

O POTENCIAL SUBVERSIVO DA IRONIA E A PERMANÊNCIA DA AMBIGUIDADE EM A DAMA PÉ DE CABRA, DE ALEXANDRE HERCULANO

ALAVARCE, Camila da Silva Campos
Universidade Federal de Uberlândia – UFU
camilasacampos@yahoo.com.br

Resumo: o presente estudo objetiva a análise da ironia como estratégia discursiva privilegiada para a manutenção da ambigüidade e, ainda, o estudo do riso nessa narrativa do escritor português Alexandre Herculano.

Palavras-chave: ironia, riso, leitor

1. Aos elementos da história, brevemente

Trata este conto da história de D. Diogo Lopes, um nobre monteiro¹ que viveu na região de Biscaia. Enquanto passeava, pela manhã, em um “monte selvoso e agreste”, ele encontra uma formosa dama que, sentada numa pedra, cantava um lindo cantar. D. Diogo imediatamente apaixonou-se e a pede em casamento. A mulher faz, no entanto, uma única exigência para aceitar o pedido: os dois se casariam, desde que ele promettesse esquecer o sinal da cruz; ou seja: pede que D. Diogo nunca mais se persignasse. Envolvido, o homem pensa: “- de que servem benzeduras?” (p.37). Mesmo percebendo, depois, “ao examinar miudamente as formas nuas da airosa dama” (p.38), que ela tinha os pés como os de uma cabra, os dois casam-se e têm dois filhos: D. Inigo Guerra e Dona Sol.

Em uma noite, quando D. Diogo voltou de montar trazendo um javali grande, algo muito espantoso aconteceu. A “podenga”, cão para a caça de coelhos pertencente a sua mulher, matou o alão² de D. Diogo Lopes. O conde, meio embriagado, começou a persignar-se. Sua esposa, gritando, ganhou olhos brilhantes, faces negras, uma boca torcida e cabelos eriçados e, levando D. Sol embaixo do braço esquerdo, saiu, voando, por uma grande fresta.

D. Diogo Lopes, desiludido, decide³ sair à caça de mouros e acaba sendo preso. D. Inigo, seu filho, ouvindo as sugestões do pajem Brearte, resolve pedir a ajuda de sua mãe, a dama pé-de-cabra, para salvar o pai. Nessa altura da história, ocorre uma pausa relativamente longa para que o narrador conte a verdadeira história da dama. O leitor fica, então, sabendo que a explicação para fatos tão estranhos está relacionada a Argimiro o Negro, conde muito rico que viveu em Biscaia “no tempo dos reis godos”. Assim, este homem era casado com uma linda condessa. Quando Argimiro presenciou a morte de seu pai, atendendo à vontade deste, fez o seguinte juramento: “que nunca mataria fera em cama e com cria, fosse urso, javali ou veado.” (p.47).

¹ Aquele que caça nos montes, monteador.

² Grande cão de fila utilizado na caça.

³ Na verdade, D. Diogo Lopes vai confessar-se ao abade e este dá-lhe por penitência ir guerrear contra os mouros por tantos anos quantos vivera em pecado e matando tantos deles quantos dias nesses anos tinham corrido. O narrador satiriza: “na conta não entravam as sextas-feiras, dia da paixão de Cristo, em que seria irreverência trosquiar a vil ralé de agarenos, cousa neste mundo mui indecente e escusada.” (p.46). Alexandre Herculano questiona, obviamente, a dignidade dos membros da igreja, ironizando, ainda: “o abade era um velhinho, santo, santo, que não o havia mais.” (p.45).

Muito tempo se passou. Antes de sair para guerrear, Argimiro convida muitos homens para uma caçada. Saíram, porém, antes que o dia amanhecesse e já era quase meio dia e nenhum animal havia sido abatido. Argimiro, envergonhado, entra num vale escuro e triste e mata um onagro⁴ que estava protegendo sua cria. Nesse momento, o conde ouviu uma voz que dizia: “- órfãos ficaram os cachorrinhos do onagro: mas pelo onagro tu ficarás desonrado.” (p.49).

O conde foi para as guerras de el-rei Vamba e por lá ficou durante dois anos. A condessa, no primeiro ano, sentiu muito a ausência de Argimiro:

No solar do conde Argimiro, um ano depois de sua partida, ainda tudo dava mostras da mágoa e saudade da condessa: as salas estavam forradas de negro; de negro eram os trajos dela; nos pátios interiores dos pátios crescera a erva, de modo que se podia ceifar; as reixas e as gelosias das janelas não se haviam tornado a abrir; descantes dos servos e servas, sons de saltérios e harpas tinham deixado de soar. (p.51).

