



Azzurra Rinaldi

O MÁGICO E O DEMONÍACO

Figurações, práticas e efeitos

na escrita literária portuguesa dos séculos XIII e XIV

Tese de doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino, orientada pelo Professor Doutor Albano António Cabral Figueiredo e apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2018



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

O MÁGICO E O DEMONÍACO
Figurações, práticas e efeitos
na escrita literária portuguesa dos séculos XIII e XIV

Azzurra Rinaldi

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Tese de Doutoramento
Título	O MÁGICO E O DEMONÍACO. Figurações, práticas e efeitos na escrita literária portuguesa dos séculos XIII e XIV
Autor/a	Azzurra Rinaldi
Orientador/a	Albano António Cabral Figueiredo
Identificação do Curso	3.º Ciclo em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino
Área científica	Literatura Portuguesa
Especialidade/Ramo	Literatura Portuguesa Medieval
Data da defesa	17-01-2018



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Resumo

O mágico e o demoníaco, categorias e dimensões de inequívoco relevo e multímoda funcionalidade na mundividência da Idade Média europeia, podem (e devem) ser perspetivadas como faces distintas mas interligadas de uma mesma representatividade concetual, porquanto, mesmo com características naturalmente diversas, estão, em regra, interrelacionadas e ganham sentido mais evidente no diálogo permanente que parecem querer manter.

O momento fundamental da cristalização e aproximação destes dois conceitos terá ocorrido aquando da conversão dos pagãos por parte dos cristãos. A criação dos demónios, por exemplo, é em grande parte devida a uma incongruência do politeísmo com o primeiro mandamento da Lei de Deus; por sua vez, a magia, que tinha sempre existido, vê-se em grande medida diferenciada em “negra” e “branca” com base na sua ligação ou não com os demónios. De resto, na medievalidade não existia uma fronteira cristalinamente definida entre o natural e o sobrenatural, pelo que o mágico e o demoníaco estavam até profundamente ligados à vida quotidiana. E isso reflete-se também, de modo inevitável, na criação artística, em particular nas obras de génese literária.

Nesta tese demonstrar-se-á e defender-se-á que tais tematizações são amiúde integradas e trabalhadas em diversos textos que dão corpo à escrita literária em Portugal (i) logo a partir de 1200, com o amplo labor que por cerca de cento e cinquenta anos dá origem às cantigas trovadorescas galego-portuguesas (profanas e marianas), (ii) depois com a disseminação, desde a segunda metade de Duzentos, da matéria de Bretanha e de trechos prosísticos inseridos em projetos genealógicos como o *Livro Velho de Linhagens*, e (iii) por todo o século XIV, particularmente com o aprofundamento da literatura linhagística e cronística, de que o *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* e a *Crónica Geral de Espanha de 1344* são expoentes máximos, sobretudo neste último caso (na sua segunda redação, de cerca de 1400).

A diversidade dos géneros textuais permitirá também identificar as estratégias estéticas dominantes, transversais e modeladoras desses elementos do mágico e do demoníaco que neles comparecem. Para além disso, o *corpus* integra obras que apesar do lado ficcional mantêm um lastro fortemente ligado à realidade histórica, como são exemplos a crónica, os livros de linhagens e até as cantigas de escárnio e maldizer.

Palavras-chave

Idade Média; literatura portuguesa; imaginário; mágico; demoníaco; simbologia.

Abstract

Magic and demonic, categories and dimensions of unequivocal relief and multifaceted functionality in the European Middle Ages, can (and should) be seen as distinct but interconnected faces of the same conceptual representation: Even with naturally diverse characteristics, for how much interrelated, they gain more evident meaning in the permanent dialogue they seem to maintain.

The fundamental moment of the crystallization and approximation of these two concepts has occurred during the conversion of the pagans by the Christians. The creation of demons, for example, is largely due to the incongruity of polytheism with the first commandment of God's Law; on the other hand, the magic, that had always existed, is largely labeled as "black" or "white", based on its connection with demons or lack thereof. Moreover, in the Middle Ages there was no well-defined border between the natural and supernatural: Magic and demonic were deeply related to everyday life. Inevitably, this is also reflected in artistic creation, particularly in literary works.

In this thesis, we will demonstrate and defend that such thematizations are often integrated within several texts that shaped the literary writing in Portugal: (I) from year 1200, with the extensive work that for about 150 years gave rise to the Galician-Portuguese troubadour songs (profane and Marian); (II) with the dissemination, since the second half of the thirteenth Century, of the matter of Brittany and of prosaic passages inserted in genealogical projects like the *Livro Velho de Linhagens*; (III) throughout the fourteenth century, with the deepening of the lineage and chronological literature, of which the *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* and the *Crónica Geral de Espanha de 1344* are maximum exponents, especially the latter (in its second redaction, dated about 1400).

The diversity of textual genres will also identify the dominant aesthetic strategies, cross-cutting and shaping the elements of magic and demonic. Furthermore, the corpus shows literary works that, despite the fictional side, maintain a strong bond with the historical reality, such as the chronicle, the books of lineages and even the *cantigas de escárnio e maldizer*.

Key words

Middle Ages; Portuguese literature; imaginary; magic; demonic; symbology.

Agradecimentos

«To strive, to seek, to find, and not to yield.»
Alfred Tennyson, *Ulysses*

Em primeiro lugar quero agradecer ao meu orientador, Professor Doutor Albano António Cabral Figueiredo, pelo seu constante e competente trabalho de acompanhamento científico e pela paciência e boa disposição sempre demonstradas.

Agradeço também à FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia por ter apoiado e financiado este meu projeto de investigação, bem como ao CLP – Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pelas condições propiciadas.

Quero igualmente dirigir uma palavra de gratidão aos amigos que conheci nesta minha aventura académica: Ana, Marta, Roberto, Catarina e Elisama. Obrigada por me terem ensinado a gostar da cultura portuguesa e a pronunciar corretamente “sexta-feira”. Obrigada pelas correções dos meus “atrevimentos” gramaticais, pelos bons momentos e pelas ajudas nos maus momentos. Enfim, obrigada por serem, estarem e, espero, ficarem! Obrigada por tudo!

Há ainda agradecimentos que não posso fazer em português: quero escrever em italiano, porque sei que, assim, serão a única parte que os meus mais próximos compreenderão e, sendo breves, lerão.

Ringrazio i miei genitori per avermi sempre sostenuto sia economicamente che moralmente, che mi hanno permesso di essere dove sono, nonostante la lontananza sia stata, all’inizio, difficile da sopportare: grazie. Grazie mamma, per ogni bicicletta che mi mandavi ogni volta che volevo abbandonare. Grazie papà, per essermi stato vicino con i tuoi consigli.

Ringrazio i miei tre fratelli a cui voglio un bene dell’anima. Cristella, come promesso, questa tesi è dedicata a te per tutte le volte che sei andata a cercarmi e a fotografarmi le parti dei libri di cui avevo bisogno. Luca, grazie per la tua comicità che mi ha sempre sollevato il morale e grazie per tutte le feste a cui hai rinunciato per accompagnarmi in aeroporto. Sole, grazie per le cene e i tramonti.

Ringrazio i miei amici italiani sparsi per il mondo che, nonostante la lontananza, mi sono sempre stati vicini (evviva la tecnologia!), hanno fatto il tifo per me, mi hanno corretto le presentazioni in italiano – perché “l’italese” è la mia lingua ufficiale – e hanno avuto la pazienza di rivedermi anche i testi in inglese, quindi: Elena, Marco, Eleonora, Chiara, Emanuela, Emma, Ivan. Grazie di cuore!

E alla fine ringrazio te, Dario, l’ultimo a entrare nella mia vita, la tua magica comparsa mi ha restituito il sorriso. Grazie.

Introdução

«I'm on my way to the promised land, whoo!
I'm on the highway to hell»
AC/DC, *Highway to hell*

A escolha do tema desta tese de doutoramento deveu-se à decisão de aprofundar o estudo da matéria do trabalho final que desenvolvemos para o seminário de História e Periodização da Literatura Portuguesa I, frequentado no primeiro ano do curso (2013/2014). Embora os resultados da análise que então produzimos fossem ainda muito incipientes, permitiu-nos desde logo essa breve pesquisa apreciar com um outro olhar crítico o conjunto da literatura portuguesa da Idade Média, que nas universidades italianas em que fizemos a nossa formação de base nunca tínhamos investigado de modo consistente. Decidimos, por isso, continuar tal trabalho sob a supervisão do Professor Doutor Albano António Cabral Figueiredo, então docente daquela unidade curricular e que aceitou ser orientador da tese que agora apresentamos.

A investigação efetuada para a preparação e a redação desta tese de doutoramento foi extremamente desafiadora e apaixonante: o mágico e o demoníaco eram campos de estudo muito pouco desbravados para o caso da produção portuguesa em geral, o que nos possibilitou trazer hoje aqui um trabalho novo para o âmbito específico da escrita literária da Idade Média em Portugal. Com efeito, se no espaço europeu tal tema, em particular o do mágico, já estava largamente estudado e para as literaturas castelhana ou francesa existiam várias obras críticas sobre o assunto, o panorama português era a este respeito de grande lacuna. Foi, por esse motivo, especialmente inspirador o livro de Antonio Garrosa Resina *Magia e superstición en la literatura castellana medieval*, utilizado como base concetual para a organização desta nossa dissertação.

O propósito fulcral desta tese de doutoramento é, pois, o de identificar, descrever e analisar as figurações, as práticas e os efeitos ligados à modelação do imaginário do mágico e do demoníaco na escrita literária portuguesa dos séculos XIII e XIV, algo que, como acabámos de referir, até ao presente não fora ainda convenientemente realizado e que legitima, do nosso ponto de vista, a concretização de um trabalho científico e

académico a um só tempo (i) de deteção, sistematização e problematização de elementos a partir de um *corpus* bem definido – suficientemente abrangente e, por isso, representativo, mas bem delimitado e que permitiu a exequibilidade plena de um projeto com este alcance – e (ii) de caracterização detalhada, evolutiva e interdialogal desses mesmos elementos na sua peculiar integração e disseminação ao nível das matrizes, dos géneros, das categorias e dos discursos do campo literário, em face das particulares dinâmicas da tradição medieval.

Com efeito, em geral os textos literários medievais mostram, sob diferentes maneiras, medidas e facetas, as várias conformações possíveis do mágico e do demoníaco, refletindo o imaginário histórico e antropológico da época em que foram produzidos e primeiramente fruídos e que muito tem que ver com uma passagem e uma mudança simbólicas e culturais do paganismo ao cristianismo. Nesse sentido, mágico e demoníaco são não só aspetos fundamentais da vivência humana como, em paralelo, muitas vezes operativos na materialização dos universos temáticos, ideológicos e discursivos das obras literárias medievais.

Nesta tese de doutoramento demonstrar-se-á e defender-se-á precisamente que tais tematizações são amiúde integradas e trabalhadas em diversos textos que dão corpo à escrita literária em Portugal (i) logo a partir de 1200, com o amplo labor que por cerca de cento e cinquenta anos dá origem às cantigas trovadorescas galego-portuguesas (profanas e marianas), (ii) depois com a disseminação, desde a segunda metade de Duzentos, da matéria de Bretanha e de trechos prosísticos inseridos em projetos genealógicos como o *Livro Velho de Linhagens*, e (iii) por todo o século XIV, particularmente com o aprofundamento da literatura linhagística e cronística, de que o *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* e a *Crónica Geral de Espanha de 1344* são expoentes máximos, sobretudo neste último caso (na sua segunda redação, de cerca de 1400).

Embora este seja o *corpus* central selecionado para o estudo, por opção pessoal e por entendermos que é adequado em termos de representatividade, diversidade e coerência, não deixou de merecer também atenção, ainda que apenas pontual e quando foi imprescindível ou aconselhável, o estabelecimento de pontes com outros núcleos e tipologias textuais ou colocados segura e originariamente nos dois séculos em questão

ou tão-somente por não estar totalmente afastada a hipótese de a sua conceção ter sido operada ainda por finais do século XIV.

Por um lado, o *corpus* textual selecionado e que é objeto de análise apresenta muitas figurações, imensas práticas e relevantes efeitos originários de um período e de uma cultura anteriores àquele em que foi produzido, aspetos que serão convenientemente expostos e explicados. Mas, por outro, não é menos verdade que o alcance dos mesmos e sobretudo a existência de outros mais radicados na novidade do tempo medievo se focam numa busca de imagens, símbolos e factuaisidades – como as relativas aos animais, aos objetos naturalísticos, às práticas, às superstições e às crenças – e também de personagens relacionados já com um ideal cristão que envolve uma conceção por vezes tutelar de demoníaco e não põe de parte os domínios do mágico.

A diversidade dos géneros textuais com os quais trabalhámos permitiu-nos também identificar sustentadamente e com mais propriedade as estratégias estéticas dominantes, transversais e modeladoras desses elementos do mágico e do demoníaco que neles comparecem. Para além disso, o *corpus* encaixa obras que apesar do lado ficcional mantêm um lastro fortemente ligado à realidade histórica, como são exemplos a crónica, os livros de linhagens e até as cantigas de escárnio e maldizer. Portanto, coube ainda neste estudo investigar e produzir pensamento novo em torno do eventual registo de diferenças de tratamento destes aspetos em função de uma menor ou maior ligação aos mundos da ficção e ao mundo extratextual.

Depois desta pequena e inicial introdução, a tese estrutura-se a partir de uma primeira parte (I), teórica, concetual e contextual, sobre a história, o pensamento e o imaginário medievos, em que se avalia também a essência e a importância dos conceitos de mágico e de demoníaco e sua repercussão na elaboração das obras de arte europeias, com enfoque para o campo literário. Seguem-se quatro outras (II, III, IV e V) de análise e estudo da materialização daqueles conceitos nos textos em si mesmo, com o estabelecimento preciso e circunstanciado das figurações, das imagens, das práticas, das causas e dos efeitos da magia, nas suas várias conformações, e igualmente do que é inerente à pluralidade de manifestações alocáveis ao demoníaco. Optou-se, como decorre da seleção do *corpus* já atrás evidenciada, por neste percurso adotar o critério da evolução cronológica (entre cerca de 1200 e cerca de 1400), mas em intrínseca união

com a necessária variedade genológica e tipológica que nos cerca de duzentos anos em questão se pode verificar, nomeadamente o trovadorismo, a narrativa arturiana, a linhagística e a cronística. Depois, numa sexta e última parte (VI), recoletora mas também problematizadora e projetiva, estabelecem-se, por um lado, numa base comparativa e quantitativa, o quadro de fundo do funcionamento sistémico e multimodo do mágico e do demoníaco naquele período da Idade Média literária em Portugal e, em função disso, por outro, as dominantes categoriais que a textualidade claramente evidencia e os principais padrões de diferenciação. O trabalho é encerrado com uma conclusão. A estruturação, a demonstração e a fundamentação que assim desenvolvemos tomaram, por conseguinte, como referência um método que já levou para outras literaturas nacionais a importantes resultados, como é exemplo o incontornável trabalho de Antonio Garrosa Resina que acima já referenciámos.

A nossa investigação tem, portanto, como intuito oferecer uma perspetiva científica e crítica, pormenorizada e nova, de como na literatura do tempo se manifestam uma visão do mundo e uma cultura em que o mágico e o demoníaco são âncoras inequivocamente produtoras de sentido(s) e que têm as suas raízes no percurso histórico e estético dos diferentes povos, com naturais e diversas interferências e interrelações que em muito contribuíram para criar produtos específicos – é certo – mas que concorrem para melhor se poder compreender o que na Europa de hoje ainda somos.

Partimos ainda, para a realização deste projeto, da premissa de que a literatura não fica num patamar longínquo da realidade, mas antes atinge as suas formas num recorte ajustado da realidade em si mesma e da criação de mundos possíveis, permitindo-nos isso descobrir também, por essa via, as nossas origens culturais. E desse ponto de vista o nosso estudo pretende igualmente colmatar algumas lacunas relativas ao conhecimento e à compreensão de fenómenos mágicos e/ou demoníacos que ainda não foram dilucidados ou que não estão completamente explicados. Era, por conseguinte, desse nosso ponto de vista, urgente superar os vazios a que aludimos; e é isso que a seguir nos propomos fazer.

Parte I

Do pensamento medievo à criação artística coeva

Capítulo 1

Imaginário e mundividência da Idade Média

«Creio no invisível
Creio na levitação das bruxas
Creio em vampiros
Porque os há.»
Conceição Lima, *O País de Akendenguê*

A Idade Média é um período convencionalmente delimitado pelos séculos V e XV. São cerca de dez séculos caracterizados por encontros e contaminações entre diferentes culturas, que Giovanni Tobacco (*apud* Montanari, 2002: 276) denomina como “Idade da Experimentação”.

É possível caracterizar este período como um caldeirão de experiências contrastantes e rico em transformações de índole político-geográfica, social, económica e cultural que fazem com que a mundividência medieval seja constituída por encontros e dinâmicas entre diferentes culturas e também no que concerne a crenças religiosas. Estas peculiaridades oferecerão as bases, mediante relevantes mutações, à formação da Europa.

Recordemos que o cristianismo começou a sua obra de conversão¹ depois de se ter tornado a religião oficial do Império Romano no século IV. Na Idade Média, este “credo” converteu a maioria da população europeia, mas – é preciso notar – embora as povoações tivessem sido convertidas nunca deixaram de praticar os velhos cultos – normalmente agrários – ou de acreditar nos espíritos, por exemplo, das árvores ou das fontes. É, pois, neste encontro entre diferentes crenças e mundividências que as estruturas mentais e culturais do tempo se foram modificando. Le Goff (1998: 79) afirma que neste intercâmbio de comportamentos e hábitos os estratos populacionais

¹ Montanari (2002: 11-14) refere que o ato de conversão foi efetuado de duas maneiras diferentes: institucional e monástica. O primeiro rumo era escolhido para cristianizar o espaço urbano; no entanto, a via monástica abrangia as zonas rurais. Mas a conversão religiosa seguiu um caminho pouco linear e regular, que demorou séculos e atravessou espaços diferentes. O novo credo nem sempre foi bem aceite por parte dos “pagãos”, como aconteceu, entre os séculos X e XIII, aos eslavos, que habitavam entre os rios Elba e Oder, ou às populações prussianas, que recusaram a conversão ao cristianismo (Delort, 2011: 78). Nos espaços de domínio visigodo, a cristianização foi lenta e no território ibérico esta foi consagrada por Recaredo em 589, data do Terceiro Concílio de Toledo. A conversão deu assim origem a um mundo romano-barbárico de fusões entre religiões e culturas que fundaram as bases para uma nova (e ao mesmo tempo antiga) civilização que dois séculos depois terá a capacidade de enfrentar a invasão islâmica (D’Onofrio, 2011: 54-55).

eruditos, essencialmente constituídos por clérigos, escolheram traços e particularidades para constituir o próprio património, criando, assim, uma cultura “outra” e diferente da originária. É que a maior parte da população era composta por camponeses, e, por isso, o modo de pensar obrigatoriamente influenciou o conjunto da “consciência coletiva” (Gourevitch, 1996: 18). Os rituais antigos e as velhas crenças não podiam desaparecer porque faziam parte da realidade do homem coevo. Praticar ritos “pagãos”² significava participar nos ciclos da natureza e conseguir obter prosperidade, abundância nos campos e comida.

Um exemplo da importância das crenças camponesas pode rastrear-se nas celebrações religiosas que continuaram a ser comemoradas também durante o cristianismo. De facto, as festas emergiam como mascaramento destas cerimónias – solares ou ctónicas –, que a Igreja, apesar dos seus esforços, não conseguiu proibir; portanto, teve de, por um lado, adaptar a própria mundividência religiosa³, e, por outro, modalizar a mentalidade e os cultos pagãos. Por exemplo, o 25 de dezembro era na origem festejado como dia do solstício de inverno, relativo ao culto do sol, mas tornou-se data de celebração do dia de nascimento de Jesus Cristo. Já as festas invernais que antecediam o Carnaval eram antigamente destinadas ao dia que o solstício de inverno podia ter nos vários anos (Delort, 2011: 120): Santo Estevão (26 de dezembro), em que no bispado português da Guarda se ordenavam falsos reis e rainhas, os quais subiam ao púlpito durante a cerimónia religiosa; São João Evangelista (27 de dezembro), Santos Inocentes (28 de dezembro), São Silvestre (1.º de janeiro) e os Reis (6 de janeiro). No entanto, o período de Carnaval condensava em si diversos jogos e brincadeiras que muitas vezes remetiam para os antigos ritos propiciatórios e efetuados mediante o uso das máscaras⁴ (Beirante, 2011: 176-177). Todavia, tal processo nem sempre decorria de

² De *Paganus*, habitante de *Pagus*, ou seja, uma região rural romana. A palavra “pagão” e o termo paganismo foram utilizados por Constantino (306-337) como equivalentes de seguidor do politeísmo, em contraste com os moradores das cidades já convertidos. Atualmente remete também para um sentido de anticristão (Azevedo, 2000: 22).

³ De um modo geral, todas as festas que marcam o calendário cristão coincidem com as grandes datas astronómicas, cuja incidência age sobre as atividades rurais. Por exemplo: a festa da Assunção da Virgem, no dia 15 de agosto, é misturada com os ritos pagãos do fim da colheita, dançando-se no novo celeiro para o nivelar (Delort, 2011: 121).

⁴ O Diabo e os demónios são as figuras cristãs da “máscara”. O homem, mascarando-se, esconde a sua verdadeira fisionomia, criada por Deus à sua imagem e semelhança. Portanto, “travestir-se” era considerado sacrilégio (Schmitt, 1997: 71).

forma harmónica. Para o comprovar poder-se-ia recordar como os rituais realizados durante as Calendas de janeiro⁵ foram sistematicamente condenados pela Igreja, porque eram uma clara demonstração da força do paganismo. De facto, tais celebrações eram consagradas ao deus Jano⁶ e os homens mascaravam-se de animais ou seres monstruosos.

Acreditar nos rituais para a abundância leva a um pensamento religioso pagão que tem que ver com os contactos do mundo terrestre com o mundo das divindades. Na verdade, o imaginário do indivíduo medieval projeta estes dois tipos de universos como um conjunto da mesma realidade, ou seja, a fronteira entre o mundo dos seres vivos (humanos e animais) e o patamar das criaturas maravilhosas era, por vezes, muito subtil, também porque os encontros de homens com estes seres transcendentais eram frequentes⁷.

As fronteiras entre imaginação e mundo real eram, por conseguinte, realmente muito frágeis. Inúmeros aspetos da vida medieval se interligavam com um mundo espiritual. As forças místicas – demónios, anjos, deuses (nos tempos mais antigos) e criaturas maravilhosas – podiam interferir (e interferiam) no mundo real. Na literatura eminentemente ficcional, mas também na mais ligada ao mundo tangível, como as crónicas ou os nobiliários e os textos legislativos, é possível rastrear inúmeros exemplos de como os seres sobrenaturais irrompiam em concretizações diversas. Com efeito, como veremos nos capítulos seguintes, as obras literárias ou com conteúdos literários apresentam em muitos passos personagens, práticas e efeitos que ultrapassam até a fronteira do verosímil para projetar o mundo do maravilhoso.

⁵ As Calendas de janeiro eram realizadas no primeiro dia de janeiro, de acordo com a primeira luação (Cristóvão, 2010: 147-148).

⁶ Deus indo-europeu, que na época romana se tornou deus das transições e do correr do tempo. Janeiro é o seu mês consagrado, como “porta do ano”. Esta particularidade faz com que Jano seja o deus das portas e os seus santuários se localizem em locais de passagem, como arcos, portas e túneis (Chevalier, Gheerbrant, 2011: 501-502). Na iconografia medieval o mês de janeiro continuava a ser representado por Jano: homem de duas cabeças sentado a uma mesa rica e servido por dois outros homens, talvez representando o ano velho e o ano novo (Delort, 2011: 118)

⁷ Segundo Levi-Strauss (*apud* Cristóvão, 2010: 147), os deuses comunicam com os homens mediante a fertilidade dos campos ou a fecundidade da mulher. O intercâmbio comunicativo acontecia durante as festas.

Neste intercâmbio cultural, a religião cristã aproveitou para situar as crenças politeístas, os seus ritos e os deuses no patamar das superstições, porque considerados falsos e, portanto, não “verdadeiros” (como a fé monoteísta).

O conceito de “verdade” do credo cristão tinha que ver com a cultura escrita⁸ e culta. De facto, a religião monoteísta fundava-se em textos – não como as crenças populares que “apenas” contavam com a narração oral –, demonstrando, assim, o seu carácter “verdadeiro”. Para Boécio (480-524/525), a Escritura coloca o raciocínio humano em condições de adquirir os conteúdos do conhecimento, oferecendo as capacidades necessárias para a compreensão e a aprendizagem do mundo (D’Onofrio, 2011: 66).

Em suma, a cultura cristã interiorizou as formas e as crenças populares, em parte cristianizando-as, como no caso das festas ou da criação dos santos⁹, mas também simplificando as estruturas do pensamento e tornando-as superstições. De facto, o que acontece na Idade Média é uma divisão forte entre cultura popular e uma cultura sábia das pessoas instruídas, aquelas que tinham o poder e recusavam a mundividência popular, porque ainda demasiado impregnada do folclore originário do substrato pagão. É que, na prática, os cultos pagãos continuaram vivos também entre os recém-convertidos ao cristianismo. Persistiram festas e sacrifícios, além das peregrinações e das frequências dos antigos santuários e das participações nos cultos agrários noturnos que foram definidos, muito tempo depois, como “demoníacos” (Gourevitch, 1996: 134).

Os esforços dos clérigos para apagar o elemento folclórico acabaram por condicionar as mesmas crenças das classes eclesiásticas. A interrelação entre as duas tipologias culturais dependia ainda de uma complementaridade dos aspetos de atuação

⁸ Para além de a Bíblia ser escrita, as línguas de transmissão do Texto não eram as vulgares, mas o grego e o latim, idiomas importantes e definíveis como universais. Não era, portanto, possível traduzir a Obra Sagrada nas outras línguas particulares, porque não ofereciam a mesma coesão linguística como, pelo contrário, acontecia com o grego e o latim (D’Onofrio, 2011: 33).

⁹ Relativamente desconhecidos no início do cristianismo e até na Idade Média, chegaram a ter um papel fundamental na vida quotidiana. Eles funcionavam como mediadores entre o mundo terrestre e Deus, altíssimo e onipotente. De facto, a divindade monoteísta posicionava-se num patamar que ia demasiado além para quem, como os pagãos, tinha uma espiritualidade mais próxima do mundo tangível. Os deuses moravam ao lado do mundo humano e caracterizavam-se por defeitos e atitudes que os aproximavam ao ser humano. O culto dos santos, com efeito, lembra o paganismo, porque estas criaturas, dotadas de poderes divinos, colocavam-se num limbo entre Deus e humanos e conseguiam intervir milagrosamente em socorro dos indivíduos em caso de intempéries, incêndios ou secas, para além de curar doenças ou prever as invasões. O santo era o protetor da povoação, e, fora da oração, as pessoas ofereciam-lhe prendas para poderem beneficiar da sua ajuda (Gourevitch, 1996: 88).

das categorias: a popular, terrena e material; a institucional, celeste e espiritual. Esta disposição em dois níveis aparentemente contrastantes obrigou os clérigos a utilizar os elementos da cultura folclórica para que o povo conseguisse compreender a mensagem cristã. Os textos hagiográficos, os sermões e outras obras adotados pela catequese utilizavam uma linguagem simples e imagética e temas compatíveis com o horizonte mental do público. Mas a integração do folclore nestas obras ajudou a criar uma concepção de cristianismo diversa da original, que Gourevitch (1996: 11-28) apelida de “cristianismo popular”¹⁰.

Assim, na Idade Média a destruição das divindades antigas correspondia a um objetivo alcançado sob o ponto de vista material, como foi o caso, por exemplo, da demolição de estátuas e templos. Não chegou, todavia, a refletir-se em pleno nas estruturas do pensamento da cultura popular, como bem o demonstra as práticas, por exemplo, de rituais agrários que foram nos finais da Idade Média considerados como sabat.

No espírito do indivíduo medieval, cristianismo e mentalidade primordial não estavam separados, mas interagiam, dando origem a um novo sentido de interdependência. Com efeito, a mentalidade ritualística pagã via na prática cristã algo de pertencente à magia¹¹, cujo significado lhe escapava (Gourevitch, 1996: 168-169). A luta contra os ritos e as velhas crenças politeístas – definidas com o termo “superstição” – seria até motivo para a produção escrita de numerosos tratados filosóficos e morais, como o *De correctione rusticorum*, do bispo Martinho de Braga (520-580), que contrasta com o politeísmo naturalístico dos bárbaros ou a ampla recolha enciclopédica dos vinte livros de Isidoro de Sevilha (c.560-636) – as *Etymologiae* –, que oferecem ao crente um património de conhecimento a partir do qual se deve construir e fundar a comunidade cristã (D’Onofrio, 2011: 70-71).

¹⁰ De facto, a fusão dos cultos pagãos e das diferentes figuras encontrava um terreno fértil no imaginário popular, que interagia e modificava, segundo as necessidades, o material folclórico e mitológico também quando estes se apresentavam fortemente heterogéneos (Gourevitch, 1996: 161).

¹¹ Afinal, os milagres ou as bênçãos dos campos, por exemplo, eram considerados rituais mágicos que não se distinguiam dos velhos rituais pagãos. Para além disso, a Igreja impôs regras sobre a comida: não se podiam comer alimentos estragados ou contendo excrementos e era proibido o uso do sangue. Estas regras, para além de serem higiénicas, continham significados “mágicos”, com a única diferença de que estes eram, obviamente, aceites pela elite eclesiástica, o que não acontecia com as práticas de magia pagã (Gourevitch, 1996: 169, 183).

1.1. O mágico e a superstição

Ora, a magia é uma categoria fundamental na Idade Média, que foi, ao longo dos anos, fortemente combatida pelos cristãos. Antes da emergência do cristianismo, ela não se distinguia dos ritos religiosos, porquanto se acreditava que a magia era efetuada por mágicos mediante a ajuda dos deuses. Com o monoteísmo, tal ideia mudou e a magia passou a estar ligada à ajuda demoníaca, num espaço de separação do milagroso, esfera reservada a Deus¹². De resto, os padres predicadores e confessores lutavam contra as práticas religiosas antigas ou mágicas. Portanto, a compreensão do conceito de magia deve partir de uma perspectiva ligada ao fenómeno religioso, porquanto os vínculos entre crenças e práticas religiosas confirmam essa forte coesão.

Com efeito, algumas orações cristãs foram “reconstruídas” na base de antigas fórmulas pagãs consideradas “mágicas”, ou seja, os nomes dos antigos deuses foram substituídos pelo de Cristo e dos santos (cf. Tuczay, 2006: 200). A forte ligação que permaneceu entre a esfera mágica e o âmbito do religioso é também demonstrada pelo facto de que muitos eclesiásticos não conseguiram distinguir bem o milagre da magia, embora o primeiro fosse efetuado por entidades divinas e a segunda percecionada como uma arte de pessoas ligadas ao demónio. Recorde-se ainda a forte ambiguidade causada pelo uso de objetos protetores como talismãs e amuletos¹³, que, apesar da aparente semelhança, são dois instrumentos diferentes: religioso o primeiro e mágico o segundo.

¹² As fronteiras entre mágico e milagroso nem sempre surgem bem evidentes. Parece que a característica que diferencia o milagre do mágico é simplesmente o sujeito da ação: santos, Virgem ou Deus eram os únicos que podiam cumprir ações milagrosas. Mas na Idade Média os santos não eram de fácil identificação, pois existia o problema dos “falsos santos”, que causavam dificuldades também aos padres das instituições eclesiásticas no reconhecimento dos verdadeiros. A confusão era também causada pelos soberanos taumaturgos, capazes de fazer milagres, mas que não se tornaram santos – à exceção de Luís IX de França (1214-1270), apelidado de “Santo”. Estes reis representavam a divindade na terra, como se acreditava nos tempos anteriores ao cristianismo. Garrosa Resina (1987: 578) coloca o milagre no ambiente da magia branca (“Magia religiosa, o magia blanca de los milagros”) e Georges Duby (1977: 65) refere-se não raramente às bênçãos como “fórmulas mágicas recitadas pelos padres”. A seu tempo veremos também nós como alguns aspetos relativos à esfera do milagroso podem estar ligados e confundidos com a magia.

¹³ Os amuletos protegem passivamente do mal produzido por seres sobrenaturais. Podiam ser constituídos por diferente material de origem vegetal, como raízes ou corça, de origem mineral, ou seja, pedras preciosas, cristais e âmbar, ou, ainda, de origem animal, como ossos, conchas e peles. Estes não devem ser confundidos com os talismãs, que, pelo contrário, têm um poder ativo contra as energias malignas. Refira-se ainda que o talismã, ao contrário do amuleto, não era interdito pela Igreja, porque podia ser a imagem de um santo ou o símbolo da cruz (Villeneuve, 1998: 35, 950).

De facto, o uso dos amuletos foi proibido pelo Concílio de Tours de 813, no qual se defendeu que a suposta eficácia destas peças se devia aos demónios.

Durante a Idade Média, as instituições laicas e eclesiásticas viam na magia uma prática que impossibilitava a comunicação entre o ser humano e Deus (Merida, 2011: 152). Ela era, portanto, considerada um pecado contra a natureza, a par do rapto, do incesto e da homossexualidade (Machado, 2006: 256). Todas as atividades pagãs que não podiam ser convenientemente enquadradas na religião oficial eram definidas como “mágicas” e a Igreja olhava para estas “artes” como manifestações do paganismo que foram assimiladas ao culto dos demónios, como se apreende pelo texto apócrifo *Primeiro Livro de Enoch*, em que se descreve a cena dos demónios ensinando aos homens vários encantamentos¹⁴.

O ritual mágico diferencia-se da religião também pela sua dimensão privada e, portanto, secreta, que lhe conferia um papel ainda mais negativo. Pelo contrário, a doutrina cristã tinha (e continua a ter) a característica de pertencer à esfera social e pública, abrangendo, nas suas liturgias, a inteira comunidade cristã.

O termo magia foi introduzido no mundo clássico para definir a arte dos *magi* de Mazda¹⁵ e depois foi-se estendendo para designar as atividades dos feiticeiros. Pela palavra feitiçaria entendem-se aquelas práticas consideradas “mágicas” que têm que ver com a preparação de poções, medicamentos, filtros e outros artifícios reputados de “encantados”. Tais práticas não devem ser confundidas com a mais “moderna” bruxaria¹⁶, relacionada com a figura do demónio que podia aparecer às mulheres (e, em raros casos, aos homens) oferecendo-lhes riquezas e a capacidade de fazer malefícios

¹⁴ «Estes são os nomes de seus chefes: Samyaza, que era o seu líder, Urakabameel, Akibeel, Tamiel, Ramuel, Danel, Azkeel, Saraknyal, Asael, Armers, Batraal, Anane, Zavebe, Samsaveel, Ertael, Turel, Yomyael, Arazyal. Estes eram os prefeitos dos duzentos anjos, e os restantes estavam todos com eles. Então eles tomaram esposas, cada um escolhendo por si mesmo; as quais eles começaram a abordar, e com as quais eles coabitaram, ensinando-lhes sortilégios, encantamentos, e a divisão de raízes e árvores» *Livro de Enoch*, VII, 9-10 (2009: 24-25).

¹⁵ Sacerdotes do zoroastrismo (religião dualista – bem e mal – antiquíssima, de que Zoroastro (século VI a.C.), ou também Zaratustra, era o profeta). Estes veneravam Mazda como ser de fogo para simbolizar a luz do bem. Os muçulmanos deram-lhe o nome de “adoradores do fogo” (Borau, 2008: 101; Tworuschka 2010: 76-86). Aliás, o mesmo Zoroastro foi julgado como mágico por Isidoro de Sevilha (*Etimologias*, livro IX), que achava que aquele tinha recebido instruções do anjo do mal e conhecimentos de várias artes divinatórias como a necromancia.

¹⁶ A bruxaria é uma “prática” mágica que evoluiu bastante tarde na Idade Média e que acabou por ficar mais ligada ao demoníaco do que à magia. Portanto, o que envolverá este conceito será tratado posteriormente (*vide infra* p. 29).

sem ingredientes especiais, mas simplesmente evocando os diabos. Portanto, na bruxaria conjugam-se várias qualidades que não podem ser apreendidas, como afirmou José Leite de Vasconcelos no volume sétimo da sua *Etnografia Portuguesa*: “A bruxa nasce, a feiticeira faz-se” (*apud* Bethencourt, 1987: 28). Mas este é um aspeto mais moderno da figura da bruxa, pois originariamente a personagem tinha um sentido profundamente relacionado com o demoníaco.

Além da diferença entre bruxaria e feitiçaria, deve estabelecer-se também uma divisão entre magia culta e magia popular. Esta última era o conjunto de técnicas de preparações de vários feitiços, ou seja, acreditava-se que os objetos possuíam poderes sobrenaturais e podiam ser ativados mediante a utilização de palavras ou gestos específicos (Cohn, 1982: 183-184). Por “magia culta” designam-se aquelas práticas mágicas que se aprendem mediante o estudo dos livros¹⁷. Estas artes eram geralmente usadas para a antevisão do futuro. O exemplo mais apropriado é o exercício da astrologia¹⁸, ou seja, a leitura dos astros mediante cálculos matemáticos, utilizada para procurar descobrir o futuro das pessoas, o que demonstra a crença nas influências dos corpos celestes sobre a vida humana. Mas este é apenas um dos numerosos tipos de técnicas usadas na adivinhação, que compreendiam também a hidromancia, a geomancia, a piromancia, a aeromancia, a necromancia, a oniromancia, a quiromancia, o augúrio, o aruspício, a incubação e a horoscopia (Baubeta, 1995: 193). De entre estes diversos modos de adivinhação, a necromancia era aquele que mais tinha relação com o demoníaco. De facto, a palavra necromancia, que significa “adivinhar através dos mortos”, evoluiu em nigromancia, ou seja, uma magia negra efetuada mediante a

¹⁷ Na Península Ibérica, por inícios do segundo milénio cristão, mais concretamente no século XII, teve uma grande importância a escola de tradução de Toledo, que ofereceu imensas traduções de textos astrológicos árabes. A presença desta escola levou a que Toledo – assim como muitos outros centros em que se faziam traduções de textos árabes – tivesse a fama de ser uma cidade em que se apreendiam as artes mágicas, dando, assim, origem às expressões “*ars toletana*” ou “*scientia toletana*”, utilizadas com frequência para referir os encantamentos (Garrosa Resina, 1987: 38).

¹⁸ Em Portugal, nos finais da Idade Média esta arte parece ter uma grande aceitação também por parte dos soberanos. De facto, a classe da nobreza acolheu astrólogos nas suas cortes ou armazenava livros que tinham como assunto a astrologia. Um bom exemplo é o oferecido pela dinastia de Avis, como demonstra o Infante Dom Pedro no seu *Livro da Virtuosa Benfeitória*: «[...] E aqieste tempo he partido em quatro partes, segundo desvayrado quaternario do circulo do ceo, que he chamado zodiaco, o qual em cada hũa quarta tem tres signaaees, chamados per nomes de animalyas desvayradas [...] E em cada hũa destas partes, mudando sse as condições dos homões, ham mester desvayrados beneficios com que sse ajudem em os desvayramentos que lhes podem acontecer» (1994: 165-166). Além disso, Manuel Gandra (2010: 10-11) refere que Dom Duarte tinha na sua biblioteca obras de astrologia, e parece que Afonso V escreveu um tratado sobre a Constelação do Cão, hoje perdido.

chamada dos demónios (Schmitt, 1999: 27). Tal prática divinatória encontra-se na *Bíblia* e também, por exemplo, na *Odisseia*. Na Idade Média, foi uma prática muito comum, mas realizada em lugares secretos e longe dos ambientes citadinos. Villeneuve (1998: 675) refere que na Espanha existiam escolas de necromancia em cavernas de Salamanca, Sevilha e Toledo.

Além das técnicas divinatórias, existia um outro ramo da “magia culta” denominada por Guilherme de Auvérnia (875-918) como “magia natural” (Cardini, 2012: 227). Tal prática era utilizada para descobrir as causas ocultas que se encontrariam escondidas nos fenómenos naturais, aproximando-se, portanto, à “ciência” e tentando explicar as várias manifestações atmosféricas (como os relâmpagos) ou o poder de atração do íman. Este tipo de magia estava ainda relacionado com o mau-olhado¹⁹ e os pressentimentos, ou seja, “sentidos” ligados à adivinhação natural (Giralt, 2011: 18, 25). É possível, pois, afirmar que a magia natural está na base de descobertas técnicas, porque deu origem à redação de várias listagens de plantas, metais, fenómenos e seres, que se tornaram úteis à criação de diferentes “ciências”, como, por exemplo, a química, derivada da alquimia²⁰.

As “ciências” têm, portanto, a sua correspondência mágica, como a astronomia e a astrologia. A primeira ocupa-se do estudo da natureza física dos planetas e do universo, ao passo que a segunda se ocupa dos planetas como símbolos de experiências humanas (Borau, 2008: 46). A astronomia – matéria incluída nas setes artes liberais – oferecia as bases para os estudos astrológicos e a prática de adivinhação. Entende-se assim que este tipo de “arte” era realizado pelas pessoas que podiam ter acesso à educação, ou seja, os clérigos. A magia culta estava muito difundida entre as classes

¹⁹ Frei Martim de Castañega, no seu *Tratado de las Supersticiones y Hechicerías* (1529), escreve que o mau-olhado é uma prática natural provocada pelas pessoas impuras e invejosas que o lançam para danificar os outros (*apud* Baroja, 1971: 186). Villeneuve (1998: 621), citando Pierre Le Loyer, *Discours et histoire des spectres* (1608), refere que não era difícil descobrir quem lançava o mau-olhado, porque normalmente estas pessoas eram feias e tinham um olhar vesgo e enganador.

²⁰ Arte muito antiga, que começou no Egipto helenístico (c. 200 a. C.) e se foi difundindo durante séculos no ocidente através dos árabes e chegando à Europa no século XII, sobretudo graças às traduções dos textos islâmicos na área ibérica de Al-Andaluz. Tradicionalmente o alcance era o de espiritualizar o corpo e “corporificar o espírito” (Gandra, 2007: 218). Tornou-se entretanto uma prática de transmutação dos metais em ouro, cujo verdadeiro objetivo era a purificação. Apesar disso, esta metaquímica ou química hermética foi considerada na Idade Média demoníaca, porque se achava que a metamorfose dos metais em ouro poderia ser realizada mediante a invocação de seres malignos (Villeneuve, 1998: 27).

altas, como, de resto, a biblioteca do rei Afonso X, o Sábio²¹, evidencia, pois, recorde-se, contém textos de astronomia²² e lapidários²³.

Os discípulos da escola de Chartres – João de Salisbury (c. 1115-1120), Vicente de Beauvais (c. 1190-1264), Alberto Magno (c. 1193-1280) e Roger Bacon (c. 1214-1294) – defendiam a magia natural e desvalorizavam a leitura do futuro, em particular através da necromancia. A partir do século XIII, este tipo de arte divinatória foi classificado como magia ritual, ou seja, efetuada mediante a chamada e a sucessiva ajuda dos demónios. A astrologia não parecia apresentar as mesmas características ameaçadoras que tinha a necromancia – de facto os astrólogos eram estimados como uma classe superior e mais elevados entre os adivinhos e por isso era uma classe respeitada (Garrosa Resina *apud* Baubeta, 1995: 206) –, mas também essa arte, em particular com Tomás de Aquino (1225-1274), não seria compatível com a religião cristã e em particular com a doutrina da liberdade de arbítrio, embora a leitura do futuro fosse proibida antes, ou seja, quando ainda se acreditava em Deus como responsável do destino dos homens. Neste caso, interpretar os signos para conhecer o futuro era considerada uma apropriação dos poderes divinos, pois apenas o Onipotente podia conhecer o que tinha de acontecer na vida dos indivíduos.

²¹ Também chamado de Astrónomo, divulgou as *Tábuas Afonsinas* (elaboradas entre 1248 e 1252), que continham informações sobre as posições dos planetas, os eclipses e os horóscopos, entre outros aspetos. Patrocinou *Los Libros del Saber de astronomia*, uma enciclopédia de astronomia, *Los Quatro Lapidários*, que abarca as pedras dos 365 graus do zodíaco, as dos decanatos e as relativas às conjugações dos planetas, *El libro de las Formas y Imagenes*, sobre os graus astrológicos, e *El Libro Cumplido del Juicio de las Estrelas*, que tinha como assunto as diferentes ramificações da astrologia (Gandra, 2010: 58). Embora o monarca demonstrasse inegável interesse pela leitura dos astros, admitia que existiam adivinhos malignos, como os agoiros, os santeiros e os feiticeiros (Baubeta, 1995: 207).

²² Paul Zumthor (1993: 221) advoga que não existia distinção entre astronomia e astrologia, pois a aprendizagem da astronomia estava dividida em duas partes: a primeira sobre o conhecimento dos movimentos dos astros e a segunda sobre como estes influenciavam as pessoas. Ambas se baseavam nos textos de Plínio o velho (23-79 d.C.) e Martianus Capella (62-114) e em fragmentos de obras de Aristóteles, a que a astrologia adicionava tradições originárias do hermetismo popular da baixa antiguidade. Esta última foi uma prática condenada por volta de 1300.

²³ Obras de natureza mágico-astrológica acerca de pedras, gemas e cristais, descrevendo as suas propriedades “maravilhosas”. O cristianismo não condenou estes livros porque se achou que a natureza de Deus se refletisse nos minerais, cujo poder, originariamente mágico, se tornou milagroso (Gandra, 2010: 460). Estes textos são de carácter antiquíssimo, pois já no Egipto e na Mesopotâmia se acreditava no poder curativo das pedras, e espalhar-se-iam na época helenística, em que surgiram de facto os primeiros lapidários. Tais obras classificavam as pedras sob um ponto de vista farmacológico, embora a ação curativa só pudesse ser ativada mediante a relação simpática entre a gema e o seu astro correspondente (Prieto, 1992: 189-191).

Além disso, Aquino achava que a maioria dos que usavam as artes mágicas eram malignos e criminosos e identificava o furto, o adultério e o homicídio como principais alcances destas artes. A magia, portanto, era um engano demoníaco, ainda que nem sempre vista de maneira negativa. Com efeito, Bacon considerava estas práticas como portadoras de duas feições: a primeira definida como um “engano consciente”, ou seja, a capacidade de algumas pessoas de controlar as forças poderosas para um fim “social” não maligno; neste grupo, o filósofo coloca ilusionistas e ventrículos; ao segundo tipo pertenciam os indivíduos que efetuavam encantamentos para cumprir a própria vontade e que se deixavam dominar pelos desejos, fazendo com que fossem evocados os demónios para alcançar as próprias aspirações; neste caso, a magia tinha uma conotação negativa, pertencendo à esfera “privada” e “individual” (Giralt, 2011: 33, 56-57).

Note-se que não há homogeneidade de pensamento no que concerne à magia. Se alguns filósofos pensavam que a magia tinha as suas características positivas, outros consideravam que as práticas mágicas eram todas demoníacas. Seguindo o raciocínio dos filósofos da escola de Chartres, a magia seria catalogável em “branca”, ou seja, positiva, e “negra”, isto é, negativa e concretizada mediante a intervenção demoníaca e com fins puramente pessoais²⁴. Entretanto, como tivemos ocasião de referir, Tomás de Aquino supunha que toda a magia derivasse dos diabos. Portanto, para ele o uso das ervas médicas para a produção de remédios era negativo se as ervas não fossem colhidas com o pensamento no divino ou se o médico não estivesse acompanhado por um padre.

Além das práticas, a noção de mágico pode estender-se às figuras e às aparições, mulheres encantadas acerca das quais a literatura escrita e, sobretudo, oral é riquíssima. Estas são comumente identificadas como seres mágicos²⁵, mas Harf-Lancner, Jacques le Goff, Dubost e Poiron, entre outros, colocam estas criaturas no patamar do maravilhoso, ou seja, um dos três registos de sobrenatural em que estão localizadas as

²⁴ Kieckhefer (1992: 91) fala também da magia cinzenta, um tipo de prática híbrida que previa a chamada dos demónios, mas com o alcance de ajudar alguém.

²⁵ O *Dicionário da Língua Portuguesa* da Porto Editora reporta no verbete “fada” duas aceções: primeiro, «Ser a que se atribuem poderes sobrenaturais ou mágicos e que, segundo algumas lendas, tem influência sobre o destino humano»; segundo, «mulher muito bonita» (2006, 756). Ainda a estudiosa Harf-Lancner (1989: 9) refere que a fada é um ser composto pela união de personagens mitológicas, em particular as parcas – que ofereceriam à fada a sua característica de prever o destino dos homens – e as ninfas – que doam o aspeto sensual à mulher encantada.

ocorrências não cristãs que não pertencem propriamente ao mágico²⁶. Andrea Fassò (2005: 236), pelo contrário, considera tais mulheres como possuidoras de “poderes mágicos”. Ainda na literatura, são estas criaturas quem produz objetos “mágicos” que normalmente protegem (ou danificam) os heróis. Deste modo, vê-se ainda mais justificada a nossa opção de colocar tais entidades na categoria do mágico.

Além disso, as fadas apresentam particularidades demoníacas²⁷. De facto, a beleza destas mulheres encantadas e a arte de atração dos homens fazem com que lhes seja alocado o papel de demónio *sucubus*, que explicaremos a seguir. Mas, ao mesmo tempo, nos textos literários a fada aparece como mulher poderosa que oferece ao marido uma dinastia mítica, como acontece com a família dos Lusignan e, na área ibérica – como também veremos –, com a linha genealógica dos Haro. Por virtude desta sua característica de interferir com os homens da nobreza, Jacques Le Goff coloca ainda a fada no domínio do imaginário político.

Os bestiários e as *Etimologias* de Isidoro de Sevilha descrevem as particularidades de cada animal, seja isso pertencente ao imaginário maravilhoso, como dragões, serpentes com duas cabeças (*amphisbaena*), basiliscos (*regulus*) ou centauros (*centaurus*), ou ao imaginário comum da esfera terrena, como o leão, o cervo ou a águia. Ambas as categorias de animais fazem parte do maravilhoso quotidiano, segundo a classificação de Jacques le Goff (2010, 30). Muitas vezes os animais imaginários, ou seja, aqueles que na nossa²⁸ realidade não existem, identificavam personagens demoníacas.

²⁶ Larf-Lancner diferencia três níveis de imaginário baseando-se na subdivisão feita por Jacques le Goff (2010: 22) sobre o sobrenatural ocidental dos séculos XII-XIII: o milagroso (inerente ao cristianismo), o mágico, ou seja, o demoníaco, e, por fim, o maravilhoso. Este último seria um contrapeso à banalidade e à regularidade quotidiana que corresponde a um universo completamente oposto à vida real e, por isso, utópico e fortemente ligado à literatura.

²⁷ Na construção da figura da fada assiste-se a uma certa evolução que vai do maravilhoso ao demoníaco. Martianus Capella definia estas mulheres encantadas como seres dotadas de vida longa e imortais porque ninguém as via morrer e eram possuidoras de poderes divinos. No entanto, passado um século, Martinho, Bispo de Braga, refere que nos rios, mares, florestas e fontes existem demónios caídos do céu e que são louvados pelos indivíduos que não conhecem Deus. Por sua vez, Bucardo de Worms (959-1025) afirma que quem acredita nas mulheres da floresta deve fazer penitência (Larf-Lancner, 1989: 12-15).

²⁸ A perspectiva de realidade na Idade Média era diferente da da contemporaneidade. De facto, a linha de demarcação entre mundo imaginário e mundo concreto era bem subtil e muitas vezes estes dois universos não estavam, como se sabe, perfeitamente divididos. Milagres, magias e personagens maravilhosas faziam parte do quotidiano do indivíduo medieval, que, mediante ritos pagãos, missas ou a simples caçada, se encontrava em contacto com o “além”.

A magia e as personagens encantadas encontram também colocação no patamar das superstições. Hoje em dia o termo “superstição” é comumente utilizado para indicar a interpretação de acontecimentos para obter uma leitura do futuro. Por exemplo, é considerada supersticiosa a quebra de um espelho porque pode trazer sete anos de azar. Portanto, a interpretação do acidente (a quebra do espelho) leva a uma previsão do futuro (sete anos de azar). Mas, na Idade Média e na teologia contemporânea²⁹ este vocábulo tinha um significado mais abrangente, que se referia, para além da leitura do futuro, também às outras práticas mágicas desde os feitiços aos rituais pagãos. Santo Agostinho considerava as superstições como vestígios das antigas religiões e que, portanto, não pertenciam ao credo oficial.

Em Roma, foi Cícero o primeiro a utilizar a palavra com o sentido pejorativo, considerando as pessoas que rezavam e cumpriam sacrifícios aos deuses “supersticiosas” (Schmitt, 1997: 10, 14). Este termo era utilizado também para definir a religião cristã nos primeiros séculos, quando ainda não estava disseminada por toda a Europa. Os intelectuais que combateram os cristãos viam no novo culto uma “superstição depravada, excessiva e estrangeira” (*superstitio prava, immodica, externa*) (*apud* Wilken, 1980: 105). A superstição era entendida como o conjunto de práticas mágicas que ameaçava a *utilitas publica*, ou seja, os cristãos eram acusados de efetuar delitos contra o estado (González Salinero, 2009: s.p.).

Mediante estas pequenas informações históricas, compreende-se que os conceitos de magia e de superstição sejam altamente relativos e tenham os próprios fundamentos no pensamento religioso da classe dominante.

O nascimento da superstição, no contexto religioso cristão, deve-se, em boa verdade, a uma conversão superficial das várias populações que habitavam na Europa antes e durante a Idade Média. Em 318, data do Édito de Tessalónica, passa a ser obrigatório que todos os povos do Império Romano se adaptem à religião de São Pedro. Segundo Cardini (2012: 28, 36), a instrução religiosa da época baseava-se mais no ensino dos rituais celebrativos do que na educação pela palavra de Deus e de Cristo. Consequentemente, na Europa da Alta Idade Média, os grupos convertidos ao

²⁹ De facto, como “superstição” indica-se um culto não conforme às regras da Igreja ou um culto “supérfluo”, isto é, as práticas de cerimónias “fúteis e ridículas”. Cabem no conjunto da superstição a idolatria, a arte da divinação, a magia e a vã observância, ou seja, acreditar e usar signos e objetos (como amuletos) para obter, por exemplo, sorte ou saúde (Fiori, 2009: 81-82).

cristianismo continuaram a praticar as antigas cerimónias e mantiveram o culto da natureza, assim como as crenças relativas aos espíritos que podiam viver no meio das florestas, fontes, rochas e outros locais naturais. Era nas zonas rurais que o pensamento espiritual pagão adquiria uma certa força, dificultando a sua erradicação³⁰.

Embora seja possível afirmar que o supersticioso não era apenas uma prerrogativa do pensamento cristão relativamente ao paganismo, é admissível constatar uma presença supersticiosa também em textos cristãos, como, por exemplo, nas *Etimologias* de Isidoro de Sevilha. No livro XVI, em que se trata das pedras e dos minerais, o Santo, descrevendo as propriedades do *bitumen*, refere que este não pode ser quebrado pela água ou pelo ferro, mas apenas pelas impuridades da mulher³¹. Este tipo de superstição, embora fosse aceite não é muito diferente daquelas derivadas dos rituais e pensamento pagãos. De facto, as “impuridades” parecem ter a mesma força “mágica” ou “supersticiosa” de um feitiço.

Também certos tipos de sonhos foram identificados como supersticiosos e eram denominados de *phantasma*. Estes eram imagens perturbadoras guiadas pelos demónios de vária natureza e em alguns casos não eram diretamente os seres malignos a causar tais invenções, pois, não raro, estas eram provocadas pela luxúria ou pelo demasiado beber, que, enfim, sempre eram atos ligados aos demónios. De facto, a categoria do sonho como “pesadelo³²” (*incubo*) foi criada na Idade Média (Le Goff, 1998: 172). Estes tipos de sonhos eram diferentes das “visões” experimentadas durante o sono, sendo que estas últimas tinham que ver com a beatitude e eram definidas como *somnium* ou *visio* (Schmitt, 1997: 97-100). Em muitos casos estas eram verdadeiras revelações que faziam com que os pagãos mudassem o próprio credo, abraçando a fé cristã.

³⁰ O objeto dos padres conversores era o conjunto dos chefes das comunidades, uma vez que se os soberanos tivessem absorvido a nova fé essa acabaria por ser imposta, também, às outras camadas sociais mais baixas. Mas, desta maneira, os cidadãos das zonas rurais ficariam marginalizados. Com efeito, nas campanhas prosseguidas nessas regiões o ensino da religião monoteísta não tinha a mesma profundidade do empreendido nos lugares mais centrais das cidades. Por isso, as povoações camponesas, embora “cristianizadas”, nunca conseguiram abandonar as antigas crenças pagãs.

³¹ Neste sentido as “impuridades” são as menstruações. Isidoro de Sevilha descreve o fluxo sanguíneo da mulher como um veneno que interrompe a germinação das culturas e a fermentação do vinho e que faz com que as plantas murchem, as árvores percam a fruta e o ferro apanhe a ferrugem.

³² De facto, pensava-se que o pesadelo fosse na realidade um fantasma noturno caracterizado pelo sexo (*incubus* se for masculino, *sucubus* se for feminino) e que tomava o aspeto de um sonho opressivo.

A magia na Idade Média resulta, por conseguinte, como um objeto de não fácil identificação, pois pode ser encontrada em várias áreas do imaginário medieval, não havendo linhas de demarcação bem definidas com a esfera do divino (inclusive a dos demónios) ou da “ciência” ou ainda da medicina. Em diversas ocasiões é considerada mesmo como efeito da ação demoníaca, sendo a bruxaria o melhor exemplo. Por sua vez, a superstição também não pode ser suportada num conceito absolutamente bem definido e delimitado. Como vimos, ela podia abranger ações e efeitos que se situavam em diferentes patamares: mágico, demoníaco ou religioso. E em muitas circunstâncias a superstição é mesmo confundida com as práticas mágicas – estas são tendencialmente consideradas atos supersticiosos. Ainda assim, para demarcar a fronteira entre as duas categorias, admitamos a definição de superstição como, simplesmente, uma interpretação simbólica do futuro mediante acontecimentos quotidianos.

1.2. O mal e o demoníaco

Definir o mal não é igualmente uma questão de resolução fácil, pois cada cultura tem a sua filosofia sobre o que é e o que não é o mal. Por esse motivo, aqui limitaremos a nossa reflexão ao conceito de mal que se desenvolveu na Idade Média.

A ideia de mal e a divisão entre Bem e Mal são criações muito antigas e que remontam à religião do zoroastrismo, na antiga Pérsia, em que havia a luta perene entre Mazda, o deus da luz, criador de todas as coisas e fonte de bem, e o maligno Angra Mainyu, espírito de morte e doenças. A separação entre Bem e Mal deste antiquíssimo credo (ainda existente) influenciou a religião judaica e depois a cristã.

A conceção dualista e a forte demarcação entre Bem e Mal não estavam cabalmente definidas nas religiões politeístas do Império Romano, na medida em que o mal se interligava com o bem nos deuses e nos rituais, que podiam, portanto, ter as duas conotações. Esta característica religiosa do paganismo ofendia, naturalmente, os cristãos, que viam nos diversos deuses os demónios. De facto, o politeísmo foi considerado como um culto dos demónios. Recorde-se que o Antigo Testamento, e mais especificamente o *Deuterónimo* (32:16-17) e os *Salmos* (106: 36-37), identificam os numes com os demónios.

Um culto religioso como o praticado pelos romanos, que se baseava nas paixões humanas e não na moral e na retidão, não podia ser senão um culto errado e pouco tendente ao divino³³. Para os cristãos, o Diabo e os demónios apareciam como uma ameaça terrível, por serem muito poderosos, e podiam ser comparados a um vírus que infestava o mundo (Gourevitch, 1996: 316, 318). Com efeito, os demónios são conhecidos por serem a causa do mal no mundo, sendo que esta ideia se foi construindo e cristalizando durante os séculos e, particularmente, nos últimos anos da Idade Média, período em que o adjetivo “demoníaco” acabou por abranger as práticas de magia e sobretudo as relativas à bruxaria, que previam as reuniões noturnas do sabat (Mérida, 2011, 152).

As antíteses Deus-Diabo³⁴, Cristo-Anticristo³⁵, Bem-Mal ou Paraíso-Inferno eram os fundamentos da mundividência medieval (Gourevitch, 1996: 93, 113). A obsessão demoníaca do indivíduo medieval era a mesma que criava as imagens malignas e que via o mal em cada figura, prática ou efeito que não encontrava conformação na ortodoxia religiosa daqueles séculos.

Nas religiões politeístas existiam os *daemones* (do grego δαίμονες), criaturas que podiam ter características malignas e benignas e que com o cristianismo foram “catalogadas” em anjos e demónios. Aquele termo era ainda utilizado para identificar as pessoas que sofriam de doenças psíquicas, como a loucura, dando origem, assim, ao conceito de possessão demoníaca cristã. Isidoro de Sevilha (*Etimologias*, livro VII) explica que *daemon* em grego significa ser “conhecedor e experiente” e acrescenta que os demónios têm um conhecimento superior ao dos homens porque as perceções deles são mais agudas e, gozando de longevidade, possuem mais experiência do que os

³³ Santo Agostinho explica na *Cidade de Deus* (livro VIII) a situação da religiosidade politeísta e as suas particularidades demoníacas. Também Martinho de Braga, em *De Correctione Rusticorum* – e com maior precisão na carta ao bispo Polemius –, reflete sobre o modo como os demónios chegados à Terra se metamorfosearam em deuses para serem louvados como Deus.

³⁴ O termo Diabo foi utilizado pela primeira vez por Tertuliano no século III, seguido por São Jerónimo e por Santo Agostinho. Este último foi quem ofereceu à entidade demoníaca a sua conotação cristã (Schmitt, 1997: 21).

³⁵ O Anticristo é uma figura que aparece na Primeira e na Segunda cartas de São João. Esta figura teve uma grande importância com a invasão moura na Europa. De facto, os islâmicos eram por excelência os que se opunham à cristandade. A imagem do Anticristo evoluiu muito durante a Idade Média, até ao ponto em que foram escritos textos que descreviam a sua vida como filho do demónio, assim como os textos sagrados narravam a vida de Cristo (cf. Muir Wright, 1995).

humanos. Por outro lado, os demónios teriam uma grande sabedoria advinda da revelação angelical que experimentaram antes da queda do Céu. Estes seres malignos são aéreos e ocupam os espaços escuros do ar, que se tornou a sua prisão.

Antes do cristianismo, existiam outras criaturas não benéficas que assustavam e matavam as pessoas, ainda que não fossem definidas como demónios. Entre elas havia, por exemplo, *larvas*, palavra que significa “almas funestas dos mortos”; mas no latim dos cristãos o termo chegou a significar “demónio” ou “máscara demoníaca” (Schmitt, 1999: 27).

Com o cristianismo, portanto, os espíritos diversos do paganismo tornaram-se sobretudo demónios, mantendo ainda, pelo menos na baixa Idade Média, as características peculiares identificadas por Santo Isidoro de Sevilha, na última parte do livro VII, dedicado a Deus, aos anjos e aos santos. Segundo o escritor das *Etimologias*, existiam os *incubus* (“deitar-se por cima de”), seres masculinos que seduziam as mulheres, as *lamias*, seres comparados com as *strigae*, e os já nomeados *larvas*. Foi, mais tarde, Incmaro de Reims (806-882) quem conjugou os demónios femininos na nomenclatura de *sucubus* (“deitar-se por baixo de”) – que, por reverso, seduziam os homens – e inclui nos *incubus* os *pilosi* (“peludos”), ou seja, as divindades menores da Antiguidade: faunos, sátiros e pan³⁶. No entanto, entre os diabos femininos ele introduz as ninfas e os espíritos da floresta (Schmitt, 1997: 60).

A este propósito, Rolland Villeneuve (1998: 361) refere que existe uma verdadeira fauna demoníaca entre insetos, aves, roedores e detritívoros. Além disso, identifica no Antigo Testamento vários tipos de animais que possuem aspetos malignos e por isso estão relacionados com o demoníaco, entre os quais a serpente, a avestruz, o chacal, o leão e o escorpião. Muitas vezes é o gato³⁷ preto a representar o demónio,

³⁶ É um deus caracterizado pelos pés de cabra e por ser uma divindade fortemente instintiva e dominada por uma insaciabilidade sexual, que o obriga, muitas vezes, à masturbação (Chevalier, Gheerbrant, 2011: 181). O “cabrão” (bode) para os romanos era símbolo de luxúria, evoluindo tal signo para uma noção de animal impuro com a necessidade de procriar (Chevalier, Gheerbrant, 2011: 203). Portanto, através de mudanças de pensamento, na Idade Média o deus – caracterizado pelo instinto do “cabrão” – torna-se um demónio. Villeneuve (1998: 726) acrescenta ainda a esta definição uma outra vertente, afirmando que Pan tinha como consorte Lilith, demónio *sucubus* luxurioso. Ciumenta e impúdica, raptava os recém-nascidos para os devorar e escondia-se nas casas em ruínas ou nas latrinas (Villeneuve, 1998: 543).

