como um sacrifício simbólico do mundo antigo em prol da conquista do mundo mágico. Esses sacrifícios simbólicos são analisados por Carlos Alberto Salles (1998, p. 37) nos seguintes termos:

O sacrifício do cão [...] é análogo a uma imagem, criada na alquimia, em que o cão é representado sendo devorado por um lobo. Este sacrifício, para os alquimistas, corresponderia à primeira etapa da Grande Obra: o processo de purificação do ouro pelo antimônio. Como vimos anteriormente, não há evolução sem sacrifícios, sem que se deixe para trás as condições anteriores de adaptação.

A morte de Tárik pelo onagro simboliza, desta forma, o poder do desconhecido, devorador de zonas de conforto; o selvagem e natural contra o domesticado e ordenado. Algo semelhante já ocorrera na história quando a podenga da Dama mata o alão de D. Diogo. O mistério do desconhecido invade o cotidiano e instaura uma nova configuração. D. Inigo, portanto, passa por um processo de purificação. O universo mágico aos poucos renova a perspectiva do cavaleiro, abrindo seus olhos para feitos impossíveis à ordem de sua antiga vivência. O jovem cavaleiro, contudo, hesita e resiste no primeiro momento às novas possibilidades, pois ainda traz consigo os receios de lidar com o desconhecido:

“Minha mãe! minha mãe” – bradou Inigo Guerra, alevantando-se: e lá consigo dizia: – *Vade Retro!* Santo Hermenegildo me valha!”

E como molhara a cabeça, sentiu que os cabelos se lhe iam alçando de arrepios.

“Filho, na boca palavras doces; no coração palavras danadas. Mas que importa, se és meu filho? Dize o que queres de mim, que será tudo feito a teu talento e vontade.”

[...]

“Cativo está de mouros há anos meu pai D. Diogo Lopes – disse por fim titubeando.

– Quisera me ensinásseis, senhora, o modo que hei-de salvá-lo.” (HERCULANO, 2008, p. 145)

Ele sabe, contudo, da capacidade das forças místicas da Dama. Ela, apesar de notar essa resistência de seu filho, não nega sua ajuda, pois nela há traços da maternidade protetora reminiscente da Mãe-cósmica (CAMPBELL, 2007, p. 76). Ela oferece sua proteção a Inigo, pois há entre eles uma ligação condenada pela vivência anterior do cavaleiro. O perigo em compactuar com a mãe é a condenação do de seu antigo meio, por isso o herói deve renascer para este novo mundo sem a imposição dos antigos padrões. A morte simbólica de Inigo na narrativa é representada pelo sono convocado pela mãe dele:

O cavaleiro não pôde dizer palavra. “Inigo! – prosseguiu ela – falta um ano para cumprir-se o cativo do nobre senhor de Biscaia. Uma ano passa depressa: mais depressa eu to farei passar. Vês tu aquele valente onagro? Quando uma noite, acordando, o achares ao pé de ti, manso como cordeiro, cavalga nele sem susto, que te levará a Toledo, onde livrarás teu pai. – E bradando acrescentou: - Estás por isso, Pardalo?”

[...]

A D. Inigo andava a cabeça à roda: as luzes pareciam-lhes azuis, verdes e vermelhas: mas corria-lhe pelos membros uma languidez tão suave, que não teve ânimo para fazer o sinal da cruz e afugentar aquele bando de Satanases.

E sentia-se esvaecer e, pouco a pouco, adormecia, e dali a pouco, roncava.

Entretanto, no castelo tinham dado pela sua falta. Esperaram-no até à noite; esperaram-no uma semana, um mês, um ano, e não o viam voltar. O pobre Brearte correu muito tempo a serra; mas o sítio onde o cavaleiro jazia, isso é que não havia de lá chegar. (HERCULANO, 2008, p. 145-147)

O sono de Inigo é uma gestação para o novo mundo e sua nova condição. Ele morre com a promessa de retornar habilitado para cumprir sua função. Em seu sono ele abandona o mundo do castelo. Nesse estado, ele está protegido pela tranquilidade análoga à paz uterina (ESPÍRITO SANTO, 1980, p. 30). A Dama começa a reatar seus laços com seu filho e integrar à natureza dele a parte mística de sua origem. Ela confere a Inigo todos os seus desejos, pois ela é a promessa de gozo; a garantia de realização no final da jornada (CAMPBELL, 2007, p. 112). Enquanto o mundo ordenado oprime e castra, ela acolhe e concede liberdade.