Entretanto, no segundo ano, tudo parecia mudado e a condessa estava muito feliz. Ela havia sonhado que chegaria ao condado um homem pelo qual ela se apaixonaria. Este homem era Astrigildo o Alvo, um nobre gardingo. Este, por sua vez, tinha sonhado o mesmo sonho que a condessa por três noites seguidas: que um onagro o buscaria para levá-lo, quase voando, ao encontro daquela mulher. Assim, “sem saber como, Astrigildo achou-se junto das barreiras de um solar acastelado.” (p.53). O conde Argimiro retorna da guerra sabendo, por alto, o que estava acontecendo. Esperou, então, a luz da câmara, onde a condessa tinha entrado com Astrigildo, apagar-se e, com um punhal, assassina os dois amantes. Quando Argimiro ordena que despenhem de um grande morro o corpo de Astrigildo, percebe a presença de um onagro muito manso e, então, ouve uma voz: “- foi nele que veio Astrigildo: será ele que o levará. Por ti ficaram órfãos os filhinhos do onagro, mas por via do ônagro ficaste, oh conde, desonrado. Foste cru com as pobres feras: Deus acaba de vingá-las.” (p.54). Diz o narrador:

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.(p..55).

Esta é, pois, a origem da pobre dama pé-de-cabra. A história tinha sido interrompida na altura em que D. Inigo pretendia pedir a ajuda de sua mãe, a dama pé-de-cabra, para salvar D. Diogo Lopes, seu pai, do domínio dos mouros. Inigo encontra-se com a dama e, montado no mesmo onagro, vai, como uma flecha, buscar o senhor de Biscaia. Em meio a uma forte chuva nunca vista e a muitos trovões, D. Diogo Lopes é salvo. Finaliza o narrador:

D. Diogo pouco tempo viveu: todos os dias ouvia missa; todas as semanas se confessava. D. Inigo, porém, nunca mais entrou na igreja, nunca mais rezou, e não fazia senão ir à serra caçar. Quando tinha de partir para as

⁴ burro selvagem

guerras de Leão, viam-no subir à montanha armado de todas as peças e voltar de lá montado num agigantado onagro. (p.73).

2. O contexto estético-cultural de “A dama pé-de-cabra”

O conto “A dama pé-de-cabra”, do escritor português Alexandre Herculano, constitui-se como espaço literário significativo para a reflexão sobre a ironia e o uso que dela se fez no contexto histórico e cultural do final do século XIX. Antes de tudo, é importante sublinhar a afinidade natural que une literatura e ironia: ambas configuram-se, sobretudo, como lugar favorável ao sentido aberto, provisório, menos impositivo, portanto.

Não estamos fechando os olhos para o tipo de poder e autoritarismo que pode advir do discurso irônico. A ironia, como qualquer estratégia discursiva, pode ser usada com vistas a se atingir um objetivo bastante específico e, nesse sentido, é recorrente a utilização “autoritária” da ironia. A própria literatura não é porta-voz, invariavelmente, de dizeres diversos daqueles que entendemos como comuns ou gerais – embora isso esteja, de certo modo, implícito em sua natureza, inclusive em relação ao uso da língua: menos automático, livre. Poderíamos, pois, citar textos literários reprodutores de ideologias do senso comum, ainda que essa tendência pareça contrariar o caráter essencialmente aberto – e por que não poético – da literatura.

Ironia e literatura facilitam a instauração de um sentido amplo, diverso, não totalizador, filosófico. Trata-se de uma inclinação ou possibilidade naturais e não de um traço ou função que as especifique em relação aos outros discursos – especialmente porque não parece correto pensar em função quando se pensa em arte. Sim, o presente estudo pensa a ironia – sobretudo a romântica – enquanto arte. Nesse sentido, se consultarmos o nosso repertório de leituras, no âmbito da literatura, é possível que nos lembremos de uma ironia mais centralizadora – auxiliar na construção de significados fixos, pré-determinados – e, ainda, que encontremos, nas dobras da memória, um discurso irônico que, de fato, se regozije na ambigüidade.

Em alguns textos, por exemplo, as ironias machadiana e saramaguiana são bastante diversas. Isso não quer dizer, porém, que cada autor ou época terá uma definição diferente da ironia, mas sim que o modo como o discurso irônico se mostra é que pode ser diverso. Ferraz assinala: “quer permaneça quer varie a percepção do mundo como balanço entre verdade/falsidade, o que certamente não permanece é o como essa percepção/visão é transmitida.” (1987, p.18)

Lélia Parreira Duarte (1994) comenta que até o momento literário do Romantismo, encontramos, de maneira mais recorrente, na literatura, a ironia retórica:

Muitos autores usavam-na sistematicamente, mas geralmente com o objetivo retórico da sátira, em que, do alto de sua autoridade, o escritor crítica, ridicularizando. Essa perspectiva valoriza o receptor, pois reconhece a sua capacidade de receber uma mensagem cifrada; esse papel fica restrito, porém, à decodificação dessa mensagem didática em que o ponto de vista se pretende já definido e em que não se deixa espaço para a discussão ou para o dialogismo. (1994, p. 57)

Trata-se da utilização da ironia visando a uma intenção específica, que pode ser, inclusive, a expressão de um ensinamento ou correção moral, sinalizando uma mensagem que

dever ser decodificada pelo receptor como “verdade”. A mesma estudiosa assinala, também, um tipo diverso de comunicação irônica, cujo aparecimento marca a literatura a partir do final do século XVIII – é a ironia romântica:

O objetivo desse tipo de ironia não é pragmático. Não se visa com ele ao poder ou ao reforço do poder através de definição de procedimentos, de proibições, restrições ou maniqueísmos. Valorizam-se, ao contrário, a liberdade e as potencialidades do ser humano e a sua criatividade, utilizando-se para isso a capacidade de representação e de significância da linguagem. (2006, p. 154)

Essas palavras parecem bastante acertadas e vêm ao encontro deste estudo, especialmente em razão da escolha dessa narrativa de Herculano, situada, como sabemos, no momento literário do Romantismo português. Como dissemos, a literatura – por aproximar-se esteticamente da natureza da ironia – se configura como espaço privilegiado para o acontecimento do discurso irônico. Ao que parece, a literatura produzida sobretudo no final do século XVIII é ainda mais afim aos discursos marcados pela ambigüidade. Isso se legitima por inúmeras razões, entre elas, a profunda contradição entre o eu e o mundo, que começa a ser experimentada nesse momento estético-cultural. Mais uma vez, para Ferraz (1987, p. 41), “a ironia não é, de fato, um condimento a adicionar ao Romantismo: é sobretudo o fundamento último da estética romântica.”

Historicamente, o surgimento do Romantismo foi proporcionado pelo fortalecimento da burguesia. O romantismo era essencialmente um movimento da classe média, surgiu com a burguesia e rompeu, junto a esta poderosa classe, com as convenções do classicismo. Porém, é interessante notar, que muitos dos ideais desse grupo social (a burguesia) iam exatamente de encontro aos interesses do romantismo. Enquanto o romântico prima pela originalidade, pela liberdade, o burguês é completamente previsível, regrado e materialista. A alma romântica sente-se atônita: agora há uma sociedade ávida pelo lucro. A burguesia exige que sua obra (do escritor romântico) seja vendida como uma reles mercadoria e, para tanto, o artista necessita agradar ao público, sujeitando-se aos seus caprichos e perdendo, pois, algo de extrema valia para o movimento romântico: a liberdade. Há, por conseguinte, de um lado, o anseio criativo e, de outro, as exigências de um público do qual o escritor depende financeiramente. Aqui inicia-se a idéia do artista marginal, excêntrico, boêmio, maldito, aquele que desafia a sociedade que o sustenta ideologicamente.

Além disso, há no romantismo, além de uma tendência individualizante, que salienta a capacidade do indivíduo para interferir e modificar o mundo, uma outra que, por preocupar-se especificamente com o aspecto social, fomentou teorias como o Marxismo e a teoria da coletivização da produção. Esta outra tendência romântica contrária, indubitavelmente, o ideal burguês de acúmulo e egoísmo. Por outro lado, é curioso observar que a inquietação em relação ao aspecto social é contrária ao próprio romantismo inicial, que defende o individualismo. Assim, esse movimento literário é contraditório em si mesmo e, sobretudo, apesar de representá-la, é contrário, em muitos aspectos, à burguesia, devido à limitação social dessa classe. Para Arnold Hauser,

...o presente parece que se tornara insípido e vazio. Os intelectuais isolaram-se cada vez mais do resto da sociedade e os elementos intelectualmente fecundos viviam já uma vida própria. Surgiu o conceito de filistino e de burguês, em contraste com o de cidadão, e chegou-se à situação singular,

quase sem precedentes, de os artistas e escritores abominarem exatamente a classe social à qual deviam a sua existência material e intelectual, e só terem desdém por ela. (HAUSER, s.d., p. 830).

Uma aguda nostalgia uniu-se a essa situação conflituosa, pois, se, por um lado, a restauração obtida após a Revolução Francesa foi vista como uma vitória, não deixou de representar também a derrota, a falência de todo um sistema anterior. Tratava-se, então, de um momento de crise proporcionado, em grande parte, pela negação do passado histórico e, principalmente, pela obrigação de definir, novamente, o mundo, a identidade e as idéias. O escritor romântico, angustiado, passa a valer-se do sonho, da fantasia, da magia, enfim, de todos os subsídios que o guiassem para além da realidade concreta. Nesse sentido, é recorrente, nas narrativas românticas, o retorno ao passado histórico, intencionando reavaliar momentos específicos da realidade. Hauser explica:

a história passa a ser o refúgio de todos os elementos da sociedade em desacordo com a sua própria época, cuja existência intelectual e material está ameaçada; e, principalmente, o refúgio da classe intelectual, que agora se sente desiludida nas suas esperanças e defraudada nos seus direitos... (Hauser, s/d p.827).

Portanto, o homem romântico nasce com a burguesia e, todavia, seus ideais não se afinam com os pressupostos característicos dessa classe social – absolutamente imediatista e utilitária. O escritor português Almeida Garrett, contemporâneo a Herculano, alude a esse antagonismo de modo recorrente e significativo em sua obra “O Arco de Sant’Ana”. A passagem a seguir, retirada desse romance, ilustra bem essa questão, quando o narrador, ao apresentar uma personagem, satiriza a sua origem:

Chamou-se, porém, Gertrudinhas, e morava na rua de Sant’Ana, nasceu burguesa porque assim tinha de ser. Não é minha culpa. Todos os dias se vêem maiores desacertos que este por esse mundo. Já disse lord Byron que a verdade era muito mais estranha que a ficção. (GARRETT, s.d., p.134).