³⁷ O gato é um animal que não se deixa domesticar facilmente, e, portanto, pode considerar-se individualista e inconformista. Quando preto, era reputado felino do demónio, e, por esse motivo, bastava possuir um gato preto para ser acusado de bruxaria (cf. Gibson, 2008: 69). Em muitas tradições o gato preto é símbolo da escuridão e da morte, para além de ser, nas crenças muçulmanas, um animal dotado de qualidades mágicas (Chevalier, Gheerbrant, 2011a: 487).

como animal que encarna o Diabo nas cerimónias sabáticas e é companheiro da bruxa. Cohn (1982: 41) defendeu que o gato foi também aquele que deu origem ao nome da heresia cátara³⁸, sendo que o termo derivaria não do grego *katharoi* (puro) mas do latim *cattus* (gato).

A figura do demónio desenvolve-se a partir da queda de Lucifer, que preferia contemplar-se a si mesmo do que admirar Deus e foi por isso punido e expulso do reino dos céus. A sua queda nas trevas contrasta com o seu nome: Lucifer, portador de luz. No apócrifo *Livro de Enoch*³⁹ e no *De Correptione Rusticorum* de Martinho de Braga a queda dos anjos rebeldes corresponde à disseminação do mal no mundo⁴⁰. No primeiro texto essa é devida ao ensino das artes mágicas e ao facto de os duzentos anjos terem relações com mulheres humanas, que dão à luz seres monstruosos e gigantes. Entretanto, no segundo descreve-se a metamorfose dos demónios em divindades, enganando os humanos que os louvavam e neles acreditavam. Esta insidia era efetuada, segundo o bispo, para que os demónios se sentissem ao mesmo nível de Deus; mas isto não era possível, uma vez que o Onipotente sempre estaria acima de tudo. O bispo afirmava também que a primeira metamorfose dos anjos caídos foi a transmutação nos diferentes deuses pagãos e que os demónios podiam apresentar numerosas formas. De facto, o Diabo tinha a capacidade ilimitada de metamorfose⁴¹, assim como os deuses. Ele conseguia mudar de aspeto: animal, humano, fantasma.

³⁸ Os cátaros, chamados também de albigenses, afirmavam a existência de uma luta infinita entre a alma e o corpo. O homem era composto por estes dois elementos e por isto encontrava-se em contraste consigo mesmo. A parte física do indivíduo estava ligada ao mal enquanto tendente ao prazer material e fútil e por isso era necessário purificar-se. Limpar o corpo significava para os cátaros renunciar a tudo o que pertencesse à esfera do maligno e não raramente se deixavam morrer de fome (Montanari, 2004: 230). Recusavam os sacramentos da Igreja, acreditando na existência de dois deuses: o Deus bom e o Diabo mau. Esta crença fez com que em 1208 Inocêncio III tivesse enviado uma cruzada para os exterminar.

³⁹ Apesar de o *Livro de Enoch* ser um texto apócrifo, este deve ter sido bastante influente, já que se encontram citações nos livros do Novo Testamento, como também em outros apócrifos – *Hebreus* (11:5), *Judas* (1:14-15) e outros.

⁴⁰ Cabe aqui referir que existem duas visões sobre a presença demoníaca no mundo: a primeira dos padres apostólicos, que os consideravam anjos caídos, e a segunda dos padres apologistas, que perseguia a linha de pensamento dos evangelhos apócrifos como o de Enoch (Fiori, 2009: 88-89).

⁴¹ Os demónios são as figuras por excelência que se identificam com o objeto da máscara e o ato de mascarar-se. Com efeito, os homens que se mascaravam, ou seja, que transformavam os rostos humanos em algo mediante a utilização da máscara, e as mulheres que alteravam os seus lineamentos através do uso da maquilhagem cometiam um ato sacrílego, porque mudavam o que Deus tinha criado à Sua imagem e semelhança (Schmitt, 1997: 71). Relativamente às mulheres, Estevão de Fougères, no *Livro das Maneiras*, escrito entre 1174 e 1178, afirma: «As putas tornam-se virgens e as feias e rugosas tornam-se bonitas» (tradução nossa). Quer isto dizer que haveria uma vontade das mulheres de se oporem às

Também segundo São Paulo o mundo antes de Cristo era dominado pelo mal e pelos demónios. Portanto, necessitava-se de uma obra de conversão para que os povos conhecessem a verdadeira religião e parassem de rezar a falsos deuses, ou seja, os demónios mascarados. Mas esta construção do mal associada à presença do Diabo e dos demónios no mundo era, já ao tempo dos primeiros cristãos, um produto de uma história longa e complexa que ia evoluindo durante toda a Idade Média (Cohn, 1982: 92).

De facto, no Antigo Testamento o mal adquire diferentes conotações. Satanás apenas aparece como personagem nas interpretações que foram feitas posteriormente. Um exemplo clássico é a transmutação da serpente – presente em vários textos da *Bíblia* com conotações negativas, mas nunca chamada de Satanás – na figura de Diabo, uma aceção que se encontra no Novo Testamento e no livro do *Apocalipse*.

A Javé, nos primeiros livros da *Bíblia*, correspondiam ambas as qualidades de Bem e Mal. Ele podia manifestar-se extremamente terrível ou benéfico. A separação dos dois aspetos em duas essências diferentes, Deus e Satanás, ocorreu ao longo dos séculos e fica evidente nos textos bíblicos.

A origem de Satanás como maligno é explicável etimologicamente. O termo hebraico *satanás* (שָׁטָן *satan*) significa “adversário/adverso”, um adjetivo que caracterizava a personalidade divina de Javé e que, durante os séculos, se foi isolando, adquirindo uma autonomia própria e tornando-se uma figura externa à divindade (Cohn, 1982: 88). No *Primeiro Livro dos Reis*⁴² a palavra *satan* é utilizada para identificar os inimigos e também para referir as criaturas que Deus envia para perseguir o Rei Salomão⁴³.

No *Livro de Job*, a figura de Satanás, que em hebraico corresponde a *hassatan*, torna-se uma personagem tentadora que testa a fé de Job em Deus. Em muitos aspetos, tal figura recorda o Omnipotente do *Génesis* que pede a Abraão para sacrificar o filho. Houve, portanto, uma evolução: Satanás, em *Job*, representa um aspeto que no primeiro

intenções divinas, utilizando práticas de cozinha para preparar unguentos, cremes depilatórios e cosméticos que usavam para modificar o aspeto físico. Deus desprezava estas preparações porque a modificação do corpo O impedia de reconhecer a sua criação (Duby: 2011, 7).

⁴² Faz parte do conjunto dos Livros históricos da *Bíblia* escritos em hebraico por volta dos séculos VI-V a. C., narrando a história dos reis de Israel.

⁴³ *Primeiro Livro dos Reis* (11:14): «Levantou, pois, o Senhor a Salomão um adversário [*satan*], a Hadade, o edomita; ele era da semente do rei em Edom».

livro da *Bíblia* pertencia a Deus. A separação Deus-Satanás reforçou-se depois da saída do Egito, levando a uma maior referência da personagem de Satanás (Wray, Mobley, 2005: 38-39).

A história da criação dos demónios leva, portanto, consigo à construção do mal, que se refletiu no pensamento medieval.

O maior crime de Satanás residia na persistência da religião pagã nas suas práticas. Fazia com que os “falsos deuses” recebessem atenções, celebrações e rituais que apenas reforçavam a presença da crueldade (Cohn, 1982: 88-91). A tarefa principal dos demónios era a de afastar o indivíduo da verdadeira religião, tentando-os e fazendo com que os humanos pecassem. O pecado, portanto, era uma forma para traduzir o mal no mundo, mas, mais em geral, pode-se afirmar que tudo o que não fazia parte da crença cristã era considerado superstição e, portanto, mal. Mas a tentação demoníaca não é apenas a única forma de ação dos demónios, pois fundamental era também a possessão demoníaca, que é considerada a forma mais grave da influência dos diabos na vida dos homens. Define-se como possessão o ato de um diabo “entrar” no corpo de um humano e dominá-lo. O homem demonizado é reconhecível pelo seu comportamento estranho, como falar línguas que nunca ouviu falar (xenoglossia), ter movimentos incontrolados (hipercinesia) e evidenciar a capacidade de descobrir coisas longínquas e escondidas (adivinhação); um elemento que conjuga os três tipos de possessão demoníaca era (e continua a ser) o *horror sacri*, isto é, a aversão à religião (cf. Fiori, 2009: 93, 122).

Para vencer o mal era necessário deixar de venerar os deuses-demónios e abraçar a verdadeira fé: o cristianismo. Mas o fenómeno da conversão não apagou as figurações malignas. Pelo contrário, reforçou o conceito de mal, que se tornou parte integrante da vida quotidiana dos homens, uma ameaça contínua a que os indivíduos deveriam resistir. A perceção do demónio e do mal evoluiu notavelmente até chegar às fogueiras das bruxas nos finais da Idade Média. As criaturas demoníacas de simples agentes tentadores acabaram por ser presenças que conseguiam tomar posse das almas dos indivíduos e fazer pactos com os humanos.

Em consequência a humanidade medieval estava constantemente ameaçada pelos demónios e era assim, inquietando os indivíduos, que o Diabo e o seu exército de anjos caídos conseguiam exercitar o seu poder. Cair em tentação, isto é, pecar,

significava a perda da possibilidade da vida eterna. Esta eventualidade fazia do pecado⁴⁴ uma ameaça e uma preocupação constantes (Gourevitch, 1996: 65).

Cabe aqui recordar que as mulheres eram então consideradas criaturas mais débeis do que os homens e, portanto, mais sujeitas a ceder à tentação demoníaca, como demonstrava o *Génesis*, que retrata a figura de Eva como uma traidora e executora do pecado original. Santo Agostinho aproxima a mulher ao demónio, mesmo se não utiliza explicitamente este termo, pois o que o filósofo refere é inerente ao facto de as mulheres conseguirem tentar o homem, despertando nele a parte animal e irracional. Portanto, o homem deve, por sua conta, ser forte e fazer valer a sua parte racional. A forte misoginia, devida ao pecado da primeira mulher, é demonstrada também pelos “penitenciais”, textos que indicavam por cada pecado a punição correspondente. Um destes, o *Decretum* de Bucardo de Worms (950-1025), apresenta cento e quarenta questões para confessar ambos os sexos, mais outras apenas para as mulheres, acusadas de serem luxuriosas, preparadoras de venenos e poções e que podem ter o desejo de matar o amante e de recorrer às práticas mágicas (Duby, 2011: 10-18).

A conceção de pecado mudaria durante os séculos seguintes. Na fase inicial da Idade Média o ato de cometer pecado era apenas atribuído aos agentes demoníacos que prejudicavam as pessoas sem que estes se pudessem defender, apenas rezando e esforçando-se para resistir à tentação. Em 1100 começou a instaurar-se, embora debilmente, a noção de “livre arbítrio”. O pioneiro desta formulação que previa uma liberdade do indivíduo de escolher entre o Bem e o Mal – categorias pilares da existência humana – foi Anselmo de Cantuária (1033/1034-1109)⁴⁵. Na elaboração da

⁴⁴ A noção de pecado só começou a ser usada com o cristianismo. O paganismo não possuiria, pois, este conceito (Machado, 2006: 235, 242). Segundo o *Tractatus de confessionibus maleficarum* de Peter Binsfeld (1540-1603), para cada pecado existia um demónio particular e Lucifer era considerado o do orgulho. A definição do pecado pode, de resto, ser resumida em poucas palavras: algo que afasta a alma do equilíbrio e do correto comportamento espiritual, que via no Evangelho a sua forma de expressão, as regras e as respostas para prosseguir na retidão cristã. E a tentação fazia com que o indivíduo caísse perante os estímulos corpóreos, para que se tornasse sempre mais desejoso e pecador (D’Onofrio, 2011: 40).

⁴⁵ Anselmo de Cantuária, conhecido também como Anselmo de Aosta, focaliza-se na realidade do mal, demonstrando no *De casu diaboli* que o mal não existe porque não é pensável. De facto, ele define o mal como algo que pudesse ser melhorado, ou seja, qualquer coisa que não se possa pensar como bem e que, portanto, exprime apenas uma negação do seu correspondente positivo. Ao mal não pode corresponder nenhuma realidade pretendida por Deus, e, por isso, aquele é inexistente. O pecado não pode derivar da ação do mal porque é Deus que quer que as suas criaturas reflitam. Neste sentido, a não retidão não leva ao mal, mas a algo não definível como bem. No *De libero arbitrio*, Anselmo vai mais fundo na questão: o pecado é o ato de não realizar, voluntariamente, as perfeições previstas para as criaturas racionais

sua teoria, o filósofo colocava os demónios num patamar inferior ao dos homens, retirando-lhes poder (McGuire, 1976: 23). Essa ideia de “livre arbítrio” só chegou a obter força no século XIII, em que o pecado já não era uma fatalidade, mas uma escolha do indivíduo. A possibilidade de ter uma opção carregava o ser humano de uma forte responsabilidade que antes não tinha, implicando, assim, uma tomada de consciência que vê o indivíduo culpado pelas próprias ações nocivas e por isso punido mais severamente.

A bruxaria é um bom exemplo para explicar a evolução das punições e em particular o desenvolvimento do pensamento medieval inerente às práticas mágicas. Como já referimos, muitos aspetos relacionados com o mágico acabaram por ser identificados e associados ao demoníaco. Neste sentido, as pessoas que tinham as capacidades de praticar artes mágicas ficaram ligadas ao demónio, que, mediante pactos implícitos (para alcançar um objetivo pessoal) ou explícitos (reuniões sabáticas), adquiriam potencialidades sobrenaturais (Schmitt, 1997: 117 e 163). O segundo tipo de compromisso era o que mais despertava a atenção das autoridades eclesíásticas (Cohn, 1982: 213), dando origem a vários estereótipos que ainda hoje permanecem no nosso imaginário: a bruxa⁴⁶ voadora e o sabat⁴⁷ como cerimónia presenciada pelo demónio.

(D’Onofrio, 2011: 223-225). Com efeito, a teologia contemporânea mantém-se ligada ao pensamento filosófico de Anselmo, sustentando que «os misteriosos desígnios de Deus permitem ao diabo e aos seus anjos exercitar um certo poder que se manifesta ordinariamente na contínua tentativa de instigar o homem ao pecado» (Fiori, 2009: 93, tradução nossa).

⁴⁶ O modelo da bruxa que se cristalizou respeitava determinados cânones: mulher, normalmente com mais de 55 anos (muito velha, se pensarmos que a idade média de vida era cerca de 35 anos), de condição económica modesta, que vivia isolada e que não evidenciava um comportamento social correto (como por exemplo as alcoviteiras que são conhecidas também na literatura – em particular Gil Vicente na *Idade Média literária portuguesa* – como praticantes de artes mágicas) (Paiva, 1992: 184). Umberto Eco (2007: 212) afirma também que muitas mulheres que foram condenadas por serem bruxas não corporizavam culpa alguma; talvez apenas a de serem feias. Segundo os estereótipos, a bruxa conseguia voar mediante o uso de unguentos sobre uma vassoura ou transformando-se em animal. Para além das crenças eclesíásticas e populares, existiam também mulheres acusadas de bruxaria que achavam realmente terem voado no sabat seguindo uma deusa, que na maioria dos textos está identificada com o nome de Diana ou Erodiade.

⁴⁷ Termo que começou a ser utilizado só a partir de 1400 (Schmitt, 1997: 170). A sua primeira ocorrência como ritual regista-se no século X, no texto de legislação canónica *De Ecclesiasticis Disciplinis* (Turmel, 1931: 188). O sabat era efetuado com regularidade às sextas-feiras; o sabat ecuménico, maior que o outro, tinha uma periodicidade de três ou quatro meses por ano. As descrições do ritual são inúmeras e diferem entre elas por poucos detalhes. Em geral a cerimónia aparece presidida pelo Diabo, metade homem e metade animal, com cornos, barba e o pé de cabra, com a voz rouca e terrível. Durante o sabat os bruxos beijavam o ânus e ele respondia com mau cheiro. Segundo os textos, o sabat era uma paródia da eucaristia, que acabava com uma orgia e com vários malefícios contra os cristãos (Cohn, 1982: 131). Portanto, a cerimónia sabática era vista como uma antireligião em oposição ao culto de Deus. Parece que os contos sobre o cerimonial do sabat mudam com base na riqueza do país em que este era efetuado: nas

O estereótipo da mulher voadora deriva da imagem da *strix* latina⁴⁸, criatura de invenção literária descrita como mulher meia ave que raptava as crianças e chupava o esperma dos homens. Tais figuras começaram a ser consideradas uma realidade com a queda do império romano. Aliás, como refere Cohn (1982: 249), a *lex salica* germânica (século IV) punia estes seres porque eram julgados como reais e concretos. Pelo contrário, o direito romano não apresentava nenhum denominativo que se referisse à *strix*, deixando assim determinado que a imagem da “bruxa” era apenas uma criatura literária e não palpável.

A bruxa acabou por ser incluída na demonologia cristã porque serva do demónio. Mas é bom recordar que na Alta Idade Média a correspondência entre bruxaria e forças malignas era apenas uma crença popular e estes rituais eram pouco condenados, porque se achava que era a imaginação das mulheres a criá-los (Gourevitch, 1996: 158). Antes do século XIII as punições por se ter participado nestas cerimónias eram leves. De facto, a penitência consistia em ficar por um determinado lapso de tempo (normalmente bastante longo a partir de três anos) comendo e bebendo pão e água, pois a Igreja não costumava castigar fisicamente os pecadores (Schmitt, 1997: 45) e a fogueira começou a ser uma punição eclesiástica só a partir do século XII, estando reservado aos heréticos; apenas no século seguinte se estendeu às bruxas e às feiticeiras.

Por conseguinte, na Idade Média tudo o que não correspondia à ortodoxia religiosa cristã era quase automaticamente catalogado como demoníaco. As velhas crenças, os ritos ancestrais e as práticas antigas eram, pois, conotadas com a superstição e com o diabólico, porque ligados aos falsos deuses, isto é, como já referimos, a diabos mascarados que afastavam os crentes da “verdadeira” fé. Ainda que a figura demoníaca apresente uma grande evolução ao longo dos séculos, na sociedade medieval ela fortalece-se, penetrando sempre mais na vida quotidiana, ameaçando constantemente os indivíduos, até se tornar uma verdadeira obsessão que acabou por ter a sua máxima

regiões ricas, bebia-se e havia um banquete; nas zonas pobres servia-se carne estragada e cadáveres dilacerados, e, portanto, faziam-se rituais antropofágicos (Villeneuve, 1998: 846-847). Na realidade, o sabat tinha origens pagãs que se mantiveram vivas também durante o cristianismo, fazendo com que o sabat passasse a ser considerado um culto ligado ao demónio como todos os cultos pagãos.

⁴⁸ O termo *strix* deriva do verbo grego *strideo* e significa “lançar gritos agudos”. Aparece na literatura latina como uma espécie de ave, mas não é classificável como tal. No *Asno de Ouro* de Apuleio, essa figura aparece na personagem de Pamphile: mulher durante o dia e monstro voante à noite (Cohn, 1982: 247).

expressão na caça às bruxas. Além disso, o sentimento de preocupação com os demónios foi a causa do forte medo que dominava a Idade Média. Graças ao terror das tentações, do pecado e do inferno, as instituições eclesiásticas exercitaram o controlo sobre a povoação da Idade Média. O domínio eclesiástico estabelecido através da política do medo reflete-se bem também na factualidade das obras artísticas, que, como veremos, exploram e mostram uma forte presença de demónios punidores e assustadores.

Capítulo 2

O mágico e o demoníaco na construção artística medieva.

Modelações do campo literário

«Caeterum in claustris coram legentibus fratribus, quid facit ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas? [...] Tam multa denique tamque mira diversarum formarum ubique varietas apparet, ut magis legere libeat in marmoribus quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando quam in lege Dei meditando. Proh Deo! Si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum?»⁴⁹

Bernardo de Claraval

Nas suas diferentes e peculiares conformações, a criação artística medieval refletiu e modelou as grandes categorias do pensamento e bem assim tanto a factualidade histórica como o imaginário que caracterizaram tal período, pelo que foi com naturalidade que o mágico e o demoníaco, tão presentes no quotidiano, como demonstrámos antes, irromperam no universo temático e concetual que sustentou essa vasta produção.

Ao estabelecer uma panorâmica histórico-social das mudanças que aconteceram a partir das primeiras conversões dos bárbaros no norte do império até o século XI, George Duby (1977: 5-12) refere que a arte estava muito mais próxima da magia do que do esteticismo⁵⁰. O sentido mágico da arte não residia na figura que se representava, mas no seu sentido intrínseco, pois nas representações artísticas, como a pintura e em particular a escultura, o demoníaco é o elemento que, para além das figuras sagradas, maioritariamente aparece.

⁴⁹ «O que fazem nos nossos claustros onde os religiosos se devem dedicar às santas leituras, estes monstros ridículos, estas extraordinárias belezas disformes e estas belas disformidade? [...] Tão grande e variado é o número destas representações sombrias que é mais agradável ler os mármores do que os códices e ficar o dia inteiro admirando cada pormenor do que meditar a lei de Deus» (tradução nossa).

⁵⁰ A arte, de facto, nasceu como ritual mágico e dotada de funções pragmáticas. Se repararmos nas gravuras pré-históricas, o sentido propiciatório para ter uma boa caçada é extremamente forte, sendo a representação pictórica uma antecipação do efeito desejado, assim criando, através da figuração do animal, uma duplicação do modelo que tinha o objetivo de substituir a realidade do evento e não o de o simular (Cf. Hauser, 1989: 20-24). O sentido mágico da arte foi-se perdendo e, ao mesmo tempo, tomando uma nova conceção: a estética. Segundo Malrieu (1996: 94-96), a criação artística não imita mas revela e traduz uma verdade alheia ao mundo físico e tangível, que existe na mundividência de um povo. Por isso, a obra de arte tem sentido apenas quando está integrada num contexto civilizacional específico.

Fulcanelli⁵¹ informa-nos dos segredos alquímicos nas construções das catedrais góticas francesas, nomeadamente Notre-Dame de Paris, Amien e Bourges. Para explicar o simbolismo mágico escondido nas igrejas, o autor começa em primeiro lugar por clarificar o significado do termo “gótico”, o qual poderia não derivar da simples consideração do estilo julgado bárbaro, mas da cabala hebraica. Ou seja: para este estudioso a “arte gótica” seria um construto de “argótica” e as catedrais seriam arquiteturas de “art goth”, ou seja, de “argot”, palavra cujo significado é o de uma «linguagem particular a todos os indivíduos que têm interesse em comunicar os seus pensamentos sem serem compreendidos pelos que os rodeiam», uma espécie, portanto, de “cabala falada” (2005: 50-51).

Na arte dos primeiros séculos da Idade Média, o elemento mágico não parece muito evidente, embora exista. De facto, o que se pode encontrar é, entre outros aspetos, a reprodução das peças de vestuário decoradas com gemas⁵², de carácter notoriamente sobrenatural, como fica patente na grande obra textual que dá corpo aos lapidários. Um exemplo de representação artística das peças de vestuários enriquecidas com pedras é o mosaico em estilo bizantino (século IV) da Igreja de San Vitale em Ravenna em que estão figurados o imperador Justiniano I (482-565) e a consorte Teodora (497-548). Note-se o pormenor dos vestidos e das jóias do casal real (figura 1), que apresentam diferentes tipos de pedras preciosas: há pérolas⁵³, esmeraldas⁵⁴ e safiras⁵⁵.

⁵¹ Pseudónimo de uma personagem particular e misteriosa, considerado um alquimista moderno. Além das suas obras, não se sabe muito sobre a vida dele. Parece-nos que as suas teorias sobre as representações alquímicas são um pouco excessivas, isto é, uma interpretação artística que ultrapassa o sentido original das representações e construções que ele analisa. Todavia, como o assunto desenvolvido neste capítulo abarca também a representação da magia na arte, não era opção, para nós, não considerar este autor tão importante.

⁵² Como afirmámos no Capítulo 1, acreditava-se que as gemas possuíam poderes mágicos e curativos sob diferentes aspetos: propriedades próprias das pedras ou uma relação das pedras com os astros que permitia às gemas libertarem o seu poder (Prieto, 1992: 194-196). Segundo as crenças, o poder das pedras estimulava o seu correspondente analógico, ou seja, se uma gema tinha, por exemplo, «um aspeto atormentado ia representar um céu carregado de chuva, tornando-se uma pedra de chuva» (Malrieu, 1996: 53). Também era uma crença comum a muitas regiões que as pedras preciosas se encontravam nas cabeças de serpentes ou na garganta dos dragões (Eliade, 1979: 145).

⁵³ Eram utilizadas na medicina europeia do século VII para curar a loucura, a epilepsia e a melancolia, doenças consideradas “lunares”. De facto, a pérola no Oriente era considerada ctónica e carregada de *yin* (energia feminina), porque derivada das lágrimas da deusa lua (Eliade, 1979: 144).

⁵⁴ Segundo os lapidários franceses estudados por Valérie Gontero (2002: 249), a esmeralda é uma pedra que reforça a vista ajudando na previsão do futuro e no encontro dos objetos perdidos. É uma gema que acalma o ímpeto violento e a luxúria.



Figura 1: Mosaico de Justiniano e Teodora (Pormenor). Igreja de San Vitale – Ravenna (Itália).

Outros exemplos de pedras mágicas são particularmente rastreáveis e visíveis na arte da ourivesaria. Os instrumentos de ourivesaria litúrgica, por exemplo, são decorados com materiais reputados de incorruptíveis e dotados de poderes sobrenaturais – gemas e metais preciosos, nomeadamente ouro e prata. De resto, as capas dos livros sagrados eram, nos primórdios da Idade Média, igualmente decoradas com pedras e materiais preciosos para que as forças salvíficas pudessem proteger o texto; só mais tarde estas custódias foram consideradas uma espécie de espelho que refletia a beleza ultraterrena e a “verdade” dos livros sagrados (Walter & Wolf, 2014: 19). Veja-se como exemplo a figura 2: tal imagem mostra a conjunção do religioso representado por Cristo no trono, ao centro, e os evangelistas que o rodeiam, num conjunto sempre pontuado por uma decoração rica em pérolas, esmeraldas e safiras.

⁵⁵ O verbete do *Dictionary of Medieval Knighthood and Chivalry* define a safira como pedra capaz de remover as correntes metálicas com que muitas vezes se agrilhoavam as pessoas (Broughton, 1986: 411).

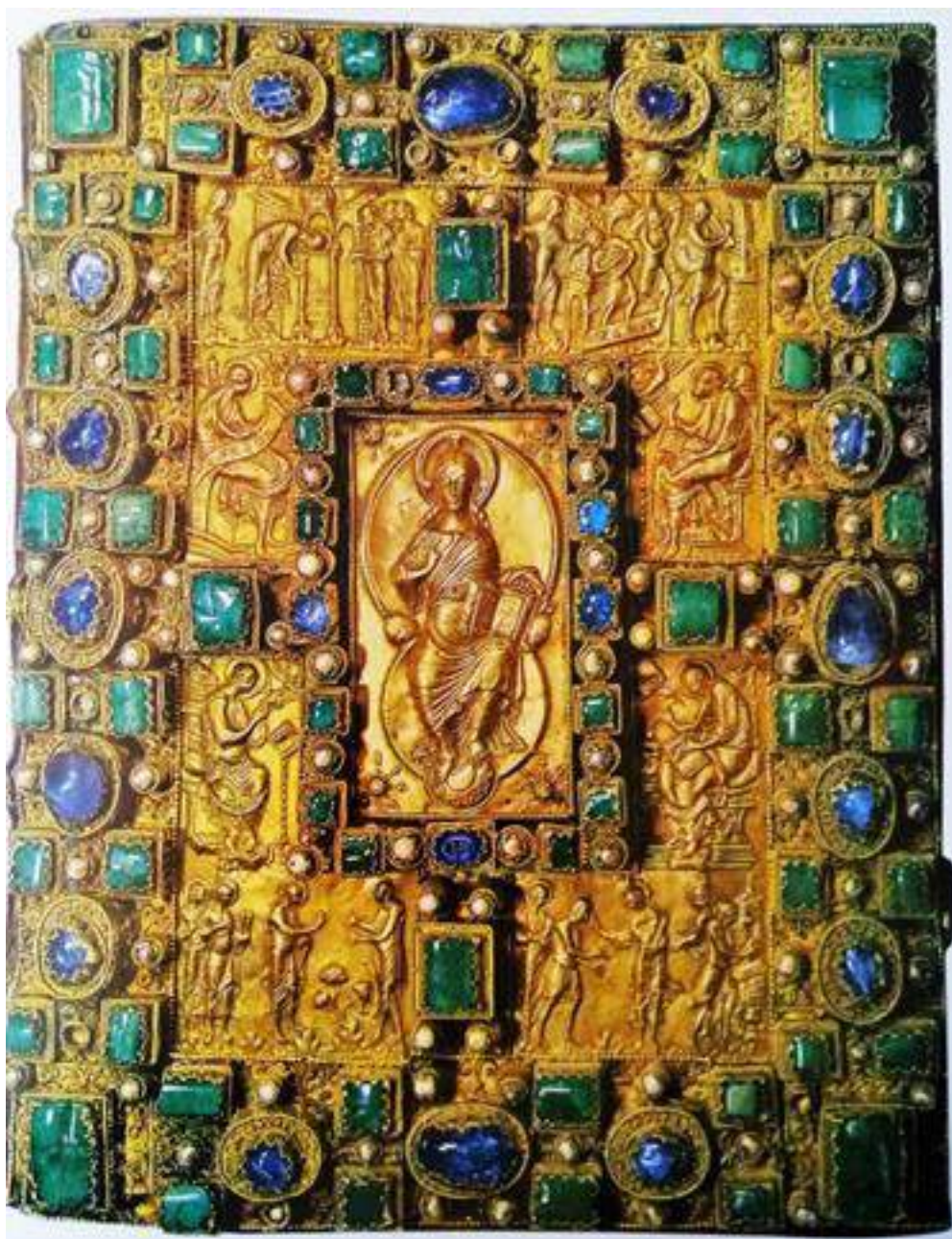


Figura 2: Capa do *Codex Aureus de St. Emeran*. Bayerische Staatsbibliothek – Munique (Alemanha).

Por sua vez, os relicários, as cruzes de procissão e também as espadas⁵⁶ provinham de uma manufatura que obrigava ao conhecimento da essência mágica

⁵⁶ A importância do objeto artístico e profundamente simbólico da espada e a sua presença na literatura devem-se a uma cultura que via na figura do rei um ser mágico-divino capaz de colocar-se entre a esfera celeste e a terrena. De facto, a partir do século VIII os reis francos já não estavam ligados às divindades pagãs, como acontecia nos séculos anteriores, mas a Deus. Eles, através da unção com o óleo santo, ficavam “divinizados” e investidos de poderes “milagrosos”. A unção permitia a passagem dinástica e a colocação do soberano entre a casta da Igreja, fazendo com que mantivesse uma missão pastoral de conversão dos pagãos (Duby, 1977: 16). Como afirma Le Goff (2012: 12, 47-50), a cristandade do rei

dos elementos utilizados. No caso da ourivesaria litúrgica portuguesa, um bom exemplo é o do Relicário de Santo Lenho⁵⁷, do século XIV (figura 3).



Figura 3: Relicário de Santo Lenho.
Museu Nacional Machado de Castro
– Coimbra (Portugal).

Como pode ver-se na imagem, o objeto em questão é feito a partir de ramos de coral. Segundo Maria José Goulão (2009: 125-126), este relicário era, antes de ter sido utilizado nas celebrações religiosas, um utensílio pagão e com propriedades mágicas,

recupera o seu fundamento ideológico no politeísmo, porque a majestade não era santa mas leiga. Note-se como a linha subtil entre magia e milagre era facilmente quebrada pela mesma Igreja, quanto mais não fosse por forma a atrair mais adeptos. Com efeito, foram considerados “santos” também os soberanos que conseguiam converter as povoações.

⁵⁷ Pertenceu à Rainha Santa, Isabel de Aragão.

muito provavelmente utilizado para custodiar amuletos e talismãs constituídos por línguas de serpente, dentes de tubarão e outros fragmentos de materiais exóticos⁵⁸.

Refira-se que a arte da ourivesaria é aquela que mostra de maneira mais evidente o poder da “magia natural” das pedras, porque, normalmente, a criação destas peças prevê o uso de gemas como o cristal de rocha⁵⁹, utilizado muitas vezes na decoração dos relicários para tornar o objeto sagrado – que se encontra fechado no seu interior – mais bem visível. Segundo o que se acreditava na medievalidade, este cristal tinha o poder de identificar os venenos contidos nos líquidos e por isso era comumente empregado no fabrico de copos e taças.

Além das gemas, a magia na arte medieval está particularmente ligada às práticas divinatórias. A simbologia astrológica é muito explorada e inúmeras são as realizações artísticas dos signos do zodíaco, os quais encontram lugar habitual em vários mosaicos, capitéis esculpidos, cenas pictóricas e iluminuras. Também são muitos os vitrais que demonstram a importância desta simbologia: entre as várias catedrais europeias, aquela que se destaca na representação não apenas do astrológico, mas do mágico ligado à previsão do futuro é, sem dúvida, a Sé de Lausanne, na Suíça. Na roseta central, para além das figuras do sol e da lua e do zodíaco, estão representadas as artes divinatórias que preenchem o espaço do vitral dedicado aos vícios: a aeromancia e a piromancia (figuras 4 e 5).

⁵⁸ Segundo Maria José Goulão (2009: 126), vários relicários antes de terem sido utilizados com fins religiosos eram objectos que estavam postos na mesa, porque eram usados para detetar os venenos na comida do rei.

⁵⁹ Acreditava-se que este cristal ajudava na cura de doenças renais e que podia assegurar a benevolência dos deuses juntamente com outras pedras, como a galactite, o jaspe, a opala e a magnetite (Prieto, 1992: 197).



Figura 4: Roseta da Catedral de Lausanne (Pormenor: aeromancia) – Lausanne (Suíça).



Figura 5: Roseta da Catedral de Lausanne (Pormenor: Piromancia) – Lausanne (Suíça).

Como vimos no capítulo anterior, a leitura do futuro mediante a astronomia ou a astrologia não era considerada uma prática condenável, mas em várias ocasiões pode estar ligada com o que nós hoje entendemos por superstição. Ora, a tapeçaria de Bayeux “narra” a história da Batalha de Hasting (14 de outubro de 1066) e um pormenor desta obra representa o momento em que os astrólogos veem um cometa no céu pressagiando desgraças para o cavaleiro Harold (figura 6).



Figura 6: Tapeçaria. *Batalha de Hasting* (Pormenor: cometa). Musée de la Tapisserie de Bayeux – Bayeux (França). 1170-1177.

De facto, o que se representa é uma verdadeira superstição medieval⁶⁰ de origem muito antiga: cometas, eclipses e meteoros causavam particular espanto e acreditava-se que eram sinais prodigiosos antecipando catástrofes (Battistini, 2005: 96).

Além da adivinhação mediante a “ciência” astrológica, na arte representam-se também pessoas com “poderes” naturais de leitura no futuro, que seria possível definir como mágicos, embora, neste caso, o sentido religioso tenha substituído o significado

⁶⁰ Não apenas os cometas, eclipses ou aparições no céu, mas também todas os fenómenos invulgares que aconteciam, como a neve vermelha, eram suficientes para os homens terem medo (Evans, 1896: 100).

sobrenatural original. O exemplo que o *Dizionario Universale dell'Arte* oferece mostra a versão da Sibila de Bamberg⁶¹, que apresenta Elisabeta anunciando à Virgem Maria o seu futuro. A imagem do antigo oráculo⁶², originariamente sacerdotisa do deus Apolo, foi altamente utilizada na arte da Idade Média. Como acontecera com as diversas entidades pagãs, houve, neste caso, a identificação da antiga adivinha na personagem evangélica da Santa. Com efeito, o motivo religioso reconstrói o maravilhoso mágico e oferece-lhe o sentido religioso de milagroso. O mágico está purificado e espiritualizado sem que sejam mudados os elementos referenciais da magia. Isto acontece não apenas com os sujeitos das representações, mas também com os materiais que eram utilizados no fabrico de peças artísticas, em particular as gemas e os materiais preciosos.

A iluminura é um outro tipo de arte fundamental na Idade Média e que nos permite conhecer usos e costumes da sociedade coeva, porque representam, por exemplo, a roupa, a arquitetura ou os trabalhos da época. Em inúmeros manuscritos europeus estão presentes estes “desenhos”, que, muitas vezes, representam criaturas híbridas, imagens normalmente tiradas dos bestiários medievais e que são importantes para delinear a dimensão supersticiosa na arte da Idade Média.

De facto, em tais obras os animais descritos nem sempre patenteiam o aspeto divino ou demoníaco, porque existem também criaturas tidas como “supersticiosas”. Veja-se como o *Bestiário* da British Library demonstra exatamente este aspeto, descrevendo, por exemplo, a hiena (figura 7) como um animal que podia mudar de sexo e que dentro do seu olho guardava uma pedra que tinha a capacidade de prever o futuro⁶³. Evans (1896: 73) refere que este animal tinha a característica de aparecer apenas durante a noite, e, portanto, existia a crença de que a besta fosse um homem transformado. Os cães que eram tocados pela sua sombra perdiam o pelo e o odor e no caso de comerem o seu cérebro enlouqueciam.

⁶¹ Obra que se encontra na Sé da cidade alemã com o mesmo nome. Tal igreja foi comissionada pelo soberano Henrique II em 1004, mas só foi acabada no século XIII.

⁶² Mulheres sábias que, em transe, podiam proferir predições e conselhos de origem divina. Eram, portanto, consideradas como autoridades infalíveis e mediadoras entre humanos e deuses.

⁶³ *The Medieval Bestiary*. Hyena (<http://bestiary.ca/beasts/beast153.htm>) [consultado em 10-01-2016].



Figura 7: Hiena, Royal MS 12 C. xix, f. 11v. Século XIII.

O sentido mágico representado nas miniaturas está também presente nas iluminuras insulares anglo-irlandesas dos séculos VII-IX. Influenciadas pela antiga arte da ourivesaria, as decorações tornaram-se o símbolo das forças mágicas protetoras, acabando por serem consideradas “apenas” como emblema da beleza da palavra de Deus (Walter & Wolf, 2014: 32). Podemos, ainda, encontrar um conjunto de personagens mágicas nas ilustrações dos romances da matéria de Bretanha, mas identificáveis como seres encantados apenas pelo conhecimento do leitor. De facto, tais imagens não explicitam a magia da figura representada. Como é possível aferir pela figura 8, a imagem da Dama do Lago, criatura mágica por definição, não parece, aparentemente, possuir na iluminura do manuscrito da *Queste du Graal* nada inerente à categoria do mágico, embora o ato de oferecer armas possa ocorrer por mão de figuras feéricas.



Figura 8: Iluminura da *Queste del Saint Graal*. A dama do Lago oferecendo o escudo ao Lancelot. Beinecke MS 229, f. 29 r. Século XII.

Já as iluminuras que ilustram bem o mágico estão contidas nos manuscritos de manuais de magia, que mostram como efetuar encantamentos e confeccionar poções. Por exemplo, é possível ver na representação da *Sorcerye* (figura 9) que ali estão representadas feiticeiras colhendo a erva para a preparação de um feitiço. Tal imagem em muito ajuda na compreensão do texto, oferecendo uma visão mais prática sobre como fazer um encantamento. Por outro lado, é importante reparar na presença central do demónio, pormenor que demonstra o facto de as práticas mágicas andarem ligadas à intervenção demoníaca. Este aspeto acaba por ganhar ainda mais importância se pensarmos no período de redação do manuscrito, isto é, o século XIV, momento em que o diabólico começa a ser um elemento preponderante no contexto mágico.



Figura 9: Feiticeiras preparando um feitiço para uma criança. Cotton MS Tiberius AV II, f. 70. Século XIV.

Do século XIV é igualmente o manuscrito de *Les Grandes Chroniques de France*⁶⁴, em que estão representadas as bruxas queimadas e torturadas na fogueira (figura 10). Na imagem, o elemento mágico (e demoníaco) é oferecido pelas figuras das mulheres em chamas, mas não está representada uma ação que denote a particularidade mágica das personagens das iluminuras. Se descontextualizadas, a iluminura só por si não tem a capacidade narrativa acerca do mágico, que, pelo contrário, a figura 9 possui. O impacto visual é claramente muito forte, devido às cores vivas, mas sem a ajuda do texto não seria possível interpretar as mulheres queimadas como bruxas, na medida em que elas poderiam ser vulgares pecadoras.

⁶⁴ A obra é uma tradução francesa do original em latim das *Chroniques de Saint-Denis*. O texto é obra de vários autores e narra a história dos reis de França de 1274 até 1462.

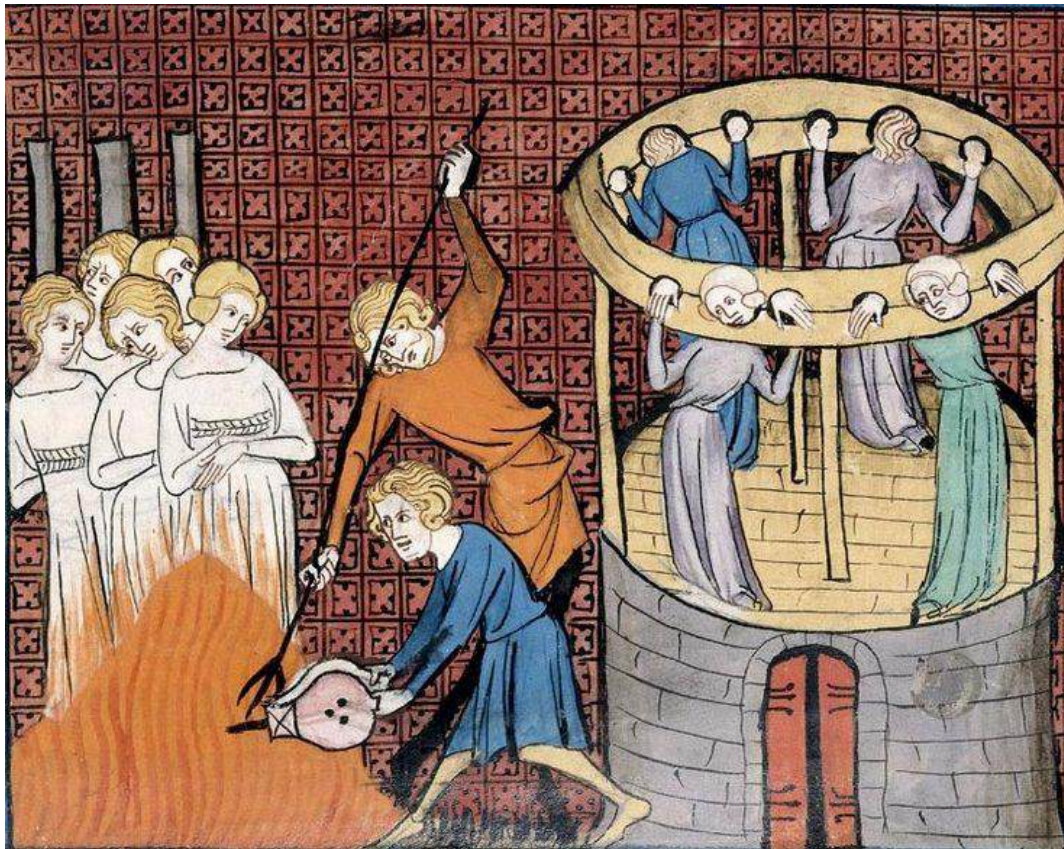


Figura 10: *Les Grandes Chroniques de France*. Bruxas queimadas e torturadas. Royal 16 G VI, f. 64. Século XIV.

Embora as várias ilustrações sobre o mágico na arte e, em particular, nas iluminuras dos manuscritos de teoria das artes mágicas sejam uma constante⁶⁵, o mágico no campo literário consegue ser ainda mais explorado, ganhando uma força maior do que a da arte figurativa.

Segundo Corinne Saunders (2010: 117), a magia natural é aquela que mais oferece inspiração para a criação de obras literárias na Idade Média. De facto, nos textos tematiza-se muito a magia das pedras, das poções como remédios e das plantas, para além da não menor importância das práticas divinatórias. O campo literário mantém, portanto, alguns elementos em comum com a arte figurativa, que analisaremos agora com base na ordem já utilizada para esta. Começaremos, pois, por identificar os diversos elementos mágicos na literatura europeia a partir da descrição do poder das gemas, prosseguindo pela representação das visões do futuro e concluindo com a

⁶⁵ Não seria possível aqui convocar todos os manuscritos em que estão representadas práticas mágicas. Sobre a proliferação deste labor, veja-se Sophie Page, *Magic in Medieval Manuscripts*, University of Toronto Press, 2004.

exposição das diversas criaturas animalizadas que têm espaço na literatura medieval. Por fim, serão ainda exemplificadas as poções, os objetos mágicos e as personagens mitológicas que se tornam figuras mágicas fundamentais.

Na produção literária medieval, como na arte da ourivesaria, a presença das pedras mágicas adquire uma grande relevância. Em muitas obras de Chrétien de Troyes aparecem gemas com características encantadas. Por exemplo, em *Yvain* o protagonista recebe de Laudine um anel com uma safira que oferece proteção universal⁶⁶. E o mágico das gemas está também fortemente presente na literatura germânica, o que não nos surpreende, já que a criação artística destas populações se fundava bastante em peças ricamente decoradas. Na *Canção dos Nibelungos*⁶⁷ em vários momentos repete-se o construto “ricas vestes” para aludir e referir a característica de elas estarem peçadas de gemas⁶⁸. De resto, as pedras preciosas são igualmente fundamentais na imagem das espadas maravilhosas presentes em várias obras francesas, como acontece na em cima citada.

Normalmente na literatura a espada é uma arma de proveniência do Outro Mundo, construída por mulheres encantadas e oferecida ao herói em situações particulares e desafios maravilhosos. A esse ponto de partida há que acrescentar a progressiva situação mágica da arma que na literatura medieval surge assimilada a um sentido religioso que se foi adicionando. Portanto, a espada encantada não funciona apenas como possuindo poderes mágicos do além, porquanto o que muitas vezes a torna

⁶⁶ «Cest mien anel, que je vos prest. / Et de la pierre, quels ele est, / vos dirai je tot en apert: / Prison ne tient ne sanc ne perd / Nuls amanz verais et leaus. / Ne avenir ne li puet mals, / Mes qu'il le port et chier le tiegne / Et de s'amie li soviegne, / Einçois devient plus durs que fers» (Pauphilet, 1952 : 229). Interessante é o estudo efetuado por Valérie Gotero sobre as gemas em Chrétien de Troyes, demonstrando a ligação que se estabelece entre as pedras preciosas que encontramos nos romances e nos lapidários franceses. Sobre este assunto veja-se Valérie Gotero, “Les Gemmes dans l'Œuvre de Chrétien de Troyes (*Erec et Enide, Cligès, Le Chevalier de la Charrette, Le Chevalier au Lion, Perceval*)”, *Cahiers de la civilisation Médiévale*, n.º45, 2002, pp. 237-254.

⁶⁷ O termo “Nibelungos” significa “filhos do país do nevoeiro”. A obra em questão é uma obra complexa que abrange todo o território germânico do Reno, a Inglaterra, a Dinamarca, a Noruega, a Islândia, a Gronelândia até as Ilhas Feroé. É uma recolha de cantos provavelmente dos séculos VI e VII e que foram inicialmente transmitidos de modo oral para só tomarem a forma escrita por volta dos séculos XII e XIII. O texto está dividido em duas partes: a primeira narra as aventuras de Siegfried até à sua morte e na segunda conta-se a vingança da viúva Cremilde contra o irmão Hagen por este ter assassinado o marido.

⁶⁸ Segundo as sagas nórdicas, a roupa era fundamental e de fabrico doméstico (como também refere a *Canção*) e não eram raras as personagens elegantes que Régis Boyer (1994: 81) define com a expressão de «*dandies ante litteram*».

eficaz é o signo da cruz (Dubost, 1991: 692). A valência milagrosa da espada acaba por afastar o poder mágico original, e não somente do ponto de vista literário. De facto, a substituição do mágico⁶⁹ pelo milagroso resulta bem visível historicamente nas peças arqueológicas teutónicas que mostram incisões efetuadas na lâmina da arma: as tribos germânicas costumavam escrever na lâmina símbolos como círculos, linhas e letras e também inscrições rúnicas utilizadas, normalmente, para fins bem delimitados e mágicos, isto a partir do século X, em que estas inscrições começaram a apresentar frases cristãs em alfabeto latino e rúnico, como “*in nomine Domini*” ou “*benedictus Deus meus*” (Marques, 2013: 16, 30).

Um exemplo destas armas que apresentam a conjugação do mágico com o religioso é o das espadas vikings, conhecidas como “Ulfberht Swords”⁷⁰ (figura 11).



Figura 11: Espada Ulfberht. Germanisches Nationalmuseum – Nuriberga (Alemanha).

⁶⁹ Também a arte da manufatura das armas tem o seu carácter mágico. A profissão de ferreiro era considerada como uma profissão sobrenatural, pois a araponga conseguia modelar o ferro, material também rico de simbologia – o ferro tinha um valor sagrado devido à sua origem meteórica, porque caído do céu, lugar do divino; além disso, este elemento tem a capacidade de proteger das energias negativas – e que conseguia criar como Deus. Na tradição viking, a arte de trabalhar o ferro e de construir, em particular, espadas de boa qualidade era uma peculiaridade reservada a poucos. Esta característica fazia com que as armas produzidas fossem circundadas por uma aura encantada. O trabalho do ferreiro acabou por ser a única ocupação que alcançava uma dimensão quase divina, devida à capacidade de liquidificar o ferro e torná-lo uma arma ou uma armadura (Boyer, 1994: 61).

⁷⁰ Espadas que circularam nos países nórdicos do século IX até o século XI. Foram descobertos 170 exemplares, todos com símbolos mágicos, para, normalmente, trazer sorte. As mais antigas podem apresentar a inscrição IINIOMINEDMN, ou seja, *In nomine Domini* (Ulfberht Swords, http://www.tf.uni-kiel.de/matwis/amat/iss/kap_b/backbone/rb_4_3.html) [consultado em 04-07-2016].

A astrologia também tem um importante papel na literatura medieval, sendo entendida como prática utilizada para prever o futuro (e, portanto, como arte mágica, e em alguns casos também supersticiosa). A peça de teatro espanhola *Auto de los Reyes Magos* (século XII), de que apenas se conhecem 147 versos, está toda ela relacionada com a interpretação dos astros. A literatura inglesa oferece igualmente exemplos do relevo desta prática, como bem o demonstra na apresentação da Mulher de Bath⁷¹ na obra *Os contos de Cantuária*⁷² de Geoffrey Chaucer (1343-1400). Já a adivinhação mediante a leitura dos astros é oferecida por Afonso X em *La Gran Conquista de Ultramar*⁷³, em que a moura Halabra, olhando para o céu estrelado e inquirindo os espíritos que lhe aparecem, consegue prever o futuro⁷⁴.

Nas obras medievais são ainda muito importantes as poções mágicas, cuja presença está bem atestada nas obras de Chrétien de Troyes. Em *Cligès*⁷⁵, por exemplo, a feiticeira Thessala prepara um elixir alucinogénio para salvar Fenícia de todas as relações sexuais com o marido, o qual prova um prazer puramente imaginário⁷⁶ (Poiron:

⁷¹ «For certes, I am al Venerien / In feelynge, and myn herte is Marcien. / Venus me yaf my lust, my likerousnesse, / And Mars yaf me my sturdy hardynesse; / Myn ascendent was Taur, and Mars therinne. / [...] / I folwed ay myn inclinacioun / By vertu of my constellacioun; / That made me I koude noght withdrawe / My chambre of Venus from a good felawe. / Yet have I Martes mark upon my face, / And also in another privee place» (Chaucer, 1958: 174).

⁷² Coletânea de contos escritos a partir de 1387. A obra ficou incompleta, mas permanece muito rica. Descreve a variedade das classes sociais inglesas e exhibe muitas referências astrológicas ligadas à posição planetária, mas também “mágica”, de interpretação do horóscopo. É importante notar que o autor para se referir às “ciências naturais” utiliza a expressão “Magyk natureel”, que aparece no prólogo do Físico, ou seja, do médico: «For he was grounded in astronomye. / He kepte his pacient a ful greet deel / In houres, by his magyk natureel. / Wel koude he fortunen the ascendant / Of his ymages for his pacient» (Chaucer, 1958: 13 - sublinhado nosso).

⁷³ Crónica sobre a conquista de Jerusalém durante a primeira cruzada. Obra rica em folclore e contos populares, é além disso o relato de três histórias completamente ficcionais: *El Caballero del Cisne*, *Berta de los Grandes Pies* e *El Mainete*.

⁷⁴ «Eacaesció que aquella noche entró ella en una huerta que tenía, muy fermosa, e començó mirar las estrellas e echar suertes, porque pensava adivinhar las cosas que havíam de venir. [...] Tornó otra vez a catar muy afincadamente, haziendo sus figuras e sus señales muy fuertes, en que fazia ayuntar los espíritos, que le respondían a lo que preguntava» (Afonso X, 1926, vol.I, 323).

⁷⁵ Obra em versos de Chrétien de Troyes escrita como resposta a *Tristão e Isolda* em torno de 1176. É a segunda dos cinco romances arturianos (soma-se a *Erec e Enéide*, *Yvain*, *Lancelot e Perceval*) redigidos pelo mesmo autor.

⁷⁶ «A Thessala qui ne repose / De poison feire et atranprer / Voel ma parole retourner. / Thessala trible sa poison, / Espices i met a foison / Por adolcir et atranprer, / Bien la fet batre et destranprer, / Et cole tant que tot est cler / Ne rien n'i est aigre n'amer; / Car les espices qui i sont / Dolce et de boene oldor la font. (...) Il dort et sogne et veillier cuide, / S'est an grant poinne et an estuide / De la pucele losangier / Et cele mainne grant dangier / Et se desfant come pucele, / Et cil la prie et si l'apele / Molt dolcemant sa dolce

1982, 71-72). O filtro é preparado com ervas e é um dos poucos casos em que o feitiço, embora meramente literário, é utilizado com um fim edificante⁷⁷, isto é, o de preservar a virgindade da protagonista. Além disso, na obra encontra-se a referência a um outro tipo de poção, desta vez narcotizante, e que permite que Fenícia possa passar como morta e ser retirada do túmulo pelo verdadeiro amor, Cligès, o qual a leva a um local secreto para os dois ficarem juntos até a eternidade.

Em *Tristão e Isolda*⁷⁸ a mãe de Isolda prepara uma poção para a filha se apaixonar pelo rei Marcos com quem se deve casar, mas, por engano, o filtro será bebido pelos dois protagonistas, que se enamorarão um pelo outro numa afeição que os levará à morte. Backès (1996: 159) afirma que o nome Tristão – na versão de Bérroul, *Tristan* – significaria “veneno”. Esse termo em francês corresponde a *poison*. Tal palavra está presente no *Roman de la Rose* como referência à “feiticeira” Medeia. Todavia, nestas obras *poison* (fr.) ainda não significava “veneno”, mas antes “poção” ou “*vin herbé*”, ligando-se, portanto, à obra mágica de feitiçaria da mãe de Isolda. Além da poção, no romance aparecem também criaturas maravilhosas como dragões⁷⁹, gigantes e anões. Também o italiano Dante Alighieri alude, no canto XX do *Inferno* da *Divina*

amie; / Tenir la cuide, n'ant tient mie, / Mes de neant est a grant eise, / Neant anbrace et neante beise, / Neant tient et neant acole, / Neant voit, a neant parole, / A neant tance, a neant luite. / Molt fu bien la poisons confite» (Micha, 1938: 60, 63).

⁷⁷ De facto, nas obras literárias a magia não é sempre negativa. Para além do *Cligès*, existem vários textos demonstrando a positividade de algumas práticas mágicas, como a astrologia, que pode ajudar na adivinhação de um caminho certo. Ainda são consideradas positivas as armas e os vestidos fabricados por fadas, que protegem o herói, como se vê na obra castelhana o *Libro de Alexandre*, em que a camisa e o brial comunicam ao usuário a virtude da lealdade e protegem-no dos vícios, do cansaço e do medo (Garrosa Resina, 1987: 134). Apesar destas exceções, nas obras as práticas encantatórias são reputadas negativamente, porque são normalmente utilizadas para causar mal e doenças.

⁷⁸ Romance de tradição bretã cuja transcrição mais antiga parece ser a de Beroul, pois a versão de Chrétien de Troyes está perdida e sabemos da existência desta última em virtude de o autor a ela se referir no *Cligès*. O romance teve uma grande difusão nas diversas línguas durante o período medieval. Para além do francês, aparece em alemão, norreno, islandês, inglês, italiano, espanhol e até num fragmento em galego-português.

⁷⁹ No romance francês, Tristão mata o dragão e fica molhado pelo seu sangue exatamente como Siegfried na *Saga do Volturnos*. As semelhanças entre romances do ciclo arturiano e sagas escandinavas são bastante consistentes. Por exemplo, é possível comparar a espada do deus Ódin com a de Artur, a primeira encontrada encaixada numa árvore e a segunda numa rocha. Além disso, sabemos que as lendas bretãs são originárias de mitos célticos que, por sua vez, foram, com elevado grau de probabilidade, influenciados pelos escandinavos, que, como foi dito, conquistaram as zonas dos celtas. Portanto, as contaminações “mitológicas” passaram de cultura em cultura e graças às traduções chegaram a ser parte de um património literário comum, mas ao mesmo tempo nacional, que reelaborou singularmente as várias lendas, contos e personagens.

*Comédia*⁸⁰ (figura 12), a feiticeiras que, para além de preverem o futuro, são criadoras de poções: «Vedi le triste che lasciaron l'ago / La spuola e il fuso, e fecersi indovine; / Fecer malie con erbe e con imago» (Alighieri, s/d: 197).



Figura 12: Iluminura de Priamo della Quercia. *Borgia degli indovini*. Século XV.

Em relação aos objetos encantados, quer no *Lancelot* quer no *Yvain*⁸¹ encontramos o anel mágico⁸². No primeiro caso, este objeto é oferecido pela Dama do Lago para dissipar os outros encantamentos, funcionando, assim, como uma contra-

⁸⁰ Narra a viagem de Dante nos três mundos do além – *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso* –, a que correspondem as três *cantiche*. O protagonista-autor tem duas guias que o conduzem num percurso até a Deus: o sábio Vigílio, que o acompanha no *Inferno* e no *Purgatório*, e a amada Beatrice, que estará com ele na terceira *cantica* do *Paraíso*. A forma do inferno representada por Dante é aquela estereotipada do imaginário medieval: um funil que se abria perto da cidade de Jerusalém criado por Lucifer na sua queda do *Paraíso*. Este lugar apresenta-se dividido em vários cercos em que aparecem as almas dos pecadores de vários períodos históricos: contemporâneos de Dante, antigos, personagens mitológicas e literárias. No *Inferno* aplica-se a lei do *contrapasso*, que possui duas diferentes atuações: a primeira dá-se por analogia do pecado cometido, ou seja, os condenados são punidos com a pena igual ao abuso cometido; a segunda ocorre por contraste, isto é, a penitência é contrária ao que foi feito na vida.

⁸¹ «“Et cest mien anelet prendrez / Et, s’il vos plest, sel me rendrez, / Quand je vous avrai delivré.” / Lors li a l’anelet livre, / Si li dist qu’il avoit tel force, / Come a dessor le fust l’escorce / Qui le cuevre, qu’on n’en voit point, / Mês il covient que l’on n’en voit point, / Mês il covient que l’on l’empoint, / Si qu’el poing soît la Pierre enclose, / Puis n’a garde de nule chose / Cil qui l’anel en son doit a; / Que já veoir n ele porra / Nus hom, tant ait les ieuz overs, / Ne que le fust, qui est coverz / De l’escorce qui sur lui mest. / Ice mon seignor Yvain plest» (Pauphilet, 1952: 190-191).

⁸² A capacidade de o anel ser mágico e de o seu uso ser o que se espera de um instrumento poderoso é, em várias literaturas, devida à sua forma circular, que simboliza o infinito, porque não tem nem princípio nem fim e ainda designa a unidade (De María, 1967: 257). A combinação da forma circular, frequentemente utilizada nos rituais mágicos, com as pedras preciosas, também consideradas mágicas, faz com que o anel seja tido como o objeto encantado por excelência (Saunders, 2010: 125).

-magia; no segundo caso, a joia serve ao protagonista para que este se torne invisível e é doada ao cavaleiro por Lunete⁸³, para além do anel de safira oferecido por Laundine que já referimos anteriormente. Estes objetos mágicos parecem ser cedidos por personagens de um mundo Outro, alheio ao espaço humano, onde moram criaturas encantadas (Poiron, 1982: 72-73).

Na *Canção dos Nibelungos* aparecem vários elementos mágicos explicitamente definidos como tais, como o carapuço da invisibilidade, que o protagonista da primeira parte do canto, Siegfried, rouba ao anão, ou ainda o cinto mágica da valquíria Brunilde. Alguns episódios desta obra estavam já presentes no *Edda*⁸⁴, obra mais antiga, que recolhe textos da antiga mitologia escandinava. Feito o confronto dos dois textos, é possível detetar as várias modificações que ocorreram na lenda de Sigfried e Brunilde⁸⁵ do *Edda*. De facto, no *Nibelungenlied* o conto destas personagens encontra-se cristianizado: não aparecem os deuses, como Ódin. Além disso, esta última obra quer projetar a verosimilhança da história referenciando nomes topográficos existentes, como a Islândia, terra da rainha Brunilde (Backès, 1996: 125-126). Pese embora a cristianização e a racionalização da obra original, continua a ocorrência mágica e está também presente o aspeto demoníaco, sobretudo na segunda parte do texto, em que

⁸³ Lunete é a serva de Laundine (definida também como “a dama da fonte”). Sabendo do amor de Yvan pela sua patroa, ajuda (magicamente) o protagonista na conquista da mulher.

⁸⁴ Recolha de lendas que fazem parte da mitologia escandinava. Há dois tipos de coletâneas: a poética e a prosaica, ambas encontradas na Islândia. A primeira é a mais antiga e foi escrita por autores anónimos durante o período de 1000 a 1300, obviamente contendo narrações anteriores. A segunda redação é de 1200 e foi escrita por Snorri Sturluson (1179-1241), poeta cristão e político. Transcreveu fielmente os mitos da sua terra, isto é, sem adaptação milagrosa ou demoníaca típica das traduções e rescrições cristãs. De facto, no Norte da Europa as tradições pagãs – apesar dos grandes esforços da Igreja para serem erradicadas – continuaram sempre muito fortes (Gourevitch, 1996: 135), o que é também visível pelos restos arqueológicos. Por exemplo, foram encontrados pingentes de forma de martelo de Thor junto das pequenas cruzeiras cristãs utilizados como amuletos (Lindow, 2001: 27), assim demonstrando que os povos do Norte acreditavam tanto na proteção do filho de Deus como na do deus pagão.

⁸⁵ No *Edda*, Brunilde – que nessa recolha mitológica se chama Sigurdriða – é uma valquíria filha do deus Ódin e amante de Sigfried (Bossert, 1893: 87). A valquíria, desobedecendo ao pai, está aprisionada numa torre e só pode ser libertada por um herói. Sigfried será esse herói, mas depois de ter libertado a valquíria e de ter ficado apaixonado por ela esquece-se desta relação por causa de um encantamento e enamora-se por Cremilde (Kriemhild). Nesta obra cruzam-se deuses e humanos partilhando o mesmo espaço ficcional como acontece na verdadeira mitologia. A versão “cristianizada” da lenda, ou seja, a *Canção dos Nibelungos*, reduz o papel de Brunilde a simples rainha da Islândia, forte e combativa, mas sem que apareça qualquer ligação familiar com as divindades pagãs. Portanto, nesta última obra o seu papel mitológico e maravilhoso encontra-se reduzido a pequenos fatores, como a força de Brunilde ou a aparição do anão Albérico (Backès, 1996: 164).

Cremilde parece ser aconselhada pelo diabo na criação da sua vingança contra Hagen, personagem que lhe matou o marido Sigfried.

As criaturas sobrenaturais parecem ser originárias de um outro mundo que interferem com o universo humano, ajudando ou, em alguns casos, dificultando o herói nas suas empresas. A literatura de origem celta, como o filão bretão, e as canções germânicas oferecem inúmeros exemplos de fadas, gigantes, anões e animais fantásticos. Porém, estes seres não costumam ser identificados como “mágicos” pelos críticos Dubost e Poiron, porque estes estudiosos não colocam o mundo feérico no patamar do mágico, apenas o reconhecendo como um lugar alheio e paralelo ao dos homens, embora os objetos que ali são produzidos estejam definidos como “mágicos” (ou demoníacos, caso estes servissem de ajuda ao antagonista). Contudo, parece-nos que, por causa deste enfoque mágico, devemos considerar tal universo como efetivamente pertencente ao domínio da magia. Veja-se como na França medieval se joga muito com a presença da fada, que, para além de aparecer nos romances de tipo arturiano, está mascarada sob a forma de uma simples mulher na fonte, como se pode notar, por exemplo, a partir dos *Lais*⁸⁶ de Maria de França. A lírica profana galego-portuguesa também oferece exemplos da representação destas criaturas, assunto que desenvolveremos mais adiante.