Atrelada ainda a esta função renovadora, tem-se a ideia do tempo na narrativa. O ano em que o cavaleiro passa adormecido tem uma função constitutiva na natureza renovada de Inigo, pois expande sua capacidade de ação ao despertar. Para Lukács (2000, p. 29), o tempo

na narrativa romântica tem um “princípio depravador”, no sentido que modifica a vida interna dos personagens, preparando-os para uma nova vivência. A passagem do tempo em Inigo é sua preparação para o novo mundo de seu despertar, pois o tempo estiola os fundamentos de sua vida passada e o liberta das amarras dos padrões antigos. A respeito da ação do tempo na constituição interna das personagens, Erich Auerbach (1987, p. 15), em “A cicatriz de Ulisses”, discorrendo sobre as diferentes representações de realidade na literatura ocidental, chega à seguinte conclusão quando compara a visão homérica com o texto bíblico:

[...] e o Velho Testamento nos oferece este caráter de história das personalidades como modelagem daqueles que Deus escolheu para o desempenho de papéis exemplares. Duramente envelhecidas pelo seu desenvolvimento às vezes até a decomposição, elas apresentam um cunho individual que é totalmente estranho aos heróis homéricos. A estes, o tempo só pode afetar exteriormente, e mesmo isto é evidenciado o menos possível; em contraste, as figuras do Velho Testamento estão constantemente sob a dura fêrula de Deus, que não só as criou e escolheu, mas continua a modelá-las, dobrá-las e amassá-las, extraindo delas, sem destruir sua essência, formas que a juventude dificilmente deixava prever.

Exteriormente não se encontram mudanças em D. Inigo, contudo, apesar de resquícios de seus antigos receios, a cavaleiro não está mais em uma situação de inanição, mas parte para a efetivação da ação e a realização de suas vontades. Agora endossado pelas bênçãos da Dama. Aquele garoto sem voz protegido pelo pai, aquele jovem desesperado por não ter meios de ajudar seu pai cativo, o jovem cavaleiro que tremia ante o surgimento da Dama agora renasce pronto para agir, independente dos interditos do mundo ordenado:

Inigo acordou alta noite: tinha dormido algumas horas: ao menos ele assim o cria. Olhou para o céu, viu estrelas; apalpou ao redor, achou terra: escutou, ouviu ramalhar as árvores.

Pouco a pouco é que se foi recordando do que passara com sua mal-aventurada mãe; porque, a princípio, não se lembrava de nada.

Pareceu-lhe então ouvir respirar ali perto; afirmou a vista: era o onagro Pardalo.

“Já agora meio enfeitado estou eu – pensou ele: – corramos o resto da aventura, a ver se posso salvar meu pai.”

E pondo-se em pé, encaminhou-se para o valente animal, que já estava enfreado e selado: cujos eram os arreios, isso sabia-o o diabo.

[...]

“Vá!” – gritou Inigo Guerra, com uma espécie de frenesi que nele produzira aquele cantar estranho; e de um pulo cavalgou no quedo onagro.

Mas apenas se firmou na sela, pst! – ei-lo que parte! (HERCULANO, 2008, p. 147-148)

O despertar de Inigo, por fim, sinaliza a adoção de uma nova postura, pois agora ele possui força para efetivar seus desejos a despeito das imposturas do mundo ordenado. Ele age segundo suas vontades e, portanto, isola-se do coletivo (SALLES, 1998, p. 73). No entanto, mesmo sob as graças da Dama, não é ela quem realiza as ações. O herói toma para si as bênçãos do mundo mágico e sua natureza passa por uma transfiguração, pois ele agora é

dotado com a capacidade de extrapolar os limites anteriormente impostos (CAMPBELL, 2007, p. 117). A entidade mágica, em sua natureza paradigmática, possibilita, à constituição sintagmática do herói, os meios para realizar suas vontades. Sem a benção mágica, o espectro de atuação do herói seria praticamente anulado, pois ele sozinho não é capaz de agir efetivamente, embora seja grande sua vontade. A Dama, portanto, é um meio mágico para a efetivação de uma ação sobre-humana.

Ao afirmar seu comprometimento com o mundo sobrenatural para atingir seus propósitos, Inigo começa a definir seu processo de individualização do coletivo, pois, não mais preso às amarras dos padrões do mundo ordenado, o herói pode gozar de sua liberdade. Ele parte junto a seu objeto mágico, o onagro, cedido por sua mãe como benção e elo entre os seus desejos e a aprovação do mundo mágico. O herói com o auxílio do mundo mágico pode se movimentar livremente no plano empírico, onde está o objeto de seus desejos: o pai cativo. Sobre a significação do movimento de viagem, Carlos Salles (1998, p. 88) entende esse deslocamento como um processo dentro da afirmação das individualidades do sujeito, uma vez que a “iniciação é uma transição de um mundo para outro, que representa um novo patamar de consciência, daí o símbolo do caminhante, que é aquele que ‘se encontra no caminho’, onde todas as coisas são mutáveis”.

A viagem de Inigo em busca de seu pai é assinalada pela interferência do sobrenatural no cotidiano:

Era hora do lusco-fusco: ao sol posto os de Toledo, mirando para a banda do Norte, viram, lá muito longe, vir correndo uma nuvem negra, ondeando e fazendo voltas no céu, como a estrada as fazia na terra por entre os montes: dir-se-ia que vinha embriagada.

Era primeiro um pontinho; depois crescera e crescera: quando anoiteceu, estava já perto e cobria um grande espaço.

[...]

E passou um tufão de vento, que, enbrenhando-se e remoinhando nas barbas longas e brancas do almuadem, lhe fustigou com elas a cara.

Começou então a cair uma corda de chuva, que nem moço nem velhos se lembravam de ter visto coisa semelhante em nenhuma parte.

[...]

Dois únicos movimentos fazem então os moradores de Toledo: uns fogem, outros agacham-se. E a água caindo cada vez mais!

O pavor quebra todos os ânimos: os cacizes esconjuram a procela: os faquires penitentes gritam que se acaba o mundo, e que lhes deixe os seus haveres aquele que quiser salvar-se. E água caindo cada vez mais! (HERCULANO, 2008, p. 148-149)

Essa intromissão das forças meta-empíricas na ordem é possível graças ao envolvimento do cavaleiro com o universo mágico da Dama. Deve-se considerar também que, embora D. Inigo siga os mesmos caminhos percorridos pelo pai, compactuando com o sobrenatural, sua relação com a Dama diferencia-se, pois seu comprometimento com ela envolve o despertar de uma individualidade que D. Diogo Lopes não foi capaz de manter. A

respeito dessa relação, é interessante o ponto de vista de Campbell (2007, p. 121) sobre a tríade mãe-pai-filho:

O casamento místico com a rainha-deusa do mundo representa o domínio total da vida por parte do herói; pois a mulher é vida e o herói, seu conhecedor e mestre. E os testes por que passou o herói, preliminares de suas experiências e façanhas últimas, simbolizaram as crises de percepção por meio das quais sua consciência foi amplificada e capacitada a enfrentar a plena posse da mãe-destruidora, de sua noiva inevitável. Com isso, ele aprendeu que ele e seu pai são um só: ele está no lugar do pai.

D. Diogo rompe o pacto e sofre as sanções, pois já não estava mais sob a proteção da Dama. D. Inigo, por sua vez, envolve-se com sua mãe como um meio de romper com as castrações. Ao tomar o lugar de seu pai nas bênçãos maternais, o cavaleiro assume para si uma responsabilidade que o pai não foi capaz de manter.

O ciclo da jornada do cavaleiro é encerrado com seu retorno ao mundo ordenado, mas com suas vontades satisfeitas e com sua nova configuração de ser. Após resgatar seu pai do cativo, D. Inigo deve retornar com seu espólio como um símbolo da ineficácia de seu antigo meio de sanar as necessidades do indivíduo. Esse retorno, no entanto, marca outro impasse no herói, pois ele deve decidir integrar-se novamente ao coletivo ou manter sua constituição adquirida em sua jornada (CAMPBELL, 2007, p. 206). Se ele escolher integrar-se de novo à sua comunidade, ele optaria em receber as sanções por ter rompido com os interditos e sofreria também as perseguições do mundo mágico, pois, embora tenha uma face protetora, a Dama também possui um aspecto destruidor:

E ouviram como um trovão subterrâneo; e a ponte balouçava, como se as entranhas da terra se despedaçassem.

Apesar de seu grande terror, e de chamar pela Virgem Santíssima, D. Inigo abriu um cantinho do olho para ver o que se passava.

[...]

Que veria o cavaleiro? Um fojo aberto, bem próximo deles sobre a ponte, e que depois rompia pela água.

E depois pelo leito do rio; e depois pela terra dentro, dentro; e depois pelo teto do inferno, que outra coisa não podia ser um fogo muito vermelho que reverberava daquela profundidade.

Tanto era assim, que ainda lá viu passar de relance um demônio com um desconforme espeto nas mãos em que levava um judeu empalado.

[...]

Aquela vista fez perder os sentidos a D. Inigo, que, indo também a chamar Jesus, achou que não poderia proferir esse nome sagrado.

De terror, tanto o velho como o moço ficaram ali em desmaio. (HERCULANO, 2008, p. 151-152)

Contudo, mesmo que nesse instante de pavor D. Inigo tenha preferido abandonar o caminho da mãe, a narrativa mostra que sua opção final foi aderir à proteção da Dama das Serras, apesar de sua natureza diabólica, administrada pela manipulação de Herculano. Em seu renascimento o herói conquista sua individualidade, afirmando as consequências dessa

relação e saindo de sua angústia anterior. Esse processo para Campbell (2007, p. 236) é a conclusão de sua jornada em busca de sua autenticidade, pois, “embora ele tivesse temido a terrível bruxa, fora engolido e renascera. Tendo morrido para seu ego pessoal, eis que nascera outra vez, estabelecido no Eu”. E este novo Eu escolhe seu caminho e age segundo suas vontades, uma liberdade ideal almejada pelo espírito romântico.

D. Inigo, mesmo retornado ao meio anterior, não dispensa as bênçãos do caminho da Dama, afirmando sua individualidade. O cavaleiro, por fim, assume sua dupla natureza, humana e sobrenatural, criando uma nova vivência em sua comunidade, pois agora é capaz de realizar suas vontades, independente dos interditos. Esse movimento de abandono, embora também esteja presente no texto genealógico, toma outras proporções na estética romântica, pois marca o caráter duplo desse herói. Com a capacidade de agir à revelia da comunidade, o cavaleiro assume sua independência (CAMPBELL, 2007, p. 231). Dentro da perspectiva romântica de exaltação de figuras que extrapolassem as amarras do coletivo, esse cavaleiro atinge um patamar ideal, pois consegue aliar vontade e efetivação a despeito dos interditos.

Indo mais além: a saída de D. Inigo de sua comunidade em meio às angústias da frustração dos desejos e seu retorno triunfal, assinalam um processo de inversão de valores do Eu em relação ao outro. No primeiro caso, temos o indivíduo oprimido pelo coletivo; em seu retorno há um indivíduo ativo dentro do coletivo, impondo suas vontades. Por essa via, o espírito do individualismo e da rebeldia romântica é mesclado ao modelo de cavaleiro, oriundo da fonte genealógica. Embora na fonte medieval, D. Inigo também seja apresentado como um ser entre os dois mundos, na interpretação de Herculano essa natureza recebe outra significação, disfarçando entre as brechas da armadura do cavaleiro medieval, um espírito de rebeldia mais apropriada ao espírito inquieto do Romantismo.

5 CONCLUSÃO

Quando em 1851 Alexandre Herculano publicou *Lendas e Narrativas*, era evidente a proposta pioneira do livro. Após vinte anos de suas publicações, nos periódicos *O Panorama* e *A Ilustração*, o autor, mais sóbrio de seus propósitos, julga o valor de suas narrativas. No prefácio da obra, como visto, sob o título de “Advertência”, ele chama a atenção diversas vezes para o motivo de sua criação e para o fato de a estrutura variante da obra refletir uma ausência de modelos naquele estilo em Portugal.

Imerso em sua proposta de reavivar o espírito da pátria, o escritor buscou que as nove narrativas dessa obra revelassem os elementos formadores da identidade da Nação. Em sua proposta de renovação do quadro cultural português, defasado em seu julgamento, Herculano tenta adaptar a prosa romântica – principalmente a narrativa histórica de Scott – à realidade lusitana. O primeiro obstáculo encontrado por ele foi a indefinição formal do estilo, dada a falta de parâmetros normativos que delimitassem o gênero. Tocado por esse experimentalismo, *Lendas e Narrativas* apresenta uma estrutura ligeiramente irregular no conjunto geral da obra. Apesar das críticas posteriores de seu autor, os textos de *Lendas e Narrativas* são um passo vital, não só para a instauração da prosa romântica em Portugal, mas também para a inauguração de um estilo intensamente trabalhado pelas gerações que sucederam a escola romântica.

Como salientado no primeiro capítulo dessa dissertação, seria prematura e inexata qualquer tentativa de generalização e enquadramento dos textos que compõem a obra. Resultado da mescla de estilos diversos, como a narrativa histórica, a crônica de viagens e o texto de feições intimista, pensando em “O pároco da aldeia”, a obra testa as formas de diversos gêneros ainda em formação em seu experimentalismo. Essa indefinição formal, contudo, possibilitou a ampliação da abordagem proposta, permitindo maior liberdade para a interpretação dos elementos narrativos das histórias. Nesse quadro, destaca-se “A Dama Pé-de-cabra”, fruto do aproveitamento das fontes medievais e do imaginário reminescente em suas origens pela escrita literária.

Em sua proposta de revelar a identidade nacional por intermédio dos símbolos da nação, é notório o esforço do autor na interpretação e manipulação das fontes pelo trabalho artístico. No registro genealógico do *LL* aproveitado por Herculano, o relato da Dama ilustra as origens diferenciadas da família Lopes de Haro, bem como representa uma parte importante dos eventos sobre a independência de Biscaia do domínio de Castela. Destaca-se na história, o envolvimento da família com um ser de origem sobrenatural.

Na complexa malha de interesses submergidos nas genealogias, constitui-se uma prática de algumas famílias nobres ligarem suas raízes a uma origem mítica, como forma de

impor respeito e justificar sua posição vantajosa. Na família Lopes de Haro, essa função é desempenhada pela figura da misteriosa Dama das Serras, matriarca da linhagem de Inigo Lopes, herói e soberano de Biscaia. O registro do *LL*, compilado por volta do século XIV, por sua vez, já é uma releitura da lenda de Melusina, figura bastante difundida na Europa durante o século XII. Segundo a tradição, Melusina era uma fada da abundância de enormes poderes mágicos que concedia proteção aos homens em troca da obediência de um interdito negociado no primeiro encontro. Em sua constituição, essa fada apresenta uma forte natureza ambígua, pois possui um lado protetor de sua família, mas também apresenta uma face monstruosa, patente quando os acordos estabelecidos para sua convivência com os homens são transpostos. Os descendentes dessas fadas eram conhecidos por seus grandes feitos, creditados às suas ligações sanguíneas com o sobrenatural. A partir do século XIII, essa espécie de ligação começa a ser tachada como profana e demoníaca por uma parte dos clérigos, atribuindo à Melusina um lado demoníaco.

No entanto, os clérigos “condenavam-nas [as relações com o sobrenatural], mas ninguém deixava de as praticar” (MATTOSO, 1983, p. 66). Percebe-se, portanto, a existência de uma sobreposição de discursos quanto às abordagens desta figura no imaginário da Idade Média. A presença do sobrenatural e sua ação no cotidiano é um elemento marcante no imaginário medieval. Em diferentes escalas, o universo mágico era abordado pelas camadas distintas da sociedade. Se por um lado, havia um esforço por parte de uma ala da Igreja em normatizar essas relações com o além, polarizado entre sagrado e profano, por outra via, o restante da população travava outra espécie de relação com o universo mágico, direcionada em aproximações benéficas ou maléficas para seus interesses. Assim, mesmo com um lado “meio demoníaco” dessas fadas, suas bênçãos eram bem recebidas pelos homens e famílias interessados em prestígio.

Esses fatos são habilmente trabalhados pelas mãos de Herculano, que confere à lenda uma leitura com vista à sua proposta estética. O primeiro passo tomado pelo autor nesse processo foi a suspensão do registro de suas origens. Apesar do relato do *LL* tratar de um período ainda de formação territorial e indefinição de fronteiras, a história da Dama diz respeito à Biscaia, uma província de Espanha. Em sua proposta nacionalista, contudo, o autor apropria-se da lenda como um elemento constitutivo do espírito português.

As nuances da face ambígua da fada, apresentada no registro do *LL* sem a face demoníaca, também passam por uma recriação na versão de Herculano, que confere um lado macabro à Dama. Nessa perspectiva, observa-se que, no tocante à índole dessas fadas, a Idade Média apresenta uma variação considerável de imaginários. Elas, as fadas da abundância, participavam de um trânsito complexo entre as esferas do Bem e do Mal, com cores menos

delimitadas como a versão de Herculano às vezes deixa transparecer. Essa mudança é um resultado da sobreposição de versões distintas a respeito de Melusina, escolhidas pelo autor de acordo com os efeitos pretendidos ao longo da obra. Manipulando uma série de recursos narrativos, Herculano recria a atmosfera da época do relato. Seu mérito está em sua tentativa de não só transpor a remontagem plástica da época, mas no esforço em tentar reproduzir os modos de pensar e sentir daquele período.

Um desses recursos é a postura do narrador na história. O narrador, sob a figura de um jogral, é o responsável por recriar a atmosfera da fonte medieval na composição. Sua fala pretende ir além da contação de um fato extraordinário, pois seu comportamento mostra que ele busca convencer sua platéia acerca da veracidade do episódio contado. Esse narrador/jogral possui um modo de agir e pensar análogo ao pensamento corrente da época do registro genealógico, pois sua superstição revela um trato perante o sobrenatural e sua influência na vida cotidiana similar ao modo medieval de pensar o mundo e distinto do racionalismo do século XIX. Esse *ethos* assumido pelo narrador ao longo da narrativa cumpre a função de suspender os narratários de sua realidade distinta em tempo e espaço do mundo medieval. Por meio de uma série de imposições e ameaças veladas do narrador, os narratários vivenciam o desenrolar dos estranhos eventos que envolvem a família dos senhores de Biscaia. Esse jogo narrativo articulado por Herculano em “A Dama Pé-de-cabra” tem a função de atingir uma série de efeitos dos quais o horror merece destaque devido à riqueza das peças orquestradas para sua obtenção.

A atmosfera de horror da narrativa é conquistada pela manipulação de Herculano do sobrenatural presente na fonte genealógica. As intromissões do além no registro medieval, apesar de seu teor extraordinário, não constituem uma realidade aparte do mundo cotidiano, dado as constantes relações entre o sobrenatural e o terreno no imaginário medieval. Na narrativa, contudo, esses contados entre esferas recebem outra significação. O sobrenatural surge como subsídio para a manutenção da atmosfera terrífica. Para além dos lances fantásticos, como a transformação da Dama em besta, o sobrenatural assume a função de elemento corretor, visto que ressalta e pune os atos desmedidos e os rompimentos com os interditos postos na história. A ação do sobrenatural pode ser vista de modo velado no aviso recebido por Argemiro na caverna de sua desonra, quando este quebra a promessa feita a seu pai. A esfera meta-empírica, figurada na imagem do onagro, é responsável por menear o encontro de Astrigildo com a condessa. Em um só lance, a mão invisível do sobrenatural pune com a morte o casal adúltero e assinala a desonra de Argemiro, traído em seus próprios

domínios. O além, dessa forma, age na realidade como um elemento restaurador da ordem. Essa invasão da esfera sobrenatural reforça a atmosfera de pavor criada por Herculano.

Esse tom também é mantido por um complexo sistema de elementos internas, cuja significação é evidente na observação do jogo entre os pares opostos que compõem a estrutura da narrativa. As oposições entre claro e escuro, noite e dia, bem e mal, domesticado e selvagem avultam ao longo da história. O elemento mais sintomático desse jogo na narrativa é a oposição entre centro e periferia, cujos contatos alimentam sobremaneira a ocorrência dos eventos sobrenaturais na narrativa. As relações dualísticas entre esses elementos estruturam um sistema de valores, retomados do imaginário medieval e manipulados pela composição literária.

O solar e o pensamento de seus moradores representam a ordem normativa do mundo empírico. Essa ordem é oposta à configuração de mundo da periferia, figurada na floresta e em seus habitantes. Na narrativa, a floresta simboliza o desconhecido e o indomado, diferenciando-se da contenção normativa do centro. A tensão entre esses opostos ocorre predominantemente nos espaços ermos, lugar por excelência da manifestação dos eventos de natureza fantástica. Os limites dessas oposições, contudo, são testados, pois há concessões e trocas entre os pólos, simbolizadas pelo casamento de D. Diogo com a Dama, o encontro do centro com a periferia. A sensível harmonia dessas instâncias é mantida pelo pacto de casamento que une o casal. Na transgressão desse pacto, centro e periferia se apartam e criam novas fronteiras. Essa sistemática está presente no imaginário medieval da fonte genealógica da Dama e também é retomada pela narrativa de Herculano. O autor, contudo, agrega a essa configuração uma leitura com vistas nos efeitos. O mistério que recobre a floresta é utilizado pelo para reforçar a atmosfera de terror da composição. Essa manipulação é mais evidente no trabalho realizada com a personagem que dá nome à narrativa.

Apesar de o autor acentuar o lado macabro da Dama, atribuindo à personagem feições de bruxa e entidade demoníaca, as fontes mostram a natureza ambígua da personagem. Releitura da tradição das fadas da abundância, a Dama do relato genealógico é uma entidade intercessora e acolhedora. O lado monstruoso manifestado em por ela é uma resposta à quebra do pacto de D. Diogo, mas em sua essência não revela uma natureza maligna. Na apropriação de Herculano, ela é representada com uma face maléfica, dominadora das artes de bruxaria, embora ainda resguarde seu lado materno e protetor. Resultante de uma série de sobreposições de discursos sobre o feminino produzidos pelo imaginário cristão, a Dama de Herculano recebe outras atribuições.

Na transposição do binômio materna e destruidora da tradição melusiana, a personagem recebe a incumbência de ser um elemento pontencializador das vontades do homem. Em suas primeiras aparições na narrativa, posta no alto das penhas, ela cumpre uma função paradigmática em relação aos homens. Sua verticalidade sobrenatural, marcada pela possibilidade e pela não normatização, opõe-se à horizontalidade estreita dos homens, dominados pela ordem empírica do mundo dos centros. A Dama nesta releitura de Herculano surge como um símbolo dos desejos alcançados pela transgressão ou questionamento das normas. Neste aspecto, o autor remonta a personagem lendária, conferindo uma leitura condizente com sua proposta estética. Movimento parecido também é realizado em D. Inigo Guerra, filho da fada de pés forçados.

O jovem cavaleiro possui uma natureza ambígua, resultado do encontro da esfera ordenada com o mundo meta-empírico. Esse caráter duplo de Inigo também já era presente no relato genealógico e novamente é manipulado por Herculano em prol de sua visão artística. O personagem assume uma dimensão insurgente na leitura do autor. A busca do cavaleiro pela Dama recebe outro caráter na leitura romântica, pois marca uma separação do indivíduo de seu coletivo. O mundo dos centros não contempla as vontades do sujeito, pois impõe limites e interditos. A Dama é o meio com o qual ele pode conquistar seus desejos; ela confere ao homem, no alto de suas possibilidades, aquilo que o mundo ordenado não contempla.

A saída do solar e a entrada na floresta marcam um movimento de afastamento de um coletivo despersonalizante e o início da aquisição de uma individualidade. Sob a proteção da Dama, o cavaleiro é capaz de realizar seus desejos, tomando para si a responsabilidade de romper com os limites impostos pelo mundo normativo dos centros. Essa postura assinala a aquisição de sua individualidade, pois o auxílio da Dama, em seu eixo paradigmático, expande as fronteiras de atuação de seu sintagma. A manipulação realizada por Herculano no personagem revela seus propósitos literários com o aproveitamento do material histórico, pois, embora ele busque a reprodução desses modelos, não só em sua ambientação, mas também em sua sensibilidade, ele preenche esses símbolos segundo suas formas de pensar a arte. Essa postura revela seu posicionamento em relação ao acolhimento e interpretação dos símbolos do passado da nação, ponto anunciado no artigo “Poesia: Imitação – Belo – Unidade”, anteriormente citado (HERCULANO, 1909, p. 21):

Diremos somente que somos românticos, querendo que os portugueses voltem a uma literatura sua, sem contudo deixar de admirar os monumentos da grega e da romana: que amem a pátria mesmo em poesia: que aproveitem os nossos tempos históricos, os quais o Cristianismo com sua doçura, e com seu entusiasmo e o caráter generoso e valente desses homens livres do norte, que esmagaram o império vil de

Constantino, tornaram mais belos que o dos antigos: que desterrem de seus contos esse numes dos gregos, agradáveis para eles, mas ridículos para nós e as mais das vezes inarmônicos com nossas ideias morais: que os substituam por nossa mitologia nacional na poesia narrativa; e pela religião, e pela filosofia e pela moral na lírica. Isto queremos nós e neste sentido somos românticos.

Vê-se, portanto, a definição do ofício do artista, de sua responsabilidade em trabalhar a Arte a partir dos elementos culturais da própria nacionalidade. Não é difícil notar as pretensões didáticas de sua proposta que busca revelar o país e a grandeza de sua cultura para o povo inerte. O gênio do artista se encarregaria de trazer à luz o passado esquecido e renegado pela imposições estrangeiras presentes em Portugal. Essa é uma importante tônica no conjunto da obra intelectual de Alexandre Herculano, tocada sutilmente em “A Dama Pé-de-cabra”. Para reproduzir esse passado e criar a impressão de retorno aos modos de pensar e sentir da medievalidade, ele se utiliza de um jogo complexo de artifícios narrativos dispostos na teia de sua composição. A investigação desses recursos seria de interesses de outras pesquisas voltadas para os processos estéticos do autor e suas manifestações em sua obra. Por ora, no entanto, é necessário finalizar essa dissertação.

No decorrer dessas páginas, buscou-se apontar as apropriações realizadas por Alexandre Herculano com as fontes históricas para a construção de sua obra. Em “A Dama Pé-de-cabra”, exemplo ímpar desse jogo de interpretação e recriação, viu-se parte dos elementos congregados pelo autor para a manutenção da atmosfera medieval e para a obtenção do efeito de horror. Seria fácil pensar esses elementos somente em função das estruturas internas dos componentes e as relações de oposição que eles mantêm com outros elementos da estrutura. Sua proposta, contudo, busca a atualização dos elementos do imaginário medieval. A lição da História das Mentalidades mostra que os elementos dispostos no sistema dos imaginários não desaparecem em sua totalidade, mas são reinterpretados e redimensionados. Dessa forma, na reinterpretação da lenda da Dama, proposta pelo autor em sua composição, há a comprovação que esses elementos são reavivados em outros contextos em diferentes formas, resguardando em seu íntimo as essências de sua origem. Nesse passo incerto e dinâmico, a Dama cruza séculos após séculos de interpretações em um movimento constante de renovação. Como o ouroboros, a serpente devorando a própria calda, imagem dos alquimistas para a eternidade, a lenda da Dama se refaz nessas leituras, impondo-se contra as normas do tempo.

REFERÊNCIAS

- AQUINO, Tomás. *Suma de Teologia II*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BARTHES, Roland. “O efeito de real”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 158-165.
- BURKE, Peter. “As fronteiras instáveis entre História e ficção” in: *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997, p. 107-105.
- CAMPBELL, Joseph. *O Herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, 2002.
- _____. *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CHAVES, Castelo Branco. *O romance histórico no Romantismo português*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.
- CRUZ, Carlos Eduardo da. “Do exílio ao exílio: Alexandre Herculano no Liberalismo português.” In: *Revista Garrafa*, nº 20, jan./abr. 2010, p. 1-28.
- DÉCIO, João, “Evolução do conto na literatura portuguesa.” In: *Alfa: revista de Linguística*, nº 16, 1970, p. 203-225.
- DELUMEAU, Jean. *A história do medo no ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DUBY, Georges. *Eva e os Padres. Damas do século XII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *O ano Mil*. Lisboa: Edições 70, 2002.
- ESPÍRITO SANTO, Moisés. *A religião popular portuguesa*. Portugal: A Regra do Jogo, 1984.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. O fogo de Prometeu e o espelho de Perseu: reflexões sobre mentalidade e imaginário. *Signum*, n. 5, 2003, p. 73-116.
- _____. “Meu, teu, nosso: reflexões sobre o conceito de cultura intermediária.” In: _____. *A Eva Barbada*. São Paulo: USP, 2010, p. 27-40.
- FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GINZBURG, Carlo. *História noturna: decifrando o sabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. *A estética romântica*. São Paul: Atlas, 1992.

GUERREAU, Alain. “Caça”. In: LE GOFF Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente medieval*. 1. v. São Paulo: USC, 2006, p. 139-152.

GUINSBURG, J. “Romantismo, historicismo e História”. In: _____. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 13-21.

_____. *Opúsculos*. Tomo VI. Lisboa: Bertrand, 1854.

_____. *Opúsculos*. Tomo IX. Lisboa: Bertrand, 1909.

_____. *Lendas e Narrativas*. Porto Alegre: Pradense, 2008, p. 132-153.

JÚDICE, Nuno. Fronteiras do real e do imaginário no texto medieval. *Limite*, n. 2, 2008, p. 17-25.

KRUSS, Luís. A vivência medieval do tempo. *Estudos de História de Portugal em Homenagem a A. H. de Oliveira Marques*. Vol. I (séc. X-XV). Lisboa: Estampa, 1982, 345-355.

_____. A morte das fadas: a lenda genealógica da “Dama Pé de Cabra”. *Ler História*, n. 6, 1985, p. 3-34.

KEIRKEGAARD, Soren Aabye. *O conceito de angústia*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

LE GOFF, Jacques; LADURIE, Emmanuel Le Roy. “Mélusine: maternalle et défricheuse”. In: _____. *Annales: économies, sociétés e civilization*, n. 3, 1971, p. 587-622.

_____. “As mentalidades: uma história ambígua” in: LE GOFF, J.; NORA, P. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 68-83.

_____. *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. “Melusina”. in: *Heróis e Maravilhas da Idade Média*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009, p. 183-196.

_____. “Centro e Periferia” In: LE GOFF. Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente medieval*. São Paulo: USC, 2006, p. 201-218.

_____. “A recusa ao prazer.” In: _____. *Uma Longa Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 135-153.

LOVECRAFT, H.P. *O horror sobrenatural em Literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. São Paulo: 34, 2000.

_____. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MACHADO, Álvaro Manuel. *As origens do Romantismo em Portugal*. Portugal: ICP, 1979.

MELEVAL, Maria do Amparo Tavares. “Representações diabolizadas da mulher em textos medievais”. In: DAVID, Sérgio Nazar. (Org.). *As mulheres são o diabo*. Rio de Janeiro: UERJ, 2004, v. 5, p. 45-80.

MATTOSO, José. *Narrativas dos Livros de Linhagens*. Portugal: Imprensa Nacional, 1983.

MICHELET, Jules. *A Feiticeira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

MOISÉS, Massaud (Org.). *A literatura portuguesa em perspectiva*. Vol. 3. São Paulo: Atlas, 1994.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

NOGUEIRA, Carlos Roberto. *Bruxaria e História: as práticas mágicas no Ocidente cristão*. São Paulo: EDUSC, 2004

NOVAIS, Fernando A.; SILVA, Rogério Forastieri da (Org.). *Nova História em perspectiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NUNES, Benedito. “A visão romântica”. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 51-74.

PIETRO-LASA, J. Ramon. *Las leyendas de los señores de Vizcaya*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal; Fundación de la Universidad Autónoma de Madrid; Universidad del País Vasco, 1995.

POE, Edgar Allan. “A filosofia da composição”. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio Grande do Sul: Globo, 1960.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Unicamp, 1996.

SALLES, Carlos Alberto Corrêa. *Somos feitos da matéria dos sonhos: uma nova visão da masculinidade*. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1998.

SIQUEIRA, Ana Márcia Alves. *As relações entre mito e História em A Dama Pé-de-cabra: reflexos de uma época*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, 1998.

_____. “Relações de poder nos Livros de Linhagens portugueses.” In: ZIERER, Adriana; FEITOSA, Márcia M. M. (Org.). *Literatura e história antiga e medieval: diálogos interdisciplinares*. São Luís: EDUFMA, 2011.

_____; DEZIDÉRIO, Felipe Hélio. A face negra de Alexandre Herculano: visões históricas do mal na construção do sobrenatural em “A Dama Pé-de-Cabra”. *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, v. 4, n. 8, abr. 2012.

SOARES, Ana Maria. A lenda da Dama Pé-de-cabra: do *Livro de Linhagens* do Conde D. Pedro de Barcelos a Alexandre Herculano. *Limite*, n. 5, 2011, p. 7- 30.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. *O "horror" na literatura portuguesa*. Portugal: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

_____. *Mito e criação literária*. Portugal: Livros Horizonte, 1985.

SWAIN, Tânia Navarro. De deusa à bruxa: uma história de silêncio. *Revista Humanidades*, v. 9, n. 1, 1994, p. 45-57.

SWAIN, Zeila Navarro. Visão arquetípica e ânima negativa: revisitando as bruxas. *Revista Humanidades*, v. 9, n. 1, 1994, p. 31-43.

TELES, Gilberto Mendonça. Para uma poética do conto brasileiro. *Revista de Filologia Românica*, n. 19, 2002, p. 161-182.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura fantástica*. Portugal: Moraes, 1977.

_____. *Poética da Prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.