Como estratégia discursiva fundamental aos românticos, a ironia favoreceu a expressão das antinomias essenciais vivenciadas por esse eu, situado no final do século XVIII. Seja para estabelecer um posicionamento de desobediência em relação às convenções clássicas, seja para expressar a desilusão diante de um mundo “visto pelo classicismo como supostamente organizado e racional, e onde, todavia, os valores se apresentam decadentes ou em transformação” (DUARTE, 2006, p. 102), seja, ainda, para abrir, no texto literário, um espaço para discussões diversas, o discurso irônico marca, de maneira significativa, a literatura romântica. A ironia possibilita aos românticos, especialmente, a inserção – não centralizada, ainda com ambigüidade – dessas tantas contradições no texto literário.

Um dos efeitos mais interessantes da utilização da ironia romântica no período do romantismo é, sem dúvida, o riso – que começa a ser entendido, justamente nos séculos XVIII e XIX, como meio de alargamento do saber e não mais como um acontecimento incompatível

com a “verdade”⁵. Trata-se de um riso que nasce da percepção de um abismo entre o sujeito e o mundo em que ele vive – riso este muito próximo (em suas causas e em seus efeitos) à ironia romântica e, ainda, ao momento estético cultural do Romantismo, especialmente no que diz respeito à valorização do sujeito. Vejamos, portanto, como essas questões podem ser encontradas entremeadas à narrativa de Alexandre Herculano “A dama pé-de-cabra”.

3. A ironia e o riso em “A dama pé-de-cabra”.

A problemática do narrador na obra em questão é, de fato, muito interessante e, talvez por essa razão, já tenha sido bastante explorada pela crítica literária. Em “A dama pé-de-cabra”, encontramos o legítimo “contador de histórias” a que se refere Walter Benjamin (1994, p.197-221). Ao contrário de um narrar sóbrio e objetivo, típico – em linhas gerais – da literatura produzida no século XIX, o leitor se depara com uma narração envolvente, espontânea, artesanal, que nos conduz ao riso, tratando de questões graves e necessárias – sobretudo ao homem do século XIX – mas que também nos dizem respeito, ainda. Ao contrário de um universo “construído, elaborado, destacado, reduzido a linhas significativas” (BARTHES, 2004, p. 27), a leitura de “A dama pé-de-cabra” propicia ao leitor “um mundo atirado, exposto, oferecido” (BARTHES, 2004, p. 28). Diante dessa leitura, não há solidão. Sentimos o narrador ao nosso lado:

Vós os 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. E não me digam no fim: ‘não pode ser’. **Pois eu sei cá inventar cousas destas?** Se a conto, é porque a li num livro muito velho, quase tão velho como o nosso Portugal. E o autor do livro velho leu-a algures ou ouviu-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.

Juro-vos que, se me negais esta certíssima história, sois dez vezes mais descritos do que S. Tomé antes de ser grande santo. E não sei se eu estarei de ânimo de perdoar-vos, como Cristo lhe perdoou. Silêncio profundíssimo; porque vou principiar. (s/d, p.69, grifos meus).

A preocupação com a garantia da verossimilhança dos fatos narrados é exagerada. De maneira semelhante ao que ocorre na passagem acima, durante todo o relato, o narrador faz uso de muitas estratégias, como as descrições minuciosas, a presença constante dos diálogos – o que sugere uma intervenção pequena do narrador – e, ainda, cede a voz a personagens que, por estarem mais próximas dos acontecimentos, testemunhando-os, teriam narrações mais

⁵ [...] o riso seria simultaneamente um conceito histórico – um objeto a ser apreendido pelo pensamento – e um conceito filosófico – um conceito em relação ao qual o próprio pensamento é pensado. Podemos acrescentar as teorias de Jean Paul e de Schopenhauer a esse conjunto, porque, para eles, a significação do riso (o resultado de sua apreensão enquanto objeto do pensamento) é dada pelo fato de ele se situar em um espaço além do pensamento sério, necessário ao próprio pensamento. Essa simultaneidade marca o pensamento moderno sobre o riso, já que, até esse momento, apreender o significado do riso não era declarar sua relação com um fundamental não-sério; até esse momento, o não-sério não era fundamental. (ALBERTI, 1999, p. 199)

fiéis à “realidade” e que, portanto, assumem a narração em alguns momentos específicos. Ao final da história, o narrador principal afirma o seguinte: “Fosse como fosse, Inigo Guerra morreu velho: o que a história não conta é o que então se passou no castelo. Como não quero improvisar mentiras, por isso não direi mais nada.” (s/d, p. 93)

Para o presente estudo, a intenção da instância narrativa vai muito além do que, simplesmente manter acesa a crença do leitor nos fatos que se desenrolam. Parece-nos que a insistência do narrador na garantia da verossimilhança deve ser vista de modo irônico: justamente como um tipo de paródia dos romances fechados, muito objetivos, mais clássicos, diante dos quais não é possível ouvir a voz daquele que conta; a paródia se estenderia, com certeza, ainda, à pretensão de “verdade” dessas narrativas mais clássicas – verdade resultante de um discurso objetivo, equilibrado, impessoal e artificioso. A ameaça que esse contador de história faz ao leitor, no trecho acima, – “É uma tradição veneranda; e quem descrê das tradições lá irá para onde o pague” – nos autoriza a pensar, inclusive, considerando todo o contexto de “A Dama...”, que existe a intenção de questionar, pelo viés da ironia, não apenas a “tradição clássica do narrar”, mas também todo tipo de tradição, especialmente a religiosa.

Conforme comentamos antes, o texto é todo entrecortado por uma ironia bastante significativa – ironia que chamamos de romântica não porque tenha acontecido nesse momento literário; a ironia romântica é, vale lembrar, uma estratégia que se inicia nesse momento estético cultural e, em linhas bem gerais, se trata do sujeito criador acima da obra criada, ou seja, a voz do criador – essa voz sempre ficcional – se sobressai em relação à narrativa. Como estratégia discursiva enriquecedora do relato, a ironia romântica acaba por se constituir também como estratégia discursiva importante, por questionar – graças ao modo como se dá e não necessariamente a uma intenção prévia – a estrutura fixa da narrativa clássica, que não prevê proximidade entre narrador e leitor. Além disso, a ironia romântica acaba por criar a possibilidade de abertura da obra literária para a vinda de uma gama variada de discursos: filosóficos, históricos e, ainda, daqueles que dizem respeito a própria literatura e ao seu fazer.

Esse tipo de ironia parece especialmente afeito ao “contador de histórias”, de Benjamin, sobretudo no que se refere ao “modo artesanal de comunicação” (Benjamin, p. 205), que marca tanto o fazer do narrador valorizado por esse estudioso, como o do nosso – “praticante” da ironia romântica. Como explica Ferraz (1987, p. 36):

Não admira que em todas as manifestações românticas predominem o desafio à norma, ao razoável, ao racional, a obsessão do diferente, o desejo de permanência na ruptura. [...] É a ruptura consigo próprio, com a sua própria criação – a ironia romântica –, a absoluta das antinomias.

“Ruptura com a sua própria criação”, na medida em que, por meio da ironia romântica, o eu parece quebrar a ilusão ficcional e a verossimilhança, assumindo o caráter ficcional e provisório de seu narrar. Ao contrário do que se prevê no Classicismo, encontramos uma literatura que se assume enquanto discurso ficcional, não centralizado e incapaz – como todos os discursos – de abarcar e explicar a totalidade da existência. Ao mesmo tempo, quando a obra se legitima enquanto ficção, ou seja, no momento em que o leitor “escuta” a voz do narrador, como se estivesse ao seu lado, assistindo ao processo de criação do texto literário, cria-se, em contrapartida, certo efeito de veracidade, como se a narrativa fosse mais “legítima” – provavelmente porque mais próxima dos meios mais comuns de percepção e assimilação do mundo. Nesse sentido,

No texto, uma voz revela a consciência de fazer uma literatura que já não se pretende apenas representação, mas se confessa também produção e simulação, resultado do trabalho artesanal de um sujeito que produz uma arte de caráter sabiamente fictício, distanciada e diferente da realidade, embora elaborada com dados dela retirados. (DUARTE, 2006, p. 103)

Logo, o leitor “tropeça”, durante toda a leitura, em afirmações como as seguintes: “Silêncio profundíssimo; porque vou principiar.” (s/d, p. 39); “Dirá agora alguém: - ‘Era, por certo, o demônio que entrou em casa de D. Diogo Lopes. O que lá não iria!’ – Pois sabe que não ia nada.” (s/d, p. 71); “Quer mo creiam, quer não, di-lo a história: eu com isso não perco nem ganho.” (s/d, p. 90); “Nós, os homens, costumamos dizer que as mulheres são curiosas. Nós é que o somos. Mentimos como uns desalmados.” (s/d, p. 92)

Além desses “cochichos despreziosos” do narrador, é possível ouvir, ainda, dizeres que investem contra todo tipo de tradição e que nos chegam, sempre, pelo viés da ironia; o resultado desse discurso é, como já dissemos, um riso sério, distante da zombaria – um riso específico, que se relaciona aos domínios do saber. O caminho trilhado pelos estudiosos do riso, entre os séculos XVIII e XIX, nos ensina justamente que há conciliação entre o riso e a seriedade: “[...] agora o risível será capaz de alargar o conhecimento, como se não fosse mais incompatível com a verdade.” (ALBERTI, 1999, p. 159-160. Apud ALAVARCE, 2009, p. 93) Logo, trata-se de um riso que nasce da percepção de um abismo entre o sujeito e o mundo:

O riso romântico é o consolo do homem prisioneiro de um mundo que ele ama, apesar de tudo. O mundo é miséria, sofrimento, caos do qual não se pode escapar. Então, o riso protege contra a angústia, ao mesmo tempo que a expressa. Ele é alegria e protesto. O grande mistério é o da morte, que nos espreita zombando com suas órbitas vazias e um sorriso de desafio. O que fazer? Rir ou perder a face. (MINOIS, 2003, p. 540. Apud ALAVARCE, 2009, p. 94)

As primeiras linhas da narrativa já sugerem um caráter cristão enviesado: “vós os que não credes [...] em tropelias de Satanás [...]” (s/d, p. 69) e que, portanto, não acreditam na lenda da Dama, sereis “dez vezes mais descritos do que S. Tomé antes de ser grande santo. E não sei se eu estarei de ânimo de perdoar-vos, como Cristo lhe perdoou.” (s/d, p. 69). Ele ainda ameaça: “É uma tradição veneranda; e quem descrê das tradições lá irá para onde o pague.” (s/d, p. 69) Por detrás da brincadeira com a questão de imprimir verossimilhança à narrativa – tão ao gosto dos românticos – e do próprio jogo lúdico propiciado pela ironia romântica, é possível ouvir mais. É possível escutar um dizer – irônico por excelência – resultado da “experiência que passa de pessoa a pessoa e [que] é a fonte a que recorreram todos os narradores.” (BENJAMIN, 1994, p. 198) Todos os narradores, vale lembrar, legítimos contadores de história:

[...] de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se dar conselhos parece hoje algo antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. [...] Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. (BENJAMIN, 1994, p. 200)

O leitor atento pode ouvir o “ruído”: o narrador nos previne – por meio de um exagero engraçado e irônico – sobre o que nos poderá acontecer caso duvidemos não apenas da narrativa que principia, mas especialmente das “tropelias de Satanás” e da tradição em geral, sobretudo, a cristã, parece-nos. A menção a Satanás, ao próprio Cristo e ao Santo – descrente – parece legitimar o caminho para o qual esta argumentação se orienta.

D. Diogo duvidou. Ao encontrar-se com a dama, lindíssima, a cantar sobre uma pedra, não hesitou em jurar-lhe o que jamais poderia fazer, se, de fato, pretendesse a sua companhia. A dama lhe explica: “– 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.” (s/d, p. 70). O homem conclui rapidamente: “– De que servem as benzeduras?” (s/d, p. 71) Ao ignorar o “legado de tua mãe, a rica dona de Biscaia” (s/d, p. 70), D. Diogo cria para si dívidas bem penosas: perde a esposa – que sai voando carregando a filha – por persignar-se no dia em que o cachorro de estimação de sua esposa mata o seu cão, cruelmente, ao lado da mesa de jantar:

“A La fé que nunca tal vi! Virgem bendita! Aqui anda cousa de Belzebu!” – E dizendo e fazendo BENZIA-SE E PERSIGNAVA-SE. “Ui! - gritou sua mulher como se a houveram queimado. O barão olhou para ela: viu-a com os olhos brilhantes, a face negra, a boca torcida e os cabelos eriçados. [...] E a mão da dama era preta e luzidia [...] e as unhas tinham-se-lhe estendido bem meio palmo e recurvado em garras. “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. (s/d, p. 72-3, grifos do autor)

A passagem acima leva o leitor ao riso por uma razão importante. O exagero da descrição minuciosa, que nos permite desenhar a imagem da cena, além, é claro, do apelo desesperado de D. Diogo para as figuras de Deus, Jesus e Maria – figuras cristãs que ele próprio havia, de certo modo, decidido ignorar ao casar-se com a dama pé-de-cabra. Logo, a dissonância implícita que caracteriza a cena é bastante significativa: crença X descrença, pecado X punição. Curioso notar, ainda, que o exagero da punição a D. Diogo – por ter se casado com uma “alma penada” – contrasta com a vida pacífica que ele parecia levar ao lado da Dama e isso também favorece a construção do riso.

E a punição de D. Diogo não para por aí. Depois do sumiço da dama e da filha, D. Diogo – após conversa com abade – vai embora guerrear com os mouros e acaba cativo. A conversa entre D. Diogo e o abade é desastrosa. A narrativa desse encontro é feita por D. Inigo, e é bastante irônica:

O abade era um velhinho santo, santo que não o havia mais. Foi a ele que se confessou meu pai [...]

“Ui! Filho – bradou o frade – fizeste maridança com uma alma penada!”

“Alma penada, não sei – tornou D. Diogo – mas era cousa do diabo. [...]”

[frade] 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, pela primeira vez na sua vida, chorava pelas barbas abaixo.

O bom do abade amimou-o como a uma criança [...] E deu-lhe como penitência ir guerrear os perros sarracenos por tantos anos quantos vivera

em pecado, **matando tantos deles quantos dias nesses anos tinham corrido. Na conta não entravam as sextas-feiras, dia da Paixão de Cristo**, em que seria irreverência trosquiar a vil ralé de agarenos, cousa neste mundo mui indecente e escusada. (s/d, p. 75, grifos meus)

Não parece demais dizer que Alexandre Herculano satiriza, nesse e em outros momentos da narrativa, o exagero das punições cristãs – ou pelo menos daquelas anunciadas / previstas por essa tradição. Agora compreendemos por que D. Diogo vai para a guerra e quase morre – se não fosse pelo auxílio da Dama pé-de-cabra. A ironia dos trechos salientados é acentuada, sinalizando justamente que o comportamento do abade não é, de fato, cristão e isso também ocasiona o riso.

O entendimento de riso que mais se afina à ironia – e, portanto, ao riso que se observa e se experimenta em “A dama pé-de-cabra” – é o que propõe o filósofo Schopenhauer. Em linhas bem gerais, ele chama de “realidade” àquilo que o entendimento conhece de modo concreto e de “verdade” o que a razão conhece de modo abstrato. Nesse sentido, se o entendimento está relacionado à representação concreta, aquilo que entendemos corresponde ao que vemos, que é concreto, ou seja, considerado por nós “realidade”. Em contrapartida, o que a representação abstrata ou a razão conhece de modo correto chama-se “verdade”, uma vez que esse é o nível dos conceitos. (ALAVARCE, 2009, p. 99). Para esse estudioso, o riso sempre nasce de uma contradição entre esses dois modos de representação, por meio dos quais se apreende o mundo – ou seja, o riso irromperia graças a uma dissonância entre o que se chama a “realidade” e o que se entende por “conceito” ou razão:

Ora, é exatamente a incongruência entre o conhecimento intuitivo e o abstrato, em virtude da qual este está para aquele como um trabalho de mosaico está para a pintura, o fundamento de um fenômeno notável que, tanto quanto a razão, é exclusividade da natureza humana, não tendo recebido até agora, apesar de renovadas tentativas, nenhuma explicação aceitável. Trata-se do riso. [...] De fato, o riso se origina sempre e sem exceção da incongruência subitamente percebida entre um conceito e os objetos reais que foram por ele pensados em algum tipo de relação, sendo o riso ele mesmo exatamente a expressão de semelhante incongruência. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 109)

De fato, a atitude do abade parece bastante distante dos preceitos cristãos. Logo, o leitor ri, diante dessa incongruência entre o que a razão normalmente prevê para esse contexto e o que, na realidade, se dá.

Contando um pouco mais da história, D. Inigo, o filho de D. Diogo, muito triste e preocupado com o paradeiro do pai, desabafa com Brearte, o pajem da família. O criado, percebendo a tristeza de D. Inigo, sugere: “Por que não ides à serra procurar vossa mãe? Segundo ouço contar aos velhos, ela é grande fada.” (s/d, p. 74) E D. Inigo responde prontamente: “Que dizes tu, Brearte? Sabes quem é minha mãe e que casta é de fada?” (s/d, p. 74) Mais uma vez, tem lugar o riso, como fruto de um embate irônico: a razão talvez nos oriente para um julgamento mais leve de um filho em relação à sua mãe e, todavia, rimos da crieza do juízo emitido por D. Inigo.

O filho, sem enxergar outra possibilidade de salvar seu pai, segue o conselho do pajem Brearte e vai, “através das brenhas” (s/d, p. 83), se encontrar com a sua mãe: “benzeu-se vinte vezes, para não ter lá de persignar-se. Rezou o Pater, a Ave e o Credo; porque não sabia se em breve essas orações seriam cousa de recordar-se.” (s/d, p. 83) E, mais adiante:

Olhou: linda mulher estava ali assentada e, com gesto amoroso e sorriso de anjo, para ele se inclinava. “Minha mãe! Minha mãe! – bradou Inigo Guerra, alevantando-se: e lá consigo dizia: - Vade retro! Santo Hermenegildo me valha!” (s/d, p. 84)

Como se vê, o encontro entre D. Inigo e a Dama é também marcado pelo riso, afinal de contas, existem várias incongruências sinalizadoras da presença da ironia, sobretudo no comportamento do filho; para começar, há uma dissonância significativa entre a imagem de diabo, de “coisa ruim” conferida à dama – pelas tantas razões já comentadas neste estudo – e o seu traço de heroína, garantido pela possibilidade, que se realizará, de salvar D. Diogo. Em relação a D. Inigo, talvez o mais risível esteja localizado no fato de esse personagem não poder conciliar essas representações de sua mãe: ele sabe que só a dama pode ajudá-lo e, no entanto, por tudo que ocorreu, se apavora com a sua presença. Então, quase sem poder falar, se dirige à mãe:

“Cativo está de mouros há anos meu pai D. Diogo Lopes – disse por fim titubeando. – Quisera me ensinásseis, senhora, o modo como hei de salvá-lo.”

“Seu mal, tão bem como tu, eu sei. Se pudesse, ter-lhe-ia ocorrido, sem que viesses recorrê-lo: mas o **velho tirano do céu** quer que ele pene tantos anos quantos viveu com a ... com a que sandeus chamam Dama pé-de-Cabra.”

“Não blasfemais contra Deus, minha mãe, que é enorme culpa” – interrompeu o mancebo, cada vez mais horrorizado.

“Culpa!? Não há para mim inocência nem culpa” – replicou a Dama, rindo às gargalhadas. (s/d, p. 85, grifos meus)

Durante toda a narrativa, somos confrontados pela questão da punição – de ordem divina: a real história da Dama pé-de-cabra, o seu “surgimento”, que envolve o conde Argimiro, já é o modo de punição que desencadeia todos os outros. Como contamos no início do presente trabalho, a condessa sonha três noites consecutivas com um homem e acaba encontrando-se com ele na ausência de seu marido que partiu há dois anos. Tal traição é planejada por Deus para punir o conde Argimiro (marido da condessa), que havia quebrado um juramento feito ao pai dele. Pois bem: a condessa, porque foi levada a trair – para que seu marido, o conde, padecesse – é assassinada por ele e torna-se a dama pé-de-cabra, alma penada fadada a peregrinar o resto de seus dias pela terra.

A questão se faz presente, de modo significativo, em todo o conto. Numa outra passagem, estava o narrador contando como Inigo Guerra invadira a cidade de Toledo a fim de salvar D. Diogo, quando o narrador afirma ironicamente: “mas se o rei leonês soubesse como descuidosa jaz Toledo; como, ao anoitecer, se deixam dormir vigias, se deixam de acender fochos, quebraria seus juramentos, e faria contra aquelas partes um repentino fossado.” (s/d, p.66). E, em seguida: “salvo ter de ir depois ao seu confessor dizer confiteor Deo, e peccavi⁶; porque o quebrar juramento, ainda que seja a cães descritos, dizem ser feio pecado.” (s/d, p.66).

Resta refletir, finalmente, sobre a questão da ironia enquanto construção discursiva, procedimento que, não resta dúvida, permeia todo o conto de Alexandre Herculano. A ironia

⁶ *Confiteor Deo*: confesso-me a Deus; *peccavi*: pequei. Segundo o sentido da frase, pode traduzir-se: “eu, pecador, me confesso a Deus.”

presente em “A dama pé-de-cabra” fundamenta-se na tensão, quase contradição, que sobreleva dessa narrativa por meio das sutis dissonâncias que caracterizam o fazer desse narrador. Desse modo, é através dessa contraditória ambigüidade, que o leitor tem acesso a características significativas do conto. No entender de Beth Brait:

A ironia romântica pode ser traduzida como “o meio que a arte tem para se auto-representar”, como articulação entre filosofia e arte, poesia e filosofia, na medida em que não estabelece fronteiras entre princípio filosófico e estilo literário. Além desse aspecto caracterizador (...) há ainda outros a serem sublinhados: a idéia de contradição, de duplicidade como traço essencial a um modo de discurso dialeticamente articulado; o distanciamento entre o que é dito e o que o enunciador pretende que seja entendido; a expectativa da existência de um leitor capaz de captar a ambigüidade propositalmente contraditória desse discurso. (1996, p.29)

Parece que, “em A Dama pé-de-cabra”, a ironia romântica não se presta apenas a mostrar o caráter ficcional da narrativa, mas, sobretudo, o caráter ilusório de qualquer discurso – sobretudo daqueles que se pretendem centralizadores. A narrativa desmistifica ironicamente, como este estudo tentou demonstrar, o discurso religioso. Desautoriza-o, porém, afirmando-o. Nisso consiste a ironia que, por meio de sua natural incongruência, ainda cria a condição necessária para o acontecimento do riso, que tem papel importantíssimo nesse conto de Alexandre Herculano.

A crítica do escritor português se estende, com certeza, não somente aos membros da igreja, mas também à suposta idéia medieval de um Criador tirano, punitivo e controlador de tudo que dissesse respeito à vida do homem. Parece-nos que Herculano satiriza, portanto, o teocentrismo, zombando dos juramentos, da quebra destes e da conseqüente punição de ordem “divina”. O desfecho não podia deixar de ser, também, irônico: afinal de contas, após tantos castigos, será possível afirmar que “...a misericórdia de Deus é grande.”? (s/d, p. 93)

Referências

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed. FGV, 1999.

ALAVARCE, C. S. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas, v. 1) Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.

DUARTE, Lélia Parreira. “Ironia, humor e fingimento literário”. In: *Resultado de pesquisa – ironia e humor em literatura*. Belo Horizonte, 1994.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

FERRAZ, Maria de Lourdes A. *A ironia romântica – estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

HERCULANO, Alexandre. “A Dama pé-de-cabra”. In *Histórias heróicas*. Edições de Ouro, s/d.

HAUSER, Arnold. “O romantismo alemão e da Europa ocidental.” In: *História social da literatura e da arte*. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Ed. Mestre Jou, s/d, v. 2, p.817-877.

GARRETT, Almeida. *O Arco de Sant’Ana*. Rio de Janeiro: Edições de ouro, s/d.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*, 1º tomo. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2005.