Na *General Estoria* de Afonso X também estão presentes seres mitológicos que para além de protagonizarem empresas maravilhosas são responsáveis por praticar magia. De facto, e segundo Garrosa Resina (1987: 193-194), nesta obra encontramos uma série de capítulos que teorizam a magia, e um deles, em particular, descreve mesmo os principais magos e feiticeiros da mitologia: Diana, Circe e Medeia. A cada uma destas personagens corresponde um poder diferente, assim distribuído: a primeira possui o das imagens, ou seja, consegue transformar uma coisa numa outra; a segunda está dotada do poder da mistura, efetuado através da junção de vários elementos; e a última tem o da sorte, isto é, a arte da palavra e dos provérbios. Segundo a lição do texto

⁸⁶ Os *Lais* são pequenas composições octossilábicas de fundo bretão em que se celebra o amor cortês e escritos em língua anglo-normanda, idioma d’*oïl* falado na Inglaterra. Os mais conhecidos são os de Maria de França (séculos XII-XIII). Lecouteux (1999a: 80) encontrou nestas criações líricas figuras que muito se aproximam à imagem da fada, em particular no *Lai de Lanval*, em que a mulher que ali comparece não seria apenas uma mas uma Fylgja (um duplo espiritual escandinavo). Esta interpretação é deduzida do facto de a poetisa ter nascido na Normandia, zona povoada por norte-germânicos, e, portanto, na opinião do autor, ficou influenciada pelas crenças mitológicas nórdicas. De facto, no *Lai* o protagonista desaparece cavalgando a criatura da “fada” e representando, assim, a sua morte.

do Rei Sábio, estas três personagens foram as primeiras feiticeiras da história cuja magia foi aproveitada para o bem-estar dos humanos (Güida, 2000: 158)⁸⁷. Aliás, também na obra inglesa *The House of Fame*⁸⁸, de Geoffrey Chaucer, estão presentes deusas encantadoras, como Medeia, Circe e Calipso, o fundador da magia, Hermes Trismegistus, e há uma referência ao ilusionista Colle Tregetour⁸⁹, provavelmente um encantador inglês que realmente existiu e cujo verdadeiro nome seria Colin T. (Saunders, 2010: 146).

É, porém, do nosso ponto de vista, o demoníaco o aspeto que mais funciona como indutor da criação fantástica⁹⁰. Com efeito, as conceções artísticas do diabólico estão muito mais desenvolvidas e exploradas do que as do mágico, com a consequência de a imagem do demónio ofuscar a representação figurativa e literária do mágico. Embora esteja prevalentemente ligado ao proibido, à tentação e ao desconhecido, as figurações que tratam deste aspeto são as mais diversas e sempre têm que ver com o monstruoso e a hibrididade.

Dinzelbacher (1996: 251, 252) afirma que a exploração do demoníaco e do monstruoso na arte cristã foi instrumentalizada – assim como a da excomunhão – para suscitar o medo nos fiéis, de maneira que pudessem ser mais bem “controlados”. A

⁸⁷ «Dizen asi aquellos sabios que de la magica de las ymages recudio despues a las gentes e el saber e las obras de conoçer a Dios, e a los çielos, e a los elementos, e a los santos, e aorar los en las voluntades e por palauras, donde les fizieron ymages en que les aoraron. [...] E de las obras de la magica de las mezclas naçio otrosi al mundo en los omnes el cuydado de la guarda de los cuerpos. Onde en las mezclas delas yeruas, e de lassemientes, e de las otras cosas asacaron commo se començo la fisica, e se fizieron los axaropes e otros beurajos e leutarios contra las enfermedades de los cuerpos e contra los dolo-res. E fallaron otrosi de aqui los sabidores las melezinas de las llagas e de las exidas, e el saber de lus çelurgianos, e de los albeytares, de de los sangradores. E de las obras de la magica de las suertes naçieron otrosi sus proes al mundo, ca dende vino a talante a los omnes de querer saber sus fazendas en los fechos deste mundo; donde se mouieron a catar agujeros en estornudos, e en aues» (Afonso X *apud* Güida, 2010: 158-159).

⁸⁸ Obra incompleta escrita em versos em torno de 1378-1380 e constituída por três livros de conteúdo alegórico.

⁸⁹ «Ther saugh I Colle Tregetour / Upon a table of sycamour / Pleye an uncouth thyny to telle - / Y saugh him carien a wynd-melle / Under a walsh-note shale» (vv. 1277-1281, Chaucer *apud* Saunders, 2010: 146).

⁹⁰ Segundo Todorov (1981: 16), «o fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural», ocupando o espaço entre o maravilhoso e o estranho. O primeiro refere-se a um acontecimento sobrenatural que, porém, não surpreende e o segundo indica um acontecimento considerado particular devido a ignorância. Explicaremos mais em profundidade a diferença entre maravilhoso e fantástico ao longo do capítulo.

utilização do medo não se reflete apenas nas artes figurativas, mas também na literatura. Segundo o que refere Dubost (1991: 201), a Igreja tinha interesse em manter este medo ativo, ainda que nos séculos XII e XIII, por causa de uma maior racionalidade, o aspeto diabólico se tenha enfraquecido; e, portanto, os autores eclesiásticos tentam despertar outra vez o antigo temor. De facto, a arte na Idade Média, e em particular durante o período do estilo românico⁹¹ (séculos XI-XII), estava nas mãos dos eclesiásticos, que tinham um poder absoluto que se estendia aos campos da filosofia, do social, das “liberdades individuais” e, obviamente, das formas de representação artística (Hauser, 1954a: 104).

O Diabo está quase totalmente ausente nas imagens cristãs anteriores ao século IX, como é possível notar pela figura 13 que representa o Juízo Universal e cujo anjo azul⁹² é Lucifer.



Figura 13: Juízo Final, Igreja de Santo Apollinare Nuovo (Ravenna – Itália). Século VI.

⁹¹ Estilo comum à Europa latina e germânica dos séculos XI-XII, portanto a seguir ao período carolíngio e otônioano e contemporâneo, na sua fase final, do gótico (*História da Arte*, 1972: 223).

⁹² Como refere Pastoureau (2000: 27), os romanos condideravam esta cor «non intégrée à un système de valeurs (et plutôt associée aux barbares[...])» e ainda «désagréable à l'œil». Explica-se assim o facto de que Lucifer ser representado com a cor que é normalmente considerada relativa à pureza e à virgindade, pois o mesmo autor (2000: 52) afirma que o azul se tornará “positivo” só a partir do século XI, em que será associado à mãe de Cristo.

Portanto, é possível afirmar que a importância do demônio se foi construindo ao longo da Idade Média até chegarmos ao ano mil e em que o Diabo encontra uma posição digna e uma representação canonizada por traços animais que enfatizam a sua monstrosidade. A imagem do demônio conserva, ao mesmo tempo, uma certa figura antropomórfica, enquanto criatura de Deus e, por isso, feito à imagem e semelhança Dele. A animalização do corpo demoníaco é devida a uma vontade de representar a brutalidade e a crueldade do ser. Neste sentido, a sua figura enriquece-se com cornos, chifres e orelhas pontiagudas. A partir do século XIII serão adicionados o pelo, a cauda e as asas de morcego (Le Goff & Schmitt, 2006: 319, 322).

Na arte românica há uma explosão das figuras monstruosas e demoníacas, em particular nas esculturas dos capitéis e das mísulas, simbolizando o Mal, o pecado e o inferno. Pretende-se com o termo “monstruosas” caracterizar as representações de criaturas híbridas e compostas miscigenando vários animais entre si e/ou com elementos humanos e vegetais. Estes seres compósitos faziam parte da mentalidade da Idade Média e os bestiários são um importante exemplo que reflete o imaginário coevo. Além disso, o universo pagão, que o cristianismo tentou apagar, reaparece nesta representação artística.

Nas esculturas das igrejas não é raro encontrar sereias⁹³ ou centauros⁹⁴ (figura 14), criaturas que faziam parte do imaginário pagão e foram usadas com um novo significado: representar os pecados. As representações de animais híbridos encontram-se amiúde na escultura francesa, que foi particularmente influenciada pelo imaginário bárbaro⁹⁵, como o demonstram as igrejas pertencentes à ordem cluniacense; mas, ao mesmo tempo, tais figuras recuperam também as formas e a temática das hagiografias

⁹³ As sereias esculpidas têm corpo de peixe e cabeça de mulher e são diversas daquelas da antiguidade, representadas com o corpo de ave. A mudança entre os dois tipos decorreu da influência nórdica que modificou o desenho mental destas criaturas. A sua representação na arte cristã – que em alguns casos apresenta esta criatura bífida – simboliza o pecado da vaidade e da luxúria (Marques, 2010: 75).

⁹⁴ Seres mitológicos representados com o corpo de cavalo mas com busto, braços e cabeça humanos. Estes simbolizam a natureza selvática e irracional do homem, em contraste com a racionalidade do cavaleiro, que domina as forças da natureza (Chevalier e Gheerbrant, 2011b: 241).

⁹⁵ O estilo zoomórfico chega até ao Ocidente com a instalação dos bárbaros na Europa. Estes povos traziam consigo uma herança artística asiática, dos citas e sármatas, a qual adicionou a influência do mundo grego. A arte nórdica e britânica, devida à dominação vikings entre os séculos IX e XI, apresenta uma tendência de distorção das imagens animais, porque na Escandinávia a longa presença do paganismo permitiu o desenvolvimento mais rápido da arte zoomórfica do que junto das populações do Sul (Barrucand *et alii.*, 1995: 55).

do deserto, ou seja, as tentações e os pecados estão representados com monstros e mulheres de seios descobertos e, em alguns casos, com o espelho em mão (Nunes, 2004: 197).



Figura 14: Exemplo de centauro e sereia. Mosteiro de Santo Domingo de Silos (Espanha). C.1100.

Na arte gótica permanecem os temas didáticos, mas aos demónios é oferecida, também, uma nova função defensiva. De facto, estes eram esculpidos fora da igreja e destacados do contexto narrativo⁹⁶ moralizante, cujo exemplo é oferecido pelas famosas gárgulas⁹⁷ de Notre-Dame de Paris (figura 15), que, para além da função de desaguadouros, serviam para afastar e assustar os outros demónios – os verdadeiros – que ameaçavam e tentavam os humanos.

⁹⁶ É sabido que, por exemplo, os portais das igrejas narravam através da escultura as histórias retiradas da Bíblia. Pelo contrário, as gárgulas não se inseriam neste contexto, sendo apenas utilizadas como “protetores” contra os espíritos malignos e com a função arquitetónica de goteiras.

⁹⁷ A ideia de estes monstros esculpidos serem utilizados como goteiras deve-se a uma lenda francesa dos séculos VI-VII. Não longe da cidade de Rouen existia um dragão de nome Gargouille que aterrorizava a povoação. O padre romano venceu o poder da criatura utilizando o símbolo da cruz e recebeu em troca a conversão da população. O corpo do bicho foi queimado na cidade de Rouen, mas ficaram petrificados a cabeça e o rabo. Estes restos de pedras foram depois colocados sobre a muralha da cidade e funcionaram como exemplar para as futuras goteiras (Le Gallic, 2009: 6).



Figura 15: Gárgulas. Notre-Dame de Paris (França). 1160-1345.

O mundo era então “habitado” por criaturas encantadas ou demoníacas que era necessário combater e do mesmo modo como as muralhas do castelo serviam como defesa contra os invasores assim as igrejas adotaram construções específicas para que as forças sobrenaturais malignas ficassem afastadas do lugar sagrado. A atitude defensiva representada na arte é ainda testemunhada pela figuração de anjos vestidos como cavaleiros, ou seja, armados. Este tipo de representação ocorre de maneira particular no ano mil e simbolizava não apenas a conceção cavaleiresca da época na proteção do soberano, mas também o ataque contra os infiéis mouros e o Mal. Desta maneira, tornavam-se militares na luta contra as trevas (Duby, 1977: 66), como se pode ver na figura 16.

Hauser (1954: 114, 169) refere que o estilo românico é uma arte interessada em representar o espiritual, deixando de lado a experiência sensorial e originando uma inquietação intelectual. Pelo contrário, o gótico tenderia a abandonar o universo simbólico aproximando-se da figuração do experimentado e do existente. Ora, esta diferença reflete-se na representação do demoníaco, que no primeiro estilo ocorre segundo um maior recurso às imagens de derivação mitológica e híbrida de várias naturezas, ao passo que no segundo a representação do demónio já se encontra estereotipada e canonizada, ligando-se antes à imagem do dragão – a antiga serpente romana – a que foram adicionadas as asas de morcego e, sucessivamente, no período tardo-gótico, a cresta. Além disso, o último gótico (flamejante) é caracterizado por uma iconografia mais tenebrosa – que se reflete em particular nas representações das danças macabras⁹⁸ –, devido ao período de crise, de doenças e de fome. Tais representações já

⁹⁸ Imagens que retratam pessoas dançando com a morte representada como esqueleto, cadáver ou um corpo em decomposição. Existem também figurações que mostram pessoas que dialogam com as várias personagens, simbolizando as diferentes classes sociais (Infantes *apud* Haindl U.,

não eram efetuadas para provocar medo nos fiéis que olhavam para elas; pelo contrário, estas imagens exorcizavam o terror porque mostravam os demónios ao lado dos anjos e dos símbolos cristãos, deixando entender que o mal podia ser vencido pelo bem da divindade e demonstrando que «*Ubique diabolus*» mas também «*Spiritus Sanctus in omnibus et ubique et semper est*» (Dinzelsbacher, 1996: 266, 280).



Figura 16: Convenevole da Prato. *Carmina regia*. 1335 (BL, Royal 6 E IX, fol. 6v)

A arte em geral desenvolveu um cânone imaginativo que tornou corrente a representação dos demónios: gigantes, dragões e serpentes, contradistintos pela cor preta (como também era o deus dos Inferos, Ade), para além da particularidade

http://www.edadmedia.cl/docs/danza_de_la_muerte.pdf [consultado em 05-07-2015]. Há também, na área francesa, poemas que tratam do assunto do baile com a morte. Estas composições foram escritas em torno de 1200 mas as representações figurativas só nascem por volta de 1400, portanto no período relativo à Peste Negra. Recorde-se que a associação de palavras “dança macabra” foi criada pelo poeta Jean le Fèvre, em 1376, inaugurando as primeiras representações nas paredes dos cemitérios (Nunes, 2004: 145, nota n.º 576). Nestas imagens os mortos dançantes estão sempre associados a prazeres carnisais para convidar as pessoas a gozar da vida, porque *memento mori* (Baltrušaitis, 1996: 226-228).

unicamente literária do Diabo malcheiroso. A criação deste cânone imaginativo testemunha a grande presença desta figura na arte, resultando numa imagem altamente mais explícita, mais forte e mais atuante do que a magia e, portanto, de mais fácil identificação quer na arte em geral quer na literatura em particular.

A forte presença demoníaca deve-se em grande medida às representações artísticas de uso didático⁹⁹. As imagens funcionavam como uma espécie de “banda desenhada” para que o povo analfabeto pudesse compreender as histórias do Antigo Testamento e do Evangelho, em que o demónio aparece como personagem tentadora e destruidora e que encontra na reprodução artística do Apocalipse a sua máxima expressão. O uso do monstruoso seria, portanto, didático para tentar afastar os indivíduos do pecado e abraçar o comportamento de piedade e amor que leva à luz divina.

A criação artística era, de facto, comissionada pela Igreja e, portanto, as figurações demoníacas estavam, normalmente, sob o controlo do clero (Gourevitch, 1996: 195). Porém, há casos em que as representações híbridas e monstruosas são utilizadas como “caricaturas” de pessoas existentes. No estilo gótico estas figuras cómicas pontuam com bastante frequência, e, ao mesmo tempo, na escultura não era difícil encontrar pequenos demónios quase escondidos entre os muros das catedrais, como acontece na estatuária junto do tímpano da abadia de Conques na França¹⁰⁰ (figura 17).



Figura 17: Pormenor do tímpano do Juízo final. Abadia de Saint-Foy de Conque (França). Séculos XI-XII.

⁹⁹ «The church was the poor man’s *Bible*» (Coulton, 1958: 244).

¹⁰⁰ A igreja não se pode definir plenamente gótica (acabada em 1120), mas as duas torres laterais remetem para aquele que se tornará o “novo” estilo arquitetónico.

Ainda existem exemplos destas figuras diabólicas e grotescas em peças de vitrais do antigo convento dos dominicanos em Gante, na Bélgica, da segunda metade do século XIV (figura 18). Segundo Xavier Barral I Altet (2002, 231), estes vitrais parecem ter a mesma fantasia imaginativa das iluminuras de Jean Pulcelle¹⁰¹.



Figura 18: Fragmento encontrado no convento dos dominicanos de Gantes (Bélgica). Século XIV.

As iluminuras são também exemplos fundamentais para a representação do demoníaco. A *Bíblia* é um texto basilar e muito aproveitado para oferecer diversas representações do Diabo e ainda do Anticristo¹⁰², que durante o seu percurso evolutivo de representação chega a ser uma figura humana com pormenores que o diferenciam dos outros indivíduos presentes nas ilustrações: “human monster” (Muir Wright, 1995: 3).

¹⁰¹ Iluminador ativo em Paris entre 1319 e 1334, ano da sua morte. Introduziu na técnica da pintura das iluminuras o estilo pictórico de Siena e foi influenciado em particular pelo pintor Duccio di Buoninsegna (c.1260 – c.1319).

¹⁰² O percurso evolutivo da representação do Anticristo está muito ligado à história de cada país. Por exemplo, as iluminuras ibéricas caracterizam a sua imagem com roupa semelhante àquela dos muçulmanos, pois os ibéricos viam nos mouros os anticristãos e o Anticristo na figura de Maomé. Não é estranho, portanto, que a primeira imagem do Anticristo tenha aparecido na Península Ibérica por volta de 930-995 no comentário do *Apocalipse* de Beatus (Cfr. Muir Wright, 1995).

Nos manuscritos a presença demoníaca é muito forte, em particular nos textos do Apocalipse e nos comentários a este último livro da *Bíblia*. Note-se ainda que na “Espanha” a representação do Diabo nos manuscritos é mais incisiva, funcionando como verdadeira “propaganda” para a Reconquista e, portanto, identificando o inimigo mouro com o demónio (Walter & Wolf, 2014, 107). O medo do demónio era tanto que vários códices apresentam as imagens diabólicas rasgadas. Essa destruição das iluminuras era uma prática efetuada juntamente com as orações para que o mal pudesse ser exorcizado.

No âmbito do contacto entre arte figurativa e criação literária é impossível não nos referirmos às *Cantigas de Santa Maria*, já que no manuscrito do Escorial as iluminuras ajudam na compreensão das composições. Em muitas imagens aparecem belíssimas figurações do inferno, como demonstram as figuras 19 e 20.



Figura 19: Pormenor da iluminura da cantiga 111.



Figura 20: Pormenor da iluminura da cantiga 20.

É ainda possível notar como a representação da “boca do inferno” é um desenho cristalizado no imaginário da época e que, por isso, se pode encontrar em outros tipos de arte e em outros lugares para além da Península Ibérica (figuras 21 e 22).



Figura 21: Juízo final. Pormenor do portal da Catedral de Conques (França). Século XII.

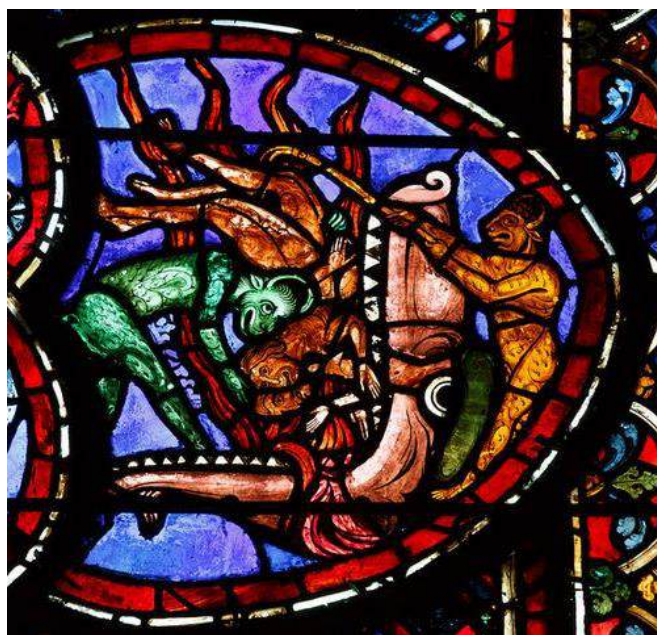


Figura 22: Juízo final. Pormenor do vitral da Catedral de Bourges (França). Século XII.

Fundamental nas *Cantigas de Santa Maria* é a representação dos demónios (figura 23), que normalmente segue um padrão determinado: os diabos são seres feios e escuros. Em outras cantigas podem ter umas ou outras peculiaridades dependendo do texto da composição que as iluminuras ilustram, como a iluminura da cantiga 82 que representa porcos demoníacos e assustadores¹⁰³.

¹⁰³ Vide *infra* pp. 122-123.

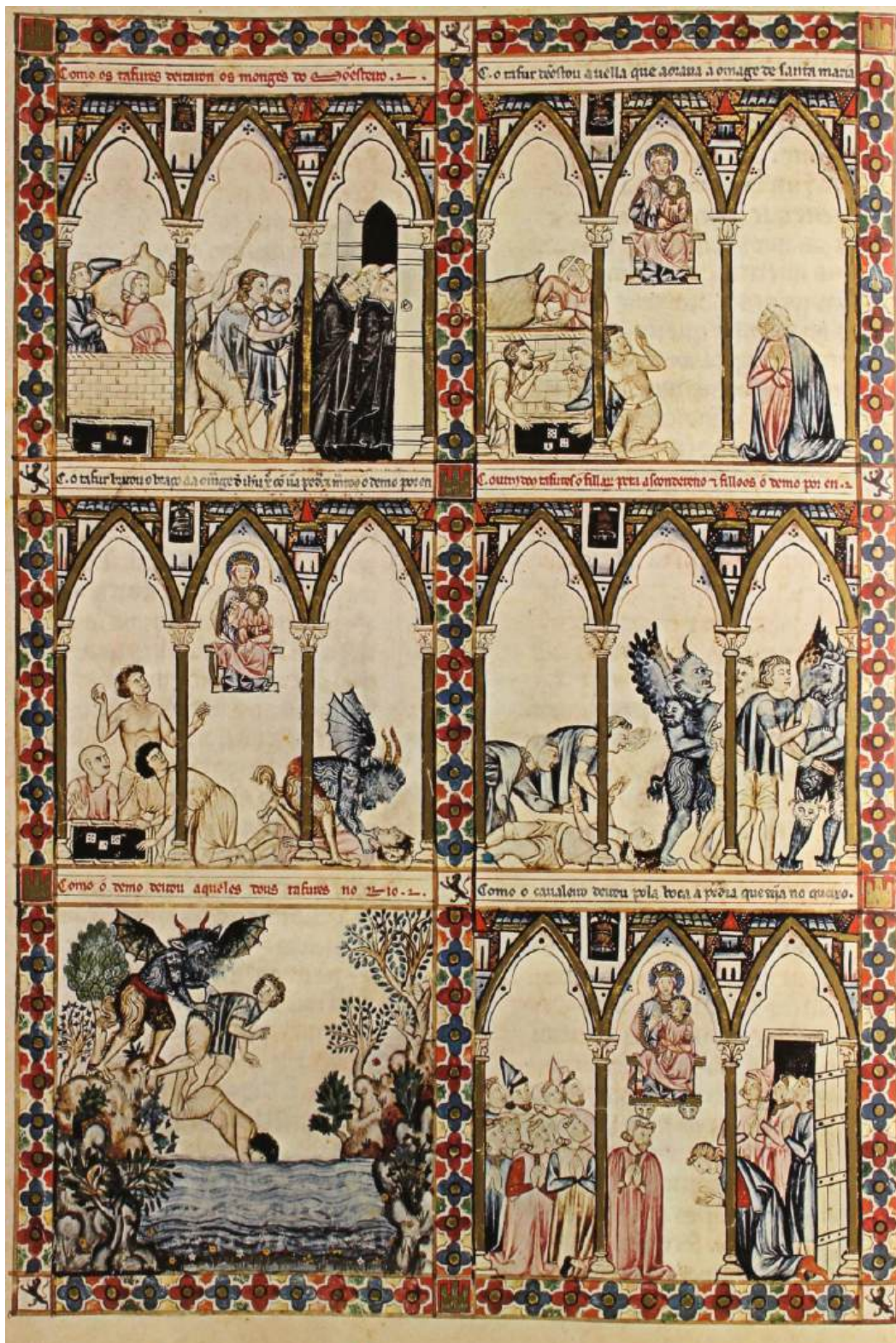


Figura 23: Iluminura da cantiga 38.

Mas o códice das *Cantigas de Santa Maria* não é o único que mostra a relação entre literatura e arte figurativa inerente ao aspeto demoníaco, pois outros manuscritos, como o do *Merlin* francês, representam numa sua iluminura a concepção de Merlim devida a um demónio *incubus* (figura 24)¹⁰⁴.



Figura 24: Iluminura de *Merlin*. Em cima: concílio de demónios. Em baixo: concepção de Merlim. MS Paris, BNF fr. 95. Século XIV.

¹⁰⁴ Como é possível ver pela iluminura do *Merlin*, está representado na parte superior um concílio de demónios. O pseudo Robert de Boron na sua versão da *Suite du Merlin* escreve que os diabos planearam o nascimento do protagonista para a donzela dar à luz o Anticristo. Porém, a piedade da jovem, juntamente com o auxílio de Deus, conseguiu mudar as sortes do profeta para alcances divinos (Cf. Garcia Gual, 1986: XXXIII).

A literatura era de menos fácil controlo do que a arte figurativa, pois muitas obras foram, só posteriormente à sua redação, consideradas inspiradas pelo demónio, colocadas no índice das obras proibidas e queimados pelas instituições eclesiásticas. Tais livros eram, normalmente, de carácter blasfemo. Um destes foi o *De Tribus Impostoribus*, atribuído a Federico II de Suévia (Papini, 1953: 244-245).

O que aqui demonstramos prova como no quadro do campo literário é possível afirmar que a produção da Idade Média é povoada por diabos de várias formas e figuras. Estes foram-se perpetuando ao longo da história nas várias correntes literárias e artísticas até à contemporaneidade (Papini, 1953: 231). É certo que a figura demoníaca na literatura sofreu diversas modificações e parece que o seu papel se foi reforçando em particular nas últimas décadas da Idade Média, como de facto aconteceu na sociedade coeva, em que o medo do demoníaco se espalhou, acabando no extremismo das torturas da inquisição e da caça às bruxas. Os primeiros textos literários em que o diabo aparece são as hagiografias latinas, e, mais em específico, as do “deserto”¹⁰⁵, denominadas assim pela referência do espaço em que se desenvolvem. As primeiras figurações do Diabo neste tipo de literatura têm que ver com os seres híbridos, monstruosos e bestas ferozes, violentas e aterrorizantes (Dubost, 1991: 643). Além disso, nas hagiografias a tentação demoníaca encarna também na figura da mulher sedutora, que será, mais tarde, uma personagem utilizada nos romances arturianos.

Para além dos textos hagiográficos, a presença diabólica é utilizada normalmente como representação do medo do diverso e do proibido, causando e despertando a fantasia nas imagens demoníacas que começaram a ganhar força quer na figuração pictórica artística quer na literatura, conquistando um espaço cada vez maior. Como se pode notar pela figura 25, a representação do Diabo no fim da Idade Média assume uma vertente complexa, em contraste com o anjo-Lucifer da figura 13¹⁰⁶, demonstrando uma evolução do pensamento sobre o que era o demónio e o que era considerado demoníaco, pois o desenvolvimento das figurações diabólicas segue o mesmo percurso da mundividência coeva.

¹⁰⁵ Lugar isolado do mundo em que os homens conseguiam obter o necessário isolamento para enfrentar uma luta aberta com as forças do mal (Nunes, 2004:195).

¹⁰⁶ *Vide supra* p. 60.



Figura 25: Lucifer acompanhado por demónios inferiores.
Bodleian Library, *Livre de la Vigne nostre Seigneur*. 1450-1470.

Com efeito, nas primeiras obras da literatura europeia a figuração demoníaca não é muito forte. Encontra-se praticamente ausente no *Roman de la Rose* (primeira metade do século XIII), em que aparecem “personagens”¹⁰⁷ negativas mas que não

¹⁰⁷ Tais figuras são a personificação de características humanas: a inveja, o ciúme, entre outras que impedem o protagonista de chegar à rosa. Não podem ser consideradas personagens demoníacas, embora o pensamento medieval refira que estes tipos de sensações derivem do demónio que tenta e faz pecar de

podem ser, pelo menos diretamente, ligadas ao demónio. Uma presença maior já era a oferecida pela *Chanson de Roland* (segunda metade do século XI), em que na guerra entre cristãos e muçulmanos o demónio está ao lado dos infiéis – os mouros. Assim, a obra francesa simboliza a luta entre o Bem e o Mal. Carlos Magno é ajudado por Deus a ganhar a batalha de Roncesvalles e o dia do conflito será alongado para que os heróis francos possam vencer os sarracenos. Embora a comparência do demónio como personagem ou entidade ativa ainda não ocorra, na obra pode notar-se um pormenor inerente ao demoníaco: a presença da serpente, clássico símbolo diabólico, no campo dos inimigos.

Jacques Le Goff (2010: 18) afirma que o prazer dos efeitos maravilhosos e também demoníacos foi evoluindo com os séculos. Portanto, nas obras hagiográficas – as primeiras que tratam esse assunto – o demoníaco estava submetido ao santo; pelo contrário, nas obras mais recentes (séculos XIII e XIV) os demónios e as personagens maravilhosas adquirem sempre mais força. Segundo o autor, isto acontece por causa de um relaxamento da Igreja, que já tinha convertido a totalidade da população europeia, e também por causa do nascimento da cavalaria, que traz consigo valores diferentes dos da Igreja, opondo-se, assim, à cultura eclesiástica e ao domínio do “milagroso” hagiográfico e fazendo com que irrompesse na literatura o tema do “maravilhoso”. Para Le Goff (2010: 32) é possível perspetivar o campo do maravilhoso em três momentos: a primeira estende-se a toda a Alta Idade Média, em que há uma repressão do maravilhoso; a segunda a partir do século XII até ao século XIII, em que se apresenta uma irrupção do tema do maravilhoso na literatura; a terceira fase é caracterizada por uma estetização do maravilhoso, isto entre os séculos XIV e XV.

Por conseguinte, na criação literária o medo do desconhecido, como já foi dito, leva à presença do mágico e do demoníaco. A representação mais fraca do “demoníaco” destaca-se no poema de *Beowulf* em que, de facto, não há verdadeiras criaturas diabólicas, mas sim monstros – seres híbridos – que vivem escondidos nas águas e dragões que vivem debaixo da terra. Neste poema o gigante Grendel é o antagonista principal e possui uma forma humanoide: grande, com as unhas e a pele de dragão e,

orgulho, por exemplo. Mesmo assim, nota-se que o Diabo não está presente como personagem ativa, como nas hagiografias, em que fica associado à tentação.

embora seja descendente da personagem bíblica de Caim, parece ter – na opinião de Alexander (2002: 33-35) – mais conotações folclóricas do que religiosas¹⁰⁸.

O diabólico está representado por criaturas monstruosas e híbridas como acontece no *Roman de Alexandre* (século XII)¹⁰⁹. O episódio final da obra é enquadrado no Val Périlleux, espaço povoado por monstros e demónios e caracterizado por tempestades que duram até ao amanhecer. Neste espaço, o protagonista liberta o demónio Raan da rocha em que está preso para que o ajude a encontrar a saída do vale. Neste fragmento, a criatura demoníaca é indispensável ao herói, que decide, portanto, salvá-lo, indo contra os princípios da moral cristã (Dubost, 1991: 282). Também na obra *Sendebär*¹¹⁰ o demónio ajudará o príncipe a tornar-se novamente homem, porque, depois de ter bebido de uma fonte maravilhosa e mágica, transforma-se em mulher. No texto, refere-se abertamente que o diabo vendo o homem tão formoso sente piedade e faz com que o humano possa voltar a ter a sua forma original¹¹¹.

Repare-se que no *Roman de Alexandre* aparece uma outra vertente ligada ao demoníaco que é apresentada pela descrição da ourivesaria. No texto, este tipo de arte possui uma diferente valência, pois se na arte cristã essa é utilizada como forma de demonstração da grandeza de Cristo e uma maneira de louvor a Deus, no Oriente¹¹² esta

¹⁰⁸ A descrição do monstro está diluída ao longo do texto. Por exemplo: «monster contemptuous of arms» (1949: 17); «beast» (1949: 27). Particulares são as descrições das ações desta criatura terrível, como: «But quickly fel upon a sleeping man / Directly, and unhesitating rent / And tore his body, drank from his veins rhe blood, / Swallowed him piecemeal, til he had devoured / Everything to the very feet and hands / Of the dead man.» (1949: 27).

¹⁰⁹ Obra em versos do século XII que narra as aventuras na Índia de Alexandre Magno. A obra é mais tardia do que a *Chanson de Roland*. Portanto, para além do alcance temático a presença demoníaca está justificada pelo desenvolvimento temporal.

¹¹⁰ Obra também conhecida com o título de *Libro de los Engaños*, de origem árabe-persa, traduzida em 1253, em castelhano, por iniciativa de Dom Fradique, irmão do Rei Sábio. No texto aparecem inúmeros episódios relacionados com o mágico e com o demoníaco, como feitiços, a adivinhação mediante a astrologia, os diabos e também uma personagem que aprendeu a fazer encantamentos por causa de ter vivido com o demónio (Garrosa Resina, 1987: 70-71), reforçando o pensamento que prevê o mágico como função demoníaca.

¹¹¹ «E quando vio el Infante que tardava el privado e que non tornava por él, desceçendíó a la fuente a lavar las manos e la cara, e bevió del agua, e ffizose muger; e estuvo en guisa qué non sabía qué fazer non qué dezir non dó ir. E a esto llegó a él un diablo e dixo que quién era él, e él le dixo: -Fijo de un rey de fulana tierra. // E díxole el nombre derecho e contról la falsedat que la fizera el privado de su padre. E el diablo ovo piedat d'él porque era tan fermoso, e díxole: -Tornarme he yo dueña, como tu eres, e a cabo de quatro meses, tornarme he commo dantes era» (*Sendebär*, 1995: 102-103).

¹¹² Segundo o *Dicionário dos símbolos*, o Oriente é lugar de luz e de sabedoria relativo às artes desconhecidas como a magia. No *Romance de Alexandre*, parece que a tentativa de conquista do Oriente

mesma arte tem o significado contrário, sendo vista como uma atividade demoníaca que não produz simulacros, antes fascinando e criando mal-estar (Dubost, 1991: 363). O Oriente sempre foi considerado como um ambiente completamente estranho ao Ocidente e, portanto, as fantasias do homem da Idade Média enchem este espaço com monstros e demónios¹¹³. No *Roman de Alexandre* está representado, portanto, o universo do maravilhoso medieval no ato de figuração da alteridade: pedras poderosas, fontanas encantadas, monstros e demónios (Dubost, 1991: 258-268).

Sempre maravilhoso é o Oriente descrito por Marco Polo (1254-1324), em *Il Milione*¹¹⁴, em que estão presentes adivinhos e astrónomos, cuja capacidade de conhecer o futuro está ligada ao demoníaco. Ainda nesta obra se encontram referências a povoações estranhas como a que se encontra na Ilha de Curzola (hoje Croácia) e cujos indivíduos têm a cabeça de cão e grandes dentes (figura 26). Porém, é preciso afirmar que esta obra é uma crónica e livro de viagens; portanto, a sua relação com o fundo ficcional não resulta tão forte como, por exemplo, a obra literária do *Roman*. De facto, neste texto existem descrições dos costumes dos vários povos orientais, para além da comida e da flora, que fazem do texto um “relato antropológico” da época.

é uma alegoria da conquista do conhecimento e, por isso, a história seria ambientada nessas áreas desconhecidas e fascinantes. Além disso, o ideal do Oriente é fundamental para a construção imaginativa do demoníaco. Baltrušaitis, na sua obra *Il Medioevo fantastico* (1993, 293-294), refere exatamente a relação entre a arte gótica e as figuras orientais, afirmando também que o “nosso” estereótipo do diabo foi uma construção tardia da Idade Média. A influência oriental na arte não se encontra apenas no estilo gótico, mas muito antes, já a partir das primeiras peças barbáricas. De facto, como se lê ainda na *História da Arte* (vol. 3, 1972: 158), a arte germânica já estava marcada por um tipo de decoração proveniente do Oriente e que se nota na particularidade das figuras entrelaçadas.

¹¹³ Tudo o que estava relacionado com o desconhecido, como o Oriente ou as simples florestas, despertava no imaginário medieval fantasias maravilhosas e espantosas. Nos textos medievais, como refere Broughton (1988: 374), a Índia aparece normalmente descrita como um espaço de imensas maravilhas: animais enormes, árvores altíssimas e homens gigantes com particulares características físicas, como aquela de não possuírem a boca e obrigando os “monstros” a viver cheirando flores e limónia; ou, por exemplo, a de terem os pés que podiam ser virados para trás fazendo com que não necessitassem de virar o corpo para mudarem de direção.

¹¹⁴ Marco Polo fez o ditado dessa crónica de viagem provavelmente em torno de 1298 a Rustichello da Pisa (segunda metade do século XIII – início do século XIV), que a transcreveu.



Figura 26: Iluminura de *Le Livre de merveilles* de Marco Polo.
Cod. Fr. 2810 Tav. 76 v. 1410-1412.

Notar-se-á como o desconhecido é uma forma que implementa a criação de figuras bizarras e, ao mesmo tempo, diabólicas. Esta particularidade do desconhecido não é apenas uma prerrogativa da literatura em línguas românicas. De facto, este fica evidente também na literatura escandinava. No *Edda*, por exemplo, é bem visível a separação entre lugar conhecido e não conhecido. O centro do mundo é onde vivem os deuses e os humanos, mas a parte externa, desconhecida, é o espaço dos gigantes cruéis e espantosos. Assim, o Oriente é caracterizado por criaturas monstruosas. Recorde-se como o ambiente além das colunas de Hércules é dominado por seres espantosos, como também se pode ver pela *Estoire del Saint Grail* – e como veremos também na sua versão portuguesa – e em que Mordrain na penha é assustado pelo demónio tentador. Os vários lugares em que os demónios monstruosos aparecem definem-se como *locus terribilis*, espaços a que só os viajantes e os exploradores podem chegar (Lecouteux, 1993: 63), fazendo com que a viagem – e consequentemente o descobrimento do outro – seja uma maneira de diabolização do outro que deve ser cristianizado e de afirmação de si próprio como justo.

Em muitas obras literárias – como acontecia na realidade medieval – o demoníaco encontra-se ligado às artes mágicas. Na *Primera Crónica General* de Afonso X referem-se os agoiros como seres que sabem ler o futuro graças à ajuda dos

demónios. Maoma está representado como um mago ligado às artes obscuras e que consegue conhecer o futuro graças ao Diabo que entrava nele. E no já referido canto XX da *Divina Comédia* vemos que embora a magia das feiticeiras não seja propriamente demoníaca estas estão colocadas no inferno, demonstrando deste modo uma ligação entre o aspeto mágico e o demoníaco¹¹⁵. Além disso, na tradição literária medieva aparecem muitas obras que têm como figuras vários demónios e que não só estão relacionados com a magia como também desenvolvem um papel de personagem no quadro de pactos demoníacos, como se verifica em *Los Castigos e Documentos del Rey Don Sancho*¹¹⁶ (1293), no *Milione*¹¹⁷ de Marco Polo e em obras de teor hagiográfico. De facto, como afirma E. Garin (*apud* Cardini, 1982: 112), não é por acaso que a magia estabelece fronteira com o demoníaco, sendo uma “ciência experimental” que, movida pela curiosidade de quem a pratica, tenta alcançar conhecimentos proibidos.

O papel do demónio resultará ainda mais forte nas obras pertencentes à matéria de Bretanha, em particular nas relativas aos vários ciclos que se disseminaram depois dos textos de Robert de Boron, em que os seres malignos são muitos e normalmente caracterizados pela cor preta e pelo mau cheiro. Mas, além destas particularidades, nesses textos os demónios aparecem também metamorfoseados em mulher ou em homem para materializar na escrita literária a crença de Santo Agostinho nos demónios *incubus* e *sucubus*, cujo exemplo é oferecido pelo nascimento da personagem de Merlim¹¹⁸, filho de uma humana e de um demónio incubo. Mas a literatura arturiana não

¹¹⁵ *Vide supra* p. 56.

¹¹⁶ Um exemplo pode ser o verificado no capítulo XLV do livro intitulado *De lo que aconteció a un hombre que se hizo amigo e vassalo del diablo* (Morgado García, 1999: 23).

¹¹⁷ «Ancora vi dico che quando lo corpo è morto sí manda gli parenti per astronomi e indivini, e dicogli lo die che nacque questo morto; e coloro, per loro incantesimi de diavoli sanno dire a costoro l’ora che questo corpo si dee ardere.» (Polo, 1975: 38).

¹¹⁸ A evolução da personagem de Merlim é complexa e Dubost (1991: 711- 743) procurou elencar as suas principais particularidades. Na *História Regum Britanniae* (cerca de 1135), de Geoffrey de Monmouth (1100-1155), Merlim é descrito apenas como sendo um profeta. Foi Robert de Boron a acrescentar a particularidade do pai diabólico na obra *Merlim* (finais do século XII, inícios do século XIII). Ainda na *Vita Merlini* (redigida por Geoffrey de Monmouth cerca de 1148) estão presentes aspetos selvagens, como a afinidade com os animais. Gourevitch (1996: 177) refere que a religião cristã tentou “humanizar” o homem; no entanto, a magia “naturaliza-o”. De facto, Merlim, sendo uma personagem “mágica” e ao mesmo tempo “diabólica”, não poderia encontrar melhor lugar senão na floresta.

é a única que evidencia a presença destes demónios, pois também as *Cantigas de Santa Maria* referem diabos *incubus* e *sucubus* que tentam mulheres e padres¹¹⁹.

O Diabo como personagem é dramaticamente descrita pelo poeta toscano Dante na sua *Comédia*, em que, como é sabido, no *Inferno* descreve demónios e penitências que influenciaram não apenas o panorama literário internacional, mas também o artístico, como de vê, por exemplo, na representação do inferno de Michelangelo, na Capela Sistina, num pormenor presente na personagem de Minosse¹²⁰, figurado com a serpente à sua volta (figura 27). Além disso, os demónios dantescos reencontram-se na mesma obra na representação grotesca e por vezes cómica dos diabos que aparecem no *Juízo Universal* do artista.

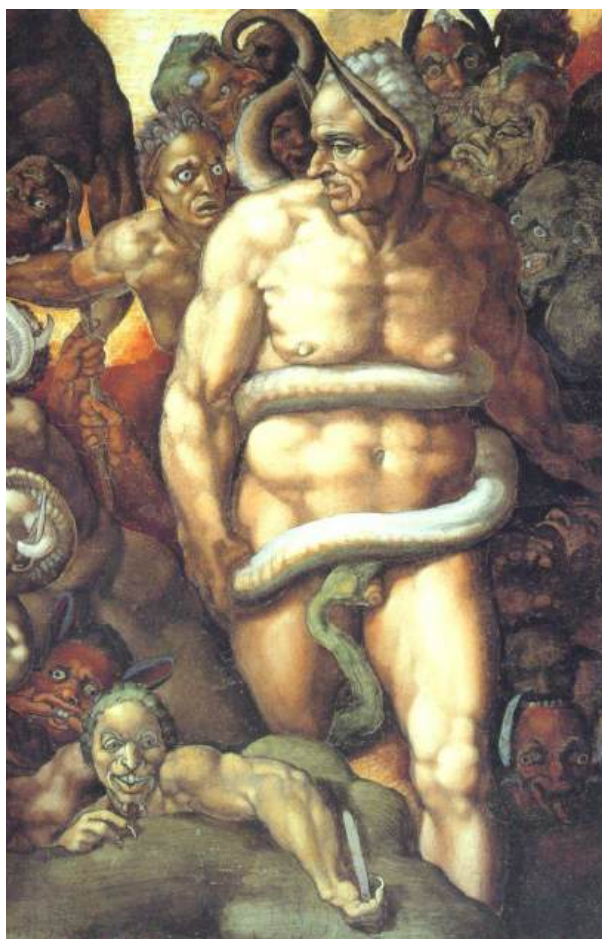


Figura 27: Pormenor do *Juízo Universal* de Michelangelo. (Pormenor: Minosse), Cappella Sistina – Roma (Itália). 1535-1541.

¹¹⁹ *Vide infra* p. 117.

¹²⁰ Juiz das almas do segundo *girone*, que decide em que círculos devem ficar os condenados. É apresentado no canto V, o celebre de *Paolo* e *Francesca*.

Tais figuras são parecidas com a descrição que o poeta toscano faz dos Malebranche: treze diabos cuja tarefa é a de controlar as almas dos danados para não saírem do arremesso fervente.

O Diabo dantesco é, pois, assustador, mas o autor nunca deixa de lembrar a sua beleza passada como criatura de Deus que por ter ofendido o Omnipotente foi privado do seu belo aspeto. A personagem de Lucifer é terrível pela sua forma física, mas não pelos seus gestos. De facto, ele chora para si mesmo, particularidade que o torna ainda uma criatura da antiga sensibilidade¹²¹ (Papini, 1953: 300-301).

A representação grotesca do demónio não é uma novidade artística, nem sequer no âmbito literário. Tais representações começaram a ser mais numerosas sobretudo nos finais da Idade Média, em conjunto com as representações das danças macabras. Além disso, a representação ridícula do demónio era muito comum no teatro religioso e também em alguns *Exempla* em que o demónio pode levar à compaixão, sendo um “pobre diabo” (Dienzelbacher, 1996: 144). A presença do “diabo ridículo” nas representações teatrais¹²² era uma maneira de o público que assistia poder ter a prova de que o demónio não era infalível; pelo contrário, ele podia ser espancado graças à fé e à oração. Tal particularidade do teatro foi mantida pelo português Gil Vicente, que, por exemplo, no *Auto das fadas* desenha a figura do Diabo como uma personagem grotesca que não sabe falar corretamente o latim e por isso se torna objeto de escárnio.

Como vimos, pois, a magia nas representações figurativas é de difícil identificação, reduzindo-se, essencialmente, ao uso dos materiais com que se constroem os diferentes objetos e a poucas imagens que a ligam à previsão do futuro. Na maioria dos casos ela acaba por ser substituída pelo carácter “milagroso”, que domina, juntamente com o aspeto demoníaco, os espaços da vida medieval. As iluminuras que representam de maneira evidente o mágico são as contidas em manuscritos de manuais de magia. Pelo contrário, nas iluminuras de textos literários o aspeto mágico é oferecido

¹²¹ «S’el fu sì bel com’elli è ora brutto, / e contra ’l suo fattore alzò le ciglia, / ben dee da lui proceder ogni lutto (...) Con sei occhi piangèa, e per tre menti / Gocciava il pianto e sanguinosa bava.» (Alighieri, s/d: 337 e 339).

¹²² O teatro medieval nasceu mais tarde do que a literatura escrita em língua vulgar e está aparentemente destacado da tradição teatral clássica, diferentemente das outras obras literárias que mantêm uma forte ligação com a herança anterior (Backès, 1996: 94).

em grande parte apenas através da leitura da obra, que permite a correta interpretação da imagem. Assim, na literatura o elemento mágico consegue ganhar mais visibilidade, embora em alguns casos esteja intrinsecamente ligado à ação demoníaca, que parece abranger um espaço de maior visibilidade, seja nas artes em geral, seja na literatura em particular. Contudo, a presença demoníaca não possui aspetos tão variados como no caso da magia. Por outras palavras, o demónio e o demoníaco em geral abrangem a dimensão temática do medo, do pecado (faceta que pode estar incluída no medo) e do outro. Com efeito, é possível notar que, pelo menos no contexto europeu, a presença “diabólica” é evidentemente mais relevante do que a da magia, pois, como já defendemos no primeiro capítulo, a influência demoníaca no quotidiano medieval estendia-se a diversos campos da vida humana e era uma ameaça contínua para os indivíduos.

Parte II

Sob o signo da composição trovadoresca

Capítulo 3

Personagens, entidades, práticas e efeitos

אברא כדברא

(Abracadabra: crio enquanto falo)

A lírica trovadoresca¹²³, seja a profana, seja a mariana, oferece e explora uma rica variedade de personagens, entidades e práticas mágicas. Para a nossa análise sobre as figurações, as práticas e os efeitos mágicos recorreremos ao integral *corpus* trovadoresco galego-português para nele selecionarmos as composições que de facto apresentam tais aspetos, embora já existam diversos estudos sobre as cantigas que se têm concentrado, por exemplo, na figura da fada, pois esta aparece de maneira preponderante nas cantigas de amigo, como já demonstraram, entre outros, os estudos efetuados por Maria do Rosário Ferreira¹²⁴. Porém, esta entidade feérica não é a única presença encantada que se rastreia nas cantigas trovadorescas. De facto, na lírica galego-portuguesa encontramos também vários outros tipos de figuras com uma dimensão mágica, definíveis como “concretas”, ou seja, que fariam parte da realidade tangível, como são os casos das feiticeiras e dos adivinhos. Estas personagens “mágicas”, tão comumente pertencentes ao imaginário e à realidade medievais, estão, obviamente, relacionadas com as práticas mágicas dos feitiços, do mau-olhado e da previsão do futuro, esta última efetuada mediante a leitura dos astros e uma abordagem simbólica do mundo das aves. De resto, é possível descortinar que neste fenómeno artístico as artes mágicas apenas parecem ser praticadas por personagens concretas, porquanto a magia das fadas não é, por norma, explicitada nas cantigas.

Particular, embora não esteja estritamente ligada à categoria do mágico, é o contraste¹²⁵ apresentado nas *Cantigas de Santa Maria* entre os milagres e a “ciência”

¹²³ As edições utilizadas para a transcrição dos trechos poéticos são para a lírica profana os dois volumes de *Lírica Profana Galego-Portuguesa*, coordenado por Mercedes Brea (1996), enquanto para a lírica mariana utilizaremos as *Cantigas de Santa Maria* editadas por Walter Mettmann (1959-1972).

¹²⁴ Referimos, por um lado, *Águas Doces, Águas Salgadas. Da Funcionalidade dos Motivos Aquáticos na Cantiga de Amigo* (1999), e, por outro, “Motivos naturalistas e configurações simbólicas na Cantiga de Amigo”, em *Seminário Medieval 2007-2008*, (2009: 205-218). Entre muitos exemplos da preponderância da figura da fada neste cancionero, veja-se a cantiga *Levóus’ a louçana, levóus a velida*, de Pero Meogo.

¹²⁵ Como afirma Peter Murray Jones (2006: 17), curar a alma era considerado mais importante do que curar o corpo, porque as doenças do corpo eram afinal as doenças do espírito, como referem algumas

materializada normalmente pela medicina¹²⁶ dos doutores de Montpellier¹²⁷. Com efeito, em algumas composições os médicos tentam – mas não conseguem – resolver as doenças causadas pelos demónios e até em alguns casos pela Virgem. Por exemplo, na cantiga 235 os “doutores” acham que o protagonista da cantiga está morto e nada podem fazer para o salvar (vol. 2, p. 336). Situação idêntica é a da cantiga 256, em que os médicos afirmam: «Non viverá» e «Seguramente, desta non escapará» (vol. 3, p. 255). Ainda na cantiga 318 a Virgem torna um clérigo cego e «nen ar valer non lle pode fisica de Monpislser» (vol. 3, p. 169). Demonstra-se, portanto, que embora a “medicina” medieval seja aceite não é tão poderosa quanto os milagres. A ligação entre magia e “medicina” é também referida transversalmente na cantiga de escárnio e maldizer de Pero Garcia de Ambroa *Sabedes vós: Meestre Nicolao*¹²⁸, em que o autor brinca com o médico de Afonso X.

As artes mágicas são igualmente mencionadas de modo genérico na tenção entre Vasco Peres Pardal e Pedro Amigo de Sevilha *Pedr'Amigo, quero de vós saber*, em que se tematiza o conhecimento mágico de Maria Balteira¹²⁹. Na cantiga afirma-se que a soldadeira tinha aprendido as práticas encantatórias com os muçulmanos, em particular

Cantigas de Santa Maria em que o demónio é a causa das doenças (veja-se o caso da cantiga 387), embora haja composições em que é a Virgem a causa da disformidade de judeus que não quiseram converter-se (um exemplo é o da cantiga 108).

¹²⁶ De facto, a medicina tinha muito que ver com o aspeto mágico, em particular com a magia natural que, como vimos no primeiro capítulo, estava ligada às propriedades “misteriosas” dos elementos, isto é, às ervas, às pedras e também aos animais (Page, 2013: 34). A “medicina” medieval baseava-se quase em exclusivo em “poções” e amuletos, algumas vezes propostos no contexto de uma situação astronómica propícia. Convocamos a este propósito o capítulo 4 de Richard Kieckhefer, em *A magia na Idade Média*, onde o autor explica, de forma exaustiva, as ligações entre magia e “medicina”.

¹²⁷ É este topónimo referenciado nas cantigas de várias maneiras: “Monpesler”, “Monpiler” e “Monpislser”. Em três cantigas (63, 98 e 135) a cidade é apenas uma referência topográfica. Recorde-se que Montpellier era uma cidade muito conhecida pela sua Faculdade de “medicina”. Como explica Sophie Page (2013: 10), os manuscritos médicos associados ao círculo dos doutores desta cidade tinham fundamentos na magia, em particular aquela que era efetuada através do poder dos talismãs. Porém, os médicos de Montpellier não são os únicos que aparecem mencionados. Por exemplo, na cantiga 69 esta categoria está representada pelos doutores de Salerno, também cidade muito importante pela sua Faculdade de “medicina”.

¹²⁸ «Sabedes vós: Meestre Nicolao, / o que antano mi non guareceu, / aquel que dizedes meestre mao, / vedes que fez, per ervas que colheu, / do vivo mort'e do cordo sandeu, / e faz o ceg'adestrar pelo pao.» (vol. 2, p. 847).

¹²⁹ Graça Videira Lopes (1994: 223) refere que esta personagem está presente em quinze cantigas de escárnio e maldizer, cujo retrato se torna, como também afirma Marica Campo, “des-cortés”, em oposição a (algumas) imagens de mulheres cantadas nas composições de amor (<http://www.culturagalega.org/album/detalle.php?id=97>) [consultado em 11-04-2016].

com Ibn Mohammad Abd Allah, arrais de Málaga¹³⁰, pois a composição diz-nos que o poder da donzela não pode ter outra origem que não de “Meca”, reforçando, portanto, a convicção medieval de os islâmicos serem portadores de relevantes capacidades mágicas.

Por sua vez, o aspeto demoníaco foi ainda mais desenvolvido no trovadorismo ibérico do que o mágico, já que o demoníaco se encontra em inúmeras cantigas, em particular de escárnio e maldizer, que normalmente se referem ao “Demo” para maldizerem uma ou outra personagem. Além disso, a figura do demónio torna-se ainda mais preponderante na lírica mariana. É que o Diabo e os vários demónios contrastam com a Virgem, aparecendo aqueles, assim, como entidades malévolas e, em alguns casos, até grotescas. Eles são ativos e em regra diferenciam-se do demo das cantigas profanas, que utilizam antes estas personagens como uma referência passiva.

3.1. Feiticeiras, feitiços e mau-olhado

Se pensarmos na Idade Média como momento e tempo, uma das primeiras figuras que surgem na nossa imaginação é certamente a da feiticeira. Porém, analisando as cantigas, tais figuras não são tão importantes como se poderia antecipar a um primeiro olhar. De facto, a identificação das feiticeiras não é imediata, porque, na maioria dos casos, os autores não denominam estas figuras como tais. São os indícios e os elementos ali presentes que individualizam algumas dessas personagens; e se não são denominadas como “feiticeiras”, aproximam-se efetivamente muito destas figuras.

Os compositores oferecem amiúde itens identificativos que auxiliam na pesquisa da personagem da feiticeira, como acontece na cantiga de Fernão Garcia Esgravunha *Esta ama cuj' é Joam Coelho*, em que está presente a amada do trovador João Coelho, que, apesar de ser uma criada capaz de coser, é também hábil na arte da feitiçaria: «Tod'esto faz, e cata ben argueyro / e escanta ben per olh'e per calheyro / e ssabe muyta bõa escantaçon» (vol. 1, p. 291). Ou seja: ela sabe encantar, tirar e deitar o mau-olhado, sem que contudo seja, por isso, assinalada como “feiticeira”. Portanto, é só através do contexto que emerge o conhecimento das práticas mágicas em questão.

¹³⁰ Na cantiga é identificado como “filho de Escalhola”.

Para além das cantigas de escárnio e maldizer a figura da feiticeira encontra-se na composição de Dom Dinis *Amiga, sei eu bem d'unha mulher*, em que a donzela refere à amiga a existência de uma outra mulher que faz de tudo para que o amigo não esteja com ela: «Ela trabalha-se, a gram sazom, / de lhi fazer o vosso desamor» (vol. 1, p. 180).

Na história da Idade Média muitos eram os casos de encantamento amoroso por obra de feiticeiras, em particular por parte daquelas mulheres que eram rejeitadas pelos homens, isto porque a mulher não tinha outras oportunidades na sua vida que não a de se casar ou a de entrar num convento; portanto, os feitiços para arranjar um marido eram largamente usados. De facto, como explica Sarane Alexandrian (2002: 19-42), a magia mais utilizada na Antiguidade e na Idade Média era aquela que se prendia com a dimensão amorosa, isto é, um feitiço para uma mulher ser amada por um homem ou um homem por uma mulher. O feitiço podia ser efetuado de diversas maneiras: filtros¹³¹ e encantamentos (mediante o uso de fórmulas mágicas ou através de objetos mágicos, como anéis, bonecos, pergaminhos e pedras, em particular o íman). Em alguns casos era ainda possível atuar com o recurso a este tipo de magia com a produção de um simples olhar. Este conjunto de encantamentos podia ser concretizado por “intervenção direta”, isto é, quando o feitiço é preparado pela pessoa diretamente interessada, ou por “intervenção indireta”, ou seja, sendo as feiticeiras mediadoras entre o amante e o(a) amado(a).

Ora, o facto de a “feiticeira” fazer o encantamento amoroso aproxima-a da figura da alcoviteira¹³², personagem que encontra um espaço representativo vasto na literatura medieval mais tardia e em particular nas obras de Gil Vicente¹³³. Mas não é apenas na ficção que a podemos encontrar, porque a alcoviteira-feiticeira também se encontra no doutrinário *Leal Conselheiro*, de Dom Duarte, nomeadamente no seu capítulo XXXVII (*Das outras virtudes, e sciencias a que dam fe per desvairadas maneiras*), como mulher que faz encantamentos amorosos e que, por isso, é uma pessoa em quem não se deve

¹³¹ Os filtros amorosos foram considerados como *veneficium*, isto é, “dar veneno”; e aqueles que os utilizavam podiam ser punidos com a morte (cf. Tuczay, 2006: 196).

¹³² Figura ambigualmente malévola que aparece também, entre muitos casos, na composição 64 das *Cantigas de Santa Maria*. Porém não é ali definida como uma personagem mágica.

¹³³ A figura da alcoviteira-feiticeira está presente em quatro peças: *Velho da Horta* (1512), *Auto da Barca do Inferno* (1516), *Farsa de Inês Pereira* (1523), *Auto das Fadas* (s/d).

confiar¹³⁴. Deste modo, parece que não existia, pelo menos na literatura medieval portuguesa, uma verdadeira diferença entre feiticeira e alcoviteira¹³⁵, ou, dito por outras palavras, a feiticeira pode ser assimilada à alcoviteira desde que esta faça encantamentos amorosos.

É possível incluir no grupo das feiticeiras algumas das mulheres feias¹³⁶ que aparecem em várias cantigas de escárnio e maldizer. No total surgem quatro mulheres feias, mas só uma pode ser verdadeiramente comparada à feiticeira, que age exatamente como a “senhor” das outras cantigas de amor – aquela que faz “perder o sem” – e possui uma característica adicional que nos permite identificá-la como feiticeira, pois o facto de esta mulher ser feia faz com que haja, na nossa interpretação, uma “qualquer coisa”, um provável encantamento, que despertou no poeta o “amor” e o “desejo” por esta mulher. O efeito mágico é explicado através do contraste que é estabelecido entre a mulher feia e as outras mulheres que, sendo lindas, não necessitam de encantamentos particulares para atrair o homem.

Esta mulher feia encontra-se na cantiga de Pedro Amigo de Sevilha *Meus amigos, tan desaventurado*, em que se refere o sentimento de “amor” que o poeta sente pela “senhor”, mas que não desejava sentir, uma vez que era feia:

¹³⁴ «Sobr'estas obras de feitiços muitos caem em grandes pecados e se leixam com grande mal e desonra, continuar em eles, por lhe dar fe, ou querendo mostrar que som forçados que amem alguãs molheres, e vivam com elas contra conciencia e seu boo estado, dando em prova que nom se deve pensar que ùu tal homem, conhecendo tanto mal, se d'el nom guardasse nom seendo per feitiços vencido. E dizem que sas molheres lhes parecem bestas, e semelhantes, afirmam as molheres dos seus maridos. // E respondendo a esto, digo que minha teençom é que se dam a comer e beber cousas pera matar, tirar o entender, fazer uñr a doenças, mas pera amar nom quero creer, pois o nunca vi e a razom mo nom consente, nem per a Igreja é mandado que o crea. E se consiirarmos no que o amor do vinho faz aos homões, bem se conhecerá que todo vem desse legar o coração desordenadamente com algũa cousa, o qual nom sabem forçar nem fazer scorrar. E por em põem por si tal scusa, ou per a imaginaçom assi o pensom. E sobr'esto tenho vistos e ouvidos muitos enxemproms pera tirar tal fantasia e que me fazem teer em esta teençom.» (Dom Duarte, 1998: 145-146).

¹³⁵ De facto, nas várias zonas da Espanha da Reconquista a alcoviteira podia ter diferentes conotações. Em Zamora ela estava associada às adivinhas e aos encantamentos; pelo contrário, em Castela esta entidade apenas tinha capacidade de mediação entre um homem e uma mulher, muitas vezes com o conseqüente rapto desta última. Este tipo de alcoviteiras estava condenado à fogueira, não por serem feiticeiras mas por ignorarem as normas sobre o casamento e a família (Dillard, 1993: 237-238).

¹³⁶ Uma célebre “mulher feia” está presente na cantiga de escárnio e maldizer de Afonso X *Nom quer'eu donzela fea*, em que não há referências às práticas mágicas de feitiçaria, mas a descrição da mulher é muito próxima da do demónio de algumas das *Cantigas de Santa Maria* (analisadas mais adiante), devido, em particular, à sua cor «negra come carvom», isto é «de má[a] coor».

«[E] esta dona de pram á jurado,
meus amigus, por que perc'o meu sem,
que jasca sempre, quand'ouwer guisado,
ela con outr' e nom dê por min rem;
e, con tod'aquesto, se Deus mi valha,
jasqu'eu morendo d'amor, e sem falha,
po-lo seu rostro velh'e enrrugado.» (vol. 2, p. 741).

A cantiga não nos chegou completa. Ainda assim, pode notar-se o espanto do autor/enunciador por se ter apaixonado por esta mulher não bonita e, portanto, o enamoramento ter acontecido por causa de um “juramento” dela, ou seja, um feitiço. Com efeito, o ser feio sempre foi uma característica negativa e, como explica Umberto Eco (2007: 2012), muitas mulheres foram tidas por bruxas e, por isso, queimadas¹³⁷.

A feiticeira aparece também na cantiga 104¹³⁸ do cancionero mariano, em que se conta que uma jovem roubou a hóstia da comunhão (vol. 2, pp.8-10). É que na Idade Média não era raro roubar as hóstias para fazer feitiços, pois acreditava-se que o encantamento pudesse ser mais poderoso se incorporava uma componente oriunda do culto ao divino¹³⁹, como o corpo de Cristo, representado pela hóstia. Neste sentido, Christa Tuczay (2006: 71) refere que manter a hóstia na boca e depois beijar o marido era uma maneira de o ligar totalmente a si e normalmente esta prática era efetuada por mulheres com maridos infiéis ou por prostitutas. A hóstia podia ainda ser utilizada para curar a infertilidade e para proteger do afogamento e da pobreza, isto é, da perda de

¹³⁷ O termo “feio” deriva, segundo Carlos Couto Sequeira Costa (2012: 25, 77), do latim *foedus*, ou seja, feder, cheirar mal. Portanto, para o autor “feio” indicaria “um perfume maldito”, e, com efeito, a imagem do feio estaria ligada ao medo e ao tenebroso. O contraste entre belo e feio e, conseqüentemente, belo e mau é ainda acentuado pelo facto de o “belo” ser sinónimo de verdade e de bondade, ao passo que “feio” em diversos contextos pode significar “ser mau”, embora esta conotação negativa do feio não seja sempre válida, pois em alguns sermões medievais a mulher feia – e sobretudo velha – tem uma cambiante positiva porque deixa de ser uma tentação aos olhos dos homens (Duby, 2011: 60).

¹³⁸ Na cantiga 64 aparece uma alcoviteira que, porém, não está ligada à feitiçaria.

¹³⁹ Esta é uma demonstração de que a magia não estava apenas ligada aos demónios. Pelo contrário, a componente milagrosa podia juntar-se à componente mágica. É precisamente possível ver este aspeto na pequena parte dedicada à magia efetuada através das hóstias. Mas para além deste elemento, havia outros objetos localizados na subtil fronteira entre mágico e milagroso, isto é, as relíquias que tinham a mesma função que os amuletos e os talismãs e a água benta que tinha o poder de curar as pessoas. Finalmente, uma demonstração da junção entre magia e religião está contida na prática da invocação, na medida em que as práticas mágicas eram realizadas pronunciando os versos dos salmos ou invocando o nome de Deus. Veja-se, por exemplo, o manual de magia salomónica *Ars Notoria* (Tuczay, 2006: 72, 111).

colheitas e de gado. Como o breve estudo sobre o mágico desta autora demonstra, as igrejas foram mesmo obrigadas a fechar as hóstias nos tabernáculos para evitar o roubo destas.

Por outro lado, inerentemente aos feitiços há a considerar as cantigas profanas de Vidal Moyr', e faço dereyto e Faz-m'agora por si morrer, em que há claras referências ao veneno preparado com as ervas, e a cantiga de Santa Maria 334, em que uma mulher envenena o marido com uma poção, isto é, um vinho temperado com ervas. O envenenamento, assim como o furto da hóstia, não era uma novidade e é um facto patenteado pela décima segunda pergunta do penitenciário de Bucardo de Worms, citado por Georges Duby (2011: 17): «Nunca preparaste uma poção envenenada e mataste um homem com este veneno?»¹⁴⁰.

O mau-olhado apenas surge numa cantiga de escárnio e maldizer, isto é, em *Direi-vos eu dun ricome*, de Afonso X, em que uma mulher pobre, vendo um rico homem comer, lhe lança o mau-olhado. De facto, para operar este tipo de encantamento não era preciso ser feiticeira ou ter conhecimentos específicos. Recorde-se que este tipo de prática mágica é uma forma “natural” de maldição, derivando das impurezas e sujidades que caracterizam o indivíduo que o lança. Normalmente as pessoas que conseguiam maldizer através do olhar eram solteiras, enfermas ou doentes, enquanto na cantiga a personagem é uma velha pobre. Jean-Claude Schmitt (1997: 161-162) refere que o mau-olhado fazia parte da velha “bruxaria” campesina: lançar a maldição ao gado do vizinho era uma prática comum já na alta Idade Média. E não raro era através do mau-olhado que se conseguia explicar toda e qualquer forma de calamidade biológica, isto é, a doença, a impotência sexual e a morte.

3.2. Os adivinhos e as práticas adivinhatórias

Os adivinhos dão igualmente corpo a uma categoria de personagens preponderantes e muito bem identificadas no âmbito das cantigas profanas. Este facto releva da importância histórica da figura do adivinho, que, para além de figurar, como

¹⁴⁰ Tradução nossa.

veremos, em diversos géneros do *corpus* em análise, é uma presença histórica fundamental.

Com efeito, a figura do adivinho encontra-se em nove cantigas profanas e em duas marianas. João Airas de Santiago dedica ao adivinho três cantigas: *Don Pero Nunez era entorvado*, *Os que dizem que veen ben e mal* e *Ûa dona - non digu'eu qual -*. Este trovador, segundo Odber de Baubeta (1995: 198), é o que mais está familiarizado com o vocabulário dos agoiros, como se nota, em particular, na segunda das cantigas, em que não aparece uma personagem específica mas há uma generalização dos agoiros e uma consequente sátira direta aos mesmos e à leitura do voo das aves, pois para trazer um bom agoiro o corvo tinha de aparecer do lado esquerdo: «nas aves e d'agoirar preç[o] an, / queren corvo seestro quando van / alhur entrar» (vol. 1, p. 395). Na sátira o trovador afirma preferir as aves comestíveis àquelas utilizadas para a leitura do futuro, nomeadamente o corvo, o abutre e a águia, animais que analisaremos mais à frente juntamente com as outras duas composições, já que ambas têm mais que ver com o aspeto mágico-adivinhatório do animal (corvo) do que com a figura do adivinho.

Um outro agoiro aparece referido na cantiga de Airas Peres Vuitorom *Pois que Don Gómez Cura querria*, em que o protagonista «sabe [ben] d'agoiraria» (vol. 1, p. 136). Tanto a personagem como o autor parecem acreditar nos bons agoiros e, por isso, o compositor deseja a Dom Gómez que vá para o inferno caso se realizem as previsões. Por sua vez, na composição de Pedro Amigo de Sevilha *Maria Balteyra, que se queria*, o autor é ele próprio o agoireiro que prevê o futuro da soldadeira que lhe pede se é boa opção que ela faça uma viagem bastante longa. A resposta do segrel, depois de ter interpretado as aves, é a de que ela pode ir. Alerta, todavia, para que depois nunca mais voltará.

As outras cantigas que apresentam adivinhos são as de Estevão da Guarda (*Ora é já Martin Vaásques certo* e *Já Martin Vaásques da estrologia*) sobre uma mesma personagem: Martim Vasquez, um astrólogo (além de ser também clérigo e jogral). Tal protagonista é também apresentado na cantiga, incompleta, do Conde Dom Pedro de Barcelos *Martim Vásquez, noutro dia*. Estas três composições estão interligadas, contando uma história que começa com a composição do Conde de Barcelos e em que o protagonista, Martim, se encontra em Lisboa porque viu, através dos planetas, que irá tomar posse de uma paróquia. De facto, como refere a primeira cantiga de Estevão da

Guarda (*Ora é já Martin Vaásques certo*), Martim conseguiu adivinhar a obtenção da paróquia; mas, ao contrário do que tinha visto através dos astros, esta é muito pobre. Depois, na cantiga seguinte de Estevão (*Já Martin Vaásques da astrologia*) o protagonista «perdeu feúza, polo grand'engano / dos planetas» (vol. 1, p. 254) e nos últimos versos lê-se ainda que o clérigo nunca mais quer voltar a aprender astrologia. Além destas composições, o mesmo adivinho Martim Vasquez é mencionado numa outra cantiga de Estevão da Guarda, *Com'avêeo a Merlin de morrer*. Tal composição não se refere explicitamente à prática da adivinhação, já que o autor faz antes uma comparação entre a história de Merlim¹⁴¹, que industria a fada Viviana nas práticas mágicas, e a do astrólogo Martim, que, com efeito, também ensina estas artes a uma mulher.

A última das cantigas profanas a ter em conta nesta análise está, por sua vez, mais ligada às superstições da Península Ibérica medieval do que aos agoireiros, embora haja uma referência a esta categoria, porque os adivinhos afirmam que determinadas superstições, neste caso inerentes à comida, são verdadeiras. A composição em questão é da autoria Gil Peres Conde, *Pôs conta el-rei en todas fronteiras*, e nela os “aguireiros” referem que a carne de galinha¹⁴² faz perder força e, por isso, não é aconselhável como alimento durante uma batalha¹⁴³. O que seria preciso era que os soldados se alimentassem com carne de vaca e carneiro¹⁴⁴.

¹⁴¹ Esta história corresponde ao conteúdo da *Suite du Merlin* (1230-1240). Merlim ensina as artes mágicas à fada Viviana (a Dama do Lago), que, uma vez que aprendeu como realizar magias, aprisiona o mago até ele morrer. Na cantiga de Estevão da Guarda, Martim Vasquez ensina como ler os astros a uma mulher, que, depois, o faz morrer de sofrimento. A personagem de Merlim aparece também na cantiga de Santa Maria com o número 108; mas nesta composição não apresenta qualidades mágicas, porque a sua função é a de tentar converter o judeu que não quer acreditar na Virgem. A conversão, porém, não acontece e, por punição, a mãe de Cristo faz com que lhe nasça um filho disforme.

¹⁴² A superstição é uma maneira de denunciar a cobardia de alguns cavaleiros que fugiam da batalha. Porém, tal crença existiu realmente na Idade Média, sendo a carne de galinha um alimento dado aos doentes (“Nota Geral”, *Cantigas galego-portuguesas*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1551&pv=sim>) [consultado em 21-02-2016].

¹⁴³ Guerra na Andaluzia contra os mouros, provavelmente sob o reinado de Afonso X.

¹⁴⁴ Massimo Montanari (1988: 24) refere que comer carne era fundamental para os guerreiros porque representava mais do que um simples alimento de subsistência: simbolizava a efetiva força. Portanto, ficar sem carne era para a aristocracia militar intolerável. O mesmo autor (1979: 230-231) afirma que, apesar de a cantiga aludir a comida baseada em carne de boi, normalmente este animal era utilizado apenas para o trabalho nos campos e usava-se como alimento só na velhice, enquanto o carneiro estava quase ao mesmo nível do porco (animal fundamental na dieta medieval) e do frango, ainda mais consumido.

Nas *Cantigas de Santa Maria* não se vislumbra uma verdadeira figura do adivinho, humano, como está apresentado nas composições profanas. Na recolha de Afonso X, quem consegue prever o futuro é a Virgem, que o faz em duas cantigas: a número 2 (vol. 1, pp. 7-8) e a número 274 (vol. 3, 59-61). Em ambas a mãe de Cristo prevê a morte: na primeira cantiga, a de Dom Sigario, é punido por ter vestido um pano que não devia; na segunda, a de um frade sem nome cuja história narra a vontade de sair do mosteiro por causa de estar convencido de que tem o demo no coração, ainda que, graças a Maria, tenha conseguido encontrar novamente o caminho certo para voltar a ser clérigo. A capacidade de adivinhação da Virgem é uma característica intrínseca do seu ser divino e ela não lê os astros ou interpreta o voo das aves. Ela, como Deus, tem a capacidade de ver no futuro, porque, segundo o que se pensava na Idade Média, Deus era o criador do tempo e, portanto, tinha o conhecimento sobre o que está por vir e podia intervir no mundo terreno através da providência (Gourevitch, 1996: 183).

As práticas adivinhatórias nas cantigas são efetuadas, portanto, através da leitura dos agoireiros e dos cálculos astrológicos. É possível afirmarmos que o primeiro tipo de adivinhação era fundamental para os romanos. Como refere Tito Lívio (59 a.C. - 17 d.C.) no livro VI de *Ab Urbe Condita*, não se podiam tomar decisões de guerra ou de paz sem antes ter consultado os agoiros¹⁴⁵. O agoirar era uma arte antiga e conhecida também pelos gregos e etruscos, mas que, com a expansão da ideologia cristã, começou a ser considerada, como as restantes artes divinatórias, uma prática ilegal. Esta prática não se baseava apenas na leitura do voo das aves, pois, como demonstram também as cantigas, importante era, ainda, a capacidade do agoireiro de interpretar o canto das aves que comunicava se era bom empreender uma viagem ou não. De facto, as composições referem-se ao canto do corvo (e não ao seu voo) como um mau presságio para a viagem de Maria Balteira e a de Dom Pedro.

A astrologia também é uma arte adivinhatória antiga, mas desconhecida pelos gregos. Tal prática teve origem no Próximo Oriente e, como a ornitomania, também conheceu um período de decadência durante os primeiros séculos da Idade Média¹⁴⁶. Conseguiria novamente alcançar fama com a invasão muçulmana e com as traduções

¹⁴⁵ «Auspiciis hanc urbem conditam esse, auspiciis bello ac pace domi militiaeque omnia geri, quis est qui ignoret?» (Livio, 1934: 57).

¹⁴⁶ Como referimos no capítulo 1, todas as artes divinatórias foram punidas e consideradas demoníacas.

dos textos árabes. Havia dois tipos de astrologia, uma médica¹⁴⁷ e uma judiciária, sendo que esta defendia a influência dos astros na vida das pessoas e, portanto, através da observação dos corpos celestes era possível prever acontecimentos futuros inerentes às viagens, às batalhas e aos casamentos. Por outras palavras, tudo o que tinha que ver com a vida das pessoas (Clericuzio, 2014: 491-494).

3.3. Fadas, animais e outras criaturas

Diferentemente da feiticeira, a fada¹⁴⁸ é uma figura que se encontra com mais “facilidade” nos cancioneros trovadorescos galego-portugueses e em particular nas cantigas de amigo. De facto, este género é aquele que mais utiliza o ambiente naturalístico: o *locus amoenus*. Por isso nele a mulher-fada é bem reconhecível, por ela ser parte integrante da natureza. Para além das cantigas em que se verifica uma forte interação entre a presença da fada e o motivo da fonte, já estudadas, como referimos no início deste capítulo, por Maria Rosário Ferreira¹⁴⁹, existe uma outra tipologia de grande interesse e relevo, que é a da fada numa correlação com a árvore, aspeto que ainda não encontrou o seu espaço na ensaística portuguesa. Segundo Pierre Gallais (1992: 5), a fada e a árvore, assim como a fada e a fonte, são arquétipos do imaginário principalmente indo-europeu, cujos espaços considerados são o lugar típico das ninfas, isto é, como explica Harf-Lancner (1989, XIII), de figuras mitológicas que deram origem às fadas “amantes”. O poder mágico da fada seria portanto o de cativar o homem através do “glamour”¹⁵⁰, ou seja, o poder magnético destas criaturas que lhes oferece uma forte carga erótica, tornando-as inresistíveis aos homens (Boix Llaveria, 2006: 217).

¹⁴⁷ Aquela que acreditava no poder das pedras ativado sob a influência de um plano astrológico preciso.

¹⁴⁸ O termo “fadas” aparece na cantiga de Martim Moxa *Per quent'eu vejo* e está ligado ao verbo “fadar”, ou seja adivinhar. Neste caso, as fadas estariam conexas às antigas figuras das parcas (Harf-Lancner, 1989: 9).

¹⁴⁹ *Vide supra* nota n.º 124, p. 85.

¹⁵⁰ Palavra que deriva do antigo escocês *gramarye* ou *glaumerie*, significando “encantamento lançado para enganar os sentidos” (Boix Llaveria, 2006: 217).

Segundo Ferreira, a água doce e a lavagem do cabelo caracterizam a donzela como elemento e símbolo da natureza e da fecundidade. Provavelmente a forte ligação da figura da mulher à fonte deve-se às várias lendas das mouras encantadas presentes na zona da Galiza¹⁵¹. A verdade é que tais figuras femininas são muito frequentes também na literatura francesa, em particular nos *lais* de Maria de França. Mas não só. De facto, a literatura românica medieval e, por efeito, as cantigas trovadorescas mantêm uma unidade de fundo devida à base comum de tradição latina (Vàrvaro, 1985: 13). Jeanroy (*apud* Vãrvaro, 1985: 142) encontra versos similares aos da lírica francesa na tradição poética medieval italiana, alemã e galego-portuguesa. Ainda de acordo com Vãrvaro (1985: 142), Alín (1983: 339-340) e López (1983: 23), tal semelhança poderia derivar de uma vontade de os autores tratarem temas folclóricos e comporem cantigas de tipo tradicional¹⁵², resultando a fada numa tematização relativamente comum.

Ora, a fada na árvore está representada pelas cantigas de Dom Dinis *Ai flores, ai flores do verde pinho* e *Amad' e meu amigo*, que mostram uma mulher mergulhada na natureza e que, no primeiro caso, consegue até falar com as flores do verde pinho¹⁵³. Entretanto, na segunda composição ela parece ter medo das flores porque estas poderiam ver os dois amantes juntos.

Na primeira cantiga a donzela pede às flores que lhe digam quando voltará o amigo, num comportamento análogo ao da voz feminina de *Ondas do mar de Vigo* de

¹⁵¹ Como explica Teófilo Braga (*apud* Parafita, 2006: 100), as moiras encantadas têm a particularidade de guardar tesouros, característica que, porém, não pertence ao tipo de fada das cantigas.

¹⁵² Segundo José María Alín (1983: 346, 364), os elementos folclóricos presentes na lírica galego-portuguesa profana são o mar, as avelaneiras floridas, as flores de verde pinho e as romarias. O autor afirma ainda que a “fonte dos amores” onde a mulher lava a camisa é uma imagem arquetípica que existe na poesia folclórica de vários países.

¹⁵³ Clare Gibson afirma no seu livro intitulado *Sinais e Símbolos* (2008: 121) que a pinha pode significar a fertilidade (seja a masculina, seja a feminina). Mas está também ligada à pureza de Diana, a deusa virgem, e ao mesmo tempo a Afrodite, a deusa do amor. Então, e seguindo esta simbologia, é possível interpretar as duas flores de pinho diferentemente, pois na cantiga em que as flores são “positivas” é possível vê-las como a Afrodite que instiga ao amor. Pelo contrário, o medo das flores depende de uma Artemis que fica zangada por causa dos amores proibidos e assim pode punir o amigo. Tal particularidade “malévola” das flores é ainda oferecida pela história de *Tristão e Iseut* de Beroul em que os dois amantes se encontram debaixo de um pinheiro, mas, em cima da árvore, escondido entre as folhas, está o rei Marcos, marido de Iseut. A princesa consegue ver o reflexo do rei através da água e, assim, os dois enamorados conseguem mudar o comportamento (Gallais, 1992: 300). Ora, no caso da cantiga as flores (más) do verde pinho seriam uma síntese dos olhos indiscretos, como no *Tristão* era o rei Marcos. Gallais (1992, 113) refere, aliás, que não é raro que haja opositores ao amor entre a fada e o humano, explicando assim o papel da mãe nas cantigas de Pero Meogo e também os “olhos” das pinhas na cantiga de Dom Dinis.

Martim Codax, em que a mulher dirige pergunta similar às ondas. A diferença substancial entre as duas cantigas reside no facto de que as flores respondem e falam com a mulher, enquanto as ondas ficam mudas. Na outra composição de Dom Dinis a mulher sente e sabe que as pinhas veem. Portanto, a donzela possui uma certa capacidade de entendimento acerca da natureza: compreende a sua linguagem e conhece os seus “hábitos”. Pelo contrário, a mulher da cantiga de Martim Codax não consegue comunicar com as ondas, que, de facto, não respondem à pergunta. Com efeito, a donzela das cantigas de Codax não é uma fada. Mas este dado não é apenas oferecido pela incomunicabilidade entre a mulher e as ondas, uma vez que o mar é o único elemento naturalístico que aparece. Segundo Gallais (1992: 131), quando nos textos aparece só um elemento naturalístico há uma consequente ambiguidade de interpretação sobre o carácter feérico da personagem. Nas cantigas de Meogo, pormenorizadamente analisadas também por Ferreira (1999), assim como naquelas de Dom Dinis, o elemento naturalístico é duplicado, isto é, a fonte e o cervo em Meogo e a árvore e as flores em Dom Dinis. Por conseguinte, a capacidade para compreender a natureza é uma particularidade da fada e que, no caso das cantigas de Dom Dinis, é oferecida pelo entendimento do que as flores dizem e do que as flores poderiam fazer se vissem os dois amantes.

Olhemos agora para *Levad', amigo, que dormides as manhanas frias*, de Nuno Fernandes de Torneol, e *Vaiamos Irmana Vaiamos dormir*, de Fernando Esquio. Ambas as composições estão divididas em duas partes: a inicial, em que se canta a alegria dos amores, e uma segunda, em que se narra a destruição da natureza e como o amigo silencia as aves secando os rios, cortando os ramos ou caçando-as. O espaço destruído representa o *locus amoenus* que, segundo Claude Lecouteux (1993: 35, 60), é um lugar de paz e doçura em que se encontram as fadas, sendo estas consideráveis como “sauvages demoiselles”. As vozes femininas estão integradas no sofrimento da natureza que indica o fim dos amores, como também o fim de uma antiga espiritualidade que acabava debaixo dos “golpes” do cristianismo: a destruição da natureza pelo homem implica uma racionalização do espaço natural. E o cortar das árvores seria uma destruição da essência naturalística da qual a fada também faz parte.

Portanto, a destruição do *locus amoenus* – isto é, do lugar encantador – seria a alegoria do fim do paganismo, assim como, por exemplo, o desaparecimento de Artur

em Avalon simboliza a morte da cavalaria. Na literatura a floresta permaneceria o lugar do paganismo em que as criaturas encantadas e divindades pagãs se manifestam de modo dissimulado para ficarem “escondidas” do cristianismo (Lecouteux, 1999b: 40, 187).

Outros elementos que podem constituir ajuda de relevo na identificação destas mulheres como fadas são os aspetos naturalísticos: na cantiga de Nuno Fernandez de Torneol há aves, ramos (árvores) e fontes, enquanto na composição de Fernando Esquio aparecem as aves e o lago. Segundo o que refere Pierre Gallais (1992: 131) – e que já referimos mais em cima –, normalmente quando um texto apresenta mais de um item naturalístico então a mulher deve ser considerada uma fada.

Já nas *Cantigas de Santa Maria* aparentemente não está presente qualquer fada, embora na segunda estrofe da cantiga 6 se narre a pequena história de uma mãe que “offereu” o seu filho à Virgem. É que devido à oferta o rapaz cresce maravilhosamente: ele é forte, “fremoso”, “muit’engêoso” e canta muito bem (vol. 1, pp. 20-23). É possível, portanto, afirmar que o facto de a mulher ofertar o filho à Virgem tenha feito com que o menino possa vir a ter todas as qualidades que o caracterizam. Por outras palavras, a Virgem deu estes dons ao menino. Ora, esta oferta de virtudes era, antigamente, uma tarefa das fadas madrinhas¹⁵⁴ pagãs, que foram, com o evoluir dos tempos, substituídas, devido a um processo de racionalização, por santos ou, como neste caso, pela Virgem (Gallais, 1992: 171).

Por sua vez, a presença dos animais mágicos e demoníacos nas cantigas profanas e marianas não é muito forte. As duas tipologias de composição dividem-se, de resto, no modo de tratamento dos animais, pois nas cantigas profanas são sobretudo descritas as bestas relacionadas com o mágico, e em particular com a adivinhação, enquanto nas marianas os animais se tornam muitas vezes seres demoníacos, isso é, demónios metamorfoseados em animais e bestas que têm características malévolas.

Como vimos, nas cantigas profanas os animais encontram-se muitas vezes referenciados naquelas composições em que também estão presentes os agoiros.

¹⁵⁴ Harf-Lancner (1989: XIII, 28) diferencia dois tipos de fadas: as amantes originárias das ninfas, e, por isso, sensuais e inspiradoras do amor, sendo as que se encontram nas cantigas de amigo; as fadas “madrinhas” correspondem à segunda tipologia, descendendo das parcas, as três divindades do *fatum* (daqui o termo fada). Estas últimas têm a particularidade de oferecer dons aos recém-nascidos e prever o destino deles.

Portanto, são as aves que têm uma grande importância, em particular o corvo, presente em cinco cantigas. Os bestiários medievais relatam que o canto deste animal prevê a chuva e que através do seu voo era possível adivinhar o futuro e as emboscadas¹⁵⁵. Porém, o *Livro das Aves* não refere nada sobre o aspeto de adivinhação deste animal, mas apenas sobre as suas características alegóricas e simbolológicas¹⁵⁶, quer negativas, quer positivas.

Particular é a imagem do corvo em duas cantigas de João Airas de Santiago – *Ûa dona, nom dig'eu qual* e *Dom Pero Núnez era em tornado*. Em ambas a ave não é utilizada para prever o futuro, mas sim como imagem de má sorte. Nas duas composições, provavelmente interligadas¹⁵⁷, o corvo de mau agoiro faz com que a mulher da primeira cantiga não vá a missa, ao passo que na segunda leva o protagonista a adiar a sua peregrinação para Santiago. Para além do significado que o corvo pode obter na interpretação das cantigas, é verdade que está ligado “realmente”, no imaginário medieval, à má sorte¹⁵⁸. Este aspeto deve-se ao facto de o corvo comer carne morta e crocitar ruidosamente. No caso da primeira composição ele consegue falar e mandar a mulher permanecer em casa. Mas o facto de a ave falar não é muito estranho, porque é um animal capaz de imitar a fala dos humanos e por isso considerada inteligente, sábia e profética (*Símbolos e Mensagem*, 2012: 83).

O corvo aparece ainda com as águias como instrumento para a leitura do futuro. Os dois animais são citados na cantiga de João Airas de Santiago *Os que dizem que veen ben e mal*, na de Airas Peres Vuitorom *Pois que Don Gómez Cura querria* e naquela de Afonso X *Ao daian de Cález eu achei*. Na primeira – que já foi analisada pelo facto de conter uma sátira sobre os agoiros – são apresentados estes dois animais, bem como

¹⁵⁵ *The Medieval Bestiary*, Crow, <http://bestiary.ca/beasts/beast252.htm> [consultado em 25-02-2016].

¹⁵⁶ «Corvo é o Diabo, porque procura primeiro um olho nos cadáveres, ao destruir o sentido da discrição nos lascivos. Assim extrai o cérebro por um olho, porque confunde a compreensão da mente, destruindo o sentido de discrição. Por corvo entende-se também um pecador que se veste como que com penas negras de pecados [...] Mas também pode tornar-se o corvo em bom sentido, entendendo-se por corvo um pregador douto» (*Livro das aves*, 1999: 105).

¹⁵⁷ As duas cantigas apresentam o mesmo tema: na primeira o não ir à missa, na segunda o adiar da peregrinação. A presença do corvo é apenas uma desculpa de mão agoiro para os protagonistas serem adúlteros.

¹⁵⁸ Segundo Chevalier e Gheerbrant (2011a: 329), o corvo sempre teve características negativas e positivas. Mas prevaleceram as negativas por causa dos camponeses o acharem mau porque roubava as sementes que semeavam. Este sentimento prevaleceu até aos nossos dias.

uma gralha (*cornelha*) cuja simbologia está interligada com a do corvo, pois em várias culturas não há uma verdadeira distinção entre as duas aves. Com efeito, a gralha, assim como o corvo, é vista negativamente porque representa a morte e o infortúnio (Gibson, 2008: 111).

A águia é também tematizada nas cantigas como instrumento de previsão do futuro, embora os bestiários não lhe atribuam nenhuma característica particular quanto ao desenvolvimento desta tarefa, ao contrário do que acontece com o corvo. A particularidade que mais presente está nestas obras e que se lê, também, no *Livro das Aves* é a de ter os olhos que podem olhar diretamente para o sol. Porém, esta ave está ligada à adivinhação já na *Iliada*, sendo que no livro 24 se conta que Zeus a enviou como bom agoiro para Príamo partir com as suas naus e pedir o corpo do filho Heitor¹⁵⁹.

O abutre aparece uma vez na cantiga de João Airas de Santiago *Os que dizem que veen ben e mal*, também como ave utilizada pelos agoiros. O autor, porém, não refere nada sobre a técnica de leitura do voo do animal, ao contrário do que acontece com o corvo da mesma composição. Aquele animal está referido também sob o nome de “avuitor” na cantiga de amigo de João Coelho *Sedia la fremosa seu sirgo torcendo*, em que o interlocutor adivinha o sofrimento que o amor lhe dará – parece que ele comeu um abutre que lhe deu a capacidade de adivinhar. O bestiário de Cambridge (*apud Bestiario Medieval*, 1986: 37) identifica o penudo como capaz de prever o número dos soldados que morrerão na batalha. Mas o *Livro das Aves* não afirma nada sobre as suas capacidades divinatórias, embora se encontre de acordo com os outros bestiários quando especifica que o abutre segue os exércitos para se nutrir dos cadáveres. Esta particularidade faz com que a ave seja vista negativamente porque «o pecador segue os homens maus que estão no exército do Diabo¹⁶⁰, para imitar os seus maus costumes» (*Livro das Aves*, 1999: 127). Esta ave alimenta-se de mortos para se deleitar com

¹⁵⁹ «“Zeus pai, que reges do Ida, gloriosíssimo, máximo! / Concede-me que chegue estimado e miserando à tenda de Aquiles / e envia uma ave, célere mensageiro, a ave que de todas/ te é mais cara e pela força é maior de todas: que apareça / do meu lado direito, para que eu próprio a veja com os olhos / e possa ir confiante até as naus dos Dânaos de rápidos poldros” / Assim falou, rezando; e ouviu-o Zeus, o conselheiro. / De imediato enviou uma águia, mais seguro portento entre as aves, / a águia escura caçadora, a que os homens chamam negra. [...] E a águia / surgiu do lado direito, apressando-se para a cidade» (Homero, 2013: 662).

¹⁶⁰ O bestiário Valdense refere que «el buitre se entende el diablo, que sempre sabe qué hombres van a cometer maldades y pecados» (*Bestiario Medieval*, 1986: 37).

desejos carnis que levam à perda da vida. Finalmente, o *Livro*, citando as *Etimologias* de Isidoro de Sevilha, afirma que o voo do abutre é lento porque «um pecador a custo ou nunca abandona os desejos terrenos» (*Livro das Aves*, 1999: 127). Mas, apesar disso, este animal é também caracterizado positivamente, sendo ele identificado como “Mediador de Deus” e “Redentor”, por comer cadáveres (*Livro das Aves*, 1999: 127).

Na cantiga de Afonso X *Ao Daian de Cález eu achei*, os animais descritos não estão referidos propriamente com relação à arte da leitura do futuro nem a qualquer outra arte mágica, já que apenas indicam uma alteração de proporções explicada assim: «non á molher / a que non faça que semelhen grous / os corvos, e as anguias babous» (vol. 1, p. 141). Portanto, neste caso os animais não são utilizados para a preparação de feitiços.

Animal particular é o papagaio da pastorela de Dom Dinis *Unha pastor bem talhada*¹⁶¹, ave falante que avisa da chegada do amigo. Ele funciona como as flores do verde pinho (*Ai flores, ai flores do verde pino*) da cantiga do mesmo autor, em que a mulher, tal como na composição em análise, pergunta, aflita, pelo amigo desaparecido. O papagaio fala e avisa a pastor: o amigo está em vias de voltar¹⁶².

Ora, a presença do papagaio nos bestiários é muito escassa e normalmente as diversas obras medievais que explicam as características deste animal fazem-no citando as *Etimologias* de Isidoro de Sevilha, referindo ser verde, originário da Índia e capaz de falar só se isso lhe for ensinado, mas que sabe dizer *ave*¹⁶³ naturalmente¹⁶⁴. O bispo ibérico afirma ainda que o papagaio sabe tão bem imitar a fala humana que se estivesse escondido e falasse não se revelaria ser uma ave (Isidoro de Sevilha, 2006: 265). Apesar destas informações, não há outras que possam ajudar na interpretação da cantiga, na medida em que tudo indica que Dom Dinis se inspirou numa novela provençal de

¹⁶¹ A pastora protagonista da cantiga não foi categorizada como fada, apesar de falar com um papagaio e de estar colocada num espaço naturalístico de um prado, mas sem árvores ou fontes, pelo que não há a atmosfera do ambiente encantado caracterizado pelas outras cantigas analisadas.

¹⁶² Como refere Luciana Stegagno Picchio (2007: 75), o papagaio desta cantiga pode ter uma origem oriental de sentido mágico, sendo que no Oriente este animal tinha a função de dar respostas.

¹⁶³ Saudação latina.

¹⁶⁴ Cf. “Parrot”, in *The Medieval Bestiary*, <http://bestiary.ca/> [consultado em 05-03-2016].

Arnaut de Carcassé em que também está presente o papagaio falante, que avisa da vinda do amante.

Se os bestiários referem que o corvo é um animal profético devido à particularidade da “palavra”, na mesma ótica o papagaio pode ser aproximado ao corvo adivinho. De facto, o papagaio, embora não preveja o futuro a longo prazo, consegue perceber a chegada do amigo e avisar o pastor. Neste sentido o papagaio substitui o corvo, que, como vimos, é um animal considerado, na maioria dos casos, negativo. E a característica da plumagem escura fazia com que contrastasse com o ambiente naturalístico da cantiga e dominado pelas flores. O papagaio, portanto, é colorido, e apesar de não pertencer à fauna europeia enquadra-se melhor no espaço e funciona, ao mesmo tempo, como ave portadora de boas notícias.

As cantigas trovadorescas apresentam também outros animais que estão ligados ao aspeto demoníaco e que por isso serão objeto de análise mais à frente.

Para além dos animais “concretos” mencionados, a lírica trovadoresca oferece-nos um animal “fantástico”. Falamos da Besta Ladrador, criatura de inspiração arturiana e ligada, no romance do ciclo bretão, ao demoníaco. Porém, na composição *Dis[s]e hum infante ante sa companha*, de Fernando Esquio, a besta é apenas uma figura imaginada que identifica um cavalo que um Infante não especificado devia enviar para o campo de batalha. A besta substitui, portanto, o cavalo e está descrita como um ser que é tudo e é nada, ou seja, rico de contradições e paradoxos, respeitando, desta maneira, a representação da besta reportada na matéria de Bretanha: uma criatura que aparece e desaparece e que é impossível de capturar.

Os animais não são as únicas criaturas mágicas e demoníacas que surgem nas cantigas trovadorescas, pois existem também muitas outras entidades relacionadas com estes dois aspetos. As cantigas trovadorescas galego-portuguesas profanas mostram, em muitas ocasiões, seres de gosto mágico ou demoníaco, ou seja, presenças e essências cuja personificação lhes concede características particulares ligadas por um ou outro aspeto às temáticas principais desta nossa tese. Um exemplo é o oferecido pelo vento na cantiga de Dom Dinis *Levantou-s’ a velida*, pois a personificação desta presença natural possui uma essência animada longe de ser um simples elemento naturalístico. De facto, como para o cervo de Pero Meogo – analisado por Celso Cunha e Maria Rosário Ferreira –, o vento simboliza a virilidade que juntamente com a água reforçam o sentido

sexual e de fecundação, como demonstra o antigo mito do nascimento de Afrodita¹⁶⁵ (Fernandez Guillermo, 2011: 543).

Também o mar e as ondas das composições de Martim Codax trazem consigo uma essência viva que fazem com que o leitor se aperceba das particularidades que animam os elementos naturalísticos. Como já defendeu G. Tavani em *Ensaio Portugueses* (1988: 311), o mar das cantigas de Codax é comparável a um deus cruel que afasta, e muito provavelmente mata, o amigo. As ondas, elementos que parecem ser independentes do mar, igualmente refletem a vitalidade mágica por serem adivinhas e conhecedoras do lugar em que o amigo se encontra e se voltará.

O facto de a mulher falar aos elementos naturais e perguntar sobre o amigo demonstra também a existência de uma essência espiritual (ou mágica) da natureza, devido, muito provavelmente, a um antigo substrato pagão, ainda que, também e obviamente, seja uma estratégia poética, embora a construção já constitua por si mesmo uma forma de magia, porque o poeta consegue tornar mágica a palavra mediante as manipulações da linguagem. De facto, o trovador, cortando e deslocando as frases e as palavras, cria uma nova relação da palavra com a realidade cujo efeito é encantador (*Enciclopédia Einaudi*, 1994: 11-12). Este efeito consegue ter ainda mais força no caso das cantigas de amigo, cuja estrutura paralelística e repetitiva lembra uma fórmula mágica (Schwab *apud* Asensio, 1970: 75)¹⁶⁶, pois os textos de encantamentos¹⁶⁷, contidos nos livros de magia, refletem exatamente este tipo de versificação, cujo “ritmo” se aproxima também do das orações, demonstrando, portanto, que pelo menos uma parte dessas fórmulas era proveniente de antigas orações pagãs que o cristianismo modificou para se tornarem próprias, podendo ser classificadas as restantes como mágicas (Tuczay, 2006: 126).

O mar e as ondas são, pois, outras das entidades que podem ser consideradas mágicas e muito presentes nas cantigas trovadorescas. Para além dos três “trovadores do

¹⁶⁵ Segundo o mito referido por Hesíodo, Afrodite nasceu pelos genitais de Úrano lançados no mar pelo filho Cronos. A deusa foi transportada à beira da ilha de Cipro por Zéfiro, o vento.

¹⁶⁶ Eugenio Asensio, apesar da referenciação, não concorda com Schwab.

¹⁶⁷ Tuczay (2006: 16, 131) refere que a expressão latina *incantare* significava originalmente “cantar”. Sucessivamente a palavra referiu-se ao canto ligado aos encantamentos e evocações. Os celtas identificavam a magia com o termo *bricht*, parecido ao islandês *bragr*, que significa arte poética e rima mágica. Nota-se, portanto, como a poesia seria efetivamente um ato encantador e mágico.

mar” (Cunha, 1999) por excelência, isto é, Martim Codax, Paio Gomes de Charinho e João Zorro, outros compositores como Rui Fernandes de Santiago e Mendinho apresentam o cenário naturalístico marítimo como portador de uma essência encantadora. De facto, Codax nas suas cantigas de amigo coloca a mulher em contacto com as ondas, pedindo na cantiga *Ondas do mar de Vigo* notícias sobre onde estaria o amigo e na cantiga *Ay ondas, que eu vin veer* o motivo de o amigo tardar na sua vinda.

Nestas composições o mar e as ondas parecem ser elementos distintos porque o primeiro está representado como uma entidade inimiga, que afasta o amigo da mulher, enquanto as ondas acabam por se tornar as confidentes da moça. Elas substituem assim o papel da amiga ou da irmã a quem, em outras cantigas de amigo, a mulher se dirige sem, porém, obter resposta. O mar não é, por conseguinte, uma essência malévola apenas nas cantigas de Codax, mas também em muitos outros autores. Ele causa sofrimento em *Quand’eu vejo las ondas* de Rui Fernandes de Santiago, simbolizando a morte em diversas cantigas como *Tal vai o meu amigo con o amor que lh’eu dei*, de Pero Meogo, *Quantos og’andam eno mar aqui*, de Paio Gomes de Charinho, e tornando-se, juntamente com as ondas, uma entidade assassina que é capaz de matar a mulher à espera do amigo na célebre composição de Mendinho *Sedia-m’eu na ermida de San Simiön*. Em outras cantigas galego-portuguesas profanas o mar está associado ao rei que impõe aos homens empreenderem expedições, levando-os a uma provável morte e a um afastamento da mulher constrangida a ficar à espera pelo regresso (se o houver) do amigo. Tais elementos podem ser encontrados em duas cantigas de Paio Gomes Charinho: *De quantas cousas eno mundo son* e *Ay, Santiago, padrón sabido*.

Apenas em duas cantigas marianas aparece o mar, que, juntamente com as ondas¹⁶⁸, adquir um significado negativo, ligado à morte e ao inferno. De facto, na composição número 267 o demo está à espera de que o homem morra, por causa do mar irado, para poder ir buscar a sua alma, mas o “mercador” reza e acontece o milagre que o salva. Na outra, a 264, o mar é sinónimo de morte, desta vez não para os cristãos, mas

¹⁶⁸ Nestas cantigas não há, ao contrário das cantigas profanas, uma separação entre mar e ondas. Aqui o mar e as ondas não são elementos simbólicos e não têm uma qualquer essência que possa ser personificada representando o aspeto matador do mar que é ligado aos perigos reais oferecidos pela própria natureza do mar. Portanto, o demónio apenas aproveita esta particularidade para tentar aprisionar as almas dos pecadores.

para os judeus, como recitam dois versos da cantiga: «as naves dos pagãos / e no mar s'afondaron pelo rogo dos crischãos» (vol. 3, p. 35).

O mar negativo literário das cantigas acaba por representar o mar simbólico descrito por Durand e Bachelard, pois os autores veem no mar uma essência engolidora que mata o homem, explicando que em diversas culturas ocidentais e orientais as águas marinhas representam a morte. Mencionamos as águas porque, de facto, mar é um termo de género masculino que, porém, está associado etimologicamente e psicologicamente à mãe¹⁶⁹, e, mais em particular, à “mãe terrível”, isto é, a ogra que reforça o interdito sexual (Durand, 1989: 74). Além disso, em várias línguas¹⁷⁰ nota-se que o termo mar está ligado ao cavalo nefasto portador de morte. E, finalmente, apresenta uma associação com a palavra e a essência de “Morgana” e “Melusina”¹⁷¹ – duas fadas representando respetivamente o mergulho nas águas nefastas e a oposta emersão das águas.

Em conclusão, é possível afirmar que o mar negativo das cantigas é portador de uma essência e representante de uma entidade feminina malévola que se encontra muitas vezes nas cantigas de amor. De facto, a beleza das mulheres e a impossibilidade de o poeta as amar despertam o sofrimento e, em várias composições, como a de João Airas de Santiago *A mia senhor, que me ten en poder* ou a de Bonifaci Calvo *Ora non moyro, nen vyvo, nen sey* (entre outras), há versos que maldizem a mulher porque esta tem o homem “em poder” e, portanto, consegue decidir a sorte do amante sem que ele tenha a possibilidade de se libertar. E ainda fazem com que o trovador possa “perder o sem”. Além disso, a característica da feminilidade malévola é um “tipo” que se encontra

¹⁶⁹ É peculiar o facto de o mar afastar o amado. Para além de ser símbolo de morte, pode, no seu sentido etimológico, representar, pois, a “mãe terrível” e opositora das cantigas de amigo.

¹⁷⁰ Krappe (*apud* Durand, 1989: 55) refere que *Mahrt* é o demónio ipomorfo alemão que tem ligações semânticas com a *mora* do antigo eslavo (feiticeira), do antigo russo (espetro) e do polaco e com *mura* do checo, estas duas últimas significando “pesadelo”, que em francês é “*cauchemar*”. Ainda em alto-alemão encontra-se o termo *mahra* (garanhão) que se confunde com o ariano *mar* (morrer). A esta palavra liga-se, para Jung (*apud* Durand: 1989: 56), o termo “mãe”. O psicanalista sugere a conexão do termo cavalo da morte com o da mãe oferecendo a imagem da mãe como primeiro utensílio cavalgado pela criança. Além disso, à essência do mar-mãe estão anexadas inúmeras divindades de diversas culturas, representando, em conclusão, o carácter feminino do abismo e da descida nas águas (Duran, 1989: 55-56).

¹⁷¹ A primeira tem um carácter descendente, enquanto a segunda tem um valor ascensional. De facto, esta última é utilizada como protagonista em vários mitos fundacionais entre os quais estão presentes os contidos nos livros de linhagens portugueses. Porém, ambas estão ligadas à dualidade da água, simbolizando a origem da vida (Melusina) e a água da morte (Morgana).

não só nas cantigas trovadorescas, mas também em outras composições mais tardias, como, por exemplo, acontece em algumas composições de Camões¹⁷².

O papel “mágico” cativante da mulher da lírica trovadoresca é-lhe oferecido pela mesma sociedade medieval que viu na figura feminina um ser tentador mais próximo do demónio do que de Deus. Em algumas cantigas põe-se em causa, portanto, a figura “angelical” que caracteriza a lírica medieval, porque se as descrições da mulher a aproximam a um anjo, é também verdade que ela não se comporta sempre como tal. Em várias composições de amor ela é “cruel” e em outras cantigas de amigo é mesmo a voz feminina que defende o seu dever de ser má com o amigo, porque só assim ela poderá obter o respeito que merece. Por exemplo, na cantiga de Martim Padrozelos *Amig'*, *avia queixume*, entre outras, a personagem feminina afirma: «Amigu', en poder sodes meu, / se m'eu de vós quiser vingar, / mais quero-mi vos perdoar» (vol. 2, p. 632); portanto, ela tem o poder de decidir sobre o amigo e se quisesse poder-se-ia vingar das queixas do homem, embora no final o perdoe.

Outra entidade que causa sofrimento é o Amor. Em várias cantigas, que analisaremos a seguir, ele é maldito pelo autor, que apela ao diabo para o levar e a Deus para o punir. O Amor, por vezes, não é um sentimento, mas uma essência malévola que causa, como a mulher, má disposição ao trovador. De facto, as duas entidades são parecidas: o Amor também pode “ter em poder” assim como a mulher. Nas cantigas, as queixas referem-se a uma ou a outra essência, tendo elas, portanto, as mesmas características e sendo, conseqüentemente, as duas faces da mesma moeda.

Estas particularidades da senhor e do Amor fazem com que possam ser incluídos no conjunto das entidades mágicas e demoníacas sem serem, por isso, “concretamente” mágicos ou demoníacos. Isidoro de Sevilha (*apud* Duby, 2011: 115) afirma que a palavra “amor” deriva de “*hamus*”, o anzol para pescar, sendo portanto um objeto que rapta; mas isso não é negativo enquanto for controlado, porque o seu poder leva à realização de si próprio¹⁷³. Porém, em diversas composições a maldição do amor coloca evidentemente esta entidade numa condição negativa, como pode ver-se na cantiga de

¹⁷² Um exemplo entre outros: «Se tanta pena tenho merecida / em pago de sofrer tantas durezas, / provai, Senhora, em mim vossas cruezas, / que aqui tendes ãa alma oferecida» (Camões, 2005: 103).

¹⁷³ O amor era um sentimento que apenas a classe alta podia entender e controlar. Os “vilãos” – a classe baixa – não conseguiam compreender a nobreza do amor, caindo assim no pecado sexual.

Dom Dinis *Amor, em que grave dia vos vi*, cujos versos dizem: «faça Deus sempre bem a mha senhor, / e vós, amor, hajades todo mal [...] e vós, amor, ajades mal de Deus»¹⁷⁴ (vol. 1, p. 182). Esta composição é, exatamente, um exemplo da particularidade demoníaca do Amor, pois ele encontra-se em forte contraste com Deus. Na verdade, foi apenas no século XII que as escolas de Paris tornaram o significado de amor em algo positivo, porque antes deste período o amor estava dividido em dois movimentos: ascensional, em direção à divindade e positivo, e descensional, relacionado com o mundo terrestre, com as paixões e, portanto, com o pecado (Duby, 2011: 102). Por outras palavras, a senhor e o Amor ficam num limbo que os vê, no primeiro caso, como uma entidade parecida, mas não igual à fada Morgana. Afinal, uma essência que não é propriamente um demónio, mas lhe é muito próximo.

3.4. O demo

Ao demónio corresponde uma figuração simultaneamente muito presente e muito diversificada num elevado número de cantigas trovadorescas galego-portuguesas, conjugando em si o aspeto cómico e, ao mesmo tempo, o horrendo (Laranjinha, 1994: 281). Ele comparece normalmente identificado com a palavra “demo”, que é a mais utilizada nas composições quer profanas quer marianas. O Diabo em várias ocasiões é identificado como “Demo maior” e ainda mais raramente há referências a Satanás, termo usado apenas duas vezes nas *Cantigas de Santa Maria* –115 e 251 –, e, só uma vez, sob o construto “Locifer do Ceo”, no quinto verso da cantiga 27. Além destas conotações é possível encontrar em três cantigas¹⁷⁵ profanas também o vocábulo “pecado” com o sentido de “demónio”.

Logo numa primeira leitura fica evidente a preponderância da figura e da personagem ativa do demónio nas cantigas marianas, que, apesar de serem

¹⁷⁴ Dom Dinis não é o único que maldiz o amor e o recomenda ao demónio, pois também nas cantigas de Pero Garcia de Burgalês *Por muy coyado per tenh'eu* e do Anónimo 4 *Tan muito mal me ven d'amar* o amor é uma entidade negativa, que, porém, diversamente de Dom Dinis, é recomendado ao demónio. Estas composições serão analisadas mais adiante na seção relativa ao demo.

¹⁷⁵ Em *Don Foão en gran curdura*, cantiga de escárnio e maldizer de Pedro Amigo de Sevilha; em *Non me posso pagar tanto*, sirventês de Afonso X em que aparece a referência ao “demo”; e, ainda, na cantiga de escárnio e maldizer *Meu senhor arcebispo, and'eu escomungado*, de Diego Pezelho.

quantitativamente menos do que as profanas, contam cento e dezassete referências ao demo, contra as trinta e sete que aparecem nestas. Porém, apesar do alto número de composições em que está presente a figura do demónio, esta mantém um comportamento que se repete em várias cantigas, aferível, por exemplo, no facto de levar os cavaleiros a tornarem-se seus vassallos – aspeto temático que está presente nas cantigas 216 e 281 – ou ainda a espantar os monges de várias maneiras – como nas cantigas 47, 82, 284 – ou, finalmente, de apoderar-se de mulheres – como nas cantigas 289, 325 e 343. Além destas referências, as cantigas marianas apresentam outros aspetos demoníacos representados pelos “demoniados” na cantiga 83 e pelo sonho maléfico na cantiga 345.

O universo diabólico da lírica trovadoresca abrange ainda o espaço do inferno que se encontra povoado por diversas criaturas – animais e também pelo Anticristo, figura que aparece em três cantigas profanas¹⁷⁶.

Normalmente nas cantigas profanas o demo figura como uma referência utilizada com o sentido de maldição traduzível com as expressões “que o demo o leve” ou “que o demo me leve”. Um exemplo pode ser encontrado na cantiga de escárnio e maldizer *Nunca [a]tam gran torto vi*, de João Garcia de Guilhade – «o Demo lev'o que m'en dá!» (vol. 1, p. 455). Muitíssimas são as composições profanas que usufruem destas expressões de maldição ou “auto-maldição”¹⁷⁷.

¹⁷⁶ *Joan Fernández, o mund' é torvado*, de João Soares Coelho, *Mandei pedir noutro dia*, de Pedro, Conde de Barcelos, e *Per como achamos na Santa Escritura*, de Martim Moxa.

¹⁷⁷ As outras cantigas em que o demónio aparece com este sentido são: **João Vasques de Talaveira** e **Pedro Amigo de Sevilha**, *Ay Pedr' Amigo, vós que vos tēedes* (tenção, «O demo lev'o que vós i perdedes!» vol. 1, p. 550); **João Baveca**, *Amigo, mal soubestes encobrir* (cantiga de amigo «o demo lev'o poder que end'ey» vol. 1, p. 412); **Afonso Sanches**, *Conhecedes a donzela* (cantiga de escárnio e maldizer «e o Demo cedo tome» vol. 1, p. 101); **Pero da Ponte**, *Dun tal ricome ouç'eu dizer* (cantiga de escárnio e maldizer «o Demo lev'o que lhi val» vol. 2, p. 771); **Don Bernaldo**, *pois tragedes* (escárnio e maldizer «pera que demo queredes» vol. 2, p. 768); **Martin de Cornes vi queixar** (cantiga de escárnio e maldizer «Demo lev'o torto que faz» vol. 2, p. 776); **Afonso Fernandes Cubel**, *De como mi ora com el-rei aveo* (cantiga de escárnio e maldizer «ai Dem', a ti dou eu estas mesuras!» vol. 1, p. 85); **Dom Dinis**, *Deus! Com'ora perdeu Joam Simhom* (cantiga de escárnio e maldizer «mais havia-lhas o Dem'a levar» vol. 1, p. 191); *Nunca Deus fez tal coita qual eu ei* (cantiga de amor «o demo lev'a rem que lh'eu falei» vol.1, p. 203); *Ou é Meliom Garcia queixoso* (cantiga de escárnio e maldizer «Ca Demo lev'a prol que xi lh'en ata» vol. 1, p. 208); *Vós que vos em vossos cantares meu* (cantiga de amigo «Ca demo lev'essa rem que eu der por» vol. 1, p. 242); **João Garcia de Guilhade**, *Disse, amigas, don J[oa]n Garcia* (cantiga de escárnio «demo lev'o conselho que á de sí!» – refrão – vol. 1, p. 445); *Elvira López, aqui, noutro dia* (cantiga de escárnio e maldizer «mais lev'o Demo quant[o] en tragia» vol. 1, p. 447); *Nunca [a]tam gran torto vi* (cantiga de escárnio e maldizer «o Demo lev'o que m'en dá!» vol. 1, p. 455); **Afonso X**, *Don Foan, de quand'ogano i chegou* (cantiga de escárnio e maldizer «E ao Demo vou acomendar» vol. 1, p. 145); **Pedro Anes Solaz**, *Eu velida non dormia* (cantiga de amigo «demo x'é quen non diz lelia» vol. 2, p. 754 equivalente ao “diabos levem”); **João Soares Coelho** e **Lourenço** *Quen ama Deus, Lourenç', ama*

Existem, porém, vários casos em que a referência ao demónio é entendida como algo de diferente do aspeto da maldição. O diabo da cantiga de escárnio e maldizer *Comendador, hu m'eu quytey*, de Rui Pais de Ribela, manda no protagonista da composição, como se lê no verso do refrão «comendad'o Demo mayor» (vol. 2, p. 911). Diferente ainda é o demo da cantiga do mesmo género de Pero da Ponte, *Don Tisso Pérez, queria oj'eu*, em que detetamos duas diferentes conotações, aparecendo, porém, três vezes na cantiga. A primeira aceção é a de ser uma criatura que faz com que o autor deva estar em contacto com Tisso Pérez, pessoa de quem não gosta («e, Tisso Pérez, que demo mi o deu» e «e Tisso Pérez, Demo mi o mostrou» vol. 2, p. 770), e a segunda é a de o demónio que fez do protagonista da cantiga um trabalhador, peculiaridade que enfastia o trovador («[Que] demo o fezo tan trebelhador»)¹⁷⁸ (vol. 2, p. 770). Do mesmo autor é a cantiga de escárnio e maldizer *Sueir'Eanes, nunca eu terrei*, que, analogamente à cantiga anterior, refere o demo como uma figura que traz e apresenta pessoas incómodas («Que demo vo-lo deu») (vol. 2, p. 790). O demónio aparece também como responsável pela contração de doenças venéreas, como refere a cantiga de escárnio de João Soares Coelho *Luzia Sánchez, jazedes em gram falha*: «Deu-mi o Demo esta pissuça cativa» (vol.1, p. 538). Por fim, ele pode oferecer objetos como camas de viagem («Demo lho deu») para que a vítima do escárnio de *Quen oi'houvesse*, de Lopo Lias, pudesse esconder-se ou fazer-se de doente para não se preocupar com as pessoas e declinar responsabilidades (vol. 2, p. 597).

No sirventês moral de Afonso X *Nom me posso pagar tanto* aparece a referência ao diabo de campinha:

verdade (tenção «[o] Demo lev'esso que teu cria» vol. 1, p. 546); **Martim Moxa**, *Maestr'Acenço, deryto faria* (cantiga de escárnio e maldizer «que lh'o Demo leva nos cavaleiros» vol. 2, p. 625); **Pero Mafaldo**, *Maria Pérez, and'eu muy coytdo* (cantiga de escárnio e maldizer «ant'ou seer ao dem'encomendado» vol. 2, p. 865); **Fernão Fernandes Cogominho**, *Nom am'eu mia senhor, par Deus* (cantiga de amor «Ca demo me log'a prender» vol. 1, p. 284); **Rui Queimado**, *O Demo m'ouvera oj'a levar* (cantiga de escárnio e maldizer – vol. 2, p. 925); **João Fernandes de Ardeleiro**, *O que seja no pavio* (cantiga de escárnio e maldizer «ao Demo o acomendo» vol. 1, p. 436); **Pero Garcia Burgalês**, *Qual dona Deus fez mellor parecer* (cantiga de amor «demo xo lev'o que ll'al ne[m]brará!» vol. 1, p. 832); **João Airas de Santiago**, *Quando chaman Joan Airas reedor, ben cuid'eu logo* (cantiga de escárnio e maldizer «que, a tal, Demo o tome» – refrão – vol. 1, p. 401); **Pedro Garcia de Ambroa**, *Se eu no mundo fiz algum cantar* (cantiga de escárnio e maldizer «demo lev'à guar[i]da que lh'eu sei» vol. 2, p. 848); e **Afonso Anes do Cotom**, *Se gradoedes, amigo* (cantiga de amigo «por Deus, e que dem'avedes?» vol. 1, p. 82).

¹⁷⁸ A cantiga é alusiva à homossexualidade de Dom Tisso, homem trabalhador que faz “trabalhar” durante as horas noturnas o trovador.

«-come dun bon galeon,
que mi alongue muit'aginha
deste demo da campinha,
u os alacrães son;
ca dentro no coração,
senti deles a espinha!» (sublinhado nosso; vol. 1, pp. 151-152).

O Rei Sábio compõe uma outra cantiga de escárnio e maldizer contra o trovador Pero da Ponte, autor de uma composição blasfema que não nos chegou. Nesse seu cantar (*Pero da Ponte, pare-vos en mal*) Afonso X refere em três ocasiões que, por causa do género da composição composta pelo trovador, Pero irá para o inferno: «per ante o Demo do fogo infernal», «ante o diaboo, a que obedecestes», «pois que o del e do Dem'aprendestes» (vol. 1, pp. 157-158).

Refira-se também que o demónio aparece na figuração de companheiro da soldadeira Maria Balteira – denominada em várias cantigas também com o nome de Maria Pérez –, como demonstra a cantiga de escárnio e maldizer de Fernão Velho *Maria Pérez se maenfestou*, em que «o Demo, con que x'ela sempr'andou», «possa do Demo, que sempre guardou», «antr'ela sempr'[e] o Demo maior», «o Demo, des que s'ela confessou» (vol. 1, p. 334).

Singular é a menção ao demo na tenção entre Lourenço e Rodrigo Anes de Alvares *Rodrig'Ianes, queria saber*, em que no verso «que che u queira nen-no demo dizer» (vol. 2, p. 604) o demónio é apenas uma entidade negativa que serve para explicar e reforçar o conceito de que ninguém teria ouvido as cantigas do jogral Lourenço. Não menos interessante é a cantiga de Gil Peres Conde *Já eu non ei por quen trobar*, em que se incrusta uma invetiva contra Deus. Na composição, o Diabo – o “demo maior” – é a entidade que usurpou o trono de Cristo, isto é, é um ladrão das coisas boas, e fez, por isso, com que o trovador perdesse a sua senhor.

Como já foi mencionado no ponto anterior, também importante é o Amor demoníaco. Este está presente na cantiga de Pero Garcia de Burgalês *Por muy coytado per tenh'eu*, na do Anónimo 4 *Tan muito mal que me ven d'amar* e na cantiga de Rui Fernandes de Santiago *Ora começa o meu mal*. Na primeira o Amor é uma entidade ainda mais malévola do que o da cantiga de Dom Dinis *Amor, em que grave dia vos vi* (precedentemente analisada). De facto, o Amor de Pero Garcia brota diretamente do

demónio, como explicita o verso «E que demo mi deu» (vol. 2, p. 830), enquanto nas composições do Anónimo 4 e de Rui Fernandes de Santiago há antes um amaldiçoar do amor, mas diferente da maldição de Dom Dinis, pois se o rei trovador afirma que o Amor receberia todo o mal de Deus, aqui diz-se: «ao demo comend' Amor» (vol. 2, p. 992). Nas três cantigas em questão o amor é algo de negativo. Mas se nas composições de Dom Dinis e do Anónimo 4 ele não é propriamente um demónio, na cantiga de Pero Garcia ele é mesmo descendente do mal que faz sofrer o trovador.

Já nas *Cantigas de Santa Maria* a figura do demónio é muito mais complexa do que aquela que nos é apresentada nas cantigas profanas, aparecendo sob diversas formas. De facto, muitas composições marianas referem-se ao “demo” ou ao “diabo” apenas como uma figura passiva¹⁷⁹ e que não tem, portanto, uma grande importância ao

¹⁷⁹ As cantigas em que o demo está apenas presente como referência são: **cantiga 5**: «e do demo que, por tentar, a cuydou vencer.» (vol. 1, p. 15), **cantiga 7**: «o demo sen vergonna» (refrão), «Mas o demo enartar-» (vol. 1, p. 24), **cantiga 10**: «dou ao demo os outros amores» (vol. 1, p. 33), **cantiga 19**: «por prazer do demo, que os seus aguilla» (vol. 1, p. 58), «que os non metesse o dem'en sa pilla» (p. 59), **cantiga 20**: «o dem'arr[anc]ando» (vol. 1, p. 60), **cantiga 27**: «Locifer do Cei, e depois britou» (vol. 1, p. 80), **cantiga 32**: «u dem'os seus tem» (vol. 1, p. 96), **cantiga 41**: «do poder do demo, ca de pavor», «que o livrou do dem'enganador» (vol. 1, p. 119), **cantiga 49**: «do demo e de mal obrar» (vol. 1, p. 141), **cantiga 60**: «do dem'en sa prijon» (vol. 1, p. 173), **cantiga 76**: «e tanto ll'andou o dem'en derredor» (vol. 1, p. 225), **cantiga 122**: «malgrad'end'aja o demo malvaz» (vol. 2, p. 62), **cantiga 123**: «e valer-ll-á contra o demo maior» (vol. 2, p. 63), **cantiga 130**: «e que percamos do demo pavor» (vol. 2, p. 82), **cantiga 139**: «demo que scrito» (vol. 2, p. 111), **cantiga 140**: «e do dem'a denodadas» (vol. 2, p. 112), **cantiga 145**: «contra o diabo e sas tentações» (vol. 2, p. 125), **cantiga 151**: «porque non podess'o demo| leva-lo a sas pregueiras» (vol. 2, p. 139), **cantiga 160**: «e ao demo vencerá», «E o demo vencerá» (vol. 2, p. 157), **cantiga 170**: «e nos defende do demo malvaz» (vol. 2, p. 177), **cantiga 178**: «vos ante Deus dos culpados | e cono demo baralla» (vol. 2, p. 196), **cantiga 180**: «e o dem'e toda ssa alcavela» (vol. 2, p. 200), **cantiga 196**: «Ca u el achar cuidava | un demo que aorasse» (vol. 2, p. 247), **cantiga 198**: «Muitas vezes volv'o demo | as gentes por seus pecados» (refrão – demónio não ativo) (vol. 2, p. 250), **cantiga 199**: «ca os que o demo serven | na del taes galardões» (vol. 2, p. 252), **cantiga 222**: «demais, contra o diabo | tem ela por nos fronteira» (vol. 2, p. 305), «per que o demo venzudo | foi ja por senpr'e conquisto» (p. 306); **cantiga 223**: «e contra o demo daquesta s'escude» (vol. 2, p. 308), **cantiga 229**: «per que do poder do demo | ficamos livres des i» (vol. 2, p. 324), **cantiga 235**: «os outros pera o demo | foron e, sse Deus quiser» (vol. 2, p. 337), **cantiga 237**: «e os grandes miragres teus, | que o dem'na vençudo» (vol. 2, p. 342), «guarda-me polo prazer teu | do dem'e de sa grade», «ca serás salva porque é | já o demo batudo» (p. 343), **cantiga 239**: «Assi que do demo felon» (vol. 2, p. 351), **cantiga 252**: «O demo. E poren todos | foron logo dar loor», «ca o que o demo mete | en ferros, ela desferra» (vol. 3, p. 6), **cantiga 253**: «o demo que nos quisera | todos meter s osa grade» (vol. 3, p. 7), **cantiga 264**: «dos judeus e do demo, | que sempre nos espreita» (vol. 3, p. 35), **cantiga 270**: «en poder do diabo; | mais quise-sse doer» (vol. 3, p. 51), «que seu fruto britas[s]' o | dem[o] brav'e felon» (p. 52), **cantiga 272**: «vai por nos, que no-lo demo | non faça desasperar» (refrão – vol. 3, p. 55), **cantiga 273**: «a pensar do dem'astroso | que é peor que golpello» (vol. 3, p. 58), **cantiga 280**: «de que o dem'á mui grand'enveja», «e con o demo por nos pelaja» (vol. 3, p. 74), **cantiga 283**: «foi ao demo per saber» (vol. 3, p. 80), **cantiga 285**: «Do dem'a perfilha» (refrão – vol. 3, p. 85), **cantiga 300**: «o dem', e faz-lo estar» (vol. 3, p. 124), **cantiga 308**: «rogando-lle que do demo | a guardass'e de pecar» (vol. 3, p. 140), **cantiga 324**: «que o demo nos fazia | e na graça meteu» (vol. 3, p. 182), **cantiga 336**: «Bem como punna o demo | en fazer-nos que erremos» (refrão – vol. 3, p. 212), **cantiga 338**: «que nos dá saud'e siso | e ao demo quebranta» (vol. 3, p. 217), **cantiga 346**: «e o dem'avezimao | e no aviso ancora» (vol. 3, p. 239), **cantiga 350**: «con o diabo barallas», «do demo, e nos ajude» (vol. 3, p. 246), **cantiga 356**: «das mãos do ãemigo, | o

nível de desenvolvimento da “narrativa”, como acontece em várias cantigas de louvor em que, por exemplo, a Virgem «defende do demo malvaz» (cantiga 170. Vol. 2, p. 177). Em algumas composições¹⁸⁰, porém, o demónio pode aparentemente não ser importante para o desenvolvimento da história contada na cantiga, mas resulta numa figura que desperta o pecado, aterroriza as pessoas e apodera-se das mulheres, causando o mal na terra. Por exemplo, na segunda parte¹⁸¹ da cantiga 399 refere-se que o demo rouba as almas dos pecadores que não vão à Igreja para se confessarem. A Virgem, por milagre, aparece então a uma mulher garantindo a importância da confissão, e assim a donzela corre à Igreja e «polo demo | non deu hũa figa» (vol. 3, p. 346). Nesta cantiga a

diab’enganador» (vol. 3, p. 264), **cantiga 357**: «Como torç’o dem’os membros | do ome per seus pecados» (refrão – vol. 3, p. 266), **cantiga 360**: «de nos guardar do demo, | que nos engana per manna» (vol. 3, p. 272), **cantiga 368**: «eu ena sa companna | e ao demo mande» (vol. 3, p. 290), **cantiga 379**: «A que defende do demo | as almas dos pecadores» (refrão – vol. 3, p. 314), **cantiga 384**: «diabo que sempre punna | de nos meter en errores» (vol. 3, p. 327), **cantiga 392**: «tal ora é julgado | que o diabo o tome», «ca diabos son monteyros| de Deus, segund’Escritura» (mesma estrofe – vol. 3, p. 339), **cantiga 401**: «que do diab’arteiro | me queira el guardar» (vol. 3, p. 350), **cantiga 404**: «nen que o demo mais negro ca pez» (vol. 3, p. 358), **cantiga 406**: «contra o dem’e | dessi nos escude», «que nos defenda | do dem’e sas luitas» (vol. 3, p. 362), **cantiga 409**: «de que o dem’enveja» (vol. 3, p. 370), «que o demo quebranta» (p. 371), **cantiga 414**: «e destruir o dem’e sa maldade» (vol. 3, p. 382), **cantiga 418**: «tan grande, per que o demo | perdeu seu poder dali» (vol. 3, p. 388), **cantiga 427**: «o demo pelos seus, e aqeste mundo conquareu» (vol. 3, p. 413).

¹⁸⁰ **Cantiga 15**: o demo pôs no coração de Juyão a “erigia” e, por isso, ele quer matar todos os cristãos; **cantiga 16**: um cavaleiro antes apaixonado por uma mulher acaba por desenamorar-se e o abade confessor descobre que é o demónio a causa do desamor; **cantiga 64**: o demónio faz apaixonar um cavaleiro por uma mulher já comprometida; **cantiga 68**: o demo é a causa da traição do marido; **cantiga 72**: a rubrica inicial diz «[C]omo o demo matou a un tafur que dëostou a Santa Maria / porque perdera» (vol. 1, p. 212), pelo que o demónio, embora esteja citado apenas neste trecho, é importante para o desenvolvimento da cantiga; porém, nos versos 28 e 29 quem mata o homem já não é o Diabo, mas Deus «[...] morte lle deu / Deus como a fals’encreu» (p. 213); **cantiga 90** (cantiga de louvor): embora o demónio seja um objeto passivo é importante para o desenvolvimento da composição, que apresenta a derrota do demo pela Virgem; **cantiga 94**: demónio que faz apaixonar uma monja por um cavaleiro; **cantiga 104**: composição já referida na parte relacionada com o mágico; a mulher rouba a hóstia porque «o demo fazer fez» (vol. 2, p. 10); **cantiga 117**: o diabo faz com que a mulher, embora tivesse prometido à Virgem não trabalhar no sábado, talha e cose neste dia; **cantiga 154**: o demo faz cair em desgraça um homem; **cantiga 198**: (também citada na nota atinente aos demónios, porque no refrão a figura do demónio surge diferente da do corpo da cantiga); o demo põe o ódio nas pessoas causando o pecado; **cantiga 259**: o demónio faz com que dois jograis lutem para se matarem; **cantiga 274**: o demo põe no coração do frade a vontade de sair da ordem; **cantiga 293**: os versos são explicativos: «mas o dem’,a que criia | de consello, fez-ll’atal / remedillo fazer, onde | recebeu mui gran lijon» (vol. 3, p. 106); **cantiga 365**: o demónio inculca dúvidas no monge, fazendo com que saia do mosteiro; **cantiga 367**: o demónio causa a doença do rei; **cantiga 378**: o demo causa a doença e faz cair em pecado as pessoas, como fez a uma filha de uma mulher em Sevilha; **cantiga 399**: o demo é uma ameaça para as pessoas que não se confessam; **cantiga 404**: (a primeira referência que aparece é importante para o desenvolvimento da composição, enquanto a segunda é apenas uma referência); o clérigo é muito amado pela Virgem porque recusa o demónio; porém no curso da cantiga ele peca, mas Maria, porque o ama, salva-o.

¹⁸¹ Na primeira parte alude-se a uma mulher que quer matar o seu filho.

palavra “demo” aparece três vezes sem que a personagem que a mesma representa seja, porém, uma personagem ativa. A sua importância é antes oferecida pelo medo do inferno reservado às pessoas que não se confessam. Portanto, a referência ao demónio é fundamental para que a cantiga tenha a sua resolução e o seu sentido.

Em muitas outras composições os demónios são também personagens ativas, que aparecem no mundo dos humanos, agem e falam. Nestas cantigas o demo é o antagonista da Virgem, que se torna heroína e consegue resolver as situações mais terríveis, como, no caso da cantiga 26, a morte (figura 28). Aqui conta-se a história de um homem que se torna pecador por ter passado a noite em companhia de uma mulher sem com ela ser casado. Aparece então o demo que o instiga a “degolar-se”, mas a Virgem, invocada pelos amigos do homem, ressuscita o morto, impedindo o Diabo de levar a alma para o inferno. Na iluminura correlacionada com a cantiga o demónio está representado tendo nas mãos a alma do homem e querendo-a levar consigo; mas num dos outros quadros da iluminura aparece um santo que impede o demo de fugir com a alma. De facto, nesta cena a alma surge fisicamente disputada entre os dois de maneira que um puxa por um braço e o outro pelo outro.



Figura 28: Iluminura da cantiga 26.

O demónio ativo das cantigas está normalmente apresentado como um colecionador de almas¹⁸², pois o que ele queria era enganar os indivíduos para que se matassem e assim ele pudesse levar as almas para o inferno, tirando aos homens a vida

¹⁸² Esta particularidade do demo encontra-se nas cantigas 11, 14, 26, 34 (alma de um judeu), 45, 58, 96, 111, 182, 238 e 267. Como refere Mattoso (1995: 61, 236), existia a crença na Idade Média de que os demónios se encontravam perto do moribundo para roubar a alma que saía da sua boca, pois já os romanos pagãos acreditavam que a viagem da alma fosse cheia de perigos e, portanto, era necessário apelar à ajuda dos deuses para que ela viajasse segura até os infernos. Os deuses foram substituídos pelos anjos.

eterna. De facto, muitas cantigas falam da vontade do demo em roubar as almas e instigar ao pecado para que as pessoas fossem para inferno. A cantiga 58 refere precisamente este aspeto: o diabo quer que uma monja jaza com um cavaleiro, mas o pecado não será cumprido por causa de uma visão que a protagonista tem em que ela fica sobre um poço cuja abertura é, na verdade, a via para o inferno. Então a mulher benze-se e um diabo empurra-a para o poço, mas é salva pela Virgem – não só na visão como também na “realidade”, porque este milagre impede a freira de pecar¹⁸³. A imagem do inferno representada na iluminura associada a esta cantiga é, de resto, muito particular, pois o inferno é visto como um caldeirão em que as almas se estão a cozer e um diabo vai alimentando o fogo com um fole de ferreiro (figura 29).

¹⁸³ Nas cantigas não há o livre arbítrio. Pecar, portanto, não é uma escolha do ser humano, mas uma ação devida aos demónios, como demonstra a frase dita pela mulher que rouba a hóstia: «Sennor de prez, / non cates a meu pecado | que mi o demo fazer fez» (vol. 2, p. 10).

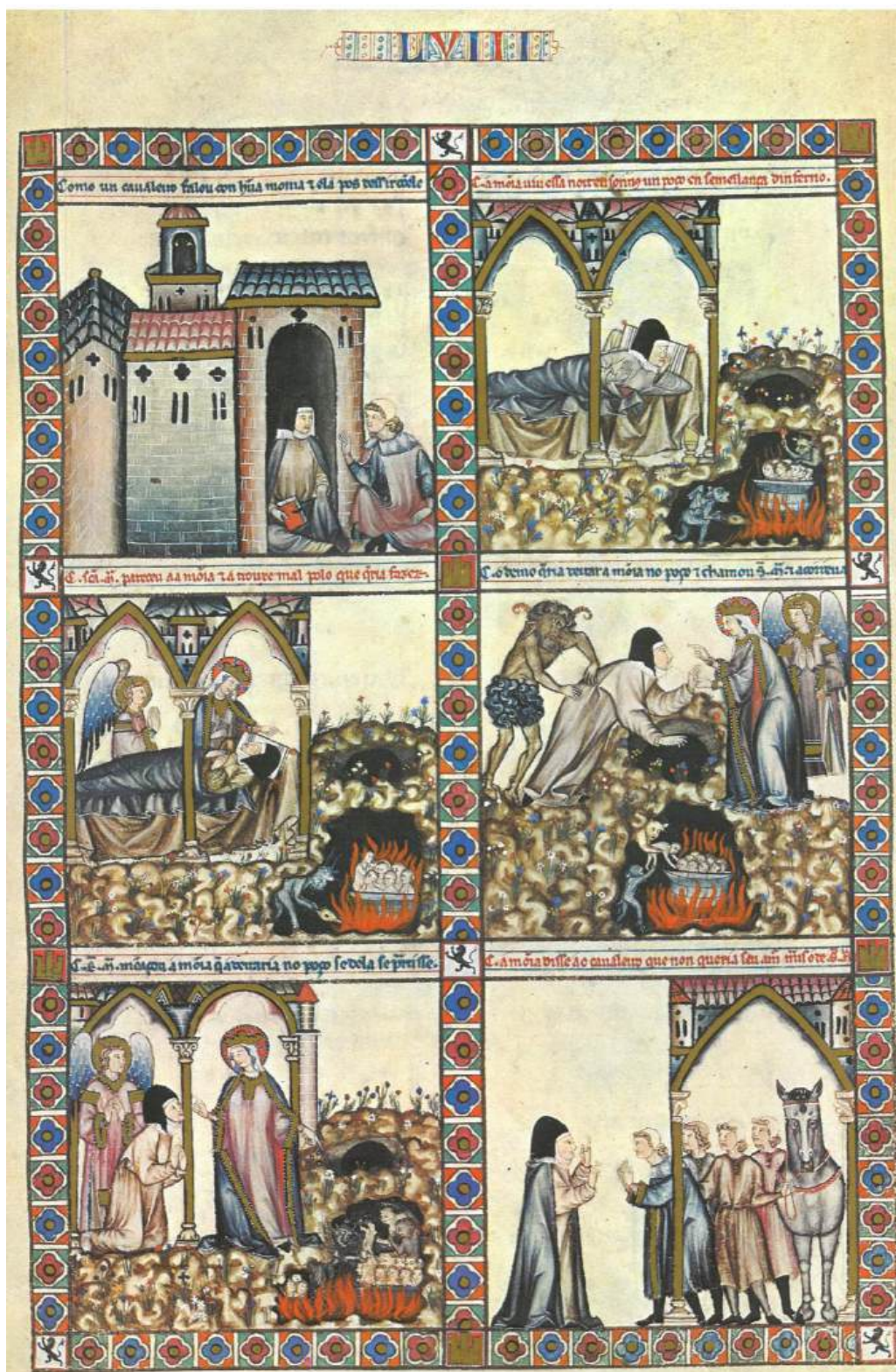


Figura 29: Iluminura da cantiga 58.

A atividade do demônio não se limita ao roubo das almas ou à tentação, mas estende-se também ao enganar das pessoas quase por diversão. Na cantiga 16 o demo

explica a um cavaleiro as técnicas para conquistar a mulher que ele ama, composição que, de facto, adquire cambiantes de uma dimensão mágica e encantatória e das práticas utilizadas para fazer apaixonar os indivíduos. O demo é neste caso uma criatura espantosa e multiforme, que se pode tornar num animal como o touro e o leão bruto¹⁸⁴, ambos presentes na cantiga 47. Finalmente, pode adquirir um aspeto humano, como na cantiga 206¹⁸⁵, em que o demónio está metamorfoseado numa mulher bonita para que o papa caia na tentação da luxúria, ou na composição 116, em que se transforma em homem para seduzir uma mulher e engravidá-la.

O demónio pode ainda ser “apenas” uma figura artística, como acontece na cantiga 219. Nesta o demo surge representado como uma escultura que, por milagre da Virgem, muda de cor. De facto, a composição trata de uma igreja em Siena cujas decorações – quer santos, quer demónios – são esculpidos em mármore branco. Mas a Virgem não quer que os diabos tenham a mesma cor das imagens divinas e transformá-los em imagens pretas, causando o riso nos fiéis. Existe uma outra composição – a 74 – que igualmente tem que ver com a representação artística do demónio (figura 30). Aqui o demo quer matar o pintor porque este realizou a sua imagem feia, ao passo que as outras figuras da esfera divina são “fremosas”.

¹⁸⁴ Os bestiários medievais não veem o touro como um animal negativo. Pelo contrário, ele era muito útil para os trabalhos da terra. Portanto, a transformação do demo em touro é apenas devida aos cornos e ao seu feitio “violento”. De facto, o *Dicionário dos Símbolos* (Chevalier, Gheerbrant, 2011b: 477) refere que este animal evoca, em várias culturas, a ideia de força e ímpeto. Sempre do ponto de vista dos bestiários medievais, o leão é o símbolo de Cristo e, portanto, está longe de ser caracterizado como demoníaco. Porém, as suas particularidades gerais descrevem-no como um animal violento, famélico e assustador, aspetos que o podem aproximar da imagem espantosa do diabo da cantiga.

¹⁸⁵ Nesta cantiga vemos como o papa corta a sua mão que foi beijada pelo demónio e como através de um unguento milagroso ela cresce de novo. A poção para reconstruir a mão não se pode considerar mágica, porque é exatamente por meio desta que se manifesta o poder sobrenatural divino da Virgem.

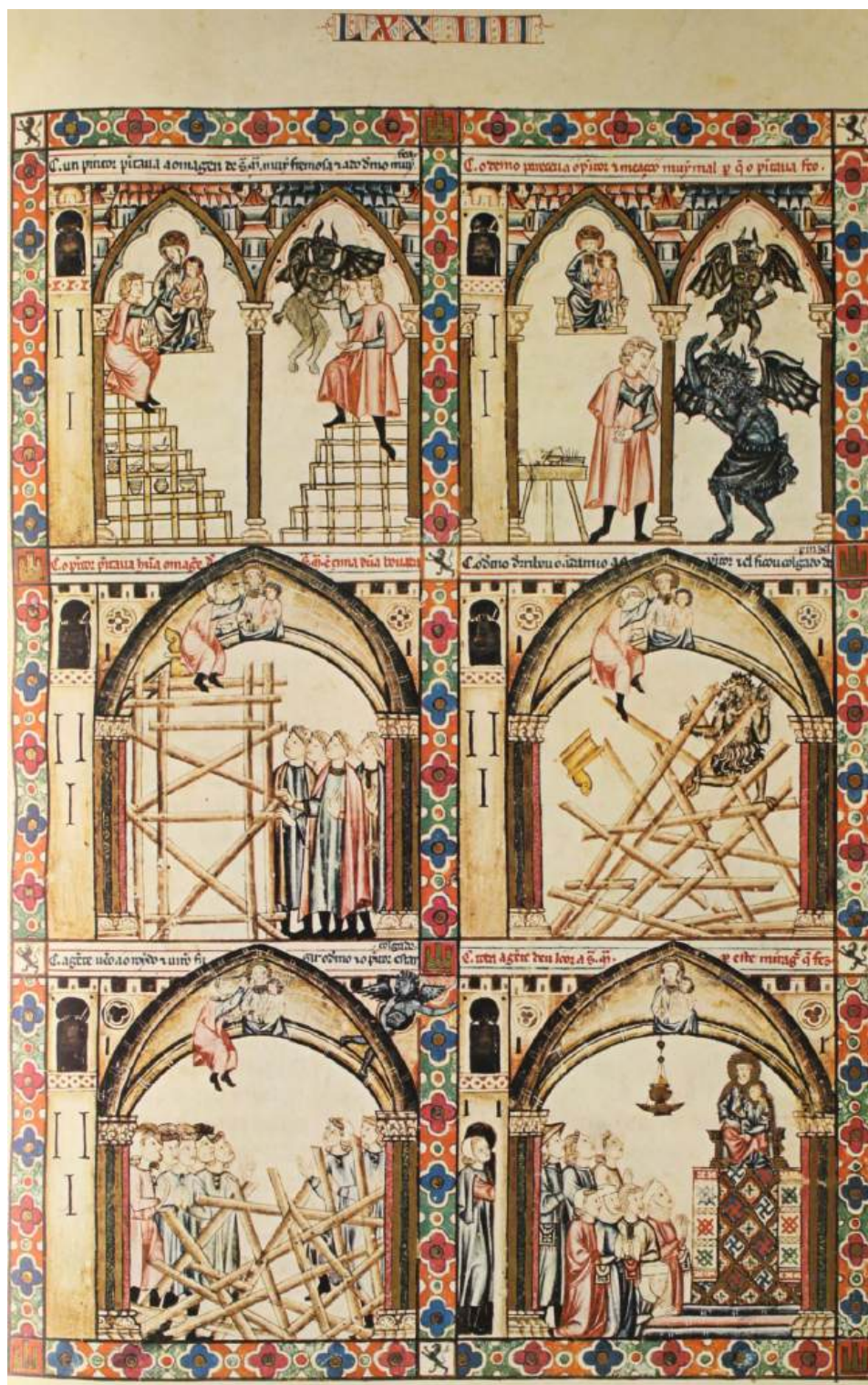


Figura 30: Iluminura da cantiga 74.

A cor negra¹⁸⁶ para representar os demónios é frequentemente usada na literatura

¹⁸⁶ Há personagens demoníacas que são descritas apenas com o adjetivo “negro” sem merecerem mais especificações inerentes à cor. Vejam-se os casos da cantiga 82, em que aparece um homem preto mandando em porcos diabólicos, e da cantiga 119, onde se encontram diabos negros e cornudos.

e as *Cantigas de Santa Maria* não são exceção. Com efeito, em várias composições o demo é caracterizado por esta cor: em quatro cantigas¹⁸⁷ ele é “mais negro que a pez”, enquanto na composição 85 ele é mais escuro do que o carvão¹⁸⁸. O demónio tem também a particularidade de cheirar mal, como refere a cantiga 137, em que se apresenta o demo como uma criatura «que sempre mal cheyra» (vol. 2, p. 106), peculiaridade demoníaca que encontramos também em outros textos literários.

Nas *Cantigas de Santa Maria* e na cantiga de escárnio e maldizer de Afonso X *Pero da Ponte*, *pare-vos en mal* é também importante o espaço do demoníaco, isto é, o inferno. Tal ambiente aparece descrito de várias maneiras.

É possível encontrar em sete composições o “fogo infernal”¹⁸⁹. A cantiga de Santa Maria 137 apresenta o inferno como uma «caldeira» (vol. 2, p. 106) e a 312 refere-se a este ambiente com o construto de «inferno tãevroso» (vol. 3, p. 151). Na cantiga 102 apresenta-se ainda um lugar «fondo» e «de muita maa cheior» (vol. 2, p. 4), que, contudo, não é expressamente ligado ao inferno.

O inferno encontra-se, portanto, muito bem caracterizado pelas chamas e pelos tormentos. Como acontece com a figura do demónio, também o inferno pode ser dividido em duas categorias: uma em que o inferno simplesmente aparece como uma referência e uma outra, importante para a “narração”, apresentando descrições do espaço. À primeira categoria corresponde, por exemplo, a cantiga de louvor 390, que menciona «e a ele que nos guarde de mal / e do fogo do inferno mortal» (vol. 3, p. 336), enquanto o segundo tipo pode ser representado pela cantiga 58 (figura 29 – *vide supra* p. 114) em que a monja tem uma visão do inferno e dos seus tormentos. Nesta cantiga, como na 119, o inferno é visto como um lugar situado dentro de um poço.

Por fim analisaremos os animais demoníacos. Apenas uma cantiga profana oferece este tipo de animal contra as cinco das cantigas marianas. A primeira é A

¹⁸⁷ Cantigas 47, 68, 329 e 404.

¹⁸⁸ Ainda há personagens que têm esta característica de ser negros, mas que não são propriamente demónios, como sucede na cantiga 84, em que uma mulher se torna «mais negra que un carvon» (vol. 1, p. 244) por causa da inveja de o marido amar mais uma outra mulher (que no fim descobre ser a Virgem). Também a cantiga 199 apresenta esta característica, mas é referida a uma doença causada por uma espinha que o demónio pôs na garganta de um homem. Também neste caso a medicina “científica” não consegue curar, pois só o milagre da Virgem o pode fazer.

¹⁸⁹ Esta “tipologia” de inferno está presente também numa cantiga de escárnio e maldizer de Afonso X (*Pero da Ponte poro-vos sinal*) e ainda em seis cantigas de Santa Maria: 58, 72, 235, 238, 275 e 401.

lealdade da Bezerra pela Beia muito anda, de Airas Peres Vuitorum, em que aparece uma serpente. A demonização do animal depende da sua óbvia simbologia ligada ao Diabo e ao mal, mas, além disso, o verso em que este está apresentado é de inspiração religiosa, retirada do *Magnificat* das Vésperas do *Breviarium Romanum*¹⁹⁰, em que a serpente deve ser combatida, facto que, porém, não acontece na cantiga, porque os traidores que apoiaram a deposição do rei Sancho II permaneceram apoiando o Mal¹⁹¹.

Outros, mas não a serpente, são os animais que aparecem nas *Cantigas de Santa Maria*. Segundo um estudo de Pedro Sacadura Chambel (2002: 63), os animais aparecem em noventa e nove composições. Porém, os que nos interessam aqui são os que comparecem em apenas quatro cantigas, isto é, a 222 e a 225 – em que está presente a aranha – e as 189¹⁹² e 238 – em que está descrito o dragão; na 47 aparece o diabo metamorfoseado em touro (juntamente com o leão), que com os seus cornos assusta e fere o monge (figura 31). Por fim, na 82 (figura 32) os demónios formam uma vara de porcos assustadores.

¹⁹⁰ O verso da cantiga diz assim: «Estote fortes in bello et pugnate cum serpente» (vol. 1, p. 130). Por sua vez, o *Magnificat* regista: «Estote fortes in bello et pugnate cum antiquo serpente» (Nota ao verso, <http://cantigas.fcsh.unl.pt>) [consultado em 05-04-2016].

¹⁹¹ “Nota geral”, <http://cantigas.fcsh.unl.pt> [consultado em 05-04-2016].

¹⁹² Também se nomeia basilisco, mas é apenas uma referência que aparece no refrão: «Bem pode Santa Maria | guarir de toda poçon, / pois madr’ é do que trillou o | basilisqu’ e o dragon» (vol. 2, 223-224).

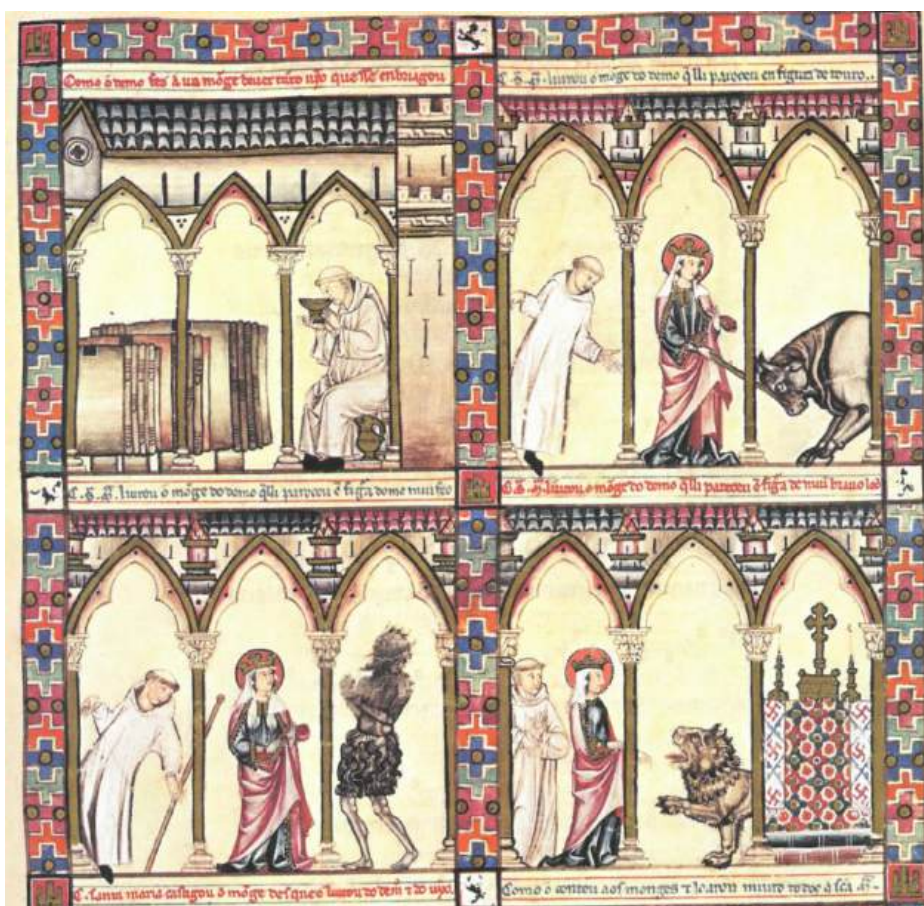


Figura 31: Iluminura da cantiga 47 (pormenor).

Já é sabido que o dragão representa o demónio, mas provavelmente poderão surgir dúvidas sobre as aranhas. Com efeito, as aranhas estão, nas composições marianas, ligadas ao sangue. De facto, na simbologia cristã a aranha é um inseto aproximado ao Diabo porque aprisiona as suas vítimas na teia para depois as matar (Gibson, 2008: 115). Durand (1989: 76) refere que a aranha é um símbolo ligado ao aspeto do feminino terrível, pois segundo a psicanálise as patas peludas da aranha recordam o sexo da mulher, que, sendo feminino, é, portanto, demoníaco e, ao mesmo tempo, relacionado com o sangue menstrual.

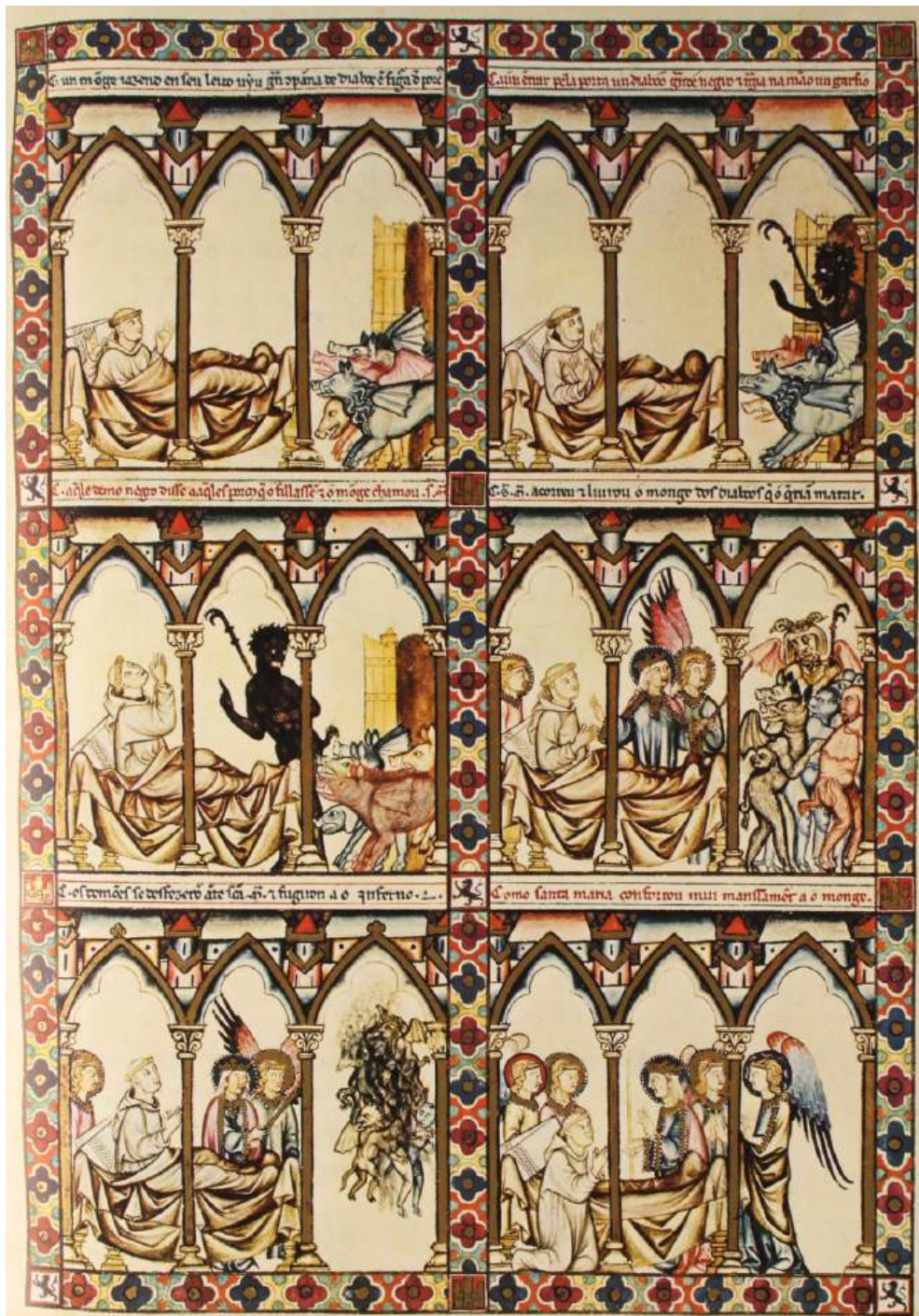


Figura 32: Iluminura da cantiga 82.

A figura do touro na composição 47 é enfatizada pelo facto de ter os cornos

“merjudos” como era costume ser representado o diabo. Por sua vez, os porcos demoníacos e assustadores presentes na cantiga 82 são comandados por um homem negro. Estes animais são evidentemente diabos metamorfoseados e que, quando a Virgem os combate, se desfazem em fumo. De resto, na iluminura do manuscrito do Escorial que representa esta cantiga a imagem dos porcos consegue manifestar mais o seu carácter demoníaco. De facto, eles têm características diabólicas: são de diferentes cores – desde logo azul e vermelho –, um tem asas e outros são peludos. Além disso, a particularidade demoníaca que se reflete na cantiga e com maior força na iluminura é a que podemos rastrear no quarto quadro, aquele em que aparece a Virgem e os “porcos” estão de pé junto ao “homem negro”, que já não tem a cor escura, mas sim asas de morcego e cornos.

Em conclusão: é possível afirmar que as personagens mágicas não são sempre de fácil individuação no conjunto do *corpus* trovadoresco galego-português, pois para as identificar é preciso procurar as práticas que caracterizam os indivíduos que podem ter que ver com o mágico. Ou seja: como vemos nas cantigas de amigo, por exemplo, a feiticeira não é definida como tal, mas é possível “chegar até ela” através do estudo das técnicas mágicas utilizadas para fazer afastar um homem de uma mulher. Pelo contrário, o aspeto demoníaco é explicitamente referido mediante a utilização de termos menos dúbios, como “demo” e/ou “inferno”. O diabólico está sempre ligado ao mal, facto que, porém, não acontece com as personagens mágicas, pois recorde-se como as fadas apresentam características positivas e os adivinhos são representados sob uma vertente cômica e irónica. No limbo ficam as feiticeiras, que, não sendo bem identificadas como tais, não têm particularidades completamente negativas, isto é, a figura delas está relacionada com o encantamento amoroso. Elas, sendo feias ou conhecendo as artes mágicas, conseguem fazer apaixonar o trovador, que não sabe explicar o porquê do seu enamoramento. A negatividade da “feiticeira” aparece, porém, na cantiga de amigo de Dom Dinis *Amiga, sei eu bem d'ũa molher*, em que há um afastamento do homem da senhor por causa de uma outra mulher – a (provável) mágica.

A falta de descrições e denominações certas que nomeassem a mulher como “feiticeira” levou a um estudo mais aprofundado sobre a história da magia. Igualmente a deteção da figura da fada obrigou-nos a pesquisar textos teóricos que pudessem oferecer

uma demonstração de que as criaturas encantadas encontradas nas cantigas não são “invenções”, mas que, de facto, estão bem presentes. Para os adivinhos e os demónios a investigação foi mais “simples”, pois eles já estavam mencionados nos textos e, portanto, não tivemos de procurar expedientes alternativos para os descobrirmos.

Parte III

O imaginoso mundo da matéria de Bretanha

Capítulo 4

Figurações mágicas e demoníacas

«Vi sono strane forze che agiscono nella tua vita.
Forze magiche che ti circondano.
Io non le capisco, però mi spaventano.»¹⁹³
Do filme *Ladyhawke*, de Richard Donner

Como se sabe, a matéria de Bretanha em prosa é em Portugal constituída sobretudo por duas obras de grande lastro: o *Livro do José de Arimateia* e a *Demanda do Santo Graal*¹⁹⁴. Para além destes dois textos há ainda os pequenos fragmentos da *Suite du Merlim*¹⁹⁵ e do *Tristão*. Não obstante a aparente diminuta representatividade deste filão textual, o certo é que nele as figurações mágicas e demoníacas são muito consistentes, até porque desde logo bem visíveis e clarificadas pelos apelidos e pelos contextos. Por exemplo, há “Morgaim a fatada”¹⁹⁶ ou, mais inerentemente ligada ao aspeto demoníaco, muitos são os diabos que surgem entre chamadas e gritos. E os objetos encantados são também numerosos e aparecem constantemente naquelas duas extensas obras, em particular as espadas, que estão, por norma, ligadas à presença feérica.

Nas duas obras portuguesas que analisaremos, o mágico e o demoníaco são tratados e tematizados de maneira diferente, dadas as origens diversas. O *Livro de José*

¹⁹³ «Há poderes estranhos que agem na tua vida. Poderes mágicos que te rodeiam. Eu não os compreendo, mas assustam-me» (tradução nossa).

¹⁹⁴ No *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* de G. Lanciani e G. Tavani (1993: 15, 450) refere-se que a literatura arturiana se conheceu bastante cedo na Península Ibérica (por volta de 1170). Mas o ciclo pós-vulgata foi introduzido em Portugal por Afonso III ou por um membro da sua corte, sendo que ele estava familiarizado com a literatura francesa do tempo.

¹⁹⁵ O fragmento do *Merlim*, embora seja um texto de diminuta extensão, resulta num conjunto importante de elementos para uma análise sobre a figura e a própria categoria do mágico, sendo de especial relevo a ocorrência de vários encantamentos, como o combate entre Galvão e Marot, em que os dois cavaleiros não entendem a motivação da luta: «disse Galuam -. Sen ffalha ffomos encâtados; a poucas nõ fomos mortos por maa uetuyra. - Verdade e - disse Maroth -. Sen ffalha foy encâtamêto.» (p. 190). Na obra aparece ainda uma mulher que se tornou velha por encantamento e também o próprio aprisionamento de Merlim.

¹⁹⁶ Segundo Laurence Harf-Lancner (1996: 144) terá acontecido um lapso ou uma confusão na forma registada no manuscrito do *Merlim* francês do século XIII, pois Morgana era *fée* (fada) e não *faée* (encantada) como ficou na tradição portuguesa. De facto, embora os dois termos possam parecer sinónimos, manifestam diferenças importantes: o primeiro indica uma mulher sobrenatural, enquanto o outro significa que aprendeu as artes mágicas.

de *Arimateia*, embora conserve traços de mitologia céltica, mantém uma forte ligação com os evangelhos apócrifos¹⁹⁷, o que em grande medida determina que, como veremos, seja nele mais forte a presença do demoníaco do que a da magia. Pelo contrário, o conteúdo diegético da *Demanda do Santo Graal*, apesar da cristianização de algumas figuras e de algumas outras dimensões, mantém as suas raízes nos mitos celtas. Recorde-se que, por exemplo, a ilha de Avalon como espaço do Outro Mundo onde Artur vai depois da batalha ou a mão que sai da água para apanhar Excalibur são elementos de continuação de um imaginário pré-cristão e que ajudam a sustentar a projeção de um ambiente fortemente correlacionado com o domínio do mágico.

As figuras mágicas estão, portanto, particularmente presentes na *Demanda do Santo Graal*. Nela encontramos, para além das personagens chave, isto é, daquelas que permanecem cristalizadas no imaginário contemporâneo, como Merlim, a Dama do Lago¹⁹⁸ ou Morgana, também outras caracterizadas por elementos e traços que remetem para o encantamento. Todavia, estas, devido à pouca importância, não têm nome e são simplesmente denominadas de “donzela” ou de “homem bom”¹⁹⁹. Isto não significa que no *Livro de José de Arimateia* não apareçam figurações mágicas; o que acontece é que, de facto, mantêm um papel bastante marginal, salvo algumas exceções.

Uma figura relevante do *Livro* que pode ser aproximada ao universo mágico é Hipócrates, o médico que sabe curar com as ervas e consegue ressuscitar os mortos com as suas poções, tornando-se, assim, uma personagem em contraste com a figura de Cristo (Szkilnik 1991: 132) e ridicularizado pelas mulheres²⁰⁰ que estão à sua volta. Ora, como já foi referido no capítulo anterior²⁰¹, a medicina – curar com as ervas – era uma particularidade típica dos feiticeiros; e se estes conseguiam salvar alguém da morte

¹⁹⁷ O *Livro de José de Arimateia* é uma tradução, como se sabe, da obra francesa da *pós-vulgata* da *Estoire del Saint Graal*, que foi, por sua vez, inspirada na *vulgata* do mesmo título. Segundo a opinião de Catherine Nicolas (2007: 255), a obra em versos era, de facto, uma tradução e compilação dos evangelhos apócrifos “fabricando” um romance.

¹⁹⁸ Sobre este assunto veja-se *Studies in the fairy mythology of arthurian romance* de Lucy Allen Paton, em particular os capítulos XI – sobre as origens de Morgana, a Fada – e XII – acerca da Dama do Lago.

¹⁹⁹ De facto, como refere também Pierre Gallais (1992: 5), a fada não se materializa apenas em figuras como Viviane (normalmente relacionada com a Dama do Lago), Morgana ou Melusina, pois na literatura medieval europeia encontramos inúmeras fadas anónimas, como já demonstrámos na parte II.

²⁰⁰ No *Livro de José de Arimateia* as mulheres são normalmente consideradas polos de negatividade, malévolas e muitas vezes ligadas ao imaginário demoníaco, porque criaturas tentadoras e luxuriosas.

²⁰¹ *Vide supra* p. 86.

ou curar a doença isso era mérito de Deus. Porém, por causa do período histórico em que viveu, Hipócrates não conheceu o cristianismo e os milagres, e, portanto, acha que a sua arte médica é capaz de curar as pessoas.

Para além desta figura, existe uma outra que acaba por ficar num limbo entre o mágico e o divino: falamos de Salomão, protagonista de um texto bíblico, o *Primeiro Livro dos Reis*. Mas se na *Bíblia* o rei é “apenas” sábio, no romance também possui faculdades “mágicas” como o conhecimento do uso das ervas e das pedras²⁰². É que antes da Idade Média o rei Salomão era considerado um mágico por causa da sua sabedoria que dimanou da capacidade do rei de fazer maravilhas. De facto, existem vários tratados que explicam a magia salomónica²⁰³. Na *Bíblia*, esta personagem é também fabricante de utensílios em ouro²⁰⁴ que adornam o Templo dedicado a Javé, enquanto no *Livro de José de Arimateia*, como veremos no capítulo 5²⁰⁵, o soberano será o criador da espada Estranha Correia.

Em face, pois, da preponderância de personagens mágicas na *Demanda do Santo Graal*, iniciaremos antes a nossa análise a partir deste romance, para depois nos centrarmos no outro texto.

²⁰² No *Primeiro Livro dos Reis* (5, 9-14) está descrita a sabedoria e a inteligência de Salomão, qualidades oferecidas por Deus.

²⁰³ Na Idade Média acreditou-se que Salomão recebeu do Omnipotente o dom de uma arte sacra e, ao mesmo tempo, mágica, isto é, a *ars notoria*. No século XII esta arte era bem conhecida pelos estudantes universitários que a praticavam, pois, como era conservada e transmitida em diversos manuscritos, ajudava na compreensão da *machina mundi*. O tratado *Ars Notoria* seria condenado por Tomás de Aquino no *Summa Theologiae* porque as técnicas para chegar à sabedoria e ao conhecimento eram consideradas uma usurpação do poder divino (Page, 2004: 39-40). Santo Agostinho na *Cidade de Deus* refere ainda que a esta arte era composta por fórmulas e encantamentos que evidenciavam uma “curiosidade depravada” (*apud* Thorndike, <http://www.esotericarchives.com/solomon/mes49.htm>) [consultado em 08-07-2016]. De facto, o texto da *Ars Notoria* apresenta orações a vários anjos para obter diferentes capacidades, como a memória ou a eloquência. O filósofo achava que as invocações não eram para chamar anjos mas sim demónios disfarçados. Assim sendo, historicamente a personagem de Salomão resulta numa mistura de religioso, mágico e demoníaco, características que, todavia, no *Livro de José de Arimateia* não aparecem evidentes. Ou seja: Salomão é uma verdadeira personagem bíblica, por vezes veladamente mágica – devido aos objetos que fabrica – mas não diabólica.

²⁰⁴ No capítulo 7 do *Primeiro Livro dos Reis*, os objetos em bronze são forjados por Tiro Chiram.

²⁰⁵ *Vide infra* p. 162.

4.1. Merlim, as fadas e os adivinhos

Em cima referimos que as figuras mágicas que mais evidência e dinamismo adquirem no imaginário da matéria de Bretanha são Merlim, a Dama do Lago e Morgana. Porém, na *Demanda* estas personagens são relativamente marginais. De facto, Merlim apenas está presente “fisicamente” no capítulo 10 da obra, como homem que colocou numa pedra (num tempo passado) a espada vinda do lago. O ato do mago é descrito no texto como “encantamento” e as palavras que pronuncia espantam os presentes, pois só quem conseguir retirar a arma se tornará «o melhor cavaleiro do mundo» (p. 26). Uma outra referência à personagem de Merlim é-nos oferecida no capítulo 17 da mesma obra, em que se narra a profecia²⁰⁶ que o mago fez acerca do «cavaleiro per que seriam acabadas as aventuras do Regno de Logres» (p. 30), isto é, Tristão. Para além destas alusões, a figura reaparecerá novamente como simples termo de comparação para marcar a importância do encantador e «nigromante» (p. 402) Canabos²⁰⁷. Rastream-se ainda outras duas referências, se bem que de menor relevo, na *Demanda*, uma que se prende com a espada do «padrom» de Merlim (p. 327) e uma outra utilizada como processo de confronto para descrever a união de um demónio com a mulher, como aconteceu com «o padre de Merlim» (p. 449). Portanto, como se confirma, mais do que uma personagem central da diegese Merlim é apenas uma figura lateral e, por isso, não verdadeiramente ativa. A justificação para este aparente apagamento encontra-se em grande medida no “livro” anterior à *Demanda*, cuja conclusão apresenta o desaparecimento do mago numa direta correlação com o facto de ter sido aprisionado pela Dama do Lago.

Embora não esteja especificado na *Demanda*, é sabido que Merlim possui características demoníacas, ou seja, os seus poderes mágicos e proféticos devem-se ao facto de ele ser filho de um demónio *incubus*. Isto é o que está escrito na obra de Robert de Boron, como vimos no segundo capítulo (Parte I)²⁰⁸. Porém, a piedade da mãe deste e a ajuda de Deus fazem com que a personagem se torne positiva e não malévola como

²⁰⁶ Lê-se no texto que a profecia não é apenas lançada por Merlim, mas também por «todolos outros profetas» (p. 30).

²⁰⁷ Encantador que aparece como fundador do Castelo de Corberic (*vide infra* p. 173).

²⁰⁸ *Vide supra* p. 78.

os diabos pretendiam²⁰⁹. De facto, como refere Zumthor (1973: 131), o Merlim de Robert de Boron é uma personagem quase santa, sendo um exemplo de redenção, pois é filho do demónio, mas serve a Deus. Assim, os seus poderes não dependem exclusivamente do Diabo, como afirma o mesmo Merlim na obra francesa: «Ceste grasce, m’a Dieus otroiie la soie mierchi» (*apud* Gutiérrez, 1997: 229).

Apesar da sua cristalização num imaginário multiseular, a Dama do Lago²¹⁰ nunca aparece²¹¹ na *Demanda* (nem sequer como simples referência). Ainda assim, a sua “presença” é perceptível em alguns pormenores pontualmente inscritos no texto, como são os casos do nome “completo” de Lancelot – Lancelot do Lago – ou a mão que sai da água para tomar a espada de Artur²¹² (figura 33).

Loomis (1997:193) defendeu que esta figuração é um desdobramento²¹³ da deusa Morgam e que está na origem da figura de Morgana a fatada. De facto, Morgana e a Dama do Lago comparecem fortemente interrelacionadas em vários textos: neles ambas possuem poderes mágicos, apreendem os encantamentos de Merlim e, dependendo das obras, são a causa da morte do mago. Por outro lado, o desdobramento

²⁰⁹ Todavia, apesar desta “cristianização” por iniciativa do autor francês e que se repercutiu no imaginário medieval, na obra que pela primeira vez deu vida ao mago, isto é, a *Historia Regum Britanniae*, o nascimento de Merlim é descrito como ato de um demónio incubus, mas não “cristão”, ou seja, um *daemones* de conotação antiga, um simples espírito ainda não negativo. Aliás, Geoffrey de Monmouth (1987: 108) lembra que estes “demónios” são descritos por Apuleio no *De deo Socratis*. Recorde-se que o autor do tratado citado por Monmouth era pagão e que por isso as características do demónio que ajudou na criação de Merlim não correspondem (total e naturalmente) às cristianizadas. Na obra de Monmouth o conto do nascimento do profeta não é visto negativamente nem é considerado um caso estranho; aliás, pelo contrário.

²¹⁰ Segundo Harf-Lancner há apenas uma referência que identifica a Dama do Lago como fada. Isto acontece no *Lancelot Grail* em que se encontra: «Or dist chi li conts que la damoiselle qui lanselot emporta el lac estoit une fee» (*apud* Harf-Lancner, 1996: 144).

²¹¹ Porém, aparece no fragmento do *Merlim*: «COMO A DONZ(E)LA DO LAGO DISSE M(ER)LY Q(UE) LHY OST(RA)RYA A CAMARA. Qvando a Donzela do Lago oyo estas nouas, ffoy muy leda e ouue ende gram prazer, ca logo penssou que al...» (p. 189).

²¹² «Entom a lançou [a espada] o mais que pôde e, quando chegou preto da água, viu ùa mão sair do *lago* (itálico nosso) que parecia até p còvodo mas do corpo nom viu nada. A mão recebeu a espada polo mango e brandiu-a três vezes ou quatro; e, pois a brandiu, meteu-se com ela na água» (p. 494).

²¹³ De facto, como refere Jolif (2004: 55), a divindade de Morrigan, isto é, Morgana, no panteão gaulês é pacífica e professora de artes, mas a Morrigan irlandesa é uma guerreira e destruidora, pelo que assim se patenteia, portanto, uma duplicidade que, nas obras literárias arturianas, sustenta uma divisão bipartida das personalidades da fada, ainda que, como veremos, a Morgana na *Demanda* portuguesa seja até um pouco mais complexa.

liga-se ainda à dupla origem da personagem de Morgana. É que a origem da fada dependeria da união de duas deusas: a céltica da guerra e da destruição, Morgana; e a divindade aquática galesa, Modron, que ofereceu as bases para a formação da personagem da Dama do Lago (Martins, 2009: 102). Apesar desta hipótese bastante generalizada sobre a descendência comum, Allen Paton (1960: 248) afirma que estas duas entidades e Niniane²¹⁴ têm uma origem própria e que se distinguem por terem, nos romances, três personalidades diferentes.



Figura 33: Mão da Dama do Lago sai da água para buscar Excalibur.
British Library MS Additional 10294 (1316).

Morgana²¹⁵ – ou Morgaim, segundo a edição da *Demanda* de Irene Freire Nunes (2005) – é, apesar de tudo, a personagem mais desenvolvida no conjunto das três acima citadas, pois a sua presença é, de facto, ativa e não apenas uma referência como

²¹⁴ Outra fada que é aproximada à Dama do Lago e a Morgana para aprisionar Merlim.

²¹⁵ Esta fada é descrita na sua primeira aparição em *Vita Merlini* de Geoffrey de Monmouth como uma curandeira capaz de mudar de forma: «Conoce la utilidad de todas las herbas para la curación de los cuerpos enfermos. También conoce el arte de mudar su figura, y como Dédalo sabe cortar las aires com plumas nuevas» (Monmouth, 1986: 33).

acontece com as outras duas. Morgana, como vimos, é produto de uma grande e multímoda bagagem mitológica pagã, logo a partir das suas origens e que a cristianização complexificou ulteriormente. A sua evolução como personagem e a ideologia cristã fizeram depois com que, sendo ela uma figura feminina que escapa ao papel tradicional de mulher, lhe fosse atribuído um papel negativo.

A negatividade desta personagem fica de resto bem demonstrada na matéria do capítulo 202 da *Demanda*, em que a irmã de Artur é, na visão de Lancelot²¹⁶,

«Mui fea e mui espantosa, assi que bem lhe [a Lancelot] que entam saira do Inferno; e nom trazia vestido rem do mundo, fora ùa pele de ùu lobo que a cobria mui mal [...] em sua companha mais de mil diaboos, e cada ùu deitava a mão em ela pola teer melhor» (p. 161).

Neste trecho Morgaim parece uma criatura demoníaca, que está em companhia de demónios que lhe obedecem²¹⁷. É, por exemplo, importante reparar no pormenor da pele de lobo²¹⁸ que não a cobre totalmente. Com efeito, a nudez é uma característica que pertence aos “selvagens”, isto é, àqueles que não conheceram a civilização, a lei de Cristo, e que, portanto, são considerados loucos e/ou demoníacos. Porém, o lado demoníaco de Morgana é “justificado” com a traição de Lancelot e Genebra²¹⁹, porque ela quer punir o cavaleiro que trouxe desonra à família de Artur e à sua descendência. Neste sentido, como se refere no mesmo capítulo da obra, quem está do lado do demónio é o par traidor e não ela.

²¹⁶ Na *Demanda* e no *Livro de José de Arimateia* comparecem inúmeras visões e muitos sonhos que oferecem uma ampliação da narrativa, para além de um desdobramento da personagem (Almeida, 1993: 14): Lancelot dorme, mas nos seus sonhos, cujos efeitos se repercutem na “realidade” do protagonista, ele sofre.

²¹⁷ «Assi como Morgaim o mandava, assi o faziam eles e filhavam-no e iam-se com ele [Lancelot] mui toste e levavam-no a ùu vale mui fundo e mui escuro e mui negro e u nom havia rem de lume, se nam pouco» (p. 161).

²¹⁸ Num episódio contido na *Segunda batalha de Mag Tuired* (conto de uma saga mitológica céltica da Irlanda), Morgana transforma-se num lobo cinzento.

²¹⁹ Note-se que em várias lendas arturianas Morgana aparece-nos apaixonada por Lancelot, e, portanto, ciumenta, não suporta a relação do cavaleiro com a rainha. De facto, embora na *Demanda* Morgana pareça preocupada com a traição e em particular com os sentimentos de Artur, em outras obras a fada e o rei não têm sequer relações de amizade.

Contudo, o lado demoníaco da personagem desaparece nos capítulos 261, 262 e 263, que apresentam novamente Morgaim a “fatada”, desta vez numa veste positiva de curandeira, em companhia de donzelas e cavaleiros e que assiste os seus sobrinhos²²⁰ feridos:

«(Cap. 261) Aquela noite trouxeram mal Mordret êmbolos irmãos do que lhe viram fazer. O outro dia per a menhã, quando o sol era já levado, aveo que passou per i Morgaim a Fatada com gram companha de donas e de donzelas e de cavaleiros e escudeiros [...] // (Cap. 262) Quando decerom mandou-os (Morgana aos cavaleiros) deitar em ãa câmara e pensou-lhes das chagas e das feridas, como aquela que o muito sabia.» (p. 212-213)

Ela volta a ser uma figura sábia e conhecedora da medicina e, por isso, com uma marca positiva. Além dos aspetos demoníaco e “faée”, isto é, o lado “médico”, Morgana é também fada do Outro Mundo. Esta última feição está presente nos dois capítulos (o 685 e o 686) que narram a passagem do rei Artur à ilha:

«(Cap. 685) Abarca aportou ante rei Artur e as donas saïrom fora e foram a el-rei. E andava antr’elas Morgaim a encantador, irmãã de rei Artur, que foi a el-rei com todas aquelas donas que tragia e rogo-o entom muito que per seu rogo houve el-rei d’entrar na barca. [...] E quando chegou (Gifelet) ao mar a barca era já alogada da riba e viu el-rei antre as donas. E conoceu bem Morgaim a fada ca muitas vezes a vira» (p. 496)

Repare-se que neste trecho Morgana é denominada de duas maneiras diferentes: «Morgaim a encantador» e «Morgaim a fada». Novamente, pois, a personagem aparece com uma dimensão positiva e mesmo feérica, na medida em que no romance é ela quem, juntamente com outras donzelas, leva Artur quase moribundo à ilha das maçãs.

Parece então que na mesma obra somos confrontados com a existência de três “Morganas” diferentes, identificáveis através dos diversos apelidos: a feia, isto é, a demoníaca; a “fatada”, juntamente com a denominação de “encantador”, ou seja, a sábia curandeira; e a fada, dama de Avalon. Ainda há casos em que a irmã de Artur não está

²²⁰ Galvão, Gaeriet e Morderet.

relacionada com a magia ou com os demónios, sendo, portanto, apelidada simplesmente de “Morgaim”²²¹.

Morgana é, portanto, a personagem mais importante na obra do ponto de vista da sua intrínseca ligação com o mágico, embora não seja a única, pois, como dissemos, muitas outras são as que igualmente possuem ou exercitam poderes divinatórios ou encantatórios, mas que são em norma impessoais, e oferecem objetos encantados²²² aos cavaleiros, como, de facto, faziam as fadas madrinhas. Com efeito, não é por acaso que estas últimas figuras são identificadas como mulheres, enquanto o dom da adivinhação é concedido aos homens bons²²³ e as donzelas.

Na *Demanda* também podemos encontrar três mulheres que doam objetos encantados e até uma que rouba, por sua vez, a espada do cavaleiro Samalier. A primeira é-nos apresentada no capítulo 29 como «ũa donzela que entrou a pee e tragia ãa espada, que havia a maçãã mui rica e mui fremosa e a bainha mui bem lavrada» (p. 38). Ela dá a espada ao rei e pede-lhe que execute o que ela pretende, porque assim aconteceriam “maravilhas”. E, de facto, no capítulo seguinte a arma que era no início bela ficaria, depois de retirada da bainha por Galvão, «toda cuberta de sangue [...] tam queente e tam vermelho como se a sacassem do corpo de homem ou de chaga» (p. 39). Este acontecimento deveria impedir este cavaleiro de participar na demanda; porém, os esforços de convencimento do rei e da donzela são, como se sabe, vãos²²⁴.

²²¹ **Capítulo 263**, em que ela manda os sobrinhos para contar a verdade da traição de Lancelot e Genebra; **capítulo 363**, onde Morgana refere que Artur o Pequeno é filho do rei Artur; **capítulo 638**, em que Morgana é referenciada como alguém que desama Lancelot. Já o título do **capítulo 495** constitui uma exceção, pois nele se menciona Morgaim como a mulher que leva o rei para Avalon; porém, sendo o título do capítulo um resumo dos acontecimentos, não se considera como uma “anormalidade”. Por último, no **capítulo 39** a personagem é, de facto, relacionada com um encantamento: trata-se de uma aventura passada em que a fada e o seu séquito são transformados em pedra. Todavia, o evento não se relaciona com as capacidades mágicas de Morgana e, portanto, não lhe está associado um apelido que a caracterize.

²²² Os objetos mágicos são oferecidos pelas fadas madrinhas e o seu alcance é a glorificação do herói. Portanto, os objetos mágicos ajudam o cavaleiro a cumprir a aventura e, deste modo, a demonstrar o seu valor (Allen Paton, 1960: 1).

²²³ Também Pierre Gallais (1992: 5) refere o facto de que em toda a literatura medieval existe um grande número de fadas que não têm nome.

²²⁴ Para desacreditar as palavras da donzela, Galvão diz ao rei Artur: «Senhor, nom debes de crer quanto vos disserem. Sabede que todo é encantamento e chufa, a maior que vistes peça há. Nom vos nembra quando vistes a rainha Morgaim e toda sua companhia tornada em pedra?» (p. 39). Portanto, a magia e o encantamento são vistos como uma ilusão em que não se deve crer. São, aliás, preciosas as palavras da

Uma outra mulher que oferece algo encantado é a irmã de Persival. No capítulo 418, Galaaz, a pedido desta donzela então ainda desconhecida, procura a «melhor espada do mundo e a mais rica que nunca [...] foi no regno de Logres»²²⁵ (cap. 419, p. 316), que efetivamente encontra. Porém, a espada tem uma cinta velha e que deveria ser substituída por uma pertencente a uma moça «filha de rei e virgem» (p. 316). Assim, no capítulo seguinte esta mulher oferece seja a espada²²⁶ – a que dá o nome – seja uma cinta nova a Galaaz. A relevância da figura da donzela patenteia automaticamente uma base mitológica não cristã, céltica e inerente à fada, que através da oferta das armas encantadas e poderosas protege o cavaleiro.

A personagem da irmã de Persival é muito importante para a nossa análise porque se aproxima bastante do conceito “puro” de fada, não apenas por oferecer a espada ao cavaleiro, mas também pelo facto de doar o sangue para curar uma dona e morrer para isso²²⁷. No romance o “funeral” é cuidadosamente descrito: ela é posta numa cama num barco e deixada nas águas – espaço de fronteira entre o mundo dos humanos e o Outro Mundo.

As duas donzelas que agora trateremos protagonizam uma presença muito fraca e distante da, apesar de tudo, incisiva primeira mulher ou mesmo da irmã de Persival. Porque ambas estão ligadas à espada de Samalier serão aqui analisadas em conjunto, se bem que a sua génese seja algo diferenciada. A primeira aparece-nos no capítulo 536 e oferece uma espada a Samalier, que, entretanto, a outra rouba no momento do combate do cavaleiro com Ivam. Todavia, veremos pouco depois, no capítulo 538, que o cavaleiro a recupera desta última.

Na *Demanda* não está explicitado o porquê de a segunda mulher ter sequestrado a espada ao recém-vestido cavaleiro, mas não é a primeira vez que tal facto acontece

resposta da moça quando refere que «Esto nom é encantamento, assi me Deus ajude», demonstrando que é Deus quem não quer Galvão na demanda e não o resultado de um truque mágico. Assim, neste pequeno trecho encontramos uma divisão substancial entre magia e vontade divina, a primeira falsa e a outra verdadeira; mas ainda há o reporte do encantamento acontecido a Morgana, petrificada, como já referimos, num passo da obra francesa *Suite du Merlin*.

²²⁵ Espada que está presente também no *Livro de José de Arimateia*.

²²⁶ De facto, na *Demanda do Santo Graal* a irmã de Persival, embora por meio de um fragmento brevíssimo oferecido apenas por uma frase: «Decingede vossa espada e eu vos cingirei esta» (p. 317).

²²⁷ *Vide infra* p. 175.

na matéria de Bretanha²²⁸. Com efeito, no *Huth Merlin*²²⁹ também Morgana rouba Excalibur para a oferecer a Accolon e para propiciar que possa haver um combate entre o rei Artur e o cavaleiro. Este último deveria matar o rei com a espada encantada, objetivo que não consegue alcançar porque a Dama do Lago ajuda Artur a ganhar²³⁰ (Harf-Lancner, 1989: 270). Então, do nosso ponto de vista, é através do episódio contido no *Huth Merlin* que é possível interpretar não apenas o roubo como também o momento em que esse aconteceu. No episódio do texto francês, Morgana, fada protetora de Accolon, rouba a espada para subtrair os poderes “mágicos” ao rei e fazer com que este perca no combate. Portanto, em paralelo, a donzela ladra da *Demanda* seria, neste sentido, a fada protetora de Ivam que retira os poderes mágicos de Samalier roubando-lhe a espada.

Também no *Livro de José de Arimateia* se encontra uma personagem feminina que oferece ao cavaleiro Perom²³¹ «boças armas e bõo cavalo» (p. 357) para ele se defender do rei pagão Orcauz que não ama os cristãos. A donzela começa por preparar as armas «quãdo foy noute» (p. 357) para o combate do dia seguinte. De facto, a noite é importante na perspectiva de uma figuração do mágico, porque as fadas são seres noturnos ligados à lua (Gallais, 1992: 32) e, ainda, a noite é símbolo das gestações, ou seja, um momento em que se cria o que ainda não existe (Chevalier, Gheebant, 2011b: 136).

A mulher em questão possui de resto outras conotações feéricas, em particular inerentes ao lugar em que ela está: uma ilha a que chega o cavaleiro Perom moribundo

²²⁸ Allen Paton (1960: 200) refere que a perda do objeto mágico no Outro Mundo é um tema comum no folclore e que se reencontra também em várias mitologias, como o furto do martelo de Tor pelo gigante Thrym ou o roubo do gado de Apolo por Hermes.

²²⁹ Designação comum do manuscrito de Huth da *Suite du Merlin*.

²³⁰ Neste ponto estabelece-se um paralelismo com a história de Samalier: ele, depois de ter tomado de volta a sua arma à donzela, entra numa floresta onde encontra o rei de Camelot adormecido e tenta matá-lo; mas não consegue porque o escudeiro de Artur o convence a não cometer o assassinio. Portanto, existe uma nítida coincidência de papéis, porquanto o escudeiro se encontra no lugar da Dama do Lago salvando Artur da morte.

²³¹ A narrativa que conta a aventura deste cavaleiro explora outros elementos que não estão ligados ao mágico e que por isso não salientamos. Uma boa explicação das vicissitudes de Perom é oferecida por José Carlos Ribeiro Miranda em *O conto de Perom o melhor cavaleiro do mundo* (1998), embora não aborde a especificidade da dimensão mágica.

por causa de uma sua chaga. Neste sentido, a ilha²³² poderia ser percecionada em paralelo com a terra de Avalon que o rei Artur demandou para se curar. Porém, a fada leva a Perom um outro cristão aprisionado por Orcauz e é ele quem consegue curar a ferida do companheiro. Parece, portanto, que sendo ela pagã não pode curar quem é cristão e que os poderes mágicos da fada são anulados. Note-se que num romance em que tudo o que é estranho ao cristianismo é categorizado como demoníaco, por isso, o empobrecimento²³³ dos poderes encantados da criatura feérica não surpreende.

O elemento cristão substitui o mágico das lendas pagãs, mas não consegue recobrir completamente o aspeto feérico, pois o lugar e o fabrico das armas estão assimilados a um outro item típico dos contos com as fadas, que é o do “casamento”²³⁴ entre a donzela e o cavaleiro. Ulteriores aspetos relevantes são ainda a luta entre o cavaleiro e o pagão e a posterior derrota deste último, cuja consequência é – depois de uma outra aventura intermédia – a união com a mulher. Na matéria de Bretanha numerosas donzelas pedem aos cavaleiros para desafiar e vencer um homem mau que as aprisiona. Por isso, no *José de Arimateia* a situação descrita é similar à tradição feérica.

Antes de passarmos ao estudo das personagens com poderes adivinhatórios, quer sejam donzelas, quer sejam “homens bons”, analisaremos ainda um pequeno grupo de criaturas encantadas que se posicionam num patamar intermédio entre as fadas relacionadas com os objetos e as entidades relacionadas com a adivinhação.

No capítulo 318 da *Demanda* encontramos um pequeno trecho protagonizado por uma senhora e três donzelas vestidas como caçadoras, uma com um arco, a outra com um coldre de setas e a última com um corno. As quatro mulheres dirigem-se a um lugar perto de uma fonte (Fonte da Virgem²³⁵) em cuja ribeira está deitado Erec, que,

²³² Na mitologia céltica, a ilha simboliza normalmente o Outro Mundo. Tais terras encontravam-se a Norte ou a Oeste e eram consideradas lugares dos seres primordiais e do saber (Jolif, 2004: 38).

²³³ Harf-Lancner (1989: 507), de facto, refere que as fadas racionalizadas são menos poderosas.

²³⁴ Na realidade não aparece no texto ainda este termo, mas apenas depois do batismo do rei e da donzela, embora seja já compreensível que o cavaleiro fique com a donzela, a qual deve cuidar dele como tinha feito antes do combate, porque Perom é o melhor cavaleiro do mundo que venceu o rei.

²³⁵ Para a história da fonte, *vide infra* p. 150.

com a chegada das donzelas, fica imobilizado²³⁶. Até Erec considera a sua paralisia estranha porque não vislumbra homem ou mulher que o possam ter encantado²³⁷.

A “senhora” é a única que sabe o que aconteceu ao mal-aventurado cavaleiro e que, de facto, não está a dormir, ao contrário do que pensavam as companheiras. Quem o defende é a senhora que prevê o futuro do cavaleiro, afirmando que a hora da sua morte está quase a chegar e que ela mesma o queria salvar; mas acrescenta: «no posso fazer ca Nosso Senhor nom praz» (p. 255). Então, as três jovens afastam-no da fonte e devolvem-lhe²³⁸ as armas e o cavalo que o cavaleiro tinha deixado solto. O abandono do lugar faz com que lhe voltem as forças, embora o texto refira também que a causa do novo vigor reside em estar «tanto alongado» (p. 255).

Além da previsão da senhora, é importante notar que as armas que as fadas dão ao cavaleiro não são novas, ao contrário do que acontece normalmente, mas são aquelas que o herói utilizou nas outras aventuras. As três donzelas sabem, pela voz da mais velha, que ele matou a irmã. E ficam ainda mais inquietas e maldizem-no.

Com efeito, é possível considerar criaturas mágicas também as donzelas que, por um motivo ou por um outro, acompanham os cavaleiros na procura de aventuras. A primeira donzela que assim podemos enquadrar encontra-se na *Demanda* logo nos capítulos 2 e 3. Ela tem a tarefa de levar Lancelot ao ermitão que lhe revela onde está o filho Galaaz. Também a «donzela estranha» do capítulo 339, que acompanha Galaaz através da floresta, é importante para o herói chegar a um castelo e participar na «mais fremosa nem a maior aventura que nunca viu cavaleiro» (p. 302). Estas figuras, embora aparentemente não tenham nada de mágico, podem ainda assim ser consideradas encantadoras por causa do espaço em que se encontram, isto é, a floresta, lugar de fronteira entre o mundo dos humanos e o Outro Mundo. Por conseguinte, o cavaleiro precisa da fada para atravessar este espaço e descobrir as maravilhas que se encontram

²³⁶ Katharine Briggs (1998: 340) refere que em muitas lendas irlandesas aparecem fadas que não querem que alguém entre no espaço delas sem autorização e quem o faz risca graves punições, como, por exemplo, a cegueira.

²³⁷ «A cabo de ùu pouco achou-se tam mal treito que nom podia tirar a si pee nem mão nem membro que houvesse, e perdeu a fala. E maravilhou-se que poderia seer, ca nom via preto di si homem nem molher que o encantasse» (p. 248).

²³⁸ As fadas são aqui inimigas do cavaleiro, pois, para além de maldizê-lo e não responderem à sua pergunta, elas não fabricam armas novas, antes lhe devolvendo as velhas. Por isso, a profecia da senhora realiza-se: Erec morrerá por mão de Galvão (no capítulo 345).

para além do sensível mundo terreno. Como refere também Pierre Gallais (1992, 280), o mundo maravilhoso descobre-se, normalmente, depois de ter atravessado a floresta ou o mar, e, na *Demanda*, em muitas ocasiões, para que o cavaleiro tenha uma boa aventura, o espaço deve ser ultrapassado com a permissão da(s) fada(s).

Outros tipos de fadas madrinhas são as que, na *Demanda*, adivinham²³⁹ o destino dos cavaleiros. Estas, na realidade, não são muito diferentes dos ermitões e dos vários “homens bons” que vão desfilando ao longo dos dois romances, pois todos têm a mesma função de referenciar aos heróis os acontecimentos futuros. De facto, a presença de personagens proféticas é notável em todos os livros de cavalaria (Pérez Priego, 2002: 283). Trata-se, portanto, da comum técnica narrativa da prolepse, neste caso não concretizada pelo narrador, mas pelas figuras ficcionais que assim vestem o papel “mágico” de adivinhas(os).

No *Livro de José de Arimateia* tais personagens são bastante limitadas no número e, mais do que um papel mágico, adquirem uma dimensão profético-religiosa. De facto, figuras como Celidones²⁴⁰, a criança de sete anos e sete meses, aparece aproximada a uma criatura divina, tendo o dom da profecia juntamente com a capacidade de interpretação de sonhos e visões. Para Szkilnik (1991: 130) a personagem relaciona-se com Salomão, já que os dois são caracterizados pela mesma sabedoria divina. As personagens que adivinham não são, como na *Demanda*, figuras que têm como única função prever o futuro; são antes os mesmos protagonistas das várias aventuras. Por exemplo, Josefes prevê a vinda de Lancelot, que virá a ser o pai de Galaaz, que apagará as chamas do inferno em que se encontra um pecador (p. 349).

²³⁹ Segundo Harf-Lancner (1989: XIII, 495), as fadas que preveem o destino são aquelas que têm origem nas parcas, divindades que, de facto, tinham que ver com o *fatum* dos homens. Por sua vez, os “adivinhos”, no caso da *Demanda* os “homens bons” ou “ermitões”, são sábios servidores de Deus e em contraste com os encantadores.

²⁴⁰ Para além do seu aspeto profético, a criança é conhecedora do domínio da astrologia: «e soube tanto deestrolgia como haquele que mais soube em boa temçam» (p. 191). De facto, o nascimento desta importante e santa personagem está anunciado, em analepse, por sinais astrais particulares: «Acomeçeo hũa gram maravilha na çida de de orberyque e esta maravilha nom soy aquecer na terra que ele[n]açeo nos gram des dias das calmas aora demeio diaa e foy segumdo dia depois das l[vai]ras de Junho e o soll que devera deser em sua gramde quemtura aquela ora pareçeo tal Como quamdo por há menham naçe e alua e as estrelas pareceram asy claras como se fosse noute e esta foy co usa serto e demostramça que serya e ver dadeiro buscador e conhecedor das co usas selestias e por estes synaes foy há na Cemça domenyno demostrada» (p. 191-192).

Galat sabe que o seu tormento acabará com a chegada de Galaaz; a mulher, que difama Hipócrates por causa da sua capacidade de ressuscitar os mortos, refere que «Hajmda he por naçer quem há de ffazer tornar o homem de morte a vida» (p.252), profetizando, assim, o nascimento de Cristo; e, por fim, a esposa de Salomão orna a espada – aspeto que analisaremos no próximo capítulo – com uma cinta fraca e não muito decorada, porque ela já sabe que será substituída por uma mais bela, como acontece no capítulo 420 da *Demanda*. O aspeto profético do *Livro* deve-se ao facto de preanunciar as aventuras dos cavaleiros da Távola Redonda (Szkilnik, 1991: 77).

Na *Demanda* são mais os “homens bons” e as “donzelas” que preveem o futuro do que as fadas madrinhas²⁴¹. De facto, contam-se sete ermitões e sete donzelas. O primeiro ermitão que se encontra é o do capítulo 4, depois do atravessamento da floresta por Lancelot, guiado por uma fada. A frase que identifica o homem como adivinho é a seguinte: «Dom Lançalot, nom hajades dulda de Galaaz, ca eu vos digo de bontade de cavalaria os melhores cavaleiros do mundo passará» (p.21) De facto, o que a figura refere é o que acontecerá: Galaaz será o melhor cavaleiro do mundo. Depois, no capítulo 131 aparecerá um donzel dizendo a Ivam que «mal lhe devia seer, pois era do linhagem d’Artur» e no capítulo 161 um outro homem prevê o futuro a Galvão. Por outro lado, também outros adivinhos²⁴² profetizam de maneira pontual e breve, oferecendo não apenas um sentido mágico a estes atos como, do ponto de vista literário, uma organicidade típica da matéria de Bretanha (Zumthor, 1972: 139).

A situação é, no caso das donzelas adivinhas, mais complexa. Devem-se desde logo distinguir três categorias: as adivinhas puras, ou seja, as que profetizam o destino dos cavaleiros; as porta-vozes de adivinhos, isto é, as que são mensageiras de outros videntes; e fadas ligadas aos objetos mágicos e, portanto, já analisadas para outros aspetos e que também têm o dom da profecia. No primeiro caso encontramos a “emparentada” (capítulo 303) que prevê a morte do cavaleiro Erec e (no capítulo 512) a filha do rei Lomblanda que, antes de morrer, refere que todas as mulheres do Castelo Felom serão libertadas por Galaaz. Outras duas enquadram-se num segundo tipo: uma

²⁴¹ Que oferecem objetos encantados.

²⁴² Além dos três adivinhos referidos, os outros aparecem no **capítulo 161**, em que se prevê o futuro de Galvão, no **capítulo 188**, em que o homem já sabia da vinda de Persival e conta que o irmão dele está no purgatório e morrerá em dezassete dias, e, depois, no **capítulo 191**, em que encontramos a adivinhação sobre o futuro de Persival na demanda; por fim, o ermitão do **capítulo 398** sabe que Galaaz partirá e que nunca mais o reverá.

está colocada no capítulo 20 e uma outra no capítulo 662. Particular é aquele primeiro caso deste segundo tipo de adivinhas, porque é bem visível a personalidade feérica, pois ela aparece sobre um “palafrem” branco e ao pé de uma ribeira (figura 35). O branco e, ainda mais especificadamente, o cavalo desta cor são elementos que reconduzem ao imaginário encantado²⁴³. Ao contrário, a donzela do segundo caso parece não pertencer a um mundo feérico, tendo ela sido enviada por Lancelot para avisar o rei Artur para não fazer guerra. Porém, a mensageira vai além do que foi dito pelo cavaleiro e lança ao rei e a Galvão que:

«sesudos devinhadores que foram em nosso tempo, que sabiam gram peça das cousas que haviam de vïir, disserom que, aa cima, havia a linhagem de rei Bam trager mal e vencer e assenhorar-se de todolos seus enmigos.» (p. 482)



Figura 35: Mulher fala ao rei Artur. La queste du Saint Graal. BNF Français 343 F. 4 v. 1380-1385.

²⁴³ Essa cor é muito importante nas lendas de fadas porque, de facto, está ligada ao Outro Mundo, assim como o cavalo branco tem uma significação simbólica adstrita à cultura indoeuropeia, simbolizando o poder divino ou, nesse caso, mágico. De facto, o branco no imaginário celta corresponde à morte e o Outro Mundo das criaturas encantadas é, pois, o mundo dos mortos. Neste sentido, é possível afirmar que nas origens também a rainha Genebra, esposa de Artur, era uma fada, ou pelo menos tinha as características de uma, pois o nome gaulês seria Gwenhwyfar, que significa “a fada branca/o fantasma branco” (Boix Llaveria, 2006: 36).

Ao terceiro grupo de “adivinhas” correspondem as fadas que já foram analisadas por causa da particularidade de estarem ligadas aos objetos que os cavaleiros usam durante as suas aventuras. A primeira donzela é a que desafia os cavaleiros a tirarem a espada da bainha, a qual ficará, como já explicitado, cheia de sangue na mão de Galvão. É exatamente neste ponto da história que a mulher prevê que o cavaleiro na demanda «fará tam gram dano nos cavaleiros que aqui som que todo seu linhagem nom nos poderá cobrar» (p. 39). No capítulo 43, a mulher não apenas preverá o futuro como também conhece o passado do mau cavaleiro:

«– Galvam, Galvam, cavaleiro desleal, como és tam ousado que a esta demanda queres ir quando sabes que tanto mal end’averrá! E rogam-te estes cavaleiros da Távola Redonda, se te quiseres nembrar da morte de Lamorat e de seu irmão Briam de Monjaspe, e da deslealdade que i fezeste, tu te devias ora mais guardar ca outro cavalauro de fazer cousa desleal ca assaz ende hás feito aaquele tempo. Tu queres ir a esta demanda, assi como os outros; mas cata o que ende averá. Sabe que dom Galaaz que aqui see – este é ora o melhor cavaleiro do mundo – nom fará tanto bem a esta demanda como tu farás de mal, ca tu per tua mão, que em mao ponto filhaste a espada, matarás em XVIII destes teus companheiros, ataes que valem mais ca tu de cavalaria. E esto verás per ti em esta demanda. Ora cata como eles devem changer e maldizer a tua viinda» (p. 48)

Ora, como também já referimos acima, no capítulo 318 encontramos uma senhora com as três donzelas vestidas para caçar. A mais velha é a que tem poderes proféticos e que sabe do passado de Erec, ou seja, que matou a irmã, e do presente, porque sabe que ele não está verdadeiramente a dormir à beira da fonte; e ainda conhece o futuro do cavaleiro, que morrerá tragicamente.

É então possível concluir que é na *Demanda do Santo Graal* que se encontra a maioria das personagens mágicas, as quais são principalmente seres femininos²⁴⁴ e estão ligadas ao ambiente feérico. Os poderes são, normalmente, o de oferecer armas encantadas, o de prever o futuro ou, ainda, o de curar. Entre estas a mais importante é,

²⁴⁴ Provavelmente a quantidade de criaturas femininas é devida ao substrato cultural céltico em que, como refere Jolif (2004: 71), estavam presentes inúmeras deusas que, segundo o autor, eram a manifestação de um único princípio divino que na Irlanda se designava de “Soberania”.

certamente, Morgana, que até consegue patentear quatro personalidades diferentes: contando com o aspeto humano, uma vez que na obra é referido o nome sem especificações adicionais, há ainda a mencionar os outros – fada, encantadora e demoníaca. O *Livro de José de Arimateia* não apresenta importantes aspetos mágicos, mas sim demoníacos, que serão analisados no ponto seguinte.

4.2. Entidades demoníacas

Se a presença do mágico é muito forte na *Demanda do Santo Graal*, já o mesmo não pode dizer-se no que concerne ao demoníaco. Na verdade é até o *Livro de José de Arimateia* que abrange com mais vigor esta última categoria, e que, por este motivo, analisaremos neste ponto do nosso trabalho em primeiro lugar. É que esta obra parece ser um manual de conversão dos pagãos em cristãos, sendo que, contudo, não raro os próprios deuses pagãos, que se tornam demónios, e os diabos irrompem na cena buscando as almas dos pecadores ou, como nas hagiografias, tentando os homens.

O tempo da matéria diegética em *José de Arimateia* parte do momento em que já passaram 36 anos sobre a morte de Cristo, num período em que no mundo ainda havia as religiões politeístas. Recorde-se que, como referimos no primeiro capítulo, os deuses da Antiguidade eram considerados demónios que queriam ser louvados pelos povos e inviabilizar qualquer possibilidade de os seus fiéis se aproximarem do “verdadeiro” Deus. O mundo, portanto, estava então dominado pelos diabos, e o romance em questão descreve perfeitamente este estado demoníaco daquele tempo. Por isso a leitura do texto deixa rapidamente transparecer que quem não é cristão é servo do Diabo e que os demónios se enervam com as conversões, como bem demonstra o passo da página 157²⁴⁵ em que o “anjo” demoníaco se irrita com Josefes por este ter batizado a gente do rei Evalac, referindo-se que com este sacramento o Diabo para de ter seguidores. Aliás,

²⁴⁵ «Elle vyo diante sy hũu amjo que avya ho Rosto como de fogo quãdo ar de e quãdo Josefes ho vyo ã tal guysa foy muy espantado e ã quãto estava pemssamdofoy ho amjo comtra elle e meteolhe hũa lamça por há coxa ata ho osso e leyxoua ã elle e dyselhe ysto he ã Remembrãça por que tu leyxas debauty zar mynha gemte por acorreres aos desprezadores da mynha ley e ã ty te parecera todos hos dias de tua vyda» (p. 157).

no percurso de conversão também é descrita a destruição dos templos pagãos para deixar espaço à construção de igrejas²⁴⁶.

Nesta obra aparecem várias imagens de deuses²⁴⁷ que, depois das bênçãos de Josefes, se tornam demoníacas. O mais importante e complexo é Apolo, que aparece no capítulo XXXXV (p. 125), quando no romance se narra o facto de os fiéis fazerem ofertas a essa imagem²⁴⁸ para saberem se a enfermidade de um homem desaparecerá ou não. A imagem não consegue responder porque entre os crentes está Josefes²⁴⁹, bispo de Cristo, e o que acontece é que a mesma começa a queimar-se:

«dey xate de dizer ysto que dizes que me fazes arder que eu fugirey pera omde me mamdares asy bradava ho diabo que estava na ymajem demares pelo comjuramento de josefes que o apertou asy que ele [d]eixou aymagem em a metade do templo e quebroa em pedaços muy meudos e depois que ysto fez tomou huã agulha que estava sobre o altar e ferio com ela aymagem» (p.125).

A luta contra os falsos deuses ainda continua bem patente um pouco mais à frente, quando Josefes, entrando num templo, começa com a cinta a «comJurar» (p. 156) uma imagem de um deus da qual sai um diabo. A criatura é arrastada para fora do templo de modo a que todos a possam ver e é obrigada a contar por que motivo matou Tolomer.

A referência aos deuses pagãos está também presente em outros dois trechos muito significativos, o primeiro consistindo num em que um cavaleiro muito forte, tão forte que nem ele sabia ser assim, acha que a sua potência é um dom próprio das divindades, mas para logo o narrador afirmar que «mais hos seus deoses não têm tal

²⁴⁶ «Quando os marteres foram soterrados Josep fez deRi baar os templos dos paganos e quejmar os ydolos e fez no meyo da çidade edeficar hũa ygreja a omrra do samto oçiano martere» (p. 326).

²⁴⁷ Júpiter (p. 124), Minerva (p. 252), Saturno – Júpiter – Mercúrio – Apolo (p. 333).

²⁴⁸ Esta palavra aparece no texto com muita frequência e é, de facto, muito importante e merece ser destacada, pois a “imagem” é, neste caso, sinónimo de falsidade. Como está escrito no *Livro da Sabedoria* (cap. 15), Deus não pode ser representado. Portanto, tal termo reforça a característica de Apolo ser falso e demoníaco. A crítica às imagens está ainda presente num trecho em que José discute com um rei pagão (p. 334).

²⁴⁹ «lhe disse que nom ousaua falar ante josefes» (p. 126). O facto de os demónios não falarem à frente das personagens ditas “santas” é, portanto, uma característica importante e que aparece mais vezes não apenas no *José de Arimateia* como também na *Demanda*.

poder nem nunca ho tiverão» (p. 136). A segunda menção aos deuses está situada no capítulo 105: um rei pagão pergunta a José se este tem a capacidade de curar feridas porque o irmão está há um ano com uma chaga na cabeça. O protagonista responde afirmativamente e o pagão quer, portanto, saber com a ajuda de qual dos deuses conseguiria isso, explicando: «nos avemos quatro deoses saturno Jupiter mercurio e apollo» (p. 333). O cristão replica que nenhum deles ajudará, pois são divindades enganadoras que iludem quem nelas acredita. Seguidamente o rei pagão dará corpo a um episódio em que acaba por morrer por causa de um leão; José cura então o irmão do rei e desafia-o a rezar aos deuses para ressuscitar o soberano. Contudo, à luz da mensagem do *Livro* e da cristandade obviamente as orações dos pagãos não conseguem resgatar o morto para a vida e, assim, José demonstra que as imagens das divindades são efetivamente diabólicas:

«Roguo mas por erger e acreçentiar a tua samta fee que tu mostres aguora aquy logo que veja este cativo pouo Como he Emganado em omRar estas ymages emtão beijou a teRa e ergeo se e dise senhores aguora podedes ver o poder de vosos deoses e depois que isto dise veio huñ torvão muy gramde e gramdes Relampaos e a teRa Começou a tremer e o ar a escureçer asy que todos cuidarão que erão mortos e em tão deçeo do huñ Corysco nas ymages e quei mo as todas e saio delas hñ fumo de tão maõ cheiro.» (p.336)

Podemos, portanto, advogar que os demónios no *Livro de José de Arimateia* têm, por contraste, um papel muito ativo que serve como demonstração da funcionalidade do maravilhoso-milagroso, isto é, o poder de Deus, de que esta obra está impregnada. Eles assustam, roubam as almas, tentam, transformam-se, causam doenças e infestam os lugares. Normalmente quando aparecem os diabos há também uma mudança atmosférica²⁵⁰: o céu torna-se vermelho e começam as trovoadas. No texto em questão encontram-se vários exemplos disso: «depoys veyo hũa tã gramde escurydade que nom avya demtre homẽ [...] e estes nõ vyam senõ ho som dos trouães e hos Relâpados» (p. 167) ou «os memsagejros vyr por o mar huña facha de fogo gramde

²⁵⁰ «gram tempestade» (p. 178), «levamtouse hum vemto taaõ forte e taaõ desmesurado» (p. 303), «leuâtouse hum vento tam forte e tam gramde» (p. 312).

ama rivilha e o mar era allevãte do asy que a tem pestade era tã grande que parecia que todos hos diabos do mũdo» (p. 263).

Na medida em que as aparições demoníacas no *Livro do José de Arimateia* são inúmeras, propomos-nos aqui catalogá-las por tipos, ou seja: deuses que se transformam em demónios; demos humanos; animais; e aparições. Nem sempre é, porém, possível estabelecer uma divisão rigorosa entre estas várias categorias, já que as figurações diabólicas neste romance são muito complexas.

Um bom exemplo do primeiro tipo é oferecido quando o Diabo, efetivamente saído da imagem de Apolo, descreve como e porque matou Tolomer:

«(O demónio a Josefes) fizeste bautyzar elRey (Ebalac) e cuydey que fizesses outro tamto a tolomer e por ysto ã seme lhança de homẽ lhe levey novas e syselhe que evallac mãdaua que amanha fosse aRastado e de poys que ysto lhe dysse dyssele que ho saluarya que bem sabya como daly ho poderia lamçar fora e que nõ a vya homẽ no mũdo queho mays asynha saluasse e elle me dysse que seeu ho possesse fora que seria meu ã tã me mudey ã forma degryfo amte elle e filo sobyr sobre mÿ e depoy erguy me muy alto e deyxeyo cayr e quebreylhe hũ pee e hũu braço e tomeyo outra vez e de Ribeyo de tã alto que ho matey» (p. 156).

No texto o exemplo da perfídia e da falsidade demoníaca é oferecido pela salvação que o diabo promete a Tolomer, mas que, de facto, o leva à morte. Este demónio funciona ainda como bode expiatório da maldade diabólica, por forma a que os cidadãos que continuam a acreditar nos deuses se batizem. Com efeito, Josefes, depois da confissão, toma o demo pela garganta e arrasta-o não apenas para fora do templo como também pelas ruas da cidade de maneira a demonstrar a falsidade religiosa dos pagãos e, para contrabalançar, a bondade da cristandade. Um outro aspeto importante desta criatura diabólica é a tangibilidade, pois ela não é apenas visível e audível, mas ainda tocável, como o confirma o facto de Josefes o ter tomado pela garganta, puxado pelo cabelo e imobilizado com a sua cinta²⁵¹.

²⁵¹ Durand (1989: 116) refere que a captura de demónios mediante o uso da cinta ou de cadeias de ferro aparece em várias hagiografias, pois a “ligadura” da criatura monstruosa implica uma “domesticação” para que possa ser de benefício e ajuda ao homem.

Logo de seguida, o mesmo demónio mata ou fere todas as pessoas que não se querem batizar. Um episódio semelhante pode ver-se quando quem não quer receber o batismo²⁵² morre pela mão do Diabo que lhe «fez perder ã corpo e nas allmas» (p. 304).

Em muitos outros casos os demónios são apresentados em figura de pessoas. Analisaremos as várias tipologias de diabos metamorfoseados em seres humanos que categorizámos como demónios em forma de mulheres tentadoras, homens, gigantes e outras personagens que podem ter que ver com o diabólico.

Ambas as obras apresentam quatro mulheres-diabos, ou seja, demónios *sucubus*²⁵³. No *Livro de José de Arimateia* contactamos com as tentações²⁵⁴ ao rei Mordaim na penha no mar. A personagem malévola e «fremosa» chega à penha num barco preto acompanhada por uma tempestade. O alcance do demónio é o de corromper o rei para que este deixe a sua fé, despertando nele inúmeras dúvidas e oferecendo-lhe a oportunidade de voltar para a sua terra. No final ameaça-o de o deixar morrer de fome se não o seguir.

É importante notar neste episódio os pormenores demoníacos, como a tempestade quando o barco vem e vai embora, a cor negra do barco, a beleza cativadora da mulher e o facto de ela se movimentar a partir da esquerda – este último particular, como é explicado também na obra²⁵⁵, é uma característica malévola, pois a mão esquerda seria o instrumento para almadioar. De resto, tal mulher aparecerá duas vezes no decurso do romance: a primeira é a que acabamos de ver, a segunda em conjunto com um homem que ajudará o rei a não cair em tentação.

O ideal sedutor e, por isso, tentador da mulher está representado também num outro trecho do *Livro de José de Arimateia* – a tentação a Nascimento (p. 279). O diabo

²⁵² Na página anterior está descrita também uma mudança atmosférica que se configura como um aviso de que brevemente acontecerá algo de diabólico: «levamouse hum vento taão forte e taão desmesurado que tornou o fumdo da não per asy ma» (p. 303).

²⁵³ *Vide supra* p. 31.

²⁵⁴ Abrangem grande porção da matéria do *Livro* e, por isso, podem ser divididas em duas partes: na primeira apresenta-se a personagem demoníaca da mulher; na segunda, pelo contrário, não há figuras em forma humana, mas antes animais (*vide infra* p. 156). Além disso, as tentações de Mordaim evidenciam até similitudes várias com dimensões típicas das hagiografias.

²⁵⁵ «o diabo tyrarya por amaão esquerda» (p. 182).

aparece na praia em forma de uma donzela lindíssima que convida o protagonista a aproximar-se. A mulher quer que o cavaleiro a ajude a entrar no navio porque ela está demasiado cansada e não o consegue fazer sozinha. Obviamente, o cavaleiro aceita, mas acontece uma maravilha porque o barco se afasta continuamente da ribeira. Portanto, o jovem, descobrindo o truque, deixa a mulher no chão e benze-se, o que de imediato a faz reganhar a forma de demónio.

Este episódio da tentação de Nascião patenteia elementos comuns à tentação de Persival na *Demanda do Santo Graal* (capítulos 246-250). O protagonista encontra o *sucubus* que dorme numa cama dentro de uma rica tenda. O cavaleiro cede à beleza e apaixonou-se por ela, e, tentando conquistá-la, diz palavras «como lh’o demo ensinava» (p. 203). A moça responde à corte do cavaleiro dizendo:

«Deixas toda lidice por toda tristeza, donde te vinrá todo pesar e toda maa ventuira.” E semelhou-lhe [a Persival] que aquela voz fora tam grande que deviria seer ouvida por todo o mundo [...] Logo entendeu que era demo que lhe aparecera em semelhança de donzela polo enganar e o meter em pecado mortal» (p. 204)

Assim, o protagonista reza a Deus para que lhe demonstrasse a verdadeira natureza da mulher, que, de facto, se revela uma besta demoníaca, a mais feia e espantosa do mundo. Depois da descoberta, chega uma escuridão «como s’i todos diaboos do Inferno fossem» (p. 204).

Existe ainda, no *Livro do José de Arimateia*, um demónio feminino que quer tomar a alma ao alcaide pecador e cuja sua essência diabólica é libertada pelo uso da água benta, que expande o mau cheiro típico²⁵⁶, como sabemos, das criaturas demoníacas:

«veyo huã vooz que lhes disse tolhede ho jmigo damte vos senam todos somdes mor tos quamdo Ell Rey ouujo ysto em temdeo que ho diabo era amtre eles mas por que ho nom poderjam tam asinha conhecer tomou da agoa bemta e deitou a por toda a não e deitando a asy ouujo diamte na proa da naao em hũa camara hum braado tam gramde e

²⁵⁶ Esta particularidade está presente no *Livro de José de Arimateia* nas páginas 194 (cavaleiro Calafar *vide infra* p. 155) e 278 («O senhor de Rabel morto de hum corisquuo e foi todo queimado e fedia tamto que marav[i]lha hera o fedor que del[e] sahya»). Pelo contrário, na *Demanda do Santo Graal* não aparece este aspeto demoníaco.

feo e espantoso que nom ouue omẽ na nao que nom ouuesse medo [...] da porta da camara sair hum diabo em figura de domzella que leuaua hum omẽ viuo as costas e dizia em maneira que todos ho ouviram este he meu» (p. 313).

Na *Demanda do Santo Graal* existem três casos em que o demónio é apresentado em forma de homem. No primeiro este aparece como homem «sessudo» (p. 249) a um donzel e engana-o revelando ao jovem que a sua irmã não é sua verdadeira irmã e que, portanto, ele pode fazer com ela. A princípio o rapaz não quer ceder às propostas maliciosas do demónio, mas no final o diabo convence-o. Com efeito, durante uma caçada em que participa também a irmã, o donzel, possuído pelos demónios, mata o mestre e tenta violar a sua irmã. Todavia não consegue, porque ela, descobrindo que o irmão está com os demónios, reza ao Senhor para que a ajudasse²⁵⁷. E de repente o irmão morre.

O segundo demónio masculino «tam fremoso e tam bem feito que maravilha» (p. 448) aparece à irmã de Galaaz (não o herói do romance, mas uma personagem homónima). A donzela apaixonada pelo irmão vai a uma fonte para se matar, mas o demo tenta a rapariga com um engano, isto é, a jovem deve-lhe conceder o seu amor²⁵⁸ e em troca ele dará o irmão. Todavia, entregando-se ao diabo²⁵⁹ ela experimentou «tam gram sabor que lhi escaeceu o amor de seu irmão» (p. 449). Portanto, o alcance da donzela já não é o de fazer com o irmão, mas o de matá-lo²⁶⁰. Assim, o demónio explica à moça como deve fazer para que Galaaz morra: convencer o pai de que está grávida do irmão. De facto, o rei Hipomenses, pai da donzela, acreditando nas palavras da filha, manda matar Galaaz – como o demo tinha previsto. Contudo, após a relação com o

²⁵⁷ É neste episódio que está a origem do nome da fonte em que os dois irmãos se encontravam: Fonte da Virgem.

²⁵⁸ Na versão francesa da *Demanda do Santo Graal* a besta nasce do incesto, ou seja, o diabo toma as semelhanças de Galaaz, fazendo com que ela possa ter relações sexuais com o “irmão”. Portanto, há uma criação do duplo do irmão que não é uma novidade na matéria de Bretanha. Veja-se, por exemplo, a concepção de Artur (Dubost, 1991: 515).

²⁵⁹ Até parece que a relação com a criatura maléfica seria duradoura porque logo de seguida no texto aparece a seguinte frase: «Ũu dia estava ante ãa fonte com seu amigo o demo» (p. 449).

²⁶⁰ A relação com o demónio faz com que ela se torne má, embora o facto de estar apaixonada pelo irmão evidencie uma certa fraqueza na alma da mulher, pois se não fosse assim a intervenção demoníaca não podia ter sucesso.

*incubus*²⁶¹, a jovem mulher dá à luz a Besta ladrador e morrerá por mão de Hipomenses uma vez descoberto o engano diabólico.

A última aparição do demónio em forma de homem ocorre no episódio do encantador do castelo de Colberic, explicando como obteve os seus poderes mágicos. De facto, esta última personagem, que se apresenta ligada à magia²⁶², possui características demoníacas, não conseguindo concretizar encantamentos diante de Galaaz. E explica porquê:

«“Depois que recebi o baptismo comecei a pecar contra meu Criador mui mais ca outro pecador ousaria fazer, e direi-vos como. // Ûu dia cavalgava por ùa foresta tam desasperado com minha gram pobreza que avia que nom criia Deus nem homem. E entom me pareceo ùũ demo que há nome Dagom, e é ùũ dos mais privados do inferno. E pareceu-me em semelhança d’homem rico e poderoso. [...] E el me diss: ‘Eu te ensinarei tanto que te terrás por bem pagado de mim’. E eu lhe prometii que seria seu e revoguei logo meu criador e minha cristindade e tornei-me servo do demo. E ele me ensinou logo toda a força dos encantamentos que homem mortal poderia saber”» (pp. 296-297)

Portanto, como se vê no trecho, a personagem do encantador reenvia através da analepse a uma outra figura demoníaca, o demo Dagom, que, transformado em homem, ensina as artes mágicas ao futuro mago. No fragmento citado nota-se então como a magia era considerada estritamente ligada ao universo diabólico.

Antes de passarmos à categoria dos demónios gigantes, referimos aqui um diabo – apresentado no *Livro de José de Arimateia* – que tem a capacidade de se transformar seja em homem seja em mulher. O demónio transforma-se em clérigo e aparece ao alcaide apaixonado pela mulher de Nascião, assegurando-lhe que o poderia ajudar a seduzi-la. Depois disto o diabo transforma-se na mulher de Nascião e seduz ele mesmo o alcaide, que já tinha abandonado Cristo para seguir o demónio. E, de facto, quando o

²⁶¹ *Vide supra* p. 31.

²⁶² A outra personagem ligada ao mágico e, ao mesmo tempo, ao demoníaco é Morgana, que, como já vimos, no capítulo 202 da obra aparece com o séquito de demónios.

homem se dá conta de que a donzela é uma criatura das trevas não se lembra de se benzer e por isso é levado para o inferno²⁶³.

O *Livro de José de Arimateia* apresenta ainda dois demónios gigantes. Um destes é fundamental e aparece em vários trechos²⁶⁴ da obra, pois pela sua constante presença no texto o gigante do *Livro de José de Arimateia* associa-se a Nascião como a Besta Ladrador²⁶⁵ a Palamedes na *Demanda do Santo Graal* (Almeida, 1993: 128).

Nascião deveria matá-lo, porque a sua tarefa é a de libertar a ilha destas criaturas monstruosas. É que estas criaturas são demoníacas no sentido cristão²⁶⁶ e malévolas num sentido mitológico mais abrangente, pois desde a mitologia grega²⁶⁷ à escandinava²⁶⁸ e à cristã o gigantismo é sinónimo de algo de negativo. De facto, as exageradas dimensões do gigante fazem com que a criatura seja algo não-humano e, portanto, estranho, implicando crueldade e maleficência (Dubost, 1991: 575-576).

Lembremos também a personagem de Sesuda Serpe, um “homem” caracterizado pela falta de beleza e pelo gigantismo, cujo alcance é o de enganar os mensageiros para os levar à perdição e assim abandonarem a fé. Porém, juntamente com esta figura aparece o barco de um homem bom que ajuda os mensageiros a não caírem em tentação e que ainda lhes explica que no mar para além daquele homem há um outro demónio em forma de navio que, durante a tempestade, engana os indivíduos, fazendo-os pensar que tal barco seria um abrigo seguro²⁶⁹.

²⁶³ O episódio é narrado pelo ermitão que sonhou com os pormenores do acontecimento, ou seja, é através do conto do sonho que é possível conhecer o que de facto aconteceu ao alcaide e o porquê de o diabo o levar consigo.

²⁶⁴ Cf. pp. 240, 275-276 e 318.

²⁶⁵ *Vide infra* p. 155.

²⁶⁶ Na Bíblia encontramos gigantes que podem ter conotações positivas, como os primeiros habitantes da Terra, ou negativas, como Golias vencido pelo rei David. Os gigantes aparecem também no evangelho apócrifo de Enoch, como fruto da união entre demónios caídos e mulheres humanas.

²⁶⁷ A luta dos deuses do Olimpo contra os gigantes que queriam destronar Zeus acabou com a reclusão destes no Tártaro.

²⁶⁸ Recorde-se o combate de Ódin contra os gigantes de gelo e, em particular, Ymir, gigante do oceano congelado que foi triturado pelo Moinho Cósmico para a construção de Midgard, o mundo dos humanos (Faur, 2007: 38).

²⁶⁹ *Vide infra* p. 170.

Na *Demanda do Santo Graal* as personagens demoníacas são, como dissemos, em número inferior, embora, como no *Livro*, bastante diferenciadas. A primeira personagem demoníaca que se rastreia na *Demanda* é a de um pagão falecido que, sepultado numa abadia, encheu aquele lugar de diabos. Portanto, caberá a Galaaz a empresa de libertar a alma e, conseqüentemente, a igreja infestada. Segundo a descrição dos frades do lugar, o homem sepultado era o mais desleal da Grã-Bretanha e o facto de ser pagão é uma adicional característica negativa do homem. O pagão, embora seja morto, ao ver Galaaz fala e pede ao cavaleiro para o libertar do seu tormento infernal. A descrição do encontro com o cadáver alicerça-se em diversos elementos demoníacos:

«E foi ao muimento e quis erguer a canpãã, e vio sair ãũ fumo tam negro como pez, depois ãa chama, depois ãa figura em semelhança de homem, a mais fea e a mais estranha cousa que nunca homem vio. E sinou-se, ca bem lhe semelhou cousa de diaboo» (p 59).

Na *Demanda do Santo Graal* encontram-se ainda personagens que apresentam aspetos demóniacos mas que, de facto, não são demónios. Uma destas é a donzela apaixonada²⁷⁰ por Galaaz, mas que não sendo correspondida no sentimento “escuta” o diabo e mata-se. A particularidade demoníaca é-nos ofececida pela sua luxúria, demonstrada por entrar na cama onde dormia o cavaleiro, e pelo seu conseguinte suicídio, pois, como afirma Boorz, companheiro de Galaaz, «o diaboo lho fez fazer»²⁷¹ (p. 95). Mais importante é o facto de a donzela ser conduzida pelo “amor” a fazer coisas que ela não quer²⁷². Então, como em algumas cantigas trovadorescas²⁷³, aqui o amor é

²⁷⁰ Como vimos na análise das cantigas trovadorescas, o “amor faz perder o sem”. E é o que acontece a esta donzela, que é pela sua ama julgada louca ou “encantada”. Portanto, o sentimento da moça não é “saudável”.

²⁷¹ Sob uma visão “medieval” a mulher tem “dentro do coração” (construto que lemos muitas vezes nos textos coevos) o diabo.

²⁷² «a donzela, que bem cuidava que já dormiam [Galaaz e Boorz] e que sabia o leito de Galaaz, ela saiu de seu leito em camisa empero mui vergonhosa e com gram pesar de que havia de fazer contra sua vontade o que lhe amor mandava, ca por sua maa aventura tinha a donzela de rogar o cavaleiro. E pois ela veeo aa câmara u eles jaziam entrou dentro e foi tam espantada que nom soube que fazer e pero tornou em seu primeiro pensar que lhe o amor aconselhava. E esforçou-se tanto contra sua vontade que foi a Galaaz e ergueo o cobertor e deitou-se a cabo dele.» (p. 93).

²⁷³ Vide *supra* p. 111.

mau, num sentido mais profundo, pois é mesmo diabólico: manda a moça deitar-se na cama onde dormem os cavaleiros para satisfazer o seu “sentimento”, ou melhor, a sua luxúria.

Por fim, no capítulo 293 da *Demanda* aparece uma personagem bastante particular – que em boa verdade não é possível definir como demoníaca –, isto é, a mulher que pede ao cavaleiro Erec para cortar a cabeça²⁷⁴ da irmã. De facto, esta donzela aparece como «maa», embora o seu pedido vá além do simples aspeto demoníaco porque mantém ligações com a mitologia e a religião célticas²⁷⁵. A decapitação da irmã de Erec é, então, um sacrifício humano a uma divindade²⁷⁶ (diabólica) que na *Demanda* foi racionalizada e que causará a morte da dama: queimada por milagre juntamente com o seu cavalo durante a fuga do castelo.

Trataremos agora o tema dos animais demoníacos que comparecem na matéria de Bretanha. O *Livro de José de Arimateia* apresenta muitos tipos de animais demoníacos, ao contrário da *Demanda do Santo Graal*, em que estes não são numerosos, ainda que um em particular seja muito relevante.

De facto, neste último texto encontramos a sempre bastante referenciada Besta Ladrador²⁷⁷, que, como já foi dito, é filha de um demónio e de uma humana. A besta é

²⁷⁴ O corte da cabeça não é novo na matéria arturiana – por exemplo, aparece em várias partes da *Suite du Merlin* – e tem as suas origens na mitologia de vários povos. Reid (2003: 50) refere que em Gales, nos lugares sagrados e perto da água, foram encontrados diversos crânios, certamente oferecidos em culto, pertencentes ao século VII. A cabeça cortada encontra-se em outras lendas arturianas e tradicionais da Irlanda e, por isso, o autor pensa que podia ter uma funcionalidade mágica de regeneração.

²⁷⁵ Os rituais da antiga religião aparecem num outro fragmento da *Demanda*, isto é, o capítulo 437, em que uma donzela tem de encher uma escudela de prata com o seu sangue. Galaaz não gosta deste costume porque o mesmo é «velhaco e lixoso» (p. 328). Neste trecho refere-se ainda que o sangue possui propriedades curativas e de facto era nisso que então se acreditava.

²⁷⁶ O facto de a mulher ser uma antiga divindade é testemunhado pelo trecho que se encontra no capítulo 296: «Aquele tempo era costume na Gram Bretanha que nengũ nom meteria mão em donzela mandadeira se nom quisesse perder honra por todos os dias da sa vida ou se nom fosse cavaleiro endiabrado» (p. 236). Esta prerrogativa das “mulheres” aparece também no *Persival* de Chrétien de Troyes em que a mãe do protagonista recomenda que o filho respeite e sirva as donzelas para ser honrado.

²⁷⁷ Francis Dubost resume a evolução da Besta Ladrador desde o apelido latino de *canis femina*, isto é, cadela, até ao nome de *beste diverse*, que se encontra em manuscritos do século XIV ao XVI. Cf. *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, 1991, pp. 503-522.

continuamente procurada pelo cavaleiro pagão Palamedes²⁷⁸, qual demanda paralela à busca do Graal. E um pagão não poderia naturalmente ir em procura do Santo Vaso, mas sim, e antes, de algo de demoníaco, como a Besta Ladrador. A primeira vez²⁷⁹ em que é nomeada (capítulo 82) ela verdadeiramente não é visível, mas apenas e só audível pelo seu ladrar que simula o dos cães²⁸⁰. Há depois um episódio narrado por um ermitão, no capítulo 98, em que a besta caçada mostra ainda mais fortemente o seu carácter demoníaco, pois numa caçada Palamedes e os seus filhos conseguem cercar a besta; mas ao remeter uma lança e ferir o animal, um homem «mais negro que o pez» e de «olhos vermelhos como as brasas» (p. 84) sai da água²⁸¹, apanha a arma e fere de morte um dos filhos.

Um último e não menos importante animal com uma conformação demoníaca presente na *Demanda do Santo Graal* é o representado na visão de Erec (capítulo 292) pela loba que come um cordeiro. A loba é identificada com a mulher má que pede ao cavaleiro para matar a irmã. Neste sentido, o animal tem uma conotação negativa e é presságio das maldades que tocarão Erec. O lobo²⁸² não é, de resto, apenas uma presença disfórica na *Demanda*, pois também no *Livro de José de Arimateia* a encontramos, nomeadamente na luta contra um anjo, demonstrando, definitivamente, o seu carácter demoníaco (p. 165). Este lobo não é, porém, o único do romance, pois pelo menos por duas outras vezes (pp. 189 e 376) aparece como metáfora do perigo para as ovelhas que ficam sem pastor.

No *Livro do José de Arimateia* encontram-se muitos outros animais demoníacos e criaturas particulares dos bestiários. O grifo, isto é, a criatura em que o demónio se

²⁷⁸ Segundo Aleixo Gomes (1978: 2-3), o cavaleiro pagão mas bom é uma transfiguração do poeta Virgílio do canto VIII da *Eneida*, apresentando a beleza dos deuses greco-latinos em oposição à fealdade dos deuses monstruosos do Egipto e do Oriente mais em geral.

²⁷⁹ O animal aparece em vários capítulos do romance: 82-83; 97; 100; 121-122; 125-128; 144; 164-165; 193-196; 369; 373; 379; 386; 479; 556; 560; 564; 577; 587-589; 609; e 615.

²⁸⁰ **Capítulo 82:** «aquela mesma que em si tragia os cães que ladravam»; **capítulo 83:** «Quando a besta chegou aos cavaleiros e eles ouviram os ladrados bem cuidarom que eram cães que siam trás aquela besta; mas, pois ouviram bem e virom que nom ia com ela niüü, mas como se ela ia chegando assi se chegando iam mais os ladridos, começaram-se a sinar tanto virom a gram maravilha ca bem virom que os ladridos de dentro dela saiam» (p. 76).

²⁸¹ Segundo Ana Sofia Laranjinha (2009: 1078), o demónio que sai das águas representa a metamorfose do mesmo monstro, revelando a sua natureza diabólica.

²⁸² Símbolo de violência selvagem e de voracidade.

transforma para matar Tolomer, lançando-o do alto (p. 156), é um deles. O demónio, falando na primeira pessoa, não descreve a criatura, isto porque a figura do grifo, embora imaginária, mantém características conhecidas que não é preciso especificar, pois os bestiários concordam em especificar esta besta quadrúpede com a cabeça e as asas de águia e o corpo de leão. É preciso referir que no *Livro de José de Arimateia* encontramos um animal multiforme²⁸³ que guia o narrador no caminho para escrever a obra. Este é, porém, positivo e divino: é composto por animais não agressivos como o leão ou a águia, que formam o grifo, mas tem a cabeça de ovelha branca, pernas de cão, pretas como o corvo, e o peito de raposa.

Existem, porém, animais que exigem neste nosso estudo uma atenção mais profunda, pois fazem parte do universo monstruoso, embora não do imaginário comum. O exemplo que o *Livro* nos traz é o da ave demoníaca que comparece na segunda parte da tentação ao rei Mordaim:

«huã avee e era tam grande e tam desvaryada que numca tal avira por que ela tinha acabeça negra como ho pez e os olhos asy vermelhos como ho fogo e os demtes outros taês ea Cabeça era como aCabeça deserpe e o pescoso como deagia eas asaas asy bramcas Como deaçoo e asy ta lhamtes como espada e por detrás por as espadoas outras asas asy bramcas Como aneve e tam depressa voaua como sarayva tal era há que e esta que nam voa senã quando quer espamtar aqueles que querem servir a deos» (p. 185)

A monstruosidade é um fator fundamental para identificar o demoníaco²⁸⁴. No fragmento citado este aspeto é reforçado pela característica de a ave ser assustadora e querer espantar os que servem Deus. Porém, a forma não seria tão aterrorizante se as suas cores fossem outras. É que o preto e o vermelho das suas plumas são as cores que normalmente identificam o diabo, pois este é “mais negro do que a pez” enquanto o vermelho faz lembrar as chamas do inferno. É importante notar que o branco é cor relativa ao aço, utilizado para fazer mal e até matar as pessoas que acreditam em Deus. Apesar do carácter demoníaco da ave, Szkilnik (1991: 103) afirma que essa pode ser

²⁸³ Embora tenhamos dito que as bestas híbridas caracterizam o ambiente demoníaco, é possível que sendo esta uma besta “divina” o hibridismo sirva para demonstrar o patamar não terrestre de que provém o animal.

²⁸⁴ *Vide supra* p. 64.

também atribuída ao Onnipotente, porque, assustando Mordaim, o impede de comer o pão e, portanto, de cair em tentação.

A serpe é, por sua vez, um animal muito frequente no *José de Arimateia* e está presente em sonhos e visões, nomeadamente com Nascimento e com o rei Label. No primeiro caso o cavaleiro imagina estar a lutar com uma grande serpente que o fere do lado direito, enquanto na visão do rei Label é projetada uma cobra que vem queimada numa «panella» maravilhosa. A primeira visão de Nascimento referencia a serpe quando da sua chegada e da do seu filho Celidones a uma ilha assustadora. O protagonista, sendo já cristão, não precisa da interpretação da visão (Almeida, 1993: 109). Pelo contrário, a visão do rei Label é dilucidada por Celidones que atribui ao animal o estatuto de representante do demónio que o rei serviu toda a vida.

Uma última menção a animais com características diabólicas é a relativa ao cão²⁸⁵ que aparece num outro sonho de Nascimento, representando os pecadores, embora haja ainda no *Livro* uma outra referência à serpe e a outras «bestas estranhas» (p. 225) más; mas estes não são elementos funcionais à narração, porque apenas reforçam a conotação negativa do lugar em que Celidones e o homem bom se encontram.

As aparições demoníacas, que são em regra presenças assustadoras, não são apenas “físicas”, mas também, por exemplo, auditivas. Aliás, identificamos como “aparições” elementos que muitas vezes apenas indicam uma presença diabólica. Estes encontram-se em particular no *Livro de José de Arimateia*. O cheiro é, por exemplo, uma componente importante, caracterizando não apenas os diabos, mas também as pessoas más, como Calafér²⁸⁶. Outras manifestações diabólicas apresentam-se por via de uma «facha de fogo» (p. 263) acompanhada pela tempestade, como é o caso das mãos de fogo que apanham Moisés, o pecador, e o levam a um «estranho llu guar» (p. 328)²⁸⁷.

²⁸⁵ De facto, o cão nem sempre era considerado como um amigo do homem; ao contrário, era também considerada uma criatura do universo demoníaco, por referência ao guarda da porta do inferno, como Cérbero para o caso cristão.

²⁸⁶ Cavaleiro que, no *Livro de José de Arimateia*, quer matar Celidones, que se sente a arder por dentro e pede água para apagar tal fogo. A negatividade da personagem é reforçada pela descrição horrífica das chagas do rosto do cavaleiro, ou seja, um esqueleto cheio de vermes.

²⁸⁷ O título do capítulo informa que as mãos são dos diabos: «Capit[u]lo Cêto iiiijº de como moís se asemto na sylha perigosa e como os diabos ho levarão da mesa e o estranho llu guar omde foy posto e do que mais pasou» (p. 328).

Os mesmos diabos aparecem-nos novamente quando a alma de Moisés em chamas conta a José o que lhe aconteceu porque pecou de luxúria (pp. 341-342).

Além disso, e ainda sempre no *José de Arimateia*, há três casos de possessões demoníacas: o primeiro aparece ainda no prólogo em que o narrador da história consegue com o livro libertar um homem do diabo (p. 84); a segunda ocorrência registra-se num passo em que o demónio entra no corpo do duque Ganor, fazendo com que perdesse sentido (p. 317), sendo igualmente apresentado um exorcismo efetuado por um homem bom que pegando nas mãos do duque e soprando-lhe no rosto faz sair do seu corpo o demo; o terceiro caso encontra-se logo depois, numa cena em que o diabo entra no coração do irmão de Semeom, Canam, que matou os seus onze irmãos cortando-lhes a cabeça e que tentou matar também José (p. 345).

Já na *Demanda* o diabo aparece como voz num sonho de um homem bom para o tentar instigar ao suicídio que, porém, não acontecerá. A presença demoníaca é ainda oferecida pelas visões de Lancelot na horta de Morgana²⁸⁸ (capítulos 202 e 207), quando vê Genebra sofrendo em chamas devido ao pecado de traição, e, depois, quando o fogo do inferno o queima, ato que se reflete também na “realidade”, porque se sente ferido na coxa. A última ocorrência demoníaca neste âmbito é corporizada pelo medo de um arcebispo falar durante o sono²⁸⁹ (capítulo 706).

As figuras demoníacas aparecem ainda no quadro da narração de histórias bíblicas. Estas funcionam como interpretação de sonhos ou visões para converter os vários protagonistas do romance. Portanto, a imagem demoníaca representada no pecado original ou na descida de Jesus ao inferno para libertar Adão e Eva é funcional e fulcral para a mudança de fé (pagã para cristã). Além destas histórias, são contadas ainda o acontecimento da queda dos diabos na Terra e a vida do traidor Judas.

Concluimos, por conseguinte, que o universo do mágico e do demoníaco na matéria de Bretanha portuguesa é muito vasto e rico. Os dois romances analisados balanceiam-se um com o outro, ou seja, se o *Livro de José de Arimateia* apresenta com bastante força o universo demoníaco, na *Demanda do Santo Graal* são mais

²⁸⁸ Vide *infra* p. 181.

²⁸⁹ De facto, era difícil na Idade Média separar os sonhos divinos dos demoníacos, porque existiam sonhos “mistos” cuja natureza apenas os santos podiam reconhecer (Le Goff, 1998: 197). Assim, embora reze durante o sono, o despertar do bispo é, na verdade, um mecanismo de defesa contra os diabos.

preponderantes as figurações mágicas, que, todavia, se resumem principalmente na figura da fada, diretamente relacionada com as antigas divindades celtas. Os adivinhos que estão presentes no último dos livros da trilogia portuguesa parecem ter mais poderes proféticos, isto é, como os homens bons que estão no *Livro de José de Arimateia*.

As figurações demoníacas são, como vimos, inúmeras e de não fácil catalogação, dificuldade que não se sente com a mesma intensidade no que diz respeito à esfera do mágico, pois o universo diabólico é muito mais extenso, embora mais “banal” e estereotipado do que o universo mágico. De facto, o aspeto demoníaco está principalmente ligado à falsidade dos outros credos e à tentação, enquanto o mágico apresenta várias modidades de atuação, desde a adivinhação à oferta e roubo de objeto e à capacidade de curar ou de paralisar, sendo a magia benévola quando ajuda o herói ou malévola quando o dificulta. Não é explicitado o motivo de uma ou de uma outra vertente, ao contrário da presença diabólica que é sempre má e sempre tenta afastar os fiéis de Deus.

Os elementos mágicos e demoníacos ocorrem também nos objetos e nos lugares que se tornarão o assunto principal do nosso próximo capítulo.

Capítulo 5

Objetos e lugares mágicos e demoníacos

«Um Anel para a todos governar, Um Anel para encontrá-los,
Um Anel para a todos trazer e na escuridão aprisioná-los»
J. R. R. Tolkien, *O senhor dos anéis*

Vimos no capítulo anterior que muitos dos heróis dos romances arturianos estão ligados a armas mágicas oferecidas por fadas e verificámos ainda uma preponderância de personagens mágicas na *Demanda do Santo Graal*, obra em que também encontramos muitas referências a objetos encantados, como, de resto, igualmente ocorre no *Livro de José de Arimateia*. Neste último são ainda inúmeros os materiais relacionados com o mágico e, embora não com a mesma frequência, com o demoníaco. Da mesma forma, ambos os romances mostram vários lugares, uns encantados e outros demoníacos, em que se desenvolvem as aventuras dos diversos cavaleiros e heróis.

5.1. Dos objetos encantados

Se as personagens mágicas cristalizadas no imaginário contemporâneo desfilam na *Demanda* de uma maneira bastante marginal, assim é também, ao contrário do que muitas vezes se pensa, para a arma mais famosa da matéria de Bretanha, isto é, a Excalibur²⁹⁰. Com efeito, a espada do rei Artur aparece, na obra, apenas uma vez com o nome de Esclabor e sem que se vejam as proezas que pode cumprir, ao que não é alheio o facto de Artur não ser uma figura preponderante no texto. A arma é oferecida pela Dama do Lago, cujo poder mágico na *Demanda* só é visível quando, no lançamento da arma ao lago, uma mão sai da água e a brande «três ou quatro vezes» (p. 494) no ar antes de desaparecer nas águas.

Na *Demanda*, assim como no *José de Arimateia*, aparece uma outra espada que possui qualidades mágicas por ser construída com elementos particulares. A arma é a

²⁹⁰ Excalibur é, já a partir de *Historia Regum Britanniae* de Geoffey de Monmouth, uma arma ligada ao Outro Mundo, pois fora forjada na ilha de Avalon. Por outro lado, o nome da espada parece ainda surgir ligado à mitologia céltica, derivando de *Caladbolg*, espada de Cuchulain²⁹⁰, e significando em galês “relâmpago forte”, e de *Caledfwlch*, que em irlandês significava “aço lucente” ou “aço indestrutível” (Marques, 2013: 76). Excalibur seria a segunda espada do rei, sendo que a primeira é a retirada da rocha.

espada de Salomão que no primeiro livro da trilogia portuguesa é descrita de modo minucioso e detalhado. Na *Demanda* a espada não é pormenorizada tão em profundidade, pois, sendo o texto a continuação do *José de Arimateia*, não teria sentido especificar novamente as suas qualidades. Além disso, na *Demanda* é-lhe adicionado o nome de Estranha Correa²⁹¹. Agora tal espada, sendo um objeto construído por uma personagem bíblica – Salomão –, poderia aparentemente não possuir particularidades mágicas mas antes divinas. De facto, a Estranha Correa apresenta funções ambivalentes, porque se na descrição contida no *Livro de José de Arimateia* a espada possui um punho “maravilhoso”, rico de cores e de símbolos, é também verdade que quando a arma é utilizada por Nascião contra o gigante se quebra por causa de o cavaleiro não ser bastante puro. A pureza do paladino que a pode (ou não) agarrar está, pois, ligada a um sentido religioso²⁹².

O local onde se encontra a espada de Salomão é um navio bastante particular em que Nascião e seu filho Celidones entram e veem “maravilhas”. Para além da espada há uma cama muito rica que tem na cabeceira uma coroa de ouro. Mas o que desperta a atenção do leitor (e dos protagonistas) é mais propriamente a arma:

«Ha maçam era de huã pedra em que avia todas as cores que homem poderya no mear e ajmda mais avia que em cada huã das cores tinha o comto devisara de pois e diz há estorya que ho p[u]nho da espada era de duas Costas e as costas eram de duas alymaryas ahuã era dehuã besta a maneyra de serpe e mora em calydonya mais que em outra terra e há nome papa gastes e h[e] tal vertude a que há que qual quer pesoa que tiver asua costa ou seu osoo nom avera medo d[e] semtir quemtura nem de a ter lomga mente e esta vertude tinha há prymeyra costa e a outra costa era de hũ pexe e aquele peixe nam he muy gramde e vive no Rio de eufrautes e asy suas costas tem tal vertude que se as homem tomar nom lhe Vira em memtes pesar nem prazer nem outra cou sa senam estará naquele estado em que es taua quamdo há tomar e tamto que há leyxar tornara aseu estado tal força e tal vertude aviam as duas costas» (p. 206-207)

²⁹¹ Ou seja, de cores estranhas.

²⁹² Vide *infra* p. 165.

Como se pode notar na descrição do punho, aparecem diversos elementos que, no capítulo 2²⁹³, definimos como mágicos. Com efeito, as pedras e os animais representados que ornaram o punho oferecem ao cavaleiro várias virtudes. Começemos por referir o carácter maravilhoso das cores. Daqui surge o nome de Estranha Correa, porquanto tantas são que um homem comum não as pode imaginar²⁹⁴. Este facto reenvia-nos ao fundo mágico de quem construía as espadas, pois se nenhum indivíduo podia conceber as tantas cores do punho isso significaria que há algo de mágico (ou de divino) no seu fabrico. Quem construiu a arma foi o sábio Salomão, que, como vimos no capítulo anterior, tem conhecimentos sobre a ervanária e as pedras.

No texto são pormenorizados os animais incrustados no punho: a serpente²⁹⁵ da região da Calidónia – a actual Escócia – é, de facto, um símbolo mágico que torna quem usa a espada imune à dor da quebra dos ossos, enquanto o peixe do rio Eufrates fazia com que quem pegasse nela se mantivesse num estado neutro, isto é, sem ter prazer nem desconforto. Note-se a conjugação entre a vertente mágica e a cristã: a serpente funciona como protetora²⁹⁶ do cavaleiro – um amuleto –, tendo, portanto, um carácter encantado; por sua vez, ao peixe está associada uma conotação religiosa, pois o equilíbrio moral encontra-se, de facto, na capacidade de o ser humano não ser atraído pelos prazeres nem pelo desânimo.

Os dois símbolos em cima mencionados parecem ainda ter origens diferentes. Se, por um lado, a serpente é normalmente vista negativamente pelos cristãos, por outro

²⁹³ *Vide supra* p. 53.

²⁹⁴ A espada de que aqui nos ocupamos fôra feita para o rei David, que quis um punho ornado de todas as pedras preciosas, mas que se não pudessem distinguir umas entre as outras. Todavia, as pedras não são identificadas no texto.

²⁹⁵ Parece que a serpente não é um animal considerado nos textos salomónicos. Pelo menos no *Testamento de Salomão* (texto apócrifo da *Bíblia*), na *Ars Notoria* e na *Clavicula Salomonis* não se encontram traços de poderes mágicos ligados a tal réptil. Porém, a figura da serpente nas espadas, utilizada como símbolo mágico, não é uma novidade nem na história nem na literatura, pois segundo Hatto (1980: 245, 251) as literaturas medievais germânica e escandinava produziram obras em que as espadas têm a lâmina gravada com a figura de serpentes. Normalmente as espadas eram até fabricadas com o veneno da cobra para que aquelas tivessem uma ação simpática mágica que tornava as armas ainda mais letais. Assim, as diferenças entre a espada de Salomão do *José de Arimateia* e a da cultura germânica – que provavelmente adquiriu este costume dos romanos – consistem no princípio curativo do cavaleiro que empunha a espada de Salomão e não atacava e no facto de a serpente não estar gravada na lâmina, mas sim no punho.

²⁹⁶ Reforça-se, portanto, o sentido simbólico da espada que é originariamente uma arma de defesa e não de ataque.

este animal é para os celtas símbolo de conhecimento. Este último aspeto está bem demonstrado na língua escocesa: o réptil era chamado de *naddred* ou, também, *adder*²⁹⁷, que em galês significa “druida”, isto é, um homem sábio, serpente e mágico (Pinkham, 1997: 244). Já o peixe²⁹⁸ é um símbolo cristão e, mais especificamente o referido na obra, é originário do rio de que surgiu o Éden, lugar atestado nos livros bíblicos. Repare-se, pois, como a diferença dos lugares de origem dos dois animais simbólicos é fundamental na cisão entre o sentido mágico e a dimensão religiosa. Esta espada é, portanto, um objeto mágico-sagrado e tem que ver completamente com a *ars salomónica*²⁹⁹. Dominique Viseux (2004: 117-118) interpreta aliás a espada apenas segundo uma simbologia religiosa relacionada com o divino e com o demoníaco, representada nomeadamente pelo peixe e pela serpente. O primeiro animal reconduz as paixões da curiosidade³⁰⁰ demoníaca (característica oferecida pela serpente) ao equilíbrio. Porém, nesta interpretação não se encontra a motivação de a serpente possuir o poder de proteger.

Galaaz será quem conseguirá pegar na espada de Salomão e brandi-la com destreza. Mas antes de o cavaleiro tomar posse desta arma, possuirá a espada que ganhara na grande aventura narrada no capítulo 19, em que se conta como a espada estava presa numa rocha³⁰¹, ainda que a sua bainha flutuasse no ar. O conseguir pegar na arma faz do protagonista o “melhor cavaleiro do mundo”. Pese embora a situação

²⁹⁷ Termo que está ligado ainda à pedra mágica utilizada como amuleto pelos druidas, pedra essa denominada, pois, como *adder stone* e conhecida também como “ovo de serpente”.

²⁹⁸ Símbolo utilizado também na arte paleocristã para representar Cristo, pois em grego a palavra *Ichthys* (ἰχθύς) era um acrónimo de “Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador”. Este desenho era traçado de maneira estilizada nas entradas das catacumbas. Diferentemente da cruz, para quem não conhecia a religião cristã – isto é, os romanos pagãos – o emblema do peixe não era identificável como cristão e, portanto, ajudava os crentes a esconderem-se das perseguições (Gibson, 2008: 40).

²⁹⁹ Na *Clavicula Salomonis* – um tratado de magia que se pensava que tivesse sido escrito por Salomão – a espada, denominada em latim com as palavras *ensis* e *gladium*, aparece várias vezes ao longo do texto, em particular nos capítulos VII e VIII, como instrumento para praticar artes mágicas. As armas brancas, para se tornarem objetos carregados de poderes, devem ter gravações efetuadas em momentos astrais precisos – vimos o mesmo processo no que dizia respeito à ativação das pedras. Mas antes disto era preciso fazer uma oração aos “espíritos”: «Conjuro te ensis per hec sanctissima nomina Abrath, Abrade, Abracadabra, Jehova, quod in quocumque opere magico tu mihi sis fortitudo, et defensio contra inimicos omnes tam visibiles, quam invisibiles» (*The Key of Salomon*, 1999, <http://www.esotericarchives.com/solomon/ksol2.htm#chap8>) [consultado em 08-07-2016].

³⁰⁰ Na Idade Média existia o pecado de *curiositas*.

³⁰¹ Em comparação com a primeira espada de Artur, antes da oferta pela Dama do Lago de Excalibur.

maravilhosa em que se desenvolve o acontecimento da primeira espada, a arma nunca deixa transparecer o seu valor mágico. É igualmente possível afirmar que a Estranha Correa não exhibe na *Demanda* qualquer característica sobrenatural, o mesmo não podendo dizer-se para o *José de Arimateia*. Seja o seu poder mágico ou religioso, a Estranha Correa, na mão de Nascimento, quebra-se em três pedaços³⁰² e reconstrói-se “maravilhosamente” depois de este último ter matado o gigante com uma outra espada oferecida por Deus³⁰³.

Esta última arma e a primeira espada de Galaaz relacionam-se com uma simbologia mágico-religiosa, pois os sítios em que elas se encontram inicialmente são típicos lugares mitológicos que preveem a intervenção de forças pertencentes ao Outro Mundo. Contudo, e diferentemente da Estranha Correa, no que concerne à primeira espada de Galaaz o elemento mágico é mais evidente do que na outra, pois, como nos é explicado no capítulo 10 da *Demanda*, a arma foi vista a «nadar como por sobre da água como se fosse madeiro» e colocada por Merlim na rocha que apareceu no paço do rei. Pelo contrário, no *Livro de José de Arimateia* a questão sobrenatural parece situar-se mais próxima do sentido religioso.

A terceira e última espada que analisaremos é a que na mão de Galvão se cobre de sangue. A espada, neste caso, não é portanto utilizada como arma em si mesma, mas tão-somente como um artefacto caracterizador, por antecipação, da traição futura. A sua mudança de “formosa” para “cheia de sangue” parece mostrar um dos seus muitos significados simbólicos, isto é, a separação do bem e do mal (Chevalier, Gheerbrant, 2011b: 412), e é, ainda, emblema de Cristo, que, recorde-se, na última ceia reconheceu o seu traidor; do mesmo modo esta espada permite reconhecer um cavaleiro mau. Apesar, porém, de esta espada ter sido oferecida por uma fada, aproxima-se mais do universo religioso do que do mágico. É que a forma de cruz típica das espadas liga-a ao simbolismo cristão, sendo que o sangue que dela jorra é automaticamente assimilado ao martírio de Cristo.

³⁰² A espada parte-se no meio e na ponta, ficando apenas o punho na mão de Nascimento.

³⁰³ «Elles êtam deço danão e disse senhor pa dre Jhesuu cristo sede meu de femdedor Eajudador comtra esta ma besta êtam saltou na Ribeyra e oulhou aseus peys e vyo huã espada muj talhadora que por há vem tura os do Castelo hy deixarã» (p. 241).

Para concluirmos a esfera das espadas, é preciso recordar que, para além daquelas que aqui já identificámos e analisámos, outras se encontram nos romances arturianos em questão. É certo que muitas vezes não são descritas com minúcia e o sentido mágico é apenas oferecido por pormenores marginais, isto é, inerentes a constatações que não dependem da própria arma mas sim de fatores alheios. Como referimos no nosso capítulo anterior³⁰⁴, a espada de Samalier evidenciava potencialidades mágicas porque uma fada rouba-a para retirar ao herói a força; por sua vez, as armas de Perom seriam mágicas porque fabricadas durante a noite.

Para além destas, há no *Livro do José de Arimateia* armas que apenas refletem uma simbologia religiosa, como no caso em que se descreve a visão de José diante da arca do Santo Graal: «outro que trazia hũa espada que tinha a maçam douro e ho punho deprata e o fero era asy vermelho como chama de foguo» (p. 115). As cores da arma, neste pequeno trecho, projetam uma conotação cristã, sendo o dourado a cor da divindade, a prata³⁰⁵ a da pureza e o vermelho a do sangue de Cristo³⁰⁶. No mesmo romance aparece ainda a espada que castiga Nascimento por este ter usado a Estranha Correa. Essa arma era absolutamente religiosa e, em particular, de descendência bíblica, tendo sido utilizada pelos querubins na expulsão do paraíso do *Genesis* (3, 24). Ainda que o enfoque simbólico de tais armas não seja alocável ao domínio do mágico, elas não devem deixar de ser aqui convocadas, na medida em que, apesar de tudo, também desempenham uma função categorial inequívoca e confinante com o aspeto encantado.

Juntamente com as espadas é comum estar presente a bainha, normalmente rica em decorações e dizeres. Estes últimos, normalmente em ouro ou prata, são efetivamente instruções para quem deve (ou não, no caso de Nascimento) usar a espada. As espadas “importantes”, isto é, aquelas mais presentes nas obras e as que mais integram uma aura maravilhosa, têm todas, de facto, uma bainha. Portanto, a Estranha Correa, a

³⁰⁴ *Vide supra* p. 135.

³⁰⁵ Normalmente a simbologia da prata é oposta à do ouro, identificando a primeira a lua e o segundo o sol. Todavia, aqui a cor prata está em relação com outras cores emblemáticas da religião cristã, denotando, portanto, a pureza e não o aspeto ctónico, embora haja casos – que veremos mais à frente – em que a prata é utilizada como cor e elemento negativos.

³⁰⁶ Chambel, 2011, <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA10/chambel1004.html> [Consultado em 12-07-2016].

primeira espada de Galaaz e a espada que sangra têm bainhas que atraem a atenção dos cavaleiros.

A bainha da Estranha Correa – que é também, recorde-se, a espada de Salomão – é, de resto, descrita minuciosamente, por apresentar frases escritas em letras douradas e azul:

«Aquele que me trazera deve ser mylhor e mais há trevido que outro e se me trazer asy co mo as letras da espada devisam ho corpo a cujo la do eu for sem gida mentes me trazer nom poderá ser mal trato em camp o mas nenhũ nom seja tão ousado que esta symta me tire que farya tão gram mal e tamta ma ventura lhe vira que nem ele nem outrem nõ ho poderya ememdar nem he outorgado anenhũ homem que hora seja nem que aja de vir que a tire antes adeue tirar molher filha de Rey e de Raynha e metera hy por ela tal cambo que fara ou tra da cousa que tyver que mais amara e metelaha em lugar desta e aquela mo lher chomara há esta espada por seu direito nome e amỹ por ho meu asy que aca dahuã denos saberá o nome» (pp. 207-208).

Como se pode ler pelo trecho do *Livro* aqui apresentado, a bainha da Estranha Correa revela acontecimentos que só se realizarão no último livro (*Demanda*). O elemento profético da custódia pode suscitar uma interpretação mágica ou religiosa, sendo a espada ambivalente.

Por sua vez, a primeira espada de Galaaz, cuja bainha está «no meio do ar», não é efetivamente descrita, porque, pelo que se pode entender através da leitura do texto, as letras que a ornavam foram referidas no livro anterior³⁰⁷ – o *Merlim*.

A terceira bainha é a da espada que se cobre de sangue. Também neste caso, como no anterior, a descrição não é minuciosa. O texto refere que a custódia é bem lavrada, assim como o punho, mas, para além disso, nada mais é referido sobre o fator estético (ou mágico) da mesma, embora seja um elemento importante, porque a maravilha não se realizaria sem a espada ser retirada da própria bainha. Por conseguinte, a bainha em si mesma não possui poderes mágicos, porque o sentido encantado só se concretiza em conjunto com a espada que envolve e com o próprio gesto de a retirar³⁰⁸.

³⁰⁷ «Letras que Merlim fezera» (p. 26).

³⁰⁸ *Vide supra* p. 135.

Nas duas obras agora em análise rastreia-se ainda a presença de outros objetos encantados. Bastante importante é a cinta oferecida, juntamente com a Estranha Correeira, pela irmã de Persival, que é composta por materiais que revelam uma simbologia mágica: prata bem lavrada, pedras preciosas (não especificadas no texto) e seda³⁰⁹. Ainda assim, o elemento mais importante da cinta é a integração nesta de cabelo da mulher – que é referido nos seguintes termos: «nom vio homem tam fremosos cabelos como eu havia» (p. 316). Acreditava-se que o cabelo, juntamente com as unhas, tivesse potencialidades mágicas, porque uma vez cortado continua a manter uma relação simpática com a pessoa que o possuía, simbolizando também a força (Chevalier, Gheerbrant, 2011a: 195). Portanto, o cabelo funciona como amuleto que põe em relação a proteção mágica da fada com a vida do cavaleiro, ultrapassando a funcionalidade encantada dos outros elementos que constituem a cinta.

Outro objeto a referenciar no âmbito de uma dimensão mágica é a “Seeda Perigosa”: «a maior seeda da Távola Redonda» (p. 480), uma cadeira que mata os cavaleiros que não são dignos de nela estarem sentados. A particularidade deste objeto está no facto de mudar as inscrições³¹⁰ que nela aparecem e indicar qual o cavaleiro de Artur que deverá morrer³¹¹. Recorde-se que Galaaz será o herói que, ao sentar-se nela, faz cessar o efeito nefasto deste objeto.

É por causa da “Seeda Perigosa” que o cavaleiro natural de Iriãs morre dizendo as seguintes palavras «Ai cativo, morto som»; e da boca e do nariz saem-lhe chamas de fogo «como se fosse de ãu forno aceso» (p. 25)³¹².

³⁰⁹ «Entom sacou de seu seo ãa cousela de prata mui rica e mui bem lavrada e sacou dela ãa cinta com quantas correas i havia mester, as mais ricas e mais fremosas que nunca homem vio no regno de Logres. E eram obradas d’ouero e de pedras preciosas e de seda e dos cabelos da donzela» (p. 316).

³¹⁰ «E quando chegarom aa Seeda Perigosa, acharom i letras novamente fectas, que diziam: “A CCCCLIII anos compridos de morte de Jhesu Cristo, em dia de Pintecoste, deve haver esta seeda senhor”» (pp. 23-24).

³¹¹ De resto, este tipo de cadeira está presente noutros romances arturianos, como no *Didot-Perceval*, em que a engrenagem maravilhosa tem uma explicação: uma pedra mágica posicionada sob o assento muda as letras que comparecem nela – para além de fazer morrer, queimados, os cavaleiros que se sentam nela sem serem os eleitos (Marx, 1952: 121).

³¹² Esta «maravilha» não se encontra configurada na narrativa como um facto demoníaco, pois o cavaleiro era da Távola Redonda e muito caro a Artur. Porém, as chamas são um dos elementos de identificação diabólica por excelência. De facto, embora o cavaleiro seja um bom cavaleiro, a sua morte lembra a de Calafar. Com efeito, também o fidalgo de Iriãs se queima até se tornar cinza. Embora haja uma diferença entre as duas personagens, isto é, uma é positiva e a outra é extremamente negativa, acabam por ser comparáveis.

Se na *Demanda do Santo Graal* a “seeda perigosa” tinha que ver com os elementos mágicos, como vimos, já no *Livro de José de Arimateia* este assento denominado como “sylha perigosa” apresenta-se mais ligado ao domínio do demoníaco, embora o princípio de queimar quem ali se senta sem ser digno permaneça inalterado. Neste romance a cadeira é o assento que Judas tinha na Última Ceia, o que fez com que esta seja reconhecida como a cadeira dos traidores. Apenas um homem muito bom tem a permissão para sentar-se ali. O lugar seria, no *Livro*, reservado a José; mas ele não se sente digno disso; então Moisés tenta sentar-se e acontece a maravilha:

«Nõ esteue hi llonguamente que os que a mesa estauã virão vir ata sete mãos saião nom virão que deitauão chamas de foguo sobre moís asy que elle co meçou todo arder tão claramente como se fosse boã lenha seca e virão que quando foi bem aceso e deitaua chamas as mãos ho to marõ dally e o ergerão e o llevarão a hũa muy Allta momtanha» (p. 329).

Os diabos são os que levantam a cadeira e o levam para uma montanha. Isto faz com que o objeto em questão pertença ao domínio do demoníaco. As chamas infernais queimam o pecador Moisés, que, como já vimos, comete o pecado de ser luxurioso. Graças à cadeira perigosa é possível notar a passagem que houve do mágico ao demoníaco, sendo que a mitologia pagã apresentada na *Demanda* possui uma longa tradição, que se manifesta em diversas obras, de ligação intrínseca de personagens a objetos, enquanto o *Livro de José de Arimateia* patenteia uma origem romanesca mais recente: o evangelho foi adaptado aos romances anteriores³¹³.

Embora a nossa atenção esteja, neste ponto do nosso estudo, direcionada para os objetos com uma dimensão mágica, há que reconhecer que os objetos mágicos não são os únicos que têm lugar nos textos em análise, pois no *Livro de José de Arimateia* rastreamos também a presença de outros elementos que é possível categorizar como demoníacos.

³¹³ É sabido que a história apresentada no *Livro de José de Arimateia* foi obra de Robert de Boron e, por isso, posterior a toda a matéria arturiana de Chrétien de Troyes ou de Beroul. Embora incluíssem nas suas obras a religião cristã, permanecia o forte aspeto mágico, como já observámos para algumas das obras identificadas no capítulo 2. Robert de Boron foi o autor que, de facto, cristianizou bastante a matéria de Bretanha, fazendo do Graal o cálice do sangue de Cristo e começando o ciclo da vulgata inspirando-se nos evangelhos apócrifos.

O primeiro entre estes é o pão, pois no romance a fome faz com que o homem se deixe cair em tentação. É, por exemplo, assim que o Diabo quer fazer pecar Mordaim na sua pena, apresentando-lhe «huñ paño muy negro deçevada» (p. 185). O soberano faminto fica, à vista da comida, «muy ledó», mas, no momento em que o tenta morder, ouve-se um rugido e aparecem aves espantosas³¹⁴ e que nos dão a confirmação de que o alimento é uma criação demoníaca.

No capítulo anterior contactámos e referimos um homem bom³¹⁵ que avisava do perigo dos navios demoníacos, isto é, portanto, um caso de demónios transformados em objetos. E graças a este esclarecimento é possível concluir que o barco presente na tentação de Nascimento³¹⁶ ou o da Mordaim³¹⁷ façam parte destes tipos de embarcações.

No *Livro de José de Arimateia* estão ainda presentes outros objetos que possuem uma simbologia religiosa e não mágica. Fazem parte deste grupo objetos vários como os que se encontram no navio de Salomão³¹⁸ ou o escudo³¹⁹ de Evalac, que se tornará, na *Demanda*, o de Galaaz. Um elemento que aparece ainda com muita frequência é a lança, normalmente sangrante. A matéria de Bretanha portuguesa é fortemente tributária de uma inequívoca cristianização e, portanto, a lança, assim como um conjunto de outros objetos que consideramos de substrato divino, como a cadeira vazia, a pértiga rica, a espada do anjo com a lâmina vermelha como o fogo e, ainda, as cruzes e o

³¹⁴ *Vide supra* p. 156.

³¹⁵ *Vide supra* p. 152.

³¹⁶ *Vide supra* p. 148.

³¹⁷ De facto, a nave onde aparece a mulher demoníaca está descrita como vazia: «pareçia homem nem molher que a gui ase» (p. 176). Para a tentação de Mordaim *vide supra* p. 148.

³¹⁸ O homem bom refere que o “leito” é o altar da igreja, sendo a nave a igreja mesma; a cama é composta por três paus de cores diferentes – verde, branco e vermelho –, representando o conceito de Trindade. Não há no texto a explicação da coroa, que, encontrando-se num contexto cristão do navio e da cama, não pode deixar de ter um significado conforme.

³¹⁹ Trata-se do escudo branco com a cruz vermelha que acompanha Galaaz: «o mais fremoso e o mais rico que nunca virom. E dava i tam bõ odor, como se todalas espécies do mundo i fossem» (p. 52). É certo que tal escudo é uma arma que pode ser conformada mais como milagrosa do que como mágica, pois a sua origem reside no *Livro de José de Arimateia* – isto explicaria o carácter divino do objecto. Com efeito, o escudo está antecipadamente destinado ao cavaleiro casto – até numa analepse da *Demanda* é o próprio Josefes a referir que a arma pertencerá a Galaaz da dinastia de Nascimento –, à semelhança de outras armas da matéria arturiana. A cruz vermelha é desenhada com o sangue de Josefes, aspeto que lhe oferece a característica de a cruz ficar sempre de um vermelho vivo e, milagrosamente, durante a batalha de Evalac – depois do baptismo Mordaim – a cruz muda de lugar indo do escudo até ao braço do rei ferido.

próprio Santo Graal³²⁰, embora não se excluam as ligações com o universo mítico dos celtas nas obras anteriores, não apresentam nos textos analisados uma vertente mágica ou demoníaca aprofundada.

5.2. Lugares feéricos e infernais

Jean Marx, em *La legende arthurienne et le Graal* (1952: 140), refere que existem na matéria de Bretanha vários tipos de locais que se podem definir como pertencentes ao universo feérico, pois, segundo o autor, as ilhas, os castelos e os espaços aquáticos são sítios que revelam particularidades “maravilhosas” de origem mitológica céltica. Além disso, existem outros lugares que não fazem parte do Outro Mundo mas que apresentam particularidades demoníacas.

Na verdade, muitos de tais lugares são “simples” espaços narrativos, como o Castel Brut – onde a filha do rei Brutos se suicida por Galaaz lhe ter recusado o amor³²¹. Outros, em particular os que se rastreiam no *José de Arimateia*, pertencem mesmo ao domínio religioso cristão, por exemplo o Castelo de Galeforte, em que por causa da cruz vermelha pintada na sua porta «nenhã cristaão que aquy neste castelo morar morera maa morte nem o senhor do Castelo Caira em poder de seus Jmigos» (p. 317). Contudo, não significa isso que tais lugares sejam encantados, pois o alcance principal da ação que eles vão ter que protagonizar para poderem aceder a esses espaços é antes o de mostrar a sua força e as suas virtudes e sem que aconteçam maravilhas, à semelhança do que ocorre também no *Livro de José de Arimateia* com o caso das ilhas, que exigem provas de esforço por parte daquelas personagens por forma a elas acederem.

O lugar mágico por excelência da matéria de Bretanha é seguramente a ilha de Avalon³²², que, porém, nunca é nomeada na *Demanda*. Este espaço é apenas intuível – a

³²⁰ Substituí a versão pagã do vaso maravilhoso da abundância das crenças celtas e galesas. Esta sua característica foi substituída, no *José de Arimateia*, pelo milagre da multiplicação dos pães: Josefes e os seus quinhentos homens estão com fome, mas dispõem apenas de doze pães; então o protagonista divide cada pão em três partes e, aproximando o Graal, consegue alimentar os fiéis de modo que «a todos que heraaõ mais de quinhentos e maneira que cada hum comeo quoamto quis» (p. 294).

³²¹ *Vide supra* p. 153.

³²² Terra das maçãs, isto é, da abundância, e do nevoeiro, cuja rainha é a fada Morgana. Na Grã-Bretanha a ilha foi identificada como sendo a cidade de Winchester, onde – na sua abadia Glastonbury – teria sido

partir do conhecimento prévio de outros textos arturianos – e quando, no fim do “romance”, Artur foge embarcando com Morgana e outras mulheres, não diferindo muito da ilha de Orcauz³²³, identificada posteriormente com as Órcades, embora não apresente a mesma força narrativa da outra. O que conjuga os dois espaços é, primeiro, a chegada numa situação de perigo, isto é, Artur, tal como Perom, está ferido e moribundo, e, segundo, o navio que os leva até ali, pois se no primeiro caso é Morgana quem conduz o navio, no segundo o cavaleiro encontra-se sozinho e o barco “decide” por “acaso”, ou melhor, pelo *fato*, onde chegar³²⁴. A ilha de Orcauz é a única das cinco que aparecem no *Livro de José de Arimateia* a ser elaborada «à la manière arthurienne»³²⁵ e que se destaca do quadro narrativo do romance, constituindo um conto a parte.

Interessante é também a Ilha Tornante, que, devido a um mecanismo técnico-mágico³²⁶ providenciado por forças magnéticas, consegue revolver-se sobre si mesma e, ao mesmo tempo, flutuar no oceano.

As outras ilhas do *José de Arimateia* são espaços que sobretudo inquietam e em que há uma forte dinâmica mais ligada ao demoníaco do que ao mágico. De facto, as personagens principais devem enfrentar nestes lugares demónios e tentações. Um exemplo é a ilha sem nome em que Nascimento mata o gigante. As ilhas, portanto, podem ser comparadas ao deserto das hagiografias, rico em tentações a que os santos devem

encontrada a tumba de Artur e Genebra, embora Avalon tenha também sido localizada em Itália, na Sicília. Esta ilha é alheia ao mundo humano, pois nela não existe a morte. De facto, Artur foi levado à ilha, mas não é morto, pois para além da “descoberta” da sua tumba acreditava-se que o rei pudesse voltar de Avalon porque, como se lê na *Historia Regum Britannie*, embora ferido, o soberano foi levado à ilha para ser curado e não para ali morrer.

³²³ Allen Paton (1960: 138) refere que esta ilha faz parte do arquipélago das Órcades e já aparece em *Diu Crône* – poema arturiano em alto-alemão médio – como lugar em que se situa o castelo mágico de Igerne e da filha Orcades, a mãe de Galvão.

³²⁴ Se os heróis conseguem aceder ao Outro Mundo sem serem guiados por uma criatura encantada é porque são eleitos (Marx, 1952: 140). Assim, Perom é o escolhido para protagonizar a dinastia que acabará com Artur.

³²⁵ A ilha é o cenário de uma história secundária à narração do *Livro*, contando, como é sabido, as aventuras de Perom e contendo elementos típicos dos romances arturianos, como a princesa que se apaixona pelo herói desconhecido e o cura ou as proezas do próprio cavaleiro (Séguy, Mireille, 2004, <http://medievales.revues.org/504>) [consultado em 12-07-2016].

³²⁶ *Vide infra* p. 300.

resistir, tornando-se um espaço também simbólico que faz com que a viagem seja uma metáfora do amadurecimento interior.

Para além das ilhas, aparecem nas duas obras inúmeros castelos. Mas apenas nos cumpre identificar os que efetivamente pertencem ao mundo mágico, ainda que seja de reconhecer que outros há que são úteis para demonstrar o poder do cristianismo, pois existe nos dois romances uma diferença entre os dois tipos de edifícios, porque no *Livro de José de Arimateia* os castelos são essencialmente lugares onde se manifesta a ação da conversão, enquanto na *Demanda do Santo Graal* os castelos encantados possuem diversas características. Corberic é o castelo que de modo mais evidente abrange o aspeto mágico; contudo, além desse, reconhecem-se os que tinham pertencido a gigantes, outros em que se efetuam rituais pagãos ou lugares do Além feérico; e ainda encontramos um castelo que apresenta características mágicas e demóniacas.

Entre os castelos encantados há o de Corberic, fundado pelo encantador Canabos como espaço que impedia o contacto entre a sua mulher e um cavaleiro que a amava. De facto, esta fortaleza tinha a característica de:

«que nem ù cavaleiro estrainho que o demandasse nom no podesse achar se a ventura o i nom levasse. E se C vezes o fosse já nom saberia ir i mais toste. E se alguém que a carreira soubesse i quisesse levar cavaleiro estranho já mais nom no saberia i levar» (p. 402)

Corberic é, de facto, o único castelo “verdadeiramente” mágico, na medida em que apresenta aspetos encantados logo a partir da sua construção pela mão de um mago. Além disso, ele exhibe propriedades sobrenaturais, como o não poder ser encontrado por qualquer cavaleiro, porque é invisível e inalcançável sem a ajuda de uma fada ou se não se for um cavaleiro eleito. O castelo possui ainda uma vertente “religiosa” devido ao importante facto de hospedar no seu interior o Santo Graal³²⁷.

³²⁷ No *Parsifal* de Chrétien de Troyes, embora o Graal não seja ainda considerado divino, a casa em que é guardado – a do pescador – é sem dúvida um espaço do Outro Mundo. De facto, Parsifal é convidado pelo pescador a passar a noite na sua habitação e, para além de ver o Graal, ao cavaleiro é também oferecida uma espada pela “louríssima” neta do senhor. A espada é rica e é forjada exatamente para o herói.

Aparecem na *Demanda* dois castelos que foram habitados por gigantes. Um deles é o de Lancelot – a Joiosa Guarda³²⁸ –, lugar que surge bastante frequentemente na obra e que, de facto, possui características encantadas – «é tam forte que nunca o homem cercou. E eles som tam bõos cavaleiros» (p. 478) –, embora no romance não existam muitas referências ao mágico em direta associação com tal castelo. Recorde-se que a história do castelo é originária do *Tristão* em prosa, pois neste romance Lancelot conquista-o, libertando-o dos gigantes.

O Castelo de Jaiam – ou seja, “o castelo do gigante” – é, por sua vez, o espaço em que Galvão e Estor de Mares têm sonhos particulares, o primeiro com touros falantes e o segundo com uma fonte³²⁹, «a mais fremosa nem a mais saborosa que nunca vira» (p. 122). A aura mágica destas visões deve-se ao espaço em que os cavaleiros se encontram, que, de facto, os deixa maravilhados e curiosos em conhecer melhor o significado de tais manifestações. Ao acordarem, os protagonistas partem à procura de alguém que lhes possa clarificar os sonhos e chegam a uma capela onde:

«Virom entrar [...] ùa mão que parecia atee o còvado, cuberta de ùũ eixamete vermelho; e daquela mão pendia ùũ freeo mui rico e trazia no punho ùa candeia acesa que dava gram lume; e passou per antre eles e entrou na oussia. E, dês ali, nom na er virom. Dês i disse ùa voz: // - Cavaleiros de pouca fé e de pouca crença! Estas três cousas, que aqui vistes, vos falecem. E por esto nom podedes vïir aa demanda de santo Graal, que hajades ende honra» (p.122)

Portanto, o aspeto encantado do castelo é assegurado também por esta visão de um braço segurando uma vela e pelo ecoar de uma voz profética que ameaça os dois cavaleiros. Esta voz – ouvida pelas personagens acordadas («como espertos» p.123) – faz deste lugar³³⁰ um local feérico em que sonho e “realidade” se misturam. A

³²⁸ Antes de ser designado deste modo, o castelo apresentava o nome de Dolorosa Guarda. Só depois da sua libertação do jugo dos gigantes é que Artur aconselha a Lancelot a nova denominação.

³²⁹ Analisaremos de seguida as fontes que inequivocamente se assumem como lugares mágicos. Por isso esta em particular não será considerada no nosso estudo, já que a sua essência é puramente simbólica e assimilada a uma visão: a água escapa e Estor não a consegue beber. A interpretação é seguramente a de que o cavaleiro é um pecador guiado pelo demónio e a água simboliza o Graal que se esconde do seu alcance.

³³⁰ A aparição acontece numa capela, espaço religioso.

simbologia da visão é posterior e sucessivamente explicada por um homem bom que lhe dá uma conformação religiosa: a mão é a caridade, o veludo vermelho representa o fogo do Espírito Santo e a vela acesa é a verdade do evangelho³³¹.

Na *Demanda* contactamos também com um castelo em que são praticados os antigos rituais pagãos; no fim da aventura acabam por ser destruídos milagrosamente por uma tempestade divina³³². Este castelo é aquele em que morre a irmã de Persival³³³. Os homens deste castelo obrigam as mulheres a oferecer o seu sangue como cura à dona do castelo. E neste exemplo concreto o castelo apresenta-nos, então, uma dimensão mágica, isto é, velhas práticas e crenças, contra o cristianismo. Assim, o lugar pertence ao Outro Mundo, desde logo pelas antigas tradições que, apesar da vinda do cavaleiro puro e taumaturgo³³⁴ – Galaaz, que não aprova estes antigos ritos –, não acabam. Com efeito, será a irmã de Persival – donzela de características feéricas – a oferecer o seu sangue³³⁵ e a curar a dona. A cura desta pela irmã de Persival é comparável à cura de Perom pelo cristão do *Livro de José de Arimateia*, ou seja, o pagão, feérico, cura o pagão, enquanto o cristão cura o cristão³³⁶. O castelo será depois atingido por uma forte e milagrosa trovoadá, que acontece depois do “funeral” da irmã de Persival; só o cemitério ficará de pé.

Outros dois castelos são os que consideramos o além para dois cavaleiros, isto é, Ivam de Cernel e Dalides, embora apresentem algumas diferenças. O primeiro caso é

³³¹ «Pola mão devedes vós a entender a caridade; polo eixamete vermelho, onde era coberta, devedes a entender o fogo do Santo Espírito, onde vem caridade sem acendimento. E quem há caridade em si há quentura e é vermelho e aceso do amor do seu Senhor Jhesu Cristo. [...] Pola candea que trazia que dava lume, devemos a entender a verdade do Evangelho que fala do filho de Deus que dá lume e claridade a todos aqueles que se fazem afora da carreira do pecado e tornam a direita carreira, que é de Jhesu Cristo.» (p. 128).

³³² Em paralelo com a morte mediante o fogo lançado à “mulher má” que mandou Erec cortar a cabeça a sua irmã (*vide supra* p. 153).

³³³ *Vide supra* p. 136.

³³⁴ *Vide infra* p. 177.

³³⁵ O sangue em questão é especial, distinguindo-se do de todas as outras mulheres que o doaram anteriormente, e é por isso que consegue curar a dona. Este aspeto, juntamente com o cabelo maravilhoso de que é detentora, remarca o aspeto feérico da personagem, pois ela é uma criatura intrinsecamente encantada.

³³⁶ Referimos que Perom na ilha de Orcauz não é curado pela mulher encantada, mas pelo cristão que se encontrava prisioneiro na mesma ilha (*vide supra* p. 138).

um castelo forte e “fremoso” e situado em cima de uma ribeira. Na sua entrada encontra-se a seguinte inscrição: «Que niũũ do linhagem de rei Artur seja ousado de entrar dentro; ca, se i soo entrar e soo for, todo o mundo nom no guorecerá de per morte» (p. 104). Apesar da advertência, o cavaleiro Ivam de Cenel entra e «tanto que passou a porta do castelo, leixou-se caer a porta coladiça» (p. 105), ficando aprisionado no castelo. Pese embora a capacidade do herói em defender-se dos «dez cavaleiros armados» (p. 105), Ivam não conseguirá viver e morrerá ali queimado, o que faz com que o castelo seja efetivamente o além para ele.

O segundo caso é o além que surge com o nome de Castelo Estranho, lugar em que moraria uma dona pela qual o cavaleiro Dalides, em fim de vida, está apaixonado. Este pede a um companheiro que o leve para aquele lugar quando morrer. Embora não esteja apresentada na obra a descrição do lugar, o facto de este ser parte do Outro Mundo é bem evidente, pois seria o universo dos mortos onde, por isso, o cavaleiro quer que o seu corpo seja deixado.

A diferença entre os dois castelos do além está na modalidade tomada pelos dois cavaleiros que neles entram: Ivam, apesar da advertência, quer provar a sua força sabendo da morte certa; Dalides quer ser lá levado depois do decesso. No primeiro caso o castelo é um Outro Mundo feérico cuja advertência é uma previsão do que acontecerá ao cavaleiro e é, novamente como no caso da fonte da Virgem³³⁷, um local em que os membros da linhagem de Artur não são admitidos e merecem serem punidos se entrarem. No último caso a prova do além é ainda oferecida pelo nome do castelo – “estranho”³³⁸ – e pela mulher sem nome, como é o caso da maioria das fadas que se encontram na matéria de Bretanha.

No conjunto dos castelos que comparecem na *Demanda* existe também um que conjuga em si o aspeto mágico e o demoníaco. É o Castelo Felom, construído em «ũa gram montanha e era (o castelo) tam forte que rem nom timia» (p. 373). O castelo tem origens mitológicas e apresenta características similares com o Castelo onde morre a irmã de Persival, sendo certo que será também destruído por uma tempestade milagrosa.

³³⁷ Onde as fadas paralisam o cavaleiro Erec (*vide supra* p. 138).

³³⁸ Segundo o *Dicionário Etimológico* de José Pedro Machado (vol. 3, p. 492), o termo é originário do latim *extraneu-*, significando «exterior, de fora; que não pertence à família, estranho». Em algum caso, na *Demanda*, esta palavra aparece ainda com o sentido de “maravilhoso” e “extraordinário” (veja-se glossário da edição da *Demanda do Santo Graal* por nós utilizada p. 560).

A dimensão demoníaca do espaço é oferecida pelos habitantes que permaneceram pagãos:

«nom lhis poderom nuzir nem Joseph Abaramatia nem Josefes seu filho nom nos poderam tornar cristãos, nem Sant'Agostão que aquela saçom foi em Inglaterra; ante lhi fezerom i muito escarnho.» (p. 374).

A vertente mágica é-lhe dada pela donzela que adverte Galaaz, Estor e Meraugis para não entrarem no lugar porque isso seria para os heróis morte certa, fazendo com que o Castelo se pudesse tornar lugar do além. Porém, a vontade divina, manifestada pela tempestade, impede a morte dos cavaleiros.

Contudo, na *Demanda* existem castelos que podem apresentar no imediato particularidade feéricas mas que ao longo da história se revelam locais “meramente” literários. Um destes, por exemplo, é o que se encontra no capítulo 400 e em que uma donzela conduz Galaaz até um castelo para que o cavaleiro pudesse curar uma dona mediante o uso das suas capacidades taumatórgicas. Este espaço poderia considerar-se tributário do Outro Mundo pelo facto de o cavaleiro ser guiado por uma donzela e pelo poder taumatórgico-mágico de Galaaz, que se aciona naquela situação. Porém, neste caso não é o espaço que é encantado, porque o fator encantador é estranho ao lugar. Ou seja: Galaaz é levado ali para que ele faça um milagre e cure assim a dona sandia. Se o espaço fosse “realmente” pertencente ao Outro Mundo a cura teria sido efetuada por alguém já situado naquele lugar, como acontece na ilha de Orcauz no *Livro de José de Arimateia*.

Para além das ilhas e dos castelos, nos dois romances rastreia-se também a presença de muitos lugares aquáticos. Estes locais estão sobretudo referenciados na *Demanda do Santo Graal*, sendo que no *Livro de José de Arimateia* são poucos os casos explorados.

Águas mágicas são as que transportam a primeira espada de Galaaz³³⁹ e é à beira do mar que Nascião encontra a arma milagrosa com que conseguirá matar o gigante³⁴⁰.

³³⁹ *Vide supra* p. 167.

³⁴⁰ *Vide supra* p. 165.

Na *Demanda do Santo Graal* encontramos igualmente várias fontes que apresentam aspetos diversos: as que são puramente encantadas, as que incorporam aspetos sejam mágicos sejam ligados ao patamar do religioso e fontes que embora a uma primeira leitura pareçam feéricas são religiosas. Além disso, o espaço das águas é também ocupado, na *Demanda*, pelo Lago da Besta, isto é, o lugar onde a Besta Ladrador morre e por isso se torna um sítio demoníaco.

Ao primeiro caso pertence a Fonte de Guariçom, em alguns casos chamada de Fonte Aventurosa. Ela encontra-se numa «floresta muito espessa» (p. 426) e possui águas curativas, como é referido no capítulo 578, em que um cavaleiro, no combate com Palamedes, as bebe; e «sentiu-se tam são e tam gorido como ante» (p. 426). A história da fonte tem, na *Demanda*, origens religiosas, ou seja, foi criada por Deus para sarar as feridas de Nascimento na luta contra Camalis. Porém, apesar desta explicação, torna-se importante referir que o folclore irlandês também possui o seu “lago das curas” – o Loughanleagh³⁴¹ –, que é cenário de várias lendas dos tempos anteriores ao cristianismo e ainda uma porta para o Outro Mundo. Portanto, no nosso romance houve uma racionalização do espaço que conferiu a um hipotético “lago das curas” a origem religiosa cristã, o que faz com que a característica mágico-mitológica das águas passasse a ser milagrosa.

Também numa espessa floresta «mui fremosa assi cercada d'árvores de todas as partes que nom há homem que i entrasse que se temesse de caentura» (p. 247) está situada a Fonte da Virgem, que abrange o universo encantado – por causa das três fadas que paralisam Erec³⁴² e do sítio onde está colocada – e religioso por causa da história da donzela que, salva por Deus, lhe deu nome³⁴³.

Na Floresta Perigosa, assim chamada por causa de todos os perigos que ali se podem encontrar, como a Besta Ladrador ou a alma de Moisés queimando, há também uma fonte de água «tam fervente como se todo o fogo do mundo a caentasse» (p. 430) e

³⁴¹ De Loch an Leighis (lago das curas), hoje desaparecido. Era um lago situado por cima de uma montanha – a Loughanleagh Mountain – e sítio sagrado para os celtas (Loughanleagh, <http://www.loughanleagh.com/the-name-loughanleagh/>) [consultado em 25-07-2016]. Briggs (1998: 31) refere ainda que, segundo as lendas folclóricas inglesas, os banhos termais e medicinais parecem ter sido utilizados pelas fadas; daí resultaria a particularidade curativa das águas.

³⁴² *Vide supra* pp. 138-139.

³⁴³ *Vide supra* p. 150.

na qual uma donzela morreu para beber da sua água. Embora o nome particular da fonte – a “da água fervente” – pareça indicar algo de mágico, essa parece ser apenas um instrumento narrativo para demonstrar a santidade de Galaaz, que, depois da morte da donzela, torna a água «tam fria como outra fonte» (p. 431).

Como último espaço aquático veremos o lago em que a Besta Ladrador se mete depois de ter sido ferida por Palamedes:

«E começou a arder e a deitar chamas tam grande de todas partes que nom há homem que o visse que nom tevesse por ãa das maiores maravilhas do mundo. Mas aquela chama nom durou muito, pero aveo ende ãa maravilha que ainda ora dura i: aquele lago começou a acaecer e a ferver de guisa que nunca quedou de ferver, ante ferve e ferverá já, em mentre o mundo for, assi como os homens cuidam.» (p. 433).

Segundo Ana Sofia Laranjinha (2009: 1084), neste trecho demonstra-se que o mal e o demoníaco nunca são definitivamente eliminados, porque o lago, como se lê, continuará a ferver.

Existem ainda outros espaços, não aquáticos, que é possível categorizar como demoníacos. Na *Demanda* aparecem locais infestados por demónios e são representados por uma abadia, que a alma do homem mais desleal da Grã-Bretanha enche de diabos, e pelo Paço Perigoso, em que o protagonista solta a alma de Moisés das chamas infernais. Este último espaço é aquele em que se esconde também a Besta Ladrador³⁴⁴.

No *Livro de José de Arimateia* os lugares infestados por demónios têm uma consistência maior do que os apresentados na *Demanda do Santo Graal*. Estes são os templos pagãos que – como já referimos³⁴⁵ – eram considerados lugares em que se adoravam os demónios mascarados como deuses e por isso acabaram por ser destruídos para serem substituídos por igrejas. Juntamente com estes lugares há os espaços relativos aos vários “purgatórios”³⁴⁶, sendo um destes o da «Allta montanha que perto

³⁴⁴ Especificamente uma montanha na Floresta Perigosa em que há «ũa grande árvor e sob aquela árvor ãa fonte grande; e sob aquela árvor a par daquela fonte, soe ela (a Besta) vïr folgar.» (p. 85).

³⁴⁵ *Vide supra* p. 19.

³⁴⁶ O “mundo” intermédio entre inferno e paraíso foi criado por volta do século XII. Embora no romance este espaço não seja completamente inerente ao demoníaco, apresenta vários aspetos desta categoria, em particular as chamas. Sendo o purgatório uma imagem tardia a sua representação pode, de facto, variar e no *José de Arimateia* nota-se uma heterogeneidade dos espaços em que as almas sofredoras estão. Dante

dos çeos era» (p. 329) em que Moisés é deixado cair pelos diabos, depois de uma esconjura feita por um homem bom, e será, na *Demanda*, libertado por Galaaz³⁴⁷. Um outro aparece colocado dentro de uma casa situada num vale no meio da floresta e em cima de uma montanha³⁴⁸. É possível identificar estes lugares como purgatórios porque os sofrimentos das almas não são eternos: acabarão, no primeiro caso, com a libertação de Moisés por Galaaz e, no segundo, o homem em chamas «deva ser perdido ã te achara .misericórdia. e perdam» (p. 342).

No primeiro romance rastreiam-se ainda inúmeras visões que apresentam lugares demoníacos. Alguns deles são caracterizados por serem “escuros” e “feios”, como a cova da visão de Ebalac, «tão negra e tão feia que era maravilha» (p. 106), ou a casa cheia de pecadores no sonho o rei Label, lugar que, segundo a interpretação de Celidones, representa o inferno:

«Domdeos que nao crerẽ serão atormêta dos e llamcados no dia do Juizo e na quella casa decu[j]o pauor te espamta vas seras tu aposemtado e Metido na quele dia pauroso de tua morte se tu não fizeres neste mumdo por que emtres no paraíso» (p. 234).

Nesta visão as imagens negativas e demoníacas assustam tanto o soberano que este decide tornar-se cristão sem ter dúvidas sobre essa fé. As imagens dos espaços infernais oferecem a ideia das penas que as almas dos não fiéis deveriam suportar para a eternidade no caso de não se batizarem. O terror de sofrer não apenas na vida terrena – particularmente difícil naquele período – como também depois da morte faz com que a esperança de uma “vida” melhor no além leve ao baptismo e, conseqüentemente, ao

colocou o purgatório numa montanha originada pela queda de Lúcifer nas profundidades terrestres; e, pela força da queda, ergueu-se no outro hemisfério o monte que do inferno sobe até o céu.

³⁴⁷ Uma outra alma que está no “purgatório” e será posteriormente libertada por Galaaz é a de Simeão (*Livro de José de Arimateia* p. 347, *Demanda do Santo Graal* p. 420).

³⁴⁸ Note-se que estes dois lugares demoníacos se encontram numa montanha. De facto, este espaço aparece várias vezes na diegese dos romances e acolhe uma presença demoníaca bastante forte, pois é, por exemplo, numa «fermosa mōtanha» (p. 84) que se efetua um exorcismo. A montanha seria um lugar de origem bíblica que põe os protagonistas em contacto com o sobrenatural cristão, seja divino, seja demoníaco (Almeida, 1993: 64). Este lugar difere das ilhas, que, pelo contrário, são oriundas do Outro Mundo céltico.

cristianismo. Esta preocupação com o inferno é também visível no sonho espantoso do duque Ganaor, que vê um vale que se torna escuro:

«Cheo de choro casa escura e tenebrosa que he ho ymferno vale taão fumdo que quem nele ãtra nom pode dele mais sayr os que nele ficaraõ sam os pecadores e os que halem pasaraõ sam os bos e di reitos» (p. 298).

Um outro espaço demoníaco é o que se manifesta na visão de José e nos é explicitado pela voz de Cristo. A água entra numa casa para o «alimpamento do lugar omde os mãos espíritos moraõ», porque «Es[t]a casa foi sempre morada dos diabos e deue aguora ser limpa pera que meu (de Cristo) serviço seja feito» (p. 116). Desta vez a casa dos demónios não é o inferno, mas a terra. A partir da revelação de Cristo, José tem a missão de cristianizar o mundo e, portanto, de com a água libertar as casas dos falsos deuses – os diabos.

Particular é ainda o lugar da horta fremosa onde no *Livro de José de Arimeteia* se encena o exorcismo do duque Ganor e o batismo de um menino que um diabo queria lançar dentro de uma fonte. De mesmo modo, a horta na *Demanda do Santo Graal* é o local em que Lancelot tem os sonhos demoníacos por causa do seu pecado com Genebra.

As visões de Lancelot abrem-nos também o caminho para outros lugares demoníacos, seja pelos acontecimentos que incorporam, seja pelos lugares em que os mesmos se desenvolvem. De facto, a primeira visão mostra um rio:

«O mais feo e o mais espantoso que nunca vira, e que nom poderia homem entrar em el que nom fosse morto. E ele catava o rio e nom ousava i entrar, ca o via cheo de coobras e de vermões que nom há homem que i quisesse beber que logo nom fosse morto, assi era a água empeçonhentada deles» (p. 160).

Do mesmo modo, na segunda visão – que analisámos no capítulo 4³⁴⁹ no quadro da aparição demoníaca de Morgana – Lancelot é levado a um vale «mui fundo e mui

³⁴⁹ Vide supra p. 133.

escuro e mui negro e u nom havia rem de lume, se nam pouco. E em aquele vale havia tantos choros e muitas lágrimas que nom podia i homem ouvir cousa que ali deitassem» (p. 161). Neste sítio assustador o cavaleiro ouve mil vozes que o admoestam e que o levam «a ãa cova muito escura e mui negra e chea de fogo que cheirava tam mal que maravilha era» (p. 161). É neste lugar que Lancelot vê uma cadeira em chamas com Genebra nua e com uma coroa de espinhos, sofrendo pelos pecados que os dois cometeram.

Os locais das visões do cavaleiro são, pois, bastantes particulares, na medida em que assustam, estão cheios de dor e aparecem descritos com recurso a elementos típicos do demoníaco: a escuridão, a fealdade, o fogo e o mau cheiro. Porém, as imagens que Lancelot vê não têm propriamente a sua origem em demónios, porquanto surgem pela ação de Deus – embora isso não esteja claramente referido no texto –, que mostra ao protagonista os seus pecados. O aspeto demoníaco é, portanto, sugerido pela intervenção da divindade para dar o exemplo de retidão e reparar os erros cometidos.

Para além de ilhas, castelos e locais aquáticos mágicos e demoníacos, é possível também identificar na matéria de Bretanha outros espaços de fronteiras que ligam e ao mesmo tempo separam o mundo dos humanos com o Outro Mundo e o dos demónios.

A floresta e o mar são como “estradas” que guiam os heróis para as aventuras. Já vimos que o bosque é um espaço parecido com o mar e que conduz os cavaleiros ao Outro Mundo, pois, como o mar, ele está cheio de insídias e de dificuldades. Tal paralelismo entre o mar e a floresta emerge, bem visível, da leitura dos dois romances em estudo, porque se o *Livro de José de Arimateia* mostra deslocções pela via marítima³⁵⁰, a *Demanda do Santo Graal* privilegia a floresta. O mar da primeira obra é identificável ainda como espaço que os demónios atravessam para assustar ou tentar os heróis³⁵¹; do mesmo modo, as fadas acedem ao espaço humano ultrapassando a zona arborizada³⁵².

³⁵⁰ Segundo Michelle Szkilnil (1991: 23) o mar é o “champ de bataille” entre as forças divinas e demoníacas que condicionam as forças atmosféricas.

³⁵¹ Tentação de Mordaim (*vide supra* p. 148).

³⁵² Mulher no palafrém branco (*vide supra* p. 141).

Um outro lugar particular e que aparece, embora com contornos diferentes, em ambos os romances é a penha. No *Livro de José de Arimateia*, como vimos, Mordaim, que se encontra numa penha, é constantemente tentado pelo demónio, mas também ajudado por criaturas angélicas. Por sua vez, na *Demanda do Santo Graal* aparece também em local com as mesmas características o velho bispo Caifás, que é obrigado por punição divina a suportar a fome para a eternidade. Estes espaços evidenciam aspetos divinos e demoníacos ao mesmo tempo, pois a penha de Mordaim é atingida quer por demónios quer por seres divinos, enquanto a penha de Caifás é um lugar de sofrimento devido à punição divina. A penha é, neste último caso, uma espécie de “inferno” – também categorizável como “purgatório”³⁵³ – para a figura, que é obrigada a viver ali «raivo de fome noite e dia» (p. 319), mas onde não aparecem nem chamas nem sequer demónios. O lugar afastado do mundo é reservado ao bispo, cúmplice da morte de Cristo, representando a sua perdição.

Além destes lugares mágicos e demoníacos aparecem muitos outros que, porém, pertencem ao universo cristão, como a encruzilhada do prólogo em que o narrador encontra a sua besta estranha ou o navio³⁵⁴ de Salomão (figura 36), que é apresentado como meio de deslocação em ambos os romances, ou, ainda, Camelot, que para Jean Marx em outros romances arturianos é ligado ao Outro Mundo feérico.

³⁵³ De facto, há uma esperança de que possa ser salvo, como afirma Galaaz: «“Se a Nosso Senhor praz que el seja salvo, ele o salvará; e se lhe praz de seer perdido nom havemos nós i que adubar ca nom é de nossa lei”».» (p. 320).

³⁵⁴ O barco é um objeto-lugar positivo e divino que guia e protege os heróis. Pauphilet (*apud* Szkilnil, 1991: 42) refere-se a esse como instrumento de “navegação mística”.



Figura 36: Navio de Salomão e os seus objetos. BNF fr. 105 f.60 (1320-1330).

A matéria arturiana apresenta, portanto, muitos aspetos mágicos e demoníacos ligados a objetos e a espaços. Os objetos mágicos que detetámos são quantitativamente superiores aos demoníacos, que apenas se encontram no *Livro do José de Arimateia*, devido essencialmente ao facto de a obra estar mais relacionada com o sobrenatural divino, incluindo neste o demoníaco. Com efeito, o pão e as barcas são os únicos elementos diabólicos que têm lugar no romance, enquanto nas duas obras se rastreiam armas e outros objetos que pertencem à categoria do mágico. Existem também armas que podem ser associadas seja ao mágico seja ao religioso, como a espada de Salomão, cuja ornamentação de pedras e desenhos a liga à tradição da *Ars Notoria* e à cultura céltica, para além de projetar um sentido profundamente cristão, por exemplo representado pela simbologia do peixe no punho.

Já em relação aos lugares a questão é mais complexa, porque alguns deles não apresentam características distintivas fortes, isto é, um mesmo lugar pode ter conotações quer mágicas, quer demoníacas, quer divinas, como no caso da representação do purgatório, que, por definição, apresenta aspetos demoníacos – as chamas – e divinos –

a esperança da vida eterna. Os lugares ainda podem apresentar características maravilhosas que, porém, apenas são úteis para mostrar a proeza dos cavaleiros, não tendo sequer expressão mágica ou demoníaca, como, acontece, por exemplo, com o Castel Brut da *Demanda do Santo Graal*.

Por conseguinte, nos dois romances analisados os objetos mágicos e os lugares encantados e demoníacos dependem muitas vezes da presença feérica ou diabólica que contacta com aquele objeto ou espaço. Por exemplo: Excalibur é mágica porque é oferecida pela Dama do Lago; da mesma forma, a Fonte da Virgem é encantada pela presença feérica. No caso do demoníaco, o Lago da Besta é malévolo em face da morte desta criatura, filha de um diabo; por sua vez o pão negro é um meio de tentação. Portanto, figurações, objetos e lugares estão em estrita correlação, sendo os segundos efeitos dos primeiros.

Parte IV

O que os livros de linhagens também contam

Capítulo 6

O mágico, o mal e o demoníaco

«Every time a child says, “I don't believe in fairies”,
there is a fairy somewhere that falls down dead.»
James M. Barrie, *Peter Pan, or the Boy Who Wouldn't Grow Up*

Os livros de linhagens produzidos em Portugal no final do século XIII e na primeira metade do século seguinte são, como é sabido, textos que, sobretudo, identificam as famílias mais importantes da Península Ibérica. E apesar de não serem obras puramente literárias, contêm trechos narrativos de grande relevo estético – que foram já bastante estudados, em particular pelo historiador português José Mattoso³⁵⁵.

Muitos dos passos dos três livros portugueses que chegaram até nós apresentam uma dimensão de lendas, que são de vária natureza – por exemplo, mítica, histórica ou bíblica –, e diversas evidenciam características muito úteis para o nosso estudo sobre o mágico e o demoníaco. Todavia, ainda que o trabalho de deteção dos elementos mágicos e demoníacos tenha sido por nós efetuado a partir da leitura na íntegra dos três livros, há que desde já esclarecer que a mesma não originou resultados no caso do *Livro do Deão*, sendo que no *Livro Velho* foi identificada apenas uma lenda, de sentido mágico – a de Gaia –, que narra a descendência do Rei Ramiro II. Portanto, o livro mais interessante para o nosso estudo é, sem dúvida, o do Conde Dom Pedro, que apresenta vários “contos” em que se encontram entidades, práticas e efeitos mágicos e demoníacos.

6.1 Melusinas e outras personagens mágicas

Começaremos a nossa análise sobre o mágico nos nobiliários a partir das lendas que têm como protagonistas fadas que correspondem à tipologia da Melusina³⁵⁶ e que

³⁵⁵ Veja-se José Mattoso, *Narrativas dos Livros de Linhagens*, Lisboa, IN-CM, 1983.

³⁵⁶ A tipologia da Melusina surge na literatura medieval latina ou em vulgar já a partir do século XII, mas esse nome, que caracterizará estes tipos de contos que possuem uma mesma estrutura, só surgirá entre o século XIII e o XIV (Le Goff, 2005: 146). De facto, aceita-se que o nome Melusina é originário de Mére Lusine, isto é, a “mãe de Lusignan” (Labere, 1998: 21), embora antes desta famosa criatura existam

provavelmente são as mais conhecidas. Como antecipámos em capítulos anteriores³⁵⁷, essa criatura corresponde a uma categoria de fada que oferece prosperidade ao marido e à sua linhagem futura. É, em regra, uma personagem bastante comum em vários contos folclóricos não apenas europeus como também orientais e africanos em que mulheres metade humanas e metade animais proibem ao esposo revelar a origem sobrenatural delas (Harf-Lancner, 1989: 107).

As lendas possuem normalmente uma mesma estrutura, isto é, há um encontro entre a criatura sobrenatural e o humano, com a fada a impor um interdito que será quebrado pelo homem, e, depois, ocorre o desaparecimento da criatura mágica no Outro Mundo. É esse mesmo desenvolvimento que a lenda da Dama do Pé de Cabra³⁵⁸ observa, ao passo que a lenda da Dona Marinha apresenta um final diferente, porque ainda que o marido obrigue a mulher a falar esta não volta ao seu espaço de origem, antes se casando, e continua a viver no mundo dos homens.

Encontram-se no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* lendas tributárias da tipologia em questão e que são geralmente denominadas como a *Lenda da Dama do Pé de Cabra* e a *Lenda de Dona Marinha*. Ambos os “contos” foram já bastante estudados, também sob o ponto de vista do “mágico”, sendo possível afirmar que as protagonistas femininas neles presentes são comparáveis à fada Melusina francesa (figura 37) que deu origem à importante dinastia dos Lusignan no século X³⁵⁹.

O trecho da Dama do Pé de Cabra, segundo Luís Krus (1989: 470), é o primeiro conto de tipologia melusiana que aparece na Península Ibérica. A lenda³⁶⁰ divide-se em duas partes: a primeira tem como protagonista a Dama, enquanto a segunda oferece como personagem principal o cavalo Pardalo dado por aquela ao filho. O encontro de

outros textos literários cujas protagonistas ajudaram na sua evolução e cristalização, como a lenda de Henno de Walter Map (1135-1210) (Petoia, 1992: 123).

³⁵⁷ *Vide supra* p. 105.

³⁵⁸ Esta figura apresenta muitas ligações com a fada céltica *glaistig*, sendo que esta última também tem um pé de cabra e assume a particularidade de seduzir os homens.

³⁵⁹ Lusignan será o nome do castelo que Melusina e o seu esposo Raimondin construirão depois do casamento.

³⁶⁰ Consideramos a matéria da *Lenda da Dama do Pé de Cabra* a partir do ponto em que tem lugar o encontro de dom Froiaz com a “mulher”.

Diego Lopez com a misteriosa dama acontece numa floresta onde o senhor da Biscaia está a caçar³⁶¹. De repente ouve cantar e vê em cima de uma pedra³⁶² uma mulher de “muito alto linhagem” por quem instantaneamente se apaixona. Contudo, a mulher não é humana, pois possui «ũu pee forcado como pee de cabra» (vol. 1, p. 139).



Figura 37: Iluminura da transformação de Melusina. BNF Français f. 19r. (1401-1500).

Segundo Ana Maria Soares (2011: 13), este pormenor faz da mulher um elemento da natureza e não, como muitas vezes se costuma interpretar, um elemento demoníaco³⁶³. Como também recorda Harf-Lancner (1989: 159), o facto de as fadas serem muitas vezes aproximadas do universo demoníaco deve-se a uma interpretação cristã destas figuras que de benfeitoras passam a diabólicas e tentadoras. Recorde-se que, em linha com o que referimos na parte primeira³⁶⁴, tudo o que não fazia parte da ortodoxia religiosa do cristianismo era normalmente categorizado como demoníaco.

³⁶¹ Dom Lopes caça um porco selvagem que o leva até à Dama. O facto de o animal conduzir o senhor para um lugar que mudará o destino dele está também referido em dois episódios da *Crónica Geral de Espanha de 1344* (vide *infra* p. 241). O porco relacionar-se-ia com o universo mágico, sendo um animal guia que oferece um importante futuro a quem o caça.

³⁶² A pedra, ou seja, a penha, aparece duas vezes na lenda: no encontro da Dama com Dom Diego Lopez e no da Dama com o filho Enheguez Guerra. Segundo Soares (2011: 18), a penha simboliza o altar da divindade da floresta, a dama em si mesma, a que serão no final do conto trazidas as ofertas dos ventres de vaca.

³⁶³ *Vide supra* p. 31.

³⁶⁴ *Vide supra* p. 37.

A primeira secção da lenda apresenta uma estrutura narrativa análoga à dos outros contos melusianos³⁶⁵. Com efeito, a Dama do Pé de Cabra impõe a regra a Dom Lopez de não se benzer³⁶⁶; porém, por causa de a «podenga» ter matado o alão³⁶⁷ «dom Diego Lopez [...] teve-o por milagre, e sinou-se e disse: “Santa Maria val, quem vio nunca tal cousa!”» (vol. 1, p. 139). Assim, a fada:

«Quando o vio assi 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 ùa freesta do paaço, e foi-se pera as montanhas, em guisa que nom virom mais nem a filha» (vol. 1, p. 139).

Importante é o lugar para o qual a Dama foge com a filha: a montanha. É que as alturas, como refere também Zumthor (1993: 65), são espaços “afastados” do mundo dos homens. Chegar à montanha implica um atravessamento da floresta, ou seja – como vimos no capítulo anterior³⁶⁸ –, da fronteira. Neste fragmento é ainda possível notarmos a importância do espaço da montanha como lugar encantado³⁶⁹, pois a fada encontra-se ali juntamente com o cavalo maravilhoso, no lugar alheio ao mundo dos humanos. De facto, a presença da fada já não é física – mas é quase uma essência sem nome e sem descrição – e o cavalo não corresponde a um animal real devido às particularidades que referiremos de seguida³⁷⁰.

³⁶⁵ *Vide supra* p. 188.

³⁶⁶ Harf-Lancner (1989: 191-192) refere que o interdito da fada da Biscaia é bastante particular, pois nos outros contos que têm como protagonista uma Melusina o que é vedado ao marido é vê-la tomar banho, por forma a que a cauda de peixe ou de serpente não seja vista, e, em alguns casos, o marido não deve procurá-la aos sábados ou aos domingos, dias de metamorfose. A particularidade deste interdito aproxima ainda mais a criatura a um ser diabólico.

³⁶⁷ Soares (2011: 14) defende que a luta entre os dois animais é a representação simbólica do “conflito” e a sucessiva escolha entre a realidade e o sobrenatural. Contudo, nas lendas melusianas existe sempre um fator externo que quase obriga o senhor à desobediência do interdito. Por conseguinte, a afirmação da escolha entre “realidade”, ou seja, o mundo dos humanos, e o “sobrenatural”, isto é, o Outro Mundo, parece-nos uma interpretação excessiva, porquanto o ocorrido pode ser apenas uma maneira, entre outras, de ratura do interdito.

³⁶⁸ *Vide supra* p. 138.

³⁶⁹ Para os celtas irlandeses o “monte das fadas” era mesmo uma realidade e chamava-se de Sidhe, a habitação de seres ultraterrenos (Matthews, 1993: 72).

³⁷⁰ *Vide infra* p. 193.

Para além desta primeira parte, cujo desenvolvimento respeita as regras de outros contos melusianos, o *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* reporta uma continuação da lenda, que pode ser vista como uma segunda secção: Dom Diego é aprisionado pelos mouros e então o filho Enheguez Guerra vai à montanha para pedir ajuda a mãe. A Dama aparece numa rocha e já sabe que o filho quer libertar o pai:

«Entom chamou ùu cavalo que andava solto pelo monte, que havia nome Pardalo, e chamou-o per seu nome. E ela meteu ùu freo ao cavalo, que tinha, e disse-lhe que nom fizesse força polo desselar nem polo desenfrear nem por lhe dar de comer nem beber nem de ferrar; e disse-lhe que este cavalo lhe duraria em toda sa vida, e que nunca entraria em lide que nom vencesse dele. E disse-lhe que cavalgasse em ele e que o poria em Toledo, ante da porta u jazia seu padre, logo em esse dia, e que ante a porta u o cavalo o possesse, que ali decesse e que acharia seu padre estar em ùu curral, e que o filhasse pela mão e fizesse que queria falar com ele, e que o fosse tirando contra a porta u estava o cavalo e que possesse seu padre ante de si, e que ante noite seria em sa terra com seu padre. E assim foi» (vol. 1, p. 140).

Este trecho apresenta indiscutivelmente vários elementos ligados ao mágico. Para além da particularidade de o cavalo³⁷¹ obedecer à mulher, sendo ela uma espécie de sua dona, possui ele características maravilhosas e encantadas, qual animal não comum aos outros, porque longevo, forte, que não precisa de ser alimentado nem ferrado, rápido e que nunca fará perder Enheguez. A dama é ainda dotada de capacidade de previsão do futuro³⁷², pois ela não apenas conhece o motivo da vinda do filho como sabe também como é que ele deve libertar o pai que está prisioneiro dos mouros em Toledo.

A conclusão da lenda também apresenta elementos mágicos, já que quando Enheguez Guerra liberta o seu pai e volta à sua terra para agradecer à mãe pela ajuda faz um ritual que se tornará costume da zona e que durará ao longo de várias dinastias, só terminando com a morte de Dom João Torto. O agradecimento prevê a oferta de ventres

³⁷¹ Segundo a definição de Gervasio de Tilbury (1150-1228), estes cavalos encantados, oferecidos pelas fadas, correspondem a “*fadus equus*”, ou seja, ligados apenas a esta tipologia de mulher encantada e a nenhum outro tipo de personalidade sobrenatural (Harf-Lancner, 1989: 46).

³⁷² Como a Mélusine de Jean d’Arras (século XIV).

de vaca que devem ser postos numa penha fora da aldeia de Vusturio. Segundo o que é referido no *Livro*, durante a noite os ventres desaparecem e todos os que não faziam este ritual «acharam-se mal» (vol. 1, p. 140). Com efeito, quando a doação parou de ser efetuada ocorreram problemas com as mulheres da aldeia, a quem à noite aparecia uma «figura d'escudeiro e todas aquelas com que jaz tornam escooradas» (vol. 1, p. 141).

Luís Krus (*apud* Soares, 2011: 18) também explica que a aceitação dos ventres por parte da Dama, isto é, o facto de eles desaparecerem na manhã seguinte ao tributo, significa que a fada continua a aceitar vigiar a aldeia e a protegê-la. Além disso, o ventre estabelece uma porta entre o sagrado e o profano (Morel, 2006: 890), podendo na lenda representar uma passagem entre o mundo dos humanos e o Outro Mundo cujas forças protegem a aldeia, pois só quando o ritual acabar é que as mulheres estão em perigo. Luís Krus – no seu ensaio “Uma Variante peninsular do mito da Melusina: a origem dos Haros no *Livro de Linhagens* do conde de Barcelos”, pp. 151-170 – encontra ainda diversos paralelismos entre a Lenda da Dama do Pé de Cabra e a efetiva história do território da Biscaia. Por exemplo, parar com as ofertas à Dama significaria não ter mais um comandante escolhido pela fada que pudesse manter a ordem no território, assim surgindo o perigo e a falta de paz simbolizado pelas mulheres indefesas que correm o risco de ser assaltadas.

A outra lenda aparentemente melusiana que comparece no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* é a de Dona Marinha³⁷³. A protagonista, desta vez, não se encontra numa floresta, mas à beira do mar, e não canta como a criatura anteriormente analisada, pois ela, como todas as criaturas marinhas, é muda (Angelopoulos, 2005/2006: 21). No trecho está de facto especificado que é «uma molher marinha» raptada antes «que se acolhesse ao mar» e que foi tida como Marinha «porque saíra do mar» (vol. 2, p. 169). Portanto, embora na obra não haja uma descrição física do ser, por tais características referidas sabemos que ela não é humana, mas uma criatura do Outro Mundo. Por outro lado, o rapto³⁷⁴ testemunha a sua importância determinante para que Dom Froiam possa ter uma descendência importante. Acontece, porém, que, pelo que se

³⁷³ Possui características comuns com a *Ondine Sicilienne* de Geoffroy d'Auxerre (1115 - 1194).

³⁷⁴ Como se sabe, na Idade Média o rapto de mulheres era bastante comum.

pode entender do segmento narrativo, Dom Froiam não pode, apesar de ela já ter recebido o batismo, casar com a mulher em questão, porque o facto de ela ser muda poderia constituir um problema. Isto é bem evidente na lenda da Ondina Siciliana, em que tal particularidade faz suspeitar os amigos do senhor, que a acham uma criatura malévola. Portanto, Dom Froiam cogita uma maneira de ela falar: faz acender um fogo no paço e ameaça de morte o filho³⁷⁵ mais amado. Assim, ela, «com raiva do filho, esforçou de bradar, e com o braado deitou pela boca ùa peça de carne, e dali adiante falou. E dom Froia recebeu-a por molher e casou com ela» (vol. 2, p. 169).

Marinha, como a Dama do Pé de Cabra, é afinal uma figura pertencente ao paganismo e cujo baptismo não a consegue afastar do seu mundo originário, pois o mutismo dela é, em certa medida, comparável com o pé de cabra da lenda anterior: uma ligação ao ambiente natural, o marinho no caso de Marinha e o silvestre na situação da Dama do Pé de Cabra. Ainda segundo o estudo efetuado por Adelaide Cristóvão (2010, 288), o facto de a Marinha não falar seria o interdito que a fada melusiana impõe. Ora, Dom Froiam, através da ameaça de deitar o filho às chamas, quebra o que lhe fora vedado, fazendo com que a mulher cuspa um pedaço de carne, o que, segundo Cristóvão, simboliza a inumanidade que se torna humana, exatamente como refere o evangelho de João 1, 14: «O Verbo se fez homem» (2008: 1730).

Resulta, pois, desta construção diegética e representativa que o fogo purifica e faz com que a fada deixe as suas origens sobrenaturais pagãs e se torne humana. Só neste momento ela se pode casar com Dom Froiam para legitimar a importante linhagem dos Marinhos. O elemento carne representa, portanto, o desaparecimento da dimensão encantada da mulher, que deixa espaço a uma nova humanidade e que permite a Marinha o casamento. É que, como refere Massimo Izzi (1989: 267), as ondinas, quais “espíritos elementares”³⁷⁶, têm o grande desejo de se casarem com um humano para obterem uma alma. O batismo, como se pode entender pela lenda, não foi suficiente para resolver o “problema” do mutismo de Marinha, que é obrigada a ser assustada pelo fogo purificador. De resto, segundo Pierre Gallais (1992: 32) as fadas do mar são todas

³⁷⁵ Note-se que os filhos foram gerados fora do casamento.

³⁷⁶ Criaturas que “se situam” entre os seres humanos e os espíritos. Podem ter filhos e vivem como os homens, mas não possuem uma alma; portanto, quando morrerem nada delas permanece. Por isso precisam de obter uma alma através do casamento (Izzi, 1989: 121).

espantadas pelas chamas, já que detestam o fogo porque são seres lunares – como o elemento fogo está ligado ao sol opõe-se completamente ao elemento água, que, ao contrário, se encontra conexo com a lua.

Ora, na lenda de Marinha falta o ponto-chave do abandono do senhor que é comum às lendas melusianas, pois logicamente a rutura da regra devia fazer com que a estrutura do conto – isto é, o desaparecimento da protagonista – se mantivesse inalterada; mas não é o caso: Marinha e Dom Froiam casam-se. Se o mutismo de Marinha fosse um interdito o filho teria sido gerado dentro do casamento e não fora, como no caso português³⁷⁷. É que com a mudança estrutural da lenda não seria possível considerar o mutismo da fada aquática uma proibição como normalmente se interpreta. Aliás, é uma ação “benéfica” para a ondina – espírito elementar –, que, finalmente humanizada e casada, tem direito à sua alma. Marinha parece então ser uma fada intermédia entre a Dama do Pé de Cabra e Ortiga/Artiga: a primeira ainda completamente pagã e a segunda, como veremos de seguida, completamente racionalizada³⁷⁸ e cujas indicações feéricas aparecem disseminadas no *Livro Velho* e no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro*.

Para além destas duas lendas comparece na linhagística medieval portuguesa uma outra que apresenta aspetos semelhantes aos das fadas sobre as quais acabámos de refletir, embora não seja usual encontrar estudiosos que tenham atribuído à personagem feminina uma particularidade feérica. A lenda a que aludimos está contida quer no *Livro Velho* quer no *Livro de Linhagens do Conde dom Pedro* e é comumente conhecida como Lenda de Gaia.

A personagem que analisaremos é a muçulmana Ortiga – ou Artiga no *Livro do Conde*. Na lenda do *Livro Velho* ela é uma serva da rainha, esposa do protagonista rei Ramiro, enquanto na obra do Conde ela é uma donzela de “alto linhagem”. A história é bem conhecida: a rainha sem nome – pelo menos nesta lenda –, mulher de Ramiro, namora com o mouro Abencadão; o rei quer a sua esposa de volta e encontra um

³⁷⁷ O contrário acontece na *Ondine Sicilienne*.

³⁷⁸ Harf-Lancner (1989: 504) refere que a racionalização das fadas faz com que estes seres se tornem simples mortais.

estratagemas para entrar na cidade de Gaia e tentar fazer voltar para si a sua amada, que, porém, morrerá às mãos do marido.

A estratégia do monarca é a de se vestir de «panos de veieto» (LV, p. 47) para não ser reconhecido e a de esconder o seu navio entre as plantas do rio, cobrindo-o com um pano verde. À beira do rio Douro encontra-se Ortiga, que está a recolher água para a sua rainha; e, não reconhecendo o rei, oferece-lhe o “acetre” em que Ramiro coloca o anel que tinha partilhado com a soberana. Quando Ortiga volta ao castelo a rainha reconhece a joia e pede à serva que traga até si o seu esposo para que este possa morrer pelas mãos do amante Abencadão. Ramiro fica, depois, prisioneiro e, por mandado da consorte, sem comer nem beber; porém, «a donzela [Ortiga] pensou del sem mandado da rainha» (p. 48).

Já nesta primeira parte da lenda, ou seja, antes mesmo da batalha entre Ramiro e Abencadão, Ortiga é configurada como uma personagem particular. Desde logo ela aparece à beira da água, espaço que, como referimos por várias vezes neste trabalho, é o lugar em que com muita frequência se encontram criaturas encantadas – pense-se nas cantigas de Pero Meogo ou na Dama do Lago ou ainda e sobretudo na lenda da Dona Marinha. Depois, é importante o nome: Ortiga ou Artiga³⁷⁹. António Rei (2013: 12) refere que este nome é de origem árabe, significando «“a que vem de nobreza e linhagem” e/ou “a que tem nobreza e linhagem”». Normalmente as fadas manifestam-se como nobres, pelo que se na lenda do *Livro Velho* a donzela aparece apenas como uma servidora da rainha ela mantém, graças ao nome, a característica de ser de “alto linhagem”, enquanto no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* já surge apresentada como uma mulher nobre³⁸⁰. Uma última particularidade que aproxima a donzela a uma criatura feérica é o facto de ajudar o herói, apesar de isso lhe ter sido proibido, lembrando, deste modo, a personagem Lunette do romance *Yvain*, de Chrétien de Troyes, que oferece auxílio ao cavaleiro na reconquista da sua dama Laudine³⁸¹. Não

³⁷⁹ António Rei (2013: 32) apresenta uma explicação fonética sobre as mudanças que se registaram no nome árabe até as versões portuguesas.

³⁸⁰ Particularidade que encontramos também na personagem da Dama do Pé de Cabra e igualmente em muitas outras lendas melusianas, como em Henno, em que a fada podia ser esposa do rei da França ou a criatura feérica que comparece na lenda de Gerberto de Aurillac, cuja descendência é nobilíssima (Vàrvaro, 1994: 86).

³⁸¹ No romance francês, durante uma aventura o cavaleiro Yvain está em perigo e será ajudado por Lunette, servidora da senhora da fonte Laudine. Lunette oferece ao herói um anel mágico que o torna

devemos esquecer, por outro lado, que a mulher é muçulmana. Na opinião de Pierre Gallais (1992: 212), a princesa muçulmana é uma personagem encantada que se encontra em várias obras da *chanson de geste* mais tardia, isto é, a partir do século XIII, não raro nestas se encontrando o enamoramento entre o cavaleiro cristão e a donzela islâmica.

A lenda continua com a batalha entre cristãos e muçulmanos. Os primeiros ganham, mas a rainha não quer voltar para o seu marido, e, pronunciando as palavras «Choro por o mui bom mouro que mataste» (p. 49), é achada demonizada pelo seu filho Ordonho e é morta por Ramiro. Contudo, a lenda conclui-se com um traço positivo, pois a moura Ortiga é batizada e muda o nome para Aldare e será mãe de Alboazar, personalidade de grande importância na luta contra os mouros e também na projeção dinástica da família dos Maias. O elemento feérico seria, naturalmente para além dos aspetos referidos anteriormente³⁸², oferecido pela importante linhagem que se criará depois do casamento de Ramiro com Aldare, como acontece nas lendas melusianas mais comuns.

A lenda de Gaia contida no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* muda bastante o seu desenvolvimento se comparada com a versão de finais de Duzentos: Ramiro apaixona-se pela irmã do rei mouro Alboazer e rapta-a com a ajuda de Aman, o astrólogo que acompanha o soberano cristão: «Este rei trazia ùu grande astrólogo consigo que havia nome Aman, e per suas artes tirou-a [Artiga] ùa noite donde estava e levou-a aas galees que i estavam aprestes» (vol.1, p. 205). Portanto, neste texto Artiga, que é o nome de batismo da moura, não é a criatura encantada junto da fonte; este último tipo está antes substituído pela atuação de uma outra personagem de pouca importância: a sergente³⁸³.

invisível e graças a este estratagema consegue matar o marido da senhora que acaba por detestar o cavaleiro. Mas graças às pressões de Lunette, ela e Yvain casam-se. No dia seguinte do casamento o cavaleiro decide seguir a corte de Artur nos torneios e a dama concede-lhe o tempo de um ano e empresta-lhe um anel “mágico” como lembrança da promessa. A história continua com o esquecimento da promessa por parte do cavaleiro e o aprisionamento de Lunette, considerada traidora. Porém, e apesar de tudo, há um final feliz: novamente com a ajuda de Lunette a senhora perdoa o cavaleiro.

³⁸² *Vide supra* pp. 197.

³⁸³ Além disso, no texto a sergente não oferece a sua ajuda ao rei uma vez que este está aprisionado pela rainha.

As características que podem ligar Artiga a uma personagem feérica estão, pois, patentes na descrição que o adivinho faz dela:

«Ele havia por bem de casar com dona Artiga, que era d'alto linhagem. E eles todos a ãa voz a louvarom e o houverom por bem, porque dissera por ela o grande estrologo Aman que ela era pedra preciosa antre as molheres que naquele tempo havia. E ainda disse mais que tanto havia de seer boa cristãa, que Deus por sua honra lhe daria geeraçom de homens boos e de grandes feitos e aventurados em bem. E bem parece que Aman disse verdade, ca ela foi de boa vida, e fez o moesteiro de sam Juliam e outros hospitaes muitos, e os que dela decenderom foram muito compridos do que o grande astrologo disse, que foi Aman» (vol. 1, p. 211).

Embora as duas lendas sejam, como se vê, diferentes, a protagonista mantém, contudo, a mesma qualidade de ser importante pela linhagem futura do rei Ramiro. E a este aspeto soma-se no caso de Artiga um outro não menos relevante. Segundo Labere (1998: 20), uma das características das fadas melusianas é a capacidade de construção de edifícios como castelos, igrejas e fortalezas; ora, no *Livro de Linhagens* a Artiga é atribuída a edificação do «moesteiro de Sam Juliam e outros ospitaes muitos» (vol. 1, p. 211)³⁸⁴. É então possível afirmar que para tornar lendária a história de Ramiro II foi necessário recorrer ao uso do “maravilhoso político” (Le Goff, 2010: 23), ou seja, à alteração da ordem natural e, neste caso, também social da matéria, fazendo com que a intervenção de uma criatura sobrenatural como Ortiga/Artiga leve a família à glória, facto que aconteceria, para além das dinastias dos Marinhos e dos Haro, também à de Ramiro. Portanto, o que parece acontecer na lenda contada por Dom Pedro é uma clarificação da figuração de Ortiga que patenteia – graças à descrição de Aman – a particularidade maravilhosa mais importante que na primeira lenda era apenas intuível. Contudo, apesar do aspeto linhagístico Ortiga/Artiga não apresenta qualidades físicas que a ligam ao mundo natural pagão, ao contrário do que acontece com a dama do Pé de

³⁸⁴ Os tempos de edificação eram rápidos devido ao poder encantado da fada. Através da narração do *Livro de Linhagens* do Conde não se consegue entender quanto demorou a construção dos edifícios atribuídos a Artiga; contudo isso parece ser um ulterior elemento que aproxima Ortiga/Artiga da fada Melusina. Pelo contrário, na *Crónica Geral de Espanha de 1344* encontra-se um inteiro capítulo dedicado às «bondades da raynha dona Orraca», entre as quais a de se lhe dever a construção da igreja de São Salvador de Oviedo (vol. 2, p. 407), ainda que a mulher de Ramiro não apareça com qualidades encantadas, mas apenas como uma boa cristã.

Cabra e com Marinha, ficando, assim, completamente racionalizada e tornando-se por isso uma humana comum.

Para além da personagem de Artiga na lenda de Gaia do *Livro de Linhagens do Conde dom Pedro*, há a reter a evidente personagem mágica que aparece e que é o astrólogo Aman, um excelente adivinho que consegue realmente antever o futuro: «por sa arte dizia mui compridamente as cousas que haviam de viir» (vol. 1, p. 211). Esta personagem nunca é especificamente denominada como adivinho, mas somente como astrólogo, pois a qualidade de adivinção é oferecida pelos estudos “sérios” do mouro e não pela magia. Recorde-se que já referimos que a astrologia era uma arte normalmente bem vista pela sociedade medieval e integrada no estudo mais “científico” dos astros, enquanto a arte da adivinção não era considerada positiva³⁸⁵. A personagem de Aman pode ser comparada à figura de Merlim por duas razões. A primeira é a de que ele acompanha o rei Ramiro, como Merlim está ao lado de Artur (Correia, 1990: 147); a segunda consiste no facto de ambos possuírem particularidades mágicas “elevadas”, ou seja, não são magos vulgares ou simples adivinhos, mas um é astrólogo e o outro profeta.

Ora, além de ser um meio de comparação com Amam, Merlim está de facto presente no *Livro do Conde de Barcelos* na secção dedicada à linhagem dos reis de Bretanha. A figura do mágico aparece por três vezes, se bem que a sua qualidade mágica, isto é, a habilidade profética, seja narrada apenas na conclusão da parte dedicada aos reis bretões como confirmação das previsões que o mágico realizara antes – e sabemos isto pelas leituras da *Historia Regum Britanniae* e da *Vita Merlini* – do nascimento de Artur: «que se comprisse a profecia que disse Merlim» (vol. 1, p. 93).

Já na parte dedicada aos reis da Bretanha são ainda elencados vários soberanos dotados de poderes mágicos. Entre eles surge Balduc, o voador:

«Homem mui bõo e esforçado e mui sabedor, e soube muito de negromancia. E por grande siso que havia, cuidou de voar ataa Londres, e mandou fazer aas por voar; e faleceo seu sem e caio em terra e quebrou todo, e assi morreo» (vol. 1, p. 77).

³⁸⁵ Vide supra p. 22.

De facto, pelo que concerne à *Historia Regum Britanniae*, este soberano introduziu as artes mágicas na Bretanha e fabricou asas para voar, sem, porém, ter sucesso, pois caiu em cima do templo de Apolo em Trinovanto (Monmouth, 1987: 29).

Uma outra personagem mágica que também se rastreia nesta secção do *Livro de Linhagens* de Dom Pedro é o adivinho Peliz: «El rei Cadualech nom podia falar nem ùu ardimento, que logo este adevinho nom soubesse, e dezia-o a seu senhor [o rei Abdom]» (vol. 1, p. 92). Esta lenda, como as restantes associadas aos reis da Bretanha, encontra-se na *Historia Regum Britanniae*³⁸⁶. O vidente é descrito por Geoffrey de Monmouth como «un sapientísimo adivinho [...] experto en el vuelo de las aves y en el curso de las estrellas» (p. 198).

Para além dos reis que pertencem à matéria de Bretanha, no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* – na secção dedicada aos reis de Roma – é-nos apresentado o rei da Pérsia Cosdroe³⁸⁷, que, como se pode ler no título que introduz o soberano, «fez fazer ùu ceo d’arame e sol e lua e estrelas, e fez chover». E continua o texto: «Este Cosdroe se fazia teer por deus a toda sa gente, e tinha a Vera Cruz antre si, e feze fazer ùu ceo d’arame e sol e lũa e estrelas, e fazia chover per encantamento» (sublinhado nosso – vol. 1, p. 101). Luís Krus (1989a: 160-161) explica este trecho afirmando que a chuva que o soberano produz só era demonstração milagrosa dos poderes da Cruz, porque o ato “mágico” é efetuado entrando na posse da relíquia do Santo Lenho. Portanto, a magia do rei seria, evidentemente, apenas aparente, por ser oferecida pelo elemento religioso: a cruz. Porém, se assim é, Cosdroe parece não conseguir compreender que a sua capacidade de modificar o tempo atmosférico é dada por (um outro) Deus que não ele, como, ao contrário, achava, porque «se fazia teer por deus» (vol. 1, p. 101).

Pelo título que abre a pequena narração contida no *Livro* de Dom Pedro, a personagem deste rei parece mágica e a confirmação disso é depois oferecida pela ocorrência do termo “encantamento” – que sublinhámos. A presença da Vera Cruz não

³⁸⁶ Apesar de Cadualech ser considerado um importante adivinho, nas duas obras existem aspetos sobre ele que não coincidem. Na *Historia* o homicídio do adivinho é narrado depois do (quase) enlouquecimento do rei Cadualec, enquanto no *Livro de Linhagens* esta vicissitude acontece antes. Todavia, na obra de Monmouth o facto de Peliz ser ainda vivo é a causa da doença do rei, porque ele avisa o antagonista para bloquear a frota do soberano que chega do mar. Pelo contrário, no nobiliário este episódio não está assim mencionado, fazendo com que a loucura do rei no mar não tenha uma causa.

³⁸⁷ Fala-se de Cosdroe II que foi derrotado e morto por Heráclio, rei de Bizâncio (610-641).

patenteia algum poder sobrenatural divino. Concordamos com Krus (1989a: 150) quando refere que Cosdroe é uma figura enigmática e misteriosa devido ao lugar de onde provém – a Pérsia – e que a mundividência medieva levou à representação de um Oriente desconhecido e mitificado que se reflete na capacidade do soberano de manipular o tempo pelas suas próprias habilidades “mágicas” ou por uma “sabedoria” superior³⁸⁸ e não pelo elemento cristão que lhe está perto.

Na subsequente parte dedicada aos reis de Roma aparece ainda uma referência a uma personagem historicamente considerada como mágica, isto é, «Simom Mago, o encantador» (vol. 1, p. 99). O *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* não regista mais acerca desta figura senão que estava em Roma no tempo do imperador Nero (figura 38). Simão viveu no século I, ao tempo dos santos Pedro e Paulo, e por ter tentado comprar os poderes do Espírito Santo foi considerado um herético. Nos *Atos dos Apóstolos* (8, 9-13), Simão está descrito como um conhecedor das artes mágicas³⁸⁹ e que «assombrava o povo de Samaria, dizendo ser ele próprio algo de grande. Do mais pequeno ao maior, todos acreditavam nele [...] porque, havia bastante tempo, tinham-se deixado entusiasmar pelas suas artes mágicas» (2008: 1791).

Por fim, há uma pequena menção aos agoiros na parte relativa à linhagem dos Laras. O breve trecho da famosa *Lenda dos Sete Infantes da Lara*, contida no *Livro do Conde*, refere que o mouro Almançor aprisiona Gonçalo Gostiiz, pai dos infantes. Entretanto, Rui Vaasquez fá-los matar juntamente com o amo Nuno Salido, que consegue ler o futuro através do voo das aves e que prevê a traição: «matar os sete infantes e seu amo» (vol. 1, 147). A presença de Nuno Salido como adivinho também é atestada na mesma lenda contida na *Primera Cronica General de España* e também na *Crónica Geral de Espanha de 1344*, em que adivinha que nem ele nem os infantes conseguirão regressar para Castela. Esta sua capacidade é igualmente oferecida em

³⁸⁸ A imagem de Cosdroe que prosperou é a de um sábio, aspeto que está presente também na *General Historia* de Afonso X, em que é apresentado como rei que conhece muito e que quer experimentar umas ervas portentosas que vêm da Índia para acordar os mortos. Contudo, no texto do soberano castelhano este Cosdroe não consegue o seu intento e por isso é vítima de escárnio. Mas o nosso rei da Pérsia responde prontamente que os unguentos fabricados com estas ervas “particulares” são as palavras com que os sábios “ungem” as pessoas para elas terem conhecimento, funcionando isso como meio metafórico do saber que leva à vida. A sabedoria deste rei chegou ao ponto de fazer dele um manipulador do tempo atmosférico, como se pode ver no *Livro de Linhagens*.

³⁸⁹ Cavendish (1980: 28) refere que Simão Mago tinha aprendido as artes mágicas no Egipto. Sabia curar as doenças, podia tornar-se invisível e possuía ainda o dom da metamorfose.

Gestas de los Infantes, onde juntamente com Gonçalo Gonçalves e Rui Vasquez são apresentados como conhecedores desta arte divinatória, discutindo na obra o voo e a sua interpretação (Menéndez Pidal, 1896: 8).

Cabe ainda mencionar neste ponto do nosso estudo um outro elemento que enquadrámos na categoria do mágico e que se pode constatar na descrição da batalha do Salado: os mouros, para enganar os cristãos, recorrem às práticas encantatórias, procurando mostrar-se em número maior do que o dos inimigos: «Porque os Mouros som grandes estrologos, que faziam parecença de fantasmas d’homees de cavalo, e nom eram tantos como pareciam» (vol. 1, p. 242-243).

Esta tipologia de magia está efetivamente atestada em diversos manuais de práticas mágicas, como o *Liber Vaccae*³⁹⁰, texto muçulmano em que se encontra desde a conceção de homúnculos à criação de ilusões mais simples como a invisibilidade ou, como está referido no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro*, a criação de soldados. Portanto, a magia criativa dos muçulmanos era considerada real na mundividência medieval, pois para além de textos teóricos como o referido *Liber Vaccae* ou ainda o *Liber Quartorum*³⁹¹ também a *Crónica Geral de Espanha de 1344* toca no assunto das habilidades de magia ilusória dos islâmicos. Como veremos, a crónica de Dom Pedro apresentará até o caso de um dragão utilizado para espantar os cristãos³⁹².

Registe-se ainda que no *Livro de Linhagens do Conde*, e para além das personagens mágicas, aparece também uma situação interessante, embora não propriamente mágica, isto é, a narração das instruções que Martim Vasques pediu para que pudesse ficar dispensado das suas obrigações e assim dar o seu castelo ao rei Dom

³⁹⁰ Tratado de magia do século XI d. C. e cuja alusão às vacas se encontra no primeiro “feitiço”: a criação dos homúnculos no ventre da vaca (Hasse, 2002: 53). Segundo Page (2013: 63), as práticas mágicas contidas neste livro baseavam-se no princípio de que os animais tinham uma alma que podia ser utilizada pelos humanos, porque podia ser extraída. As magias assim apresentadas pelo livro eram obviamente consideradas demoníacas, pois em alguns casos encontram-se invocações aos espíritos, embora pareçam raras. Na opinião de Van der Lugt (2009: 259) estas práticas eram, de facto, mais aproximadas a experimentações científicas do que a sortilégios, sendo que o texto queria descobrir primeiro os segredos da natureza.

³⁹¹ Tratado sobre a alquimia contido no mesmo manuscrito árabe – *Kitāb an-nawāmīs* – em que está presente o *Liber Vaccae* (Hasse, 2002: 53).

³⁹² Vide *infra* p. 263.

Dinis. Não sendo possível, segundo a lenda ocorre-lhe incendiar o castelo mas de uma maneira bastante peculiar:

«Entrasse no castelo e que metesse ãu galo e a galinha e gato e cam e sal e vinagre e azeite e pam e farinha e vinho e agua e carne e pescado e ferradura e cravos e besta e seetas e ferro e baraço e lenha e moos e alhos e cebolas e escudo e lança e cuitelo ou espada e capelo ou capelina e carvom e foles de ferreiro e fozil e isca e pederneira e pedras per cima do muro e que fizesse fogo em ãa das casas em guisa que se veesse a salvo. E depois que todo esto fizesse, que posesse todos fora do castelo, e que ficasse el dentro, e que çarrasse as portas e as tapasse de dentro do castelo, e depois que sobisse no muro e que atasse ãu baraço em ãa das ameas, e que se pelo baraço em ãu cesto, e depois que atasse no cabo do baraço ãa pedra ou ãu cepo, em guisa que tornasse o baraço dentro, per cima do muro. E depois, que se acolhesse a ãu cavalo e que fosse dizendo per tres freeguesias: “Acorrede ao castelo d’el rei, que se perde”» (vol. 2, p. 79).

Com efeito, na primeira parte deste relato prevê-se o uso de várias ferramentas a partir de animais, e até armas e comida, para que o protagonista consiga queimar a fortaleza. O elenco dos itens úteis para o efeito é, de facto, vários e pouco homogéneo, parecendo a realização de um encantamento, embora disso não se trate. Porém, os elementos descritos são concordantes com o parecer de todas as cortes que o vassalo visitou, o que torna esta parte da narração numa espécie de feitiço para que Martim Vasques possa efetivamente libertar-se do castelo.

Concluindo, o aspeto mágico nos livros de linhagens é explorado de modo bastante diversificado, sendo representado tanto por personagens encantadas, como a Dama do Pé de Cabra e a Dona Marinha, como por figuras que embora aparentemente não sejam encantadas patenteiam características melusianas, como é o caso de Ortiga/Artiga, e possuíam traços fascinantes típicos das fadas³⁹³. Os nobiliários também integram referências a vários adivinhos, muito deles mouros, ainda que esta última conotação nem sempre seja negativa, como é possível notar no astrólogo Amam, que

³⁹³ *Vide supra* p. 95.

ajuda o rei Ramiro na conquista de Artiga. Por outro lado, retenha-se ainda que o mágico pode ligar-se a personagens bíblicas e arturianas como Simão Mago e Merlim.

6.2 A representação do mal e do demoníaco

O universo do demoníaco tem igualmente na linhagística portuguesa medieva inequívoca relevância. Porém, esta vertente surge de modo mais subtil e por isso não imediata, pois no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* comparecem várias entidades e personagens com traços malévolos que não estão expressamente ligadas ao demoníaco. No entanto, como se sabe, a maldade é potencialmente e à partida uma característica diabólica, pelo que nesta secção analisaremos não apenas as personagens efetivamente demoníacas como também as caracterizadas “simplesmente” pela maldade.

Começaremos por direcionar a nossa atenção para as personagens masculinas que se encontram na matéria dedicada aos reis bíblicos, para depois nos centrarmos nas que se rastreiam na parte relativa aos reis da Bretanha e na atinente aos de Roma. Estudaremos de seguida as interessantes figuras de Dom Pedro de Castela e de Nuno Gonçalves e, por fim, passaremos aos gigantes, às mulheres traidoras e ainda a algumas pontuais, mas interessantes, personagens.

O primeiro “mau” que encontramos no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* é Roboão, o filho de Salomão, que «per sa torpidade e per sa maldade e per mao conselho que cria as gentes mancebas, perdeo seu reino de Israel» (vol. 1, p. 63). As suas vicissitudes são contadas no *Primeiro Livro dos Reis* (Cf. 1Rs, 12) e a sua “maldade” derivaria do facto de não ter escutado os conselhos dos sábios, sendo que o seu reino acabaria em ruína.

Manasses, filho do rei Ezequias, que «quebrantou todos los ídolos e quebrantou a serpente d’arame que faz Moises em no deserto» (vol. 1, 66-67), é, ao contrario do pai, uma figura negativa que não combate os deuses pagãos e os demónios mas que

«Foi muito mau e andou sempre contrarias a Deus [...] foi muito mau e desleal rei, e amou os ídolos e fez muito pesar a Deus e fez muitas av[o]lezas e despenceo muitos homens a gram torto; onde se queixou muito Nosso Senhor del» (vol. 1, p. 67).

De facto, o que se vê por este trecho, em que, na prática, comparece um segundo “mau” no *Livro*, é que não aparece aqui uma efetiva referência demoníaca. Porém, vemos que Manasses não agradece a Deus, tornando-se por isso um mau rei. Portanto, aqui o aspeto que mais se evidencia em conexão com o demoníaco, embora no texto não esteja explicitado, é manifestado tão-somente pelo pormenor de adorar os ídolos que o levam a uma vida de maldade completamente oposta à vivida pelo pai rei Ezequias.

Também, segundo a obra, o filho de Manasses, Amom,

«foi muito mau rei contra Nosso Senhor, e andou nas maldades de Manasses, seu padre, o mau, e servia os idolos e ornava-os como seu padre, e partia-se de Nosso Senhor. E por as malezas que fazia, juntarom-se os homens da terra contra ele e matarom-no» (vol. 1, p. 67).

O texto parece mais incisivo do que na parte anterior e, para além de descrever os “pecados” de Amom, integra elementos adicionais sobre a vida de Manasses: servia e «ornava» os ídolos.

O louvor aos falsos deuses é a causa do afastamento destas duas personagens de Deus, e que, portanto, se tornam tão negativas que, no fim, os homens da terra se juntam para matar o soberano Amom e acabar com a maldade no reino. Depois, o sucessor Josias, filho de Amom, será um bom rei e «amigo de Deus» (vol.1, p. 67). Aquelas duas personagens malévolas apareciam, de resto, no *Segundo Livro dos Reis*³⁹⁴, onde, de facto, são descritas negativamente.

³⁹⁴ Continuação do *Primeiro Livro dos Reis*. Narra da dinastia régia de Judá do fim do reino de Acázias (852 a. C.) até à destruição do reino de Judá em 587 a. C. O mal feito por Manasses está bem evidente e resumido nas palavras de Deus, que quer destruir completamente o reino de Jerusalém e Judá (veja-se 2Rs 21, 12-15). Contudo, o texto bíblico refere também outros aspetos malévolos deste rei e até nele aparecem elementos ligados à magia: «Levantou altares a todo o exército dos céus, nos dois átrios do templo do Senhor. Fez passar pelo fogo o seu próprio filho; entregou-se à magia, à astrologia, à necromancia e à adivinhação. Fez muito mal diante do Senhor, provocando assim a sua ira» (21, 5-6 – 2013: 536). Quanto a Amom, filho de Manasses, no *Segundo Livro dos Reis* não se encontram especificadas as suas maldades, pois apenas se regista que «Ele fez mal aos olhos do Senhor, como seu pai» (21, 20 – 2013: 537) porque seguiu – como refere também o *Livro de Linhagens* – os passos do pai.

O mal nas dinastias bíblicas continua com o rei Joás, filho de Josias. Este soberano é descrito no *Livro de Dom Pedro* como um monarca que reinou pouco – apenas três anos – e que durante este tempo conseguiu fazer «todo o mal que pode», perdendo, assim, o seu reino (vol. 1, p. 68). Contudo, seja no *Segundo Livro dos Reis* seja no *Segundo Livro das Crónicas*³⁹⁵, Joás é considerado um soberano que mantém a retidão apenas «durante toda a vida do sacerdote Joiadá» (2Cr 24: 2, 2008: 608)³⁹⁶, pois o rei, esquecendo os favores do sacerdote, mata o filho deste e por isso será punido por Deus mediante o exército arameu, que matará o rei e tomará a cidade de Damasco. Note-se que nos livros bíblicos este rei não possui as mesmas conotações negativas que o nobiliário de Dom Pedro lhe atribui e também que, ao contrário do que acontece no *Livro de Linhagens*, a figura de Joás acaba por ser mais positiva.

As duas últimas referências relativas à maldade dos reis bíblicos encontram-se na descrição de Joaquim, que «foi mau rei e não foi justo» (vol. 1, p. 68), e na do rei Sedechias, que «foi mau rei e descomunal» (vol. 1, p. 68). De facto, como se pode ler no *Segundo Livro das Crónicas*, este rei «praticou mal aos olhos do Senhor, seu Deus [...] Endureceu a sua cerviz, tornou inflexível a seu coração e não se converteu ao Senhor, Deus de Israel» (2Cr, 36: 12-13 – 2008: 625). Estes dois reis maus são considerados equivalentes pela mesma *Bíblia*, que no *Segundo Livro dos Reis* refere que Sedechias «fez mal aos olhos do Senhor, tal como tinha feito Joaquim» (2Rs, 24: 19 – 2008: 541). Joaquim igualmente aparece no *Segundo Livro dos Reis* e no *Segundo Livro das Crónicas*, sendo descrito como um soberano que «fez mal aos olhos do Senhor, como fizeram seus pais» (2Rs, 23: 37 – 2008: 540) e «praticou mal aos olhos do Senhor» (2Cr, 36: 9 – 2008: 625).

Para além dos reis bíblicos, temos soberanos maus também na secção do *Livro de Linhagens* dedicada aos reis de Bretanha. O primeiro rei que encontramos é Membriz, que precisamente «foi mau rei e de má vida» e que «um dia a caça [...] achou-se com uma companha grande de lobos raivosos e mataram-no ali, e morreu por má

³⁹⁵ Descreve o reino de Judá a partir da morte de rei David até a sua destruição, enquanto o *Primeiro* é principalmente genealógico e descreve os acontecimentos do povo hebraico até ao tempo do rei David.

³⁹⁶ No *Segundo Livro dos Reis* encontramos: «Joás fez o que era recto aos olhos do Senhor, durante o tempo em que esteve sob a direcção do sacerdote Joiadá» (2Rs 12: 3, 2008: 522).

vida que havia» (vol. 1, p. 76). No imaginário medieval o lobo era considerado um animal negativo; contudo, neste pequeno trecho do nobiliário os lobos parecem ter uma função positiva, matando um rei maligno. A descrição efetuada por Monmouth na *Historia Regum Britanniae* ajuda na compreensão da malignidade deste rei, pois ele preferiu a sodomia aos prazeres conjugais e – como referimos no capítulo primeiro³⁹⁷ – a homossexualidade era considerada um pecado comparável ao do homicídio. Portanto, para além de ser um tirano, violento e opressor – como refere o autor inglês –, é também pecador luxurioso³⁹⁸.

Por sua vez, na genealogia dos reis de Roma também encontramos alguns soberanos maus porque se afastaram do Cristianismo. São os casos de Constantino³⁹⁹, que «foi mau rei e herege, e a todos os cristãos que achou em seu reino, todos atormentou» (vol. 1, p. 100), e de Juliano Apóstata⁴⁰⁰, que herdaria as mesmas características do soberano anterior, ou seja, a maldade e a deslealdade, afastando-se da fé de Cristo e acreditando nos falsos deuses; e ainda «fez tirar o corpo de São João Bautista da cova e fez-o queimar» (vol.1, p 101).

Por fim, o mal está representado por Dom Pedro de Castela – denominado “o Cruel” – que viveu em

«Grandes pecados, filhando muitas mulheres, que lhe foi má estança e matou muitos e boos d’alto linhagem, entre os quais matou o infante dom Fernando e o infante dom João, seus vassallos, filhos d’el rei d’Aragom, e sua madre deles, que era sua tia, irmã de seu padre; e matou tres irmãos seus, filhos d’el rei dom Afonso, e outros muitos grandes homens. // E por estes pecados o desamparou Deus, e alçou-se o reino contra ele» (vol.1, p. 214-215).

³⁹⁷ *Vide supra* p. 21.

³⁹⁸ «Habiendo, así, obtenido el gobierno de toda la isla [matando o irmão], ejerció sobre el Pueblo una implacable tiranía, haciendo matar a la mayoría de los varones más nobles del país. Además, como aborrecía a todos sus parientes, porque temía que alguno de ellos pudiera sucederlo en el trono, los fue eliminando violentamente o a traición. Abandonó, por si fuera poco, a su esposa, que le había dado al famoso joven Ebrauco, y se entregó a la sodomía, prefiriendo el amor no natural a las inclinaciones naturales» (Monmouth, 1987: 26-27).

³⁹⁹ Constantino II, que parece ter sido ariano, isto é, acreditar que Jesus possuía um grau de divindade inferior ao de Deus. Era, portanto, considerado um herético.

⁴⁰⁰ Foi educado, de facto, na fé cristã, mas acabou por se afastar deste credo abraçando o politeísmo. Por isso, a sua política religiosa teve como alcance a restauração de tal antiga religião.

Embora aqui não encontremos a direta presença demoníaca, compreendemos pela palavra “pecado” e pelo constructo «desemprou Deus» (vol.1, p. 215) a sua maldade, devida sobretudo aos maus conselhos de «privados», uma vez que «se del partio dom Joham Afonso d’Albuquerque e de Medelim, que o conselhava mui bem» (vol.1, p. 214).

A má fama do soberano castelhano é também confirmada por Fernão Lopes, que, na sua *Crónica de Dom Pedro*, o descreve como

«Luxurioso, de guisa que quaaesquer molheres que lhe bem pareciam, posto que filhas d’algo e molheres de cavaleiros fossem, e isso mesmo donas d’ordem ou d’outro estado, que nom guardava mais hūas que outras. Era muito cobiiçoso do alheo por maa e desorientada maneira, e nom queria homem em seu consselho salvo que lhe louvasse sua rrazom e quanto fazia. Matou muitas e honrradas pessoas: dellas sem rrazom» (p. 69-70).

De facto, o cronista-mor escreve um capítulo inteiro dedicado à maldade deste rei – o XVI, com o título *Dalgũuas pessoas que el-rrei dom Pedro de Castella mandou matar, e como casou com a rrainha dona Branca e a leixou* (p. 69) –, sobrinho de Dom Pedro de Castela, reforçando ainda a sua conotação de rei “cruel”, como, depois, foi chamado.

Uma última menção a uma figura má é a oferecida pela personagem de Nuno Gonçalves, «que chamarom o Corvo d’Andaluz, e porque o chamarom o Corvo foi porque era mui cruel contra os Mouros, e matava-os ante que os prender» (vol. 1, p. 149). Contudo, a maldade desta personagem não se pode categorizar como demoníaca, sendo ela má apenas com os mouros, os “verdadeiros” demónios.

Para além dos reis, no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* não são raros os gigantes, embora nem sempre se comportem “demoniacamente”. Sabemos que o gigantismo é uma maneira de representação dos demónios devido à brutalidade que normalmente os caracteriza e os identifica como seres malignos e, portanto, sempre em luta com os heróis.

De facto, no primeiro caso apresentado pelo *Livro* os gigantes são negativos: o rei Brutus deve “lidar” com eles para os vencer e assim libertar a futura ilha de

Bretanha, chamada antigamente de Albion⁴⁰¹. Neste caso aos gigantes não é atribuída qualquer qualidade; apenas sabemos que habitavam a ilha de Albion antes de Brutus chegar.

Um outro gigante a referenciar é o que foi combatido por Artur⁴⁰² no Monte Gargano quando o rei de Roma Lucius Liber quis que o soberano se tornasse seu vassalo. Em boa verdade, a luta contra o gigante «argulhoso» (vol.1, p. 90) mais do que ser demoníaca é simbólica, identificando o poder do império romano com esta figura imponente, que, contudo, não consegue vencer o “pequeno” rei Artur. O passo de Artur contra o gigante encontra-se na secção dedicada aos reis de Bretanha e por isso a narração identifica Artur como herói, o que leva o leitor a perceber que o gigante – o império romano – adquire uma conotação negativa. A maldade do gigante-império é ainda reforçada pelo adjetivo “orgulhoso”, que, como sabemos, remete para um dos pecados mais graves e até atribuído ao próprio Lucifer. Com efeito, o lado demoníaco e mau da criatura aparece de maneira sensível no adjetivo que o caracteriza.

Recorde-se que a luta contra o gigante é retirada da *Historia Regum Britanniae*, no episódio de matriz onírica, em que o rei Artur, na mesma situação descrita por Dom Pedro, sonha com um dragão lutando com um urso. A interpretação da visão vê o soberano na figura do dragão triunfante sobre o outro animal que representa o gigante⁴⁰³. Ora, no texto do Conde o gigante é apenas uma referência, mas na obra de Monmouth aparecem mais informações sobre esta figura, como a de ser um «monstruo abominable [...] odioso [...] criminal [...] infame raptor» (1987: 169) e responsável pelo rapto da sobrinha do duque e da sua morte. A figura deste gigante é ainda mais pormenorizada quando o rei consegue finalmente vê-lo: «monstruo inhumano junto al

⁴⁰¹ Uma lenda medieval conta que os gigantes que estavam na ilha de Albion foram gerados por uma mulher chamada Albine e um demónio que a seduziu dando assim origem à dinastia monstruosa que habitava na ilha antes da vinda de Brutus. Antes dos gigantes a ilha teria sido refúgio apenas dos diabos e só quando Albine e as suas irmãs fugitivas conseguiram ali chegar, vindas da Grécia, é que se obteve a nova “linhagem” de criaturas espantosas (Darrah, 1994: 119). Portanto, embora nem na obra de Geoffrey de Monmouth nem no posterior *Livro de Linhagens* esteja explicada a origem dos gigantes, é natural pensar que estes deveriam ter características demoníacas, o que, de facto, têm, sendo eles filhos de demónios.

⁴⁰² O gigante costuma ser o antagonista principal dos cavaleiros da Távola Redonda (Darrah, 1994: 119).

⁴⁰³ O urso é o animal antropomorfo por excelência (Pastoureau, 2007: 52).

fuego, com las fauces manchadas por la sangre de unos puercos que había estado devorando» (1987: 170).

O espaço em que o gigante está situado é equivalentemente importante, sendo uma ilha circundada de fogo, o que demonstra de modo mais preponderante a proximidade entre esta criatura e o diabo, embora na obra de Monmouth não haja nenhuma comparação evidente entre o gigante e o demónio. Porém, a prova do aspeto demoníaco do gigante está extremamente ligada ao nome da localidade em que se efetua a luta – São Miguel –, isto é, o santo que no *Apocalipse* combateu contra o demónio-dragão. Neste sentido, Artur é o “novo” arcanjo, enquanto o gigante figuraria como Diabo.

Depois deste episódio, Artur, voltando para a Bretanha, descobre que o sobrinho Mordech, a quem tinha deixado momentaneamente a guarda da sua mulher e da sua terra, tenta dormir com a rainha e conquistar o território. Mordech é, portanto, uma representação do mal e da queda do reino de Bretanha, e a sua imagem malévola está reforçada na lenda do *Livro de Linhagens* por causa da materialização da serpente no “freo” do rei, simbolo demoníaco como também presságio da derrota de Artur.

Por fim, gigante que efetivamente possui particularidades demoníacas evidentes também na obra de Dom Pedro é o mouro Açaçaf:

«Ûu cavaleiro grande, maior ùu palmo que outro cavaleiro que el achasse, e era muito ancho e muito membrudo e mui negro, e havia antre olho e olho tres dedos. E era filho d’el rei de Tunece, que o fezera em ùa sua filha» (vol. 1, p. 234).

De facto, Açaçaf⁴⁰⁴ não é apresentado com a palavra “gigante” mas este aspeto pode deduzir-se da sua descrição, que, juntamente com outros pormenores monstruosos, faz dele uma personagem próxima do ambiente demoníaco. Apesar das características

⁴⁰⁴ Personagem que se encontra também na *Crónica Geral de Espanha de 1344*, com a diferença de que a característica do gigantismo, ou seja, «de grande estado» (vol. 4, p. 480), é atribuída a um outro mouro, isto é, Oryas, cavaleiro que quer, como Açaçaf no *Livro de Linhagens*, cortar a cabeça ao Infante Dom Afonso. Lembre-se que na *Crónica Açaçaf* (Axaçaf) está também presente, mas sem evidenciar o aspeto aterrorizante que o caracteriza no nobiliário.

físicas, ele é mouro e fruto de um incesto⁴⁰⁵, um pecado condenável não apenas pelos cristãos como também pelos muçulmanos⁴⁰⁶.

A disformidade de Acaçaf pode ser devida, para além de ter nascido de um incesto, ao facto de ter sido nutrido com leite de camela. Este gigante ainda reflete uma mundividência dos heróis pagãos, considerados, pois, monstros gigantes e, por vezes, negros (Cardini, 2002: 88), todos com a característica de serem inumanos e oferecendo ainda dramaticidade à ação narrativa (Dubost, 1991: 576), como no caso do episódio descrito por Dom Pedro no *Livro de Linhagens*. Porém, na *Crónica Geral de Espanha de 1344* o mesmo autor não lhe dá este “pathos” descritivo⁴⁰⁷.

Apesar da sua força e do seu tamanho, os portugueses conseguem matar este gigante e trazer a cabeça ao rei Dom Fernando. Rodrigo Froiaz explica bem o motivo deste gesto: «per sua maldade [Acaçaf] quisera gaanhar a cabeça de vosso filho, o ifante dom Afonso» (vol. 1, p. 234).

Existem ainda outras personagens más para além das que analisámos, embora a particularidade malévola não seja preponderante. Lembramos a fada Dama do Pé de Cabra que é criatura aproximada aos demónios, assim como a mulher do rei Ramiro, que é denominada como “Diabo”⁴⁰⁸ pelo filho Ordonho porque preferiu o mouro ao marido cristão, ou os vários muçulmanos que, por serem de uma outra religião, são

⁴⁰⁵ No *Livro de Linhagens* aparece uma outra personagem nascida de um incesto, mas diversamente da figura de Acaçaf ela é positiva, sendo o fundador da família dos Velosos. Porém, e apesar deste aspeto bom, ele foi chamado de Veloso por causa de ser «negro e mui feo e mui veloso, que nom semelhava senom besta selvagem» (vol. 1, p. 172), porque gerado através uma relação ilícita.

⁴⁰⁶ «E os Mouros disserom que esta morte que lhe veera pelo pecado que fez em sa filha» (vol. 1, p. 234).

⁴⁰⁷ Contudo, no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* aparece uma outra figura de tamanho particular, isto é, Pedro Arteiro, chamado de Churrichãos: «ele era mui grande e estava em gram cavalo em aquele chão, que parecia ãa torre, e por esto lhe chamarom dali adeante a el e aos que dele decenderom, Churrichãos» (vol. 2, p. 173). A imagem desta personagem é positiva e o facto de ser um colosso – “gigante” bom e muitas vezes de origem sobrenatural (Dubost, 1991: 578) – serve para mostrar a grandeza do homem que deu origem à linha dinástica dos Churrichãos, pois não aparecendo nesta lenda fadas que ajudem na criação da linhagem há a particularidade física de Pedro Arteiro que torna a dinastia igualmente mítica. De facto, particularidades sobrenaturais não são estranhas às personalidades que aparecem nos *Livros De Linhagens*, como é o exemplo do Cid Rui Dias, que conseguiu numa hora matar cinco reis mouros, ou, ainda, o de Gonçalo Mendes da Maia, que consegue matar o muçulmano Almoliamar – dotado de uma força excepcional –, fazendo com que o cristão se torne ainda mais possante do que dele.

⁴⁰⁸ No *Livro Velho*, Ordonho diz: «Padre, não a levemos connosco mais o demo» (p. 49); no *Livro de Linhagens* encontra-se: «Esto é demo. Que queres dele, que pode seer que vos fugira?» (vol. 1, p. 210).

automaticamente considerados maus. Veja-se ainda a personagem de Pero Fernandes, que era «mui viçoso» e que por isso «se comporia bem com os Mouros em seus banhos e seus viços» (vol. 1, p. 167).

Além dos homens, existem também as mulheres que, apesar de serem cristãs, cometem pecados e por isso são más ou dão origem à maldade. Este último caso é visível na história de Rodrigo Gonçalves da Palmeira, cuja mulher, Enês Sanchez, o trai com um frade de Boiro, despertando assim a malignidade – devida à raiva da traição – no senhor que

«Queimou ela e o frade e homens e molheres e bestas e cães e gatos e galinhas e todas cousas vivas, e queimou a camara e panos de vistir e camas, e nom leixou cousa movil. E algũus lhe preguntaram porque queimara os homens e as molheres, e el respondeo que aquela maldade havia XVII dias que se fazia e que nom podia seer que tanto durasse» (vol. 1, p. 237).

O homicídio da mulher no caso de traição não era uma novidade na Idade Média. Aliás, o *Livro de Linhagens* também refere uma outra personagem que por ser percecionada como traidora morre por mão do marido: falamos de dona Estevainha, mulher de Fernam Rodrigues. Pelo modo como a narração se estrutura⁴⁰⁹ parece que a morte da senhora foi importante para a evolução das virtudes de Dom Fernam, que venceu todas as lutas em que participava, contra mouros ou cristãos. Da mesma maneira, o facto de o filho de Estevainha e Fernam, Pero Fernandez, evidenciar muitos vícios resultaria por “genética”, já que a mãe fora uma traidora.

Também na secção dedicada à família dos Laras aparecem duas mulheres más. A primeira é Dona Lambra, mulher de Rui Vasquez e personagem da *Lenda dos Sete Infantes da Lara*; a outra é Maria Manrique, que, depois de ter dado à luz o filho, «foi maa molher», porque «foi-se pera ãu ferreiro, pera Burgos» (vol. 1, p. 152). O *Livro de Linhagens*, embora não refira muito mais sobre esta última personagem, coloca-a em oposição ao marido Dom Diego, «o Boo»:

⁴⁰⁹ Na parte inicial encontramos uma longa narração que se foca na “traição” de Dona Estevainha, para depois contar as proezas de Dom Fernam Rodrigues e, por fim, as de Pero Fernandez.

«Dona Maria Manrique, que foi casada com dom Diego, o Boo, e fez em ela dom Lope, el Ruivo. E depois que fez este filho com dom Diego, o Boo, seu marido, foi maa mulher» (sublinhado nosso – vol. 1, p. 152).

Do ponto de vista literário, parece que há uma vontade por parte do autor em reforçar, por um lado, a maldade da mulher que se casou com um “boo” e, por outro, que ela foi “maa” através do uso da antítese e mediante o pleonasma que se vê no uso da palavra “casada” e do constructo “seu marido”, bem como pela repetição do conceito de Maria ser má esposa, por contraste com o bom esposo Dom Diego. Estes meios retóricos colocam a mulher, já à partida com traços negativos por causa de ser traidora, numa pior situação, sendo ela não apenas adúltera mas também “maa” e que fez mal ao “boo” Dom Diego. Ela é, portanto, uma pecadora, embora isso não esteja referido nestes termos.

Mais complexa é a personagem de Dona Lambra, presente na *Lenda dos Sete Infantes da Lara*. O autor do *Livro de Linhagens* refere, apenas no final da narração, que foi por causa dela que aconteceram os homicídios dos irmãos e o rapto de Gonçalo Gostiiz por parte de Almançor. A sua posição na conclusão da história faz com que ela não seja vista – pelo menos nesta versão da lenda – como uma figura importante. No texto ela é queimada por Mudarra Gonçalves⁴¹⁰ «per que lhe este mal veera» (vol. 1, p. 148). De facto, não é explicado o porquê de ser esta mulher a causar tamanho mal; por isso é necessário ter em conta as outras versões da *Lenda dos Sete Infantes* que informam sobre a importância desta mulher e acerca do mal que se seguiu depois do casamento dela com Rui Fernandez, tio dos sete irmãos.

⁴¹⁰ Filho do pai dos sete infantes e de uma moura, prima de Almançor. Mudarra vinga o homicídio dos irmãos e será um «mui bom cavaleiro d’armas, [...] homem muito honrado e [...] mui bom cristão» (vol. 1, p. 148). Como acontece com a lenda de Gaia, narrada no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro*, a moura do conto dos Sete Irmãos é importante pela fundação da dinastia dos Laras, embora, desta vez, a sua origem feérica não possa ser confirmada, por falta de pormenores, em particular espaciais, sendo estes os mais importantes para o reconhecimento de uma fada. Apesar disso, a moura apresenta características similares às de Artiga, do mesmo *Livro de Linhagens*, particularidades que foram analisadas por Maria do Rosário Ferreira na sua dissertação de doutoramento *A Lenda dos Sete Infantes. Arqueologia de um Destino Épico Medieval* (2005). Lembre-se ainda que as ligações entre a narração dos Laras e a de Artiga são conexas também pelo descendente de Artiga e Ramiro, Gusteus Gonçalvez.

Segundo Maria do Rosário Ferreira (2005: 140), a maldade da mãe⁴¹¹ dos sete gémeos na lenda originária foi substituída pela maldade de Dona Lambra, que, como a mãe, quer que os infantes morram. É ainda a ligação entre esta mulher e os mouros que faz dela uma personagem não somente má, mas ainda demoníaca. Recorde-se que os muçulmanos são «representantes tradicionais de um outro mundo invertido e relacionado com os poderes das trevas». A posição malévola de Dona Lambra é confirmada também na *Crónica Geral de Espanha de 1344*, em que para além da morte física se nomeia também o sofrimento da alma maligna que «seera perduda pera sempre!» (vol. 3, p. 171).

Para além destas diversas figuras, o *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* apresenta duas outras interessantes referências a uma dimensão demoníaca atribuída a portugueses e a mouros.

Uma das ocorrências está presente na descrição da batalha do Salado, em que os mouros veem pelejar os soldados portugueses, achando que «semelhavam diaboos do inferno» (vol. 1, p. 252). Este acontecimento é bastante particular, pois é a primeira vez que os cristãos estão vistos como figuras demoníacas. Portanto, há aqui uma inversão de papéis, sendo que normalmente são os mouros os aproximados aos demónios. Contudo, a característica de os portugueses serem diabólicos não os coloca no patamar dos diabos, mas apenas os torna mais assustadores aos olhos dos mouros. Neste sentido, a inteligência e as artes mágicas e demoníacas muçulmanas não podem nada contra os soldados cristãos, que, como se sabe, ganham a batalha.

A maldade dos mouros – embora nem sempre esteja expressa claramente – é, por sua vez, visível, por contraste, pelo aspeto sobrenatural que por vezes caracteriza os cristãos, como é o caso da intervenção de São Tiago ou da cruz flamejante⁴¹² que defende os portugueses durante a batalha do Salado. Estes são elementos milagrosos

⁴¹¹ Nas tradições orais da lenda, a mãe é uma personagem má que tenta matar os seis filhos ficando apenas com um. Este comportamento é devido à monstruosidade do parto gemelar que causa vergonha na mulher, porque considerada “porca” e que é, portanto, obrigada a afastar os restantes filhos. No conto o pai descobre a vontade da mulher e faz crescer as crianças em segredo. Obviamente na versão oral a mãe, como também Dona Lambra no *Livro de Linhagens*, é punida, a primeira com a morte numa lagoa e a segunda mediante o fogo (Santos, 2005: 119, 144).

⁴¹² «E tragia em sas mãos ãa cruz que esprandecia como o sol, e lançava de si raios de fogo» (vol. 1, p. 253).

que mostram a “falsidade” e a inferioridade religiosas do deus dos infiéis, pois «Mafomede nom havia poder pera os defender» (vol. 1, p. 249). Portanto, o aspeto demoníaco é intrínseco ao mouro, sendo contraposto à “verdadeira” religião e tendo um deus diverso do “autêntico”.

Uma outra e última referência ao diabo é reportada na descrição da personagem histórica de Pero Monda, filho de Pedro Eanes de Vasconcelos e Tareija Gil, «que dizem que foi seposo do Demo» (vol. 1, p. 409), e que sabemos não deixou descendentes (Pizarro, 1987: 184). Esta descrição aparece com as mesmas palavras no *Livro do Deão*⁴¹³. Porém, o significado de “seposo” é desconhecido – sendo também assinalado por José Mattoso na sua edição com um ponto de interrogação. Além disso, não há muitas informações sobre esta figura, pelo que não nos é possível aprofundar aqui a nossa análise.

Na obra atribuída a Dom Pedro, na parte relativa aos reis de Bretanha⁴¹⁴, aparece ainda um elemento assustador que é possível categorizar como demoníaco, embora toque também o universo das superstições, porque a sua qualidade de fenómeno raro faz com que anteceda uma grande desgraça, como, de facto, acontecerá. Trata-se da chuva de sangue⁴¹⁵ que durante três dias trouxe moscas e causou «grande enfermidade em na terra e morrerom grandes gentes» (vol. 1, p. 78).

Como é possível concluir por esta parte do nosso estudo, o *Livro de Linhagens* não apresenta muitas personagens demoníacas. Aliás, o único texto em que estas se encontram mesmo é o nobiliário de Dom Pedro, sem, porém, serem caracterizadas de maneira particularmente incisiva. Com efeito, as figuras malignas não estão diretamente ligadas ao demónio, sendo que este é apenas nomeado quando se descrevem os soldados portugueses e Pero Monda, enquanto as restantes entidades bíblicas ou gigantescas são

⁴¹³«Pero Monda, que dizem que foi seposo do demo» (LD, p. 135).

⁴¹⁴ Na *Historia Regum* esta chuva está também referida.

⁴¹⁵ Este tipo de chuva, que tem uma explicação científica – é constituída por areia e por pós naturais que coram a água –, está muito presente na literatura não só da Idade Média como também na da Antiguidade Clássica. Veja-se, por exemplo, a *Ilíada*. É um fenómeno também atestado nas crónicas, como a de William de Newburgh, em que se lê que em maio de 1198, durante a construção do castelo Gaillard, na fronteira da Normandia, o rei Ricardo I assistiu a este tipo de chuva: «Repente imber sanguine mixtus descendit, stupentibus cum ipso rege cunctis qui aderant: cum et in suis vestibibus veri sanguinis guttas conspicerent, et rem tam insolitam malum portendere formidarent» (*apud* Tatlock, 1914: 445).

apresentadas somente como más, porque contrariam Deus, ou assustadoras, por causa das disformidades.

Além disso, os gigantes e os mouros acabam por ser figuras malévolas e conseqüentemente ligadas ao demónio. Em particular recordamos a personagem de Acaçaf, nascido de um incesto e crescendo bebendo leite de camela, elementos que o tornam uma “criatura” mais animalesca do que humana. Os outros gigantes que aparecem no *Livro de Linhagens* são entidades que pertencem ao universo literário da matéria de Bretanha e, por isso, envolvidos numa aura mítica superior àquela oferecida pelos acontecimentos mais “concretos”, como é o caso de Acaçaf.

O mal é ainda representado por mulheres traidoras que caem no pecado da luxúria e cujo homicídio é justificado, como acontece para Dona Estevainha. Elas, a par dos mouros, cedem aos vícios e a geração posterior a estas não pode deixar de tentar-se pelos prazeres; de resto, veja-se a este propósito a figura de Pero Fernandez. A maldade das mulheres pode ser ainda vista como um meio literário de contraste para reforçar a bondade dos maridos ou, como no caso da Dona Lambra da *Lenda do Sete Infantes*, do herói Mudarra Gonçalves.

Parte V

Da Crónica Geral de Espanha de 1344

Capítulo 7

O mágico e o supersticioso

«Só falta recorrer às artes da magia.»
Goethe, *Faust*

Segundo os estudos efetuados por Albano Figueiredo (2005: 554-555) sobre a cronística medieval portuguesa, as crónicas “gerais” apresentam uma dimensão literária muito forte e que oferece elementos importantes para a compreensão da mundividência daquele tempo, interlaçando-se nelas diversos modelos ideológicos com um imaginário simbólico, posição que subscrevemos. Aliás, facto indesmentível é o de que a *Crónica Geral de Espanha de 1344* é, como também fora já constatado por Fernando Figueiredo⁴¹⁶, uma obra riquíssima em elementos maravilhosos⁴¹⁷ que se encontram mais ligados ao universo milagroso⁴¹⁸ e mítico do que ao mágico⁴¹⁹. Contudo, embora as *mirabilia* derivadas do encantamento não estejam ali particularmente presentes⁴²⁰, podemos desde já confirmar, como demonstraremos neste capítulo, que os elementos

⁴¹⁶ Cf. *O maravilhoso na Crónica Geral de Espanha de 1344. Tipologias e implicações narratológicas* (1995).

⁴¹⁷ Falamos do maravilhoso no nosso capítulo 2 (*vide supra* p. 25).

⁴¹⁸ No capítulo primeiro vimos a dificuldade dos homens da Idade Média em distinguir milagre e magia, sendo que ambos tinham que ver com o sobrenatural, embora um divino e o outro supersticioso. A este propósito reafirmamos a problemática medieval da distinção entre santos verdadeiros e santos falsos – os primeiros tinham poderes divinos enquanto os outros eram mágicos (*vide supra* p. 20). Nesta secção do nosso trabalho também encontraremos elementos que em princípio podem parecer mágicos, mas que estão mais próximos do milagroso, ou, ainda, itens que possuem um sentido ambivalente. De facto, é sabido que a Idade Média aproveitou alguns elementos “mágicos” – das antigas religiões –, encobrendo-os e oferecendo-lhes características divinas. A este propósito Francis Dubost (2016: 33, 35) refere que existem vários níveis de maravilhoso que se articulam no *continuum* entre milagroso e mágico – aspeto próximo do demoníaco. Um elemento literário pode oscilar entre milagre e magia, enquanto o maravilhoso indica o seu grau de incerteza. Contudo, nas obras medievais parece prevaler o *miracolum*, que apaga – pelo menos em parte – a dimensão mágica.

⁴¹⁹ Os elementos mágicos são mais numerosos na *Primera Crónica General de Espanha*, texto de que o autor da *Crónica* portuguesa retira muitos dos acontecimentos por ele narrados. Não obstante, como notou Garrosa Resina (1987: 181), a obra de Afonso X apresenta mais factos milagrosos e outros pertencentes ao maravilhoso bíblico, como o povoamento da Espanha por parte do neto de Noé, Thubal, que com os seus homens «començaron a poplar todas essas montannas e fizieron se muy grandes pueblos» (1977: 6).

⁴²⁰ Sabemos que o maravilhoso suscita espanto na audiência que ouve ou lê a história. Ora, na *Crónica Geral de Espanha de 1344* existem, como afirma Fernando Figueiredo (1995: 47), elementos mágicos maravilhosos; mas há também aspetos desta categoria que surgem como “naturais” e ligados a uma esfera concreta da realidade medieva e não transcendente, como são, por sua vez, os itens pertencentes ao maravilhoso.

mágicos que comparecem na obra de D. Pedro, Conde de Barcelos, são, de facto, em número mais significativo do que o afirmado por Fernando Figueiredo.

Devido à quantidade de matéria que a nossa *Crónica* integra, a seleção dos vários elementos mágicos – e, como veremos também, demoníacos⁴²¹ – não seria nunca tarefa simples; mas, do nosso ponto de vista, é perfeitamente viável organizar e catalogar as várias tipologias do mágico que impregnam este texto historiográfico. Começaremos com o estudo das personagens de Hércules e Rotas e sucessivamente analisaremos outros elementos ligados à adivinhação, aos feitiços, aos objetos e aos animais. Para além destes aspetos, existem também referências, ainda que poucos importantes, relacionadas com o mágico, mas que não são identificadas no texto como tais. Estas são a «Arte Notorya» (vol. 2, p. 230), que já explicámos anteriormente⁴²², as «fadas» (vol. 2, p. 120), desta vez simbolizando o destino e não propriamente a figura feminina a quem normalmente o termo se associa, e, por fim, as «feiticeiras» queimadas por Ramiro (vol. 2, p. 408), aspeto que garantiria ao soberano o tornar-se num rei bom⁴²³.

Hércules é uma personagem fundamental na economia narrativa da *Crónica de 1344*. Juntamente com Rotas, é um dos povoadores da Espanha; e fundou a magnificente cidade de Toledo. Além disso, a figura é conformada no texto também a partir de interessantes aspetos maravilhosos que em boa medida podem ser categorizados como mágicos.

Sabemos desde logo que ele é da dinastia dos gigantes, ainda que, como o texto refere, não seja, obviamente, um gigante mau⁴²⁴. A sua figura “monstruosa” não é,

⁴²¹ *Vide infra* p. 249.

⁴²² *Vide supra* nota 202, p. 129.

⁴²³ Fala-se de Ramiro I (842-850). O facto de o soberano queimar as feiticeiras está também referido no *Cronicon Emilianense*. Na opinião de Jennifer Corry (2005: 79) esta prática seria relatada somente pelas autoridades seculares visigóticas; mas, em face do período em que o rei viveu, aquela afirmação parece duvidosa, pois sabemos que as fogueiras começaram muito mais tarde (*vide supra* p. 37).

⁴²⁴ «pero nõ era cruel nem mao senhorio; ante era muy piadoso aos bõos e mui bravo e forte aos maaos, como aquel que nom era vindo pelo mundo por outra cousa se nõ por destroyr os sobervosos e maaos e defender os bõos e humyldosos.» (vol. 2, p. 23).

portanto, demoníaca⁴²⁵, como normalmente muitos dos gigantes o são, mas positiva⁴²⁶, antes assegurando o seu inusual tamanho, simbolicamente, a sua força e a sua potência. Além disso, esta personagem parece ter capacidades divinatórias, porque consegue entender «por arte de estronomya» que na atual Toledo «avya de seer pobrada hũa muy noble cidade» (vol. 2, p. 26). E é neste sítio em particular que as características mágicas e maravilhosas de Hércules adquirem maior importância: recorde-se que é ali que ele constrói a sua casa, que «nũca no mũdo foy homem que verdadeyramẽte soubesse dizer como era feyta» (vol. 2, p. 26). Depois se verificará mesmo que, a tal casa, serão atribuídos determinados “encantamentos”.

⁴²⁵ *Vide supra* p. 152.

⁴²⁶ Hércules pode quanto a este particular ser comparado à figura do “colosso” que deu origem à família dos Churrichãos (*vide supra* p. nota n.º 407, p. 212).



Figura 38: Hércules e a cidade fortificada. Ms. Série Azul 1 da Academia das Ciências de Lisboa, fl. 1r.

Recorde-se que, no que concerne a uma dimensão mais material, a figura de Hércules é apresentada como “gigante” na iluminura⁴²⁷ do célebre Ms. Série Azul 1 da Academia das Ciências de Lisboa, que, embora muito deteriorada, representa o herói triunfante numa cidade fortificada. Segundo María Pandello Fernández (2013: 35), as dimensões de Hércules em relação à cidade são nesta construção imagética pragmaticamente desproporcionadas por forma a revelarem o aspeto sobrenatural do protagonista (figura 38).

⁴²⁷ As iluminuras do manuscrito da *Crónica Geral de Espanha de 1344* da Academia das Ciências de Lisboