

Título: **A tese do "modelo doméstico" segundo A Dama Pé de Cabra de Herculano ou a forma humana da besta**

Autor(es): **Ana Paiva Morais**

Fonte: *Medievalista* [Em linha]. N.º5, (Dezembro 2008). Direc. José Mattoso. Lisboa: IEM.

Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/>

ISSN: 1646-740X

Na história dos progressos literários de Portugal, [...] esta edição deve ser julgada principalmente com atenção ao seu motivo, à prioridade das composições nela inseridas e à precisão em que, ao escrevê-las, o autor se via de criar a substância e a forma; porque para o seu trabalho faltavam absolutamente os modelos domésticos.

Alexandre Herculano, “Advertência” da primeira edição [1851] das *Lendas e Narrativas*

Uns vileins, qui resanbloit Mor,
leiz et hideus a desmesure,
einsi tres leide criature
qu’an ne porroit dire de boche,
assis s’estoit sur une çoche,
une grant maçue en sa main.

[...]

Et il me dist qu’il ert un hom.

«Quiex hom ies tu? — Tex con tu voiz;

si ne sui autres nule foiz.

Chrétien de Troyes, *le Chevalier au Lion (Yvain)*, vv. 286-291 [...] 328-330

Resumo

Este artigo parte da referência por Alexandre Herculano à falta de 'modelos domésticos' com que se depara o medievalista, de um modo geral, proferida num momento em que o autor tem em curso o desenvolvimento do seu projecto de historiador, e procura mostrar como o desenvolvimento de um projecto literário constituiu uma modo de suprir aquela falta. Sugere-se que a diferença entre a humanidade e a animalidade que está subjacente a algumas narrativas medievais como o romance cortês e o conto - tomando como exemplo a narrativa de Calogrenant no romance de Chrétien de Troyes *Le Chevalier au Lyon* – está intimamente ligada à busca da identidade humana na literatura medieval, e que Herculano em *A Dama Pé de Cabra* se baseia neste fundo cultural para desenvolver a sua própria tese sobre a relevância dos contos e lendas nacionais como narrativas historicamente relevantes e legitimadoras. Por meio de uma análise do modo como as personagens se dividem entre a história e a ficção em *A Dama Pé de Cabra*, incidindo especificamente sobre técnicas literárias, o objectivo deste artigo é sublinhar o modo como as perspectivas de Herculano sobre os modelos literários pôde servir o seu projecto de historiador.

1. Um lugar na história

Comecemos por um exemplo. No romance de Chrétien de Troyes *Le Chevalier au Lyon (Yvain)*¹ é possível encontrar uma das mais intrigantes formulações da questão da humanidade que a Idade Média nos legou. Recorde-se o episódio da sua ocorrência: instado a relatar perante os cavaleiros da corte de Artur as aventuras que tinha vivido havia sete anos na orla da floresta de Broceliande, Calogrenant narra o seu encontro fortuito com uma estranha criatura, um guardador de animais selvagens, vilão de aparência tão medonha que palavras não o poderiam descrever, mas de que no seu relato, mau grado a tácita injunção de respeitar a regra da infabilidade do terrível, Calogrenant fornece um retrato:

¹ TROYES, Chrétien de - *Le Chevalier au Lion (Yvain)*. Ed. Mario Roques. Paris: Librairie Honoré Champion / Les Classiques Français du Moyen Age, 89, 1982.

[...] il ot grosse la teste
plus que roncins ne autre beste,
chevox mechiez et front pelé,
s'ot pres de deus espanz de lé
oroilles mossues et granz
autiez com a uns olifanz,
les sorcix granz et le vis plat,
ialz de çuete , et nes de chat,

bouche fandue come lous,
danz de sengler aguz et rous,
barbe rosse, grenons tortiz,
et le manton aers au piz,
longue eschine torte et boçue. (vv. 293-305)

Esta terrífica aparência e o comportamento que exhibe o vilão, em tudo semelhantes aos das criaturas junto de si, levam o cavaleiro de Artur a presumir a pertença daquele ao reino dos animais. No entanto, porque, de acordo com a lógica da hermenêutica medieval, um pensamento não pode evoluir por moto próprio, ou seja, pela simples acção cognoscente e discorrente do pensador, tal conjectura não poderia permanecer isenta de confirmação que a caucionasse, o que leva Calogrenant a enunciar a interrogação acerca da identidade do vilão — «Va, car me di | se tu es boene chose ou non» — questão à qual obterá resposta, ao que tudo parece indicar, inesperada: «il me dit qu'il ert uns hom», logo seguida da especificação de que se trata de uma espécie de homem «tex con tu voiz».

O problema aqui exposto, e que Calogrenant, no seu regresso, tem a importante missão de apresentar à corte de Artur, envolvendo-a, conseqüentemente, e aos seus membros na busca da sua resolução, é o da descoberta de um modo de humanidade que participa da animalidade. "Ser um homem" deverá definir-se, antes de mais nada, por aquilo que separa o homem de ser *como* o animal — segundo um impulso mimético que dissolveria a humanidade na experiência da pulsionalidade. Tal lógica encontra expressão na necessidade que experimentou o pensamento medieval, muito em particular antes do século XII, de clarificar a essência do humano pelo estabelecimento de mundos

separados entre o homem e o animal. Encontramos no referido episódio de *Le chevalier au Lyon*, pelo contrário, uma enunciação distinta do problema da animalidade, situando-se a questão num contexto em que os dois universos convivem numa permanente, mas necessariamente problemática, contiguidade: “ser um homem” deverá, então, estabelecer o problema da demarcação dos dois universos no contexto do "ser *com* o animal" (de acordo com uma lógica da vivência no duplo quer esta seja entendida como conflituosa, complementar ou fusional).

O conceito de uma humanidade negativa configurada no homem selvagem considerado como degenerescência bestial do humano oferecia uma solução aparentemente eficaz para ambos os problemas, mas, ultrapassando este desígnio, acabou por contribuir para complexificar a questão da distinção entre humanidade e animalidade por proporcionar, efectivamente, a redução da distância entre as duas categorias, instaurando a possibilidade de o humano deslizar para o mundo bestial. Por um efeito de reversibilidade, a popularidade que alcançou a figura do homem selvagem veio, assim, aumentar a incerteza dos homens quanto à diferença que os separava dos animais e abriu a discussão acerca da definição da pessoa humana². Por outro lado, a noção, formulada e seguida pelos primeiros pensadores do cristianismo, de que todas as pessoas eram humanas deu lugar, nos séculos finais da Idade Média, à ideia de que algumas pessoas apareciam como menos humanas do que outras, indicando que haveria uma animalidade inscrita na humanidade, susceptível de irromper em determinadas circunstâncias.

A hipótese do homem postulada no episódio de *Yvain* é desta segunda ordem. O aparecimento da criatura fantástica que é o guardador de feras integra-se num imaginário da bestialidade que permite ao homem tomar consciência do seu animal interior, e da necessidade de geri-lo, integrando esta problemática num contexto pedagógico, que também define o percurso heróico e o sentido da aventura. Efectivamente, o facto de a questão se centrar no boieiro de Broceliande, e não nas feras que lutam por perto, postula uma rasura da animalidade real e a sua substituição por

² Veja-se a descrição do problema apresentada por SALISBURY, Joyce E. - *The Beast Within*. Nova Iorque – Londres: Routledge, 1994.

uma animalidade imaginária, terreno onde se debaterá mais eficazmente o problema fundamental da identidade humana, que estrutura a aventura romanesca.

O diálogo entre Calogrenant e o vilão realça, justamente, a indeterminação do homem, espécie apenas defenível por um vago «tex con tu voiz». A identificação do “homem” é remetida para a percepção visual do outro, que é uma visão não preparada, sem modelo nem teoria que enforme e sustente a imagem, mas que se oferece como nova modalidade de percepção do homem enquanto tal, configurando uma imagem espontânea, que reflecte a sua indeterminação no próprio sujeito do olhar e se projecta como questionação da sua própria humanidade.

Talvez por esse motivo, no diálogo travado entre Calogrenant e o boieiro, acima citado, o cavaleiro é instado a revelar, por seu turno, que espécie de homem é, oferecendo, então, uma definição da humanidade que se confunde com o projecto da busca cavaleiresca: «je sui uns chevaliers | qui quier ce que trover ne puis; | assez ai quis, et rien ne truis» (vv. 358-360). Tal como a apresenta Calogrenant, a aventura, que constitui o objecto por excelência da busca do cavaleiro — o qual, de resto, só poderá integrar verdadeiramente a condição de cavaleiro se, através dela, puder dar provas de «proesse» e de bravura — é em si mesma um projecto condenado ao fracasso ou objecto de uma falsa busca; ela é «ce que tover ne puis». Daí a necessidade do encontro com o homem-animal, momento que lhe facultará a revelação do sentido profundo da aventura, isto é, do seu gesto supremo enquanto homem-cavaleiro, propiciando a abertura entre o homem e a sua natureza animal³. Numa linha de pensamento que poderá iluminar estas considerações, Jacques Derrida sustenta que é no olhar do animal (que é também um olhar-animal), que se oferece o limite abissal do humano, é aí que é ultrapassada a linha de fronteira a partir da qual o homem pode anunciar-se a si mesmo,

³ A dado momento da sua obra *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*. Paris: Rivages, 2002, p. 31-32, Giorgio Agamben, para quem a relação entre homem e animal constitui uma interrogação essencial do “humanismo”, formula o problema nestes termos: «Si la césure entre l'homme et l'animal passe d'abord à l'intérieur de l'homme, c'est alors la question même de l'homme — et de l'«humanisme» — qui doit être posée d'une manière nouvelle. [...] Nous devons [...] apprendre à penser l'homme comme ce qui résulte de la connexion de ces deux éléments et examiner non le mystère de ces deux éléments métaphysiques de la conjonction, mais le mystère pratique et politique de la séparation. Car qu'est ce que l'homme, s'il est toujours le lieu — et aussi bien le résultat — de divisions et de césures incessantes?».

num inédito gesto de ousadia.⁴ O animal pode ser, então, entendido como a própria figura do apelo, do chamado do outro, mas de um outro que, no sentido medieval tal como o mostra o romance de Chrétien de Troyes, se traduzirá sempre por uma injunção de comparência do Eu perante si mesmo.

O cavaleiro acede à aventura, e conseqüentemente a um percurso narrativo inscrito numa lógica romanesca da errância, por via do seu encontro com a animalidade, com o outro “homem” que o representa na deformação, isto é, sob a forma de imagem narrável. Vendo a questão, agora, por outro prisma, é possível dizer que o acesso à *fabula* está condicionado pelo princípio da animalidade na medida em que se conjuga com a remota tradição da deformidade física e da exclusão social do narrador (tal como a figura de Esopo, proto-efabulador, escravo e estropeado, de que Calogrenant é um distante sucessor), que mostra esse acesso como resultado de um desvio necessário, por uma situação fora da sociedade, num lugar exterior a partir do qual o universo humano poderá, efectivamente, ser perspectivado. A ideia da animalidade pode, então, conjugar-se com certas condições e convenções da narração efabulatória, nomeadamente a da necessidade de um narrador exorbitante do estado humano, uma variação do animal, exterior à sociedade e a si mesmo enquanto homem, factor susceptível de criar a distância necessária à apresentação crítica do objecto descrito.

Vemos que a animalidade no contexto literário medieval, se bem que geralmente tratada como um tema, é, efectivamente, uma problemática da efabulação, e enquanto tal, está implicada nos aspectos mais essenciais do processo narrativo. Pois se a visão crítica do mundo e do homem depende de uma exterioridade do narrador relativamente ao objecto narrado, podendo ela, na sua formulação mais extrema, coincidir com o aparecimento do seu concomitante ser animal, este último aspecto, por outro lado, ensombra a referência da *fabula* ao seu modelo fundador. Que situação poderá ocupar a narrativa nessa complexa linha da filiação literária, traçada desde o original (sagrado), senão a de um lugar no seu extremo, resultado de uma derivação (profana)? A narrativa medieval é dominada pelo problema da descendência intertextual, pela consciência da perda da sua ligação com o sagrado, que combateu sistematicamente, e é, conseqüentemente,

⁴ DERRIDA, Jacques - L'animal que donc je suis in *L'Animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, Paris: Galilée, 1999, p. 251-301.

resultante da queda no laico, lugar donde apenas lhe resta a possibilidade de parodiar o seu modelo numa mimese simiesca que indica a bestialidade como carência da origem.⁵

Assim, se, de um lado, a animalidade é figuração de um sistema de abertura que permite que a metade animal venha completar e demonstrar o homem, expressando o domínio, a plenitude da adequação às condições de uma originalidade mítica⁶, já a monstruosidade vem indicar a degenerescência, a queda caricatural, característica nos animais de uma segunda geração da era diluviana, acarretando a integração do processo narrativo na dimensão do irreversível.

Daqui se infere que o estatuto reservado ao animal na história é o de exemplo. Mas, ainda que a incapacidade de apontar a origem de modo transparente lhe esteja vedada e a sua exemplaridade esteja sujeita a certas limitações, o animal é um exemplo fiável do ser vivo na sua expressão mais simples, da vida num estado puro. É possível dizer que é o animal como exemplo do homem, precisamente, que coloca a hipótese do homem enquanto tal, na medida em que este se pode apresentar numa projecção exemplar, logo fiável uma vez que está sustentada por uma remissão assegurada para a vida no seu estado puro e simples.

2. A aprendizagem do animal

A dramatização da relação entre homem e animal que encontramos em *A Dama pé de cabra* de Alexandre Herculano pode ser entendida como um aspecto particular da questão que acabámos de descrever.

⁵ Este problema veio alimentar a discussão fundamental acerca da “verdade da natureza humana” que equacionava o problema da seguinte forma: seria possível que toda a verdade da natureza humana pudesse ser contida no sopro de Adão e transmitida pela geração? Ou, pelo contrário, contribuiria a alimentação para formar essa verdade? Estamos, aqui, perante duas teses: a que postula que a verdade do homem está toda ela contida em Adão, sem qualquer espécie de adição, através da alimentação, por exemplo; é a teoria da verdade inata, defendida por autores como Pedro Lombardo. A outra tese, sustentada por Tomás de Aquino e pela escolástica, é a da teoria da verdade adquirida, e postula que a verdade do homem é multiplicada pela alimentação. BOUREAU, Alain - *L’animal dans la pensée scolastique in L’animal exemplaire au Moyen Age Ve-XVe siècles*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1999, p. 99-109.

⁶ É o sentido anagógico ou escatológico do animal de que fala Giorgio Agamben, bem patente no conceito de ‘ouvert’ que dá o título ao seu livro *L’ouvert. De l’homme et de l’animal*.

O episódio inicial dá conta, desde logo, da situação insólita que vive D. Diogo Lopes enquanto herói: a virilidade heróica é sublinhada pela sua condição de «infatigável monteiro», e parece ser indicativa de uma identidade que se esgota na masculinidade activa e persistente da montaria. No entanto, o encontro inesperado com a dama na penha, que fora precedido do encantamento pela audição da sua voz, vem colocar D. Diogo perante a descoberta de um outro estatuto do humano. Em lugar da caça que o monteiro esperava no monte selvoso — o porco montês —, surge a dama, apresentada, primeiro, pela sua voz maviosa e, logo de seguida, pela sua pessoa visualmente percebida; a diferença de estatuto das duas personagens imediatamente se entende, pois se D. Diogo é surpreendido pela presença da dama na penha (em vez da do esperado porco montês), já esta conhece espontaneamente a identidade do seu interlocutor. A interrogação acerca de identidade de tão surpreendente criatura — «quem sois vós, senhora tão gentil; quem sois, que logo me cativastes?» — é respondida com uma declaração da sua semelhança que, ao mesmo tempo, manifesta o carácter estranho do seu conhecimento: «— Sou de tão alta linhagem como tu; porque venho do semel de reis, como tu, senhor de Biscaia».

Mais do que permitir vislumbrar o sobre-humano, esta relação de semelhança e de desigualdade levanta o véu sobre a situação dúplice do humano. Na verdade, esta é a cena em que D. Diogo é colocado perante a insuficiência do seu anterior estatuto identitário para encontrar, na dama, a dimensão do incomensurável. As suas riquezas materiais a pouca coisa montam, se se tiver em conta a beleza «divina» da dama:

— Se já sabeis quem eu seja, ofereço-vos a minha mão, e com ela as minhas terras e vassalos.

— Guarda as tuas terras, D. Diogo Lopes, que poucas são para seguires tuas montarias; para o desporto e folgança de bom cavaleiro que és. Guarda os teus vassalos, senhor de Biscaia, que poucos são eles para te baterem a caça.

— Que dote, pois, gentil dama, vos posso eu oferecer digno de vós e de mim; que se a vossa beleza é divina, eu sou em toda a Espanha o rico-homem mais abastado?⁷

⁷ HERCULANO, Alexandre - Dama Pé de Cabra *in Lendas e Narrativas*. Ed. Vitorino Nemésio. Lisboa: Bertrand, 1992, II, p. 36-37. Adiante designado por Dpc.

Apesar de ser o rico-homem mais abastado de toda a Espanha, e ainda que procure, num primeiro momento, colocar em pé de igualdade os dotes de ambos, certo é que a balança pende para o lado da dama. O fidalgo fica ciente, pela boca desta, de quão insignificante valor as suas riquezas representam, sendo o desporto da caça, marca da nobreza feudal e de uma cavalaria de alta estirpe, já dificilmente praticável pela escassez das suas terras, por mais que elas sejam, perante tão alto tesouro como o da beleza da dama e, em consequência, ficando a sua nobreza envolta no manto da fragilidade. A percepção da beleza «divina» da dama torna relativo tudo o que até então era tido como marca do mais alto valor, como signo material da elevação da condição do senhor de Biscaia, acrescentando-se o facto de ser a dama a ditar as condições da sua aceitação da proposta do cavaleiro.

A desproporção entre as duas lógicas de valores implica o salto no incomensurável e o confronto com uma nova ordem que significa o contacto com o estranho e o sobrenatural. E nesta nova ordem inesperadamente surgida é possível aperceber o sinal da perfeição divina como marca de algo simultaneamente excelso e insuportável ao olhar, quer força de um apelo absoluto, quer resistência inevitável ao objecto. Perante a ordem do incomensurável, D. Diogo perde de vista o seu mundo e os seus valores, esquece-se das suas actividades fidalgas, da montaria e da caça.

Não obstante, o encontro com o elemento «divino» na dama, longe de projectar o senhor de Biscaia numa vivência idílica do amor, ou numa nova existência paradisíaca capaz de resolver noutro plano esta perda, resume-o a uma domesticidade que cada vez mais é sublinhada na narrativa. A prontidão com que são renegados os ensinamentos maternos é marca significativa do corte com um passado e uma ordem de valores com o qual D. Diogo Lopes deixa de estar em condições de se identificar:

— O de que eu quero que te esqueças é do sinal-da-cruz: o que eu quero que me prometas é que nunca mais hás-de persignar-te.

[...]

E cismando, dizia consigo: «De que servem benzeduras? Matarei mais de duzentos mouros e darei uma herdade a Sant'Iago.»⁸

Corte que é imediatamente acompanhado da referência à mula após o encontro com a dama, inusitada montada do cavaleiro e sinal do súbito rebaixamento da sua condição, bem como da descoberta dos pés forçados da senhora, circunstâncias que ocorrem no regresso a casa, pontuando a relação entre animalidade e domesticidade. É que a desobediência aos preceitos cristãos bebidos na fonte materna arrasta consigo o esquecimento de grande parte da pedagogia nobre e cavaleiresca, e precipita o fidalgo numa letargia de carácter doméstico, domínio em que verdadeiramente se exerce a acção do demoníaco.

Entende-se, assim, que o episódio inicial mais não seja do que uma preparação da cena central da narrativa, e que o lugar em que se dá a catástrofe e se revela a verdadeira identidade da dama seja a cena doméstica por excelência, pois é, efectivamente, também, do drama da domesticidade que aqui se trata. Como não entender a transfiguração da mulher de D. Diogo e o seu desaparecimento por uma fresta como momento da anagnórise desencadeado pela revelação catastrófica da inacção de D. Diogo Lopes ?

Com efeito, D. Diogo só de regresso a casa se dera conta das estranhas formas da dama. O mesmo gesto com que se apropriara dela trouxera consigo a evidência da sua natureza animal. É legítimo perguntar neste momento em que medida o gesto dominador da captura não representa, no contexto da narrativa, o gesto primordial da animalidade, ou, mesmo, o gesto gerador de animalidade, ele próprio, já, um gesto animal. Na penha, a dama é, ainda, esse ser sobrenatural que, pela sua beleza, participa do divino; só na cena doméstica, já após a sua desterritorialização, a sua estranheza se manifesta como aspecto especificamente animalesco, prenunciando a queda. Ao apresentar-se como «coisa do demónio», além do mais adiada,

⁸ *Ibidem*, p.37-38.

Dirá agora alguém: «Era, por certo o demónio que entrou em casa de D. Diogo Lopes. O que lá não iria!» Pois sabeis que não ia nada. Por anos, a dama e o cavaleiro viveram em boa paz e união.⁹

a força animal da dama perde a energia que a caracterizava, energia que só será recuperada quando, após a sua transfiguração e o abandono da família, ela recupera o seu primitivo território. Com ele, virão todos os seus antigos poderes sobrenaturais, e ela achar-se-á, posteriormente, em condições de auxiliar o seu filho D. Inigo Guerra na tarefa de resgatar o pai aos mouros de quem entretanto este tinha sido feito cativo. Mas, até esse momento, e perante a força humana de D. Diogo que a capturou, a animalidade da dama enfraquece, restringindo-se à simples menção dos pés forçados. Em contrapartida, é a força humana de D. Diogo que, no contacto com a força animal da dama, se torna, por sua vez, cada vez mais ténue, acelerando aquilo a que se poderá chamar uma desterritorialização do humano. É que se o sentido catastrófico do animal medieval é, de acordo com a tradição exegética, sempre passível de ser recuperado pela interpretação alegórica, que tudo devolve ao significado contido no Livro das Escrituras Sagradas, já o animal-mulher participa de uma alteridade de outro tipo, de recuperação mais difícil, se possível sequer, uma vez que este funciona como duplo do homem; enquanto num caso o humano é considerado como reprodução e captável por um processo de re-conhecimento, no outro, o humano é desenvolvimento e projecção. Assim, o animal e o humano podem não ser categorias imutáveis, fixas e absolutas, mas susceptíveis de se transferirem para formas diversas e de se manifestarem em determinados seres de acordo com determinadas circunstâncias.

Sendo assim, faz sentido que a análise do problema da animalidade se processe colocando o enfoque na figura de D. Diogo. É no drama da domesticidade e no problema da inacção do cavaleiro, este significativamente duplicado na atitude passiva do alão, que encontramos os elementos essenciais do problema da animalidade, ironicamente retratando a linhagem nobre de Portugal como inerte e cansada:

Estava como cumpria a um rico-homem ilustre, que nada mais tinha que fazer neste mundo, senão dormir, beber, comer e caçar. E o alão cabeceava, como um abade velho em seu coro.¹⁰

⁹ *Ibidem*, p.38.

Ora, no momento em que D. Diogo dá um pedaço de carne ao alão, chama-lhe fragueiro, ou seja, aquele que corre por montes e fragas, enquanto a podenga de sua mulher, «que não sabe senão correr e retouçar», é representada como um animal essencialmente doméstico. Esta maneira de apresentar os dois animais é significativa, pois contraria a descrição imediatamente anterior do narrador, ao mesmo tempo que elide a origem e a natureza serrana da dama. Mas, é precisamente o baralhar dos dois universos que vem desencadear o problema e precipitar a catástrofe. É porque D. Diogo não se reconhece como destruído pelo universo doméstico, totalmente absorvido por ele ou afectado por uma «recreantise» nefasta e destruidora, esse ócio nefasto que espreeita os cavaleiros de maior mérito no universo romanescos cortês,¹¹ que o precário equilíbrio estabelecido entre os dois universos é drasticamente quebrado, fazendo surgir a figura da animalidade no seu máximo grau de expressão.

No entanto, e mau grado a acumulação de indícios, não é como categoria essencial do feminino que a animalidade se manifesta, mas antes como estado de uma humanidade destituída de si mesma. É certo que se assiste, neste episódio, a uma separação muito nítida entre os universos masculino e feminino, a qual reforça a atribuição da animalidade ao feminino. A própria disposição dos convivas à mesa o indica: o senhor de Biscaia encontra-se sentado, tendo a seu lado o filho, D. Inigo Guerra e a seus pés o alão; diante, a dama e Dona Sol. A situação que culmina com a benzedura de D. Diogo é logo seguida do aparecimento de traços demoníacos no corpo da dama, no qual se podem apreciar semelhanças com a podenga:

— Ui! — gritou sua mulher, como se a houveram queimado. O barão olhou para ela: viu-a com os olhos brilhantes, as faces negras, a boca torcida e os cabelos eriçados. [...] A mão da dama era preta e luzidia, como o pêlo da podenga, e as unhas tinham-se-lhe estendido bem meio palmo e recurvado em garras.¹²

¹⁰ *Ibidem*, p.39.

¹¹ Veja-se o caso paradigmático de Erec, em TROYES, Chrétien de - *Erec e Enide*. Publié par Mario Roques. Paris: Honoré Champion/Les Classiques Français du Moyen Age, 1981.

¹² Dpc, p.40-41.

O facto de levar consigo, agarrada, a sua filha, Dona Sol e o do misterioso sumiço da podenga são outros elementos que poderiam contribuir para sublinhar a relação do aspecto animal com o universo feminino.

Mas estes indícios teriam pouco significado não fora a transformação que operam em D. Diogo Lopes, indicando ser ele, afinal, a quem verdadeiramente a animalidade afecta: na sequência deste acontecimento, ela manifesta-se no abandono da montaria e a incapacidade de recuperar a actividade cavaleiresca, no fracasso de uma nova investida contra os mouros que acabará por conduzi-lo ao cativeiro em Toledo; ademais, e sobretudo, o senhor de Biscaia passara, por essa altura, a sofrer de taciturnidade (*mala taciturnitas*), um dos mais graves problemas que rodeia o difícil equilíbrio entre a palavra e o silêncio, constituindo um dos principais vícios que integram o sistema medieval dos pecados da língua.¹³ Trata-se, na narrativa de Herculano, de uma figuração da perda animalesca da linguagem que acompanhara a crise e cujos sintomas se tinham tornado patentes na dama quando esta reduzira toda a expressão linguística à mera interjeição, expelida no preciso momento da sua metamorfose.¹⁴ Acompanhando esta drástica redução da palavra, D. Diogo resume-se a um silêncio negativo. A perda dos dentes e a consequente incapacidade de falar que o afectará nas circunstâncias narradas no último episódio desta narrativa, pouco antes da sua morte, mais não são do que expressão da miséria física que remata uma obliteração da humanidade ocorrida anos antes, aliás sublinhada pelas condições do seu cativeiro:¹⁵

Gaiolas de bestas-feras muitas há aí, cousa mui de ver e pasmar: os tigres e leões não as rompem; rompê-las mãos de homens, fora pequice tão-somente imaginá-lo.

¹³ Trata-se de um vício universal, mas que afecta muito em particular aqueles que têm por dever a transmissão de valores elevados: os profetas e os padres, como os governantes, os prelados e os pregadores. CASAGRANDE, Carla; VECCHIO, Silvana - *Taciturnitas in Les péchés de la langue, discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*. Paris: Les éditions du Cerf, 1991, p.313-321.

¹⁴ Uma relação semelhante entre o feminino e a aquisição de aspectos de animalidade através de uma alteração significativa da linguagem poderá ser encontrada noutra narrativa de Herculano, "A destruição de Áuria". Nesta, a protagonista, Elfrida, ao perder o seu amado, entrega-se à vida eremítica, ao mesmo tempo que adquire características próximas da animalidade: a voz e o discurso alteram-se-lhe, passando a lançar gritos agudos, e os seus clamores de aflição surgem sob a forma de sons inarticulados.

¹⁵ Dpc, p.69.

Numa destas prisões, quase nu, com adovas de pés e mãos, está o rico-homem, que já foi capitão de grandes e lustrosas mesnadas.¹⁶

3. Um lugar na História

Se o confronto com a animalidade representa um momento fundamental da descoberta pelo cavaleiro da sua existência humana, ela não deixa de ser, por outro lado, concomitante com a crise afásica. Significa isto que, sendo a comparência do homem perante si mesmo impeditiva de qualquer gesto de narração testemunhal, como parece indicar o silêncio taciturno de D. Diogo, esta terá de se dar sob a modalidade do exemplo.

Nas duas últimas partes da narrativa, a segunda e a terceira trovas, ocupando a sua maior extensão, é D. Inigo Guerra que assume o protagonismo. Mas este protagonismo está longe de se definir pelo uso das armas, universo que em que seu pai se procurara definir, antes é no traquejo das palavras que o filho de D. Diogo se mostra exímio, tornando-se no narrador da analepse com que relata ao pajem Brearte os factos ocorridos entre o momento do desaparecimento de sua mãe e o da captura de seu pai, bem como os que estavam contidos num centenário santoral godo acerca da origem sobrenatural da mulher das serras: a expressão «e o cavaleiro começou o seu narrar»¹⁷ dá conta de tal paradoxo na economia narrativa e na lógica cavaleiresca.

D. Inigo, apenas elevado à condição de cavaleiro, tinha experimentado as maiores dificuldades em assumir o seu novo estatuto, perdendo o apetite e reconhecendo-se incapaz de resgatar o pai pela via das armas, mas a gesta narrativa virá colmatar essa falha, substituindo as velhas e fantasiosas histórias por outra ordem narrativa capaz de integrar o tempo histórico. O «não acabar de histórias de bruxas e de almas penadas»¹⁸ com que os monteiros velhos procuravam responder às interrogações de D. Diogo sobre medos e feiticeiras das brenhas, que o narrador tratara já de afastar do contexto

¹⁶ *Ibidem*, p.57-58.

¹⁷ *Ibidem*, p.44.

¹⁸ *Ibidem*, p.44.

narrativo — «vós que não credes em bruxas, nem em almas penadas, nem nas 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»¹⁹ — é substituído por uma narrativa caucionada pela história da mulher das serras, escrita num livro velho, havia mais de cem anos, na última folha de um santoral.

A verdade, porém, é que este tempo supostamente caucionado pela verdade histórica e tanto ou mais difícil de localizar do que o tempo fugaz das narrativas orais que se podiam ouvir aos monteiros velhos. Se a história que contava o narrador principal, onde ecoa a voz do historiador em busca das fontes, já era quase contemporânea da nacionalidade — «eu sei cá contar coisas destas? Se a conto é porque a li num livro muito velho, quase tão velho como o nosso Portugal»²⁰ — ,o livro onde está inscrita a história da “mulher da serra”, e que constitui a referência da narrativa de D. Inigo, faz remontar a fonte da história até tempos quase imemoriais que já pouco têm que ver com o início da nacionalidade: «a história da mulher das serras [...] escrita há mais de cem anos na última folha de um santoral godo».²¹ Mau grado a origem histórica precisa da linhagem dos senhores da Biscaia, - sublinhada pela referência a «D. From, o saxónio, avoengo de D. Diogo Lopes e primeiro senhor da Biscaia»²² - este recuo a uma fonte, escrita havia mais de cem anos, e ela própria de fonte desconhecida, situa o momento original dessa genealogia, agora centrada na figura de D. Inigo, num tempo irrecuperável, sem reflexo no presente, fazendo da origem não uma legitimação mas uma questionação do presente. Paralelamente, pode-se afirmar, então, que o corte temporal operado pela animalidade feminina marca a ruptura com a identificação originária de tipo matricial. Tinha sido, aliás, na sequência da tomada de conhecimento por D. Diogo da história contida no santoral, ocorrida na Páscoa, que este se decide a ir pelejar contra os mouros e que fora feito cativo, passando a ocupar o lugar simbólico do

¹⁹ *Ibidem*, p.35.

²⁰ *Ibidem*, p.35.

²¹ *Ibidem*, p.45.

²² *Ibidem*, p.73.

cordeiro pascal, vítima sacrificial não só do seu pecado individual, mas da falta que afectará a sua linhagem: a falha da origem.

O herói da narrativa, exaurido no encontro com a animalidade, que, ao mesmo tempo, o constitui e o devora, deverá ceder a energia narrativa a outrem. É assim que a história cede o primado do protagonismo narrativo à narração, isto é, que o lugar central ocupado até determinado momento pela força da personagem, ou seja, dando o primado à narrativa, se vê, mais adiante, preenchido pela figura em ascensão do narrador, deslocando esse primado para a narração. Daí que D. Inigo Guerra, mau grado a sua linhagem nobre, seja investido da função de narrador da lenda da “mulher da serra”, de cujos pormenores, por ser demasiado jovem na altura do desaparecimento de sua mãe, terá tido conhecimento por intermédio de outros narradores. Repetindo o gesto do prólogo com que o narrador principal interpelara os seus ouvintes, mas agora de um ponto interior da narrativa, D. Inigo apresta-se a contar o que já não pode ser tido por uma «tradição veneranda» mas a sua própria história, conferindo àquilo que era *fabula* a dignidade do passado linhagístico que, assim, integra a matéria histórica, por via do relato de carácter autobiográfico:

— Que dizes tu, Brearte? Sabes quem é minha mãe e que casta é de fada?

— Grandes histórias tenho ouvido do que se passou certa noite neste castelo: éreis vós pequenino, e eu ainda não era nado. Os porquês destas histórias, isso Deus é que os sabe.

— Pois dir-tos-ei eu agora. Chega-te para cá, Brearte.²³

É, assim, sobre D. Inigo que recai a tarefa de operar a transferência da história para a História. Pertencer à linhagem dos senhores da Biscaia confere-lhe o estatuto duplo de personagem e de figura histórica. Porém, na perspectiva em que nos procurámos aqui colocar, é possível afirmar que é na sua transferência para uma outra genealogia, bem mais moderna porque universal, a dos narradores, que D. Inigo, e, sobretudo, a narrativa a que pertence, «A Dama Pé de Cabra», podem integrar a História.

²³ *Ibidem*, p.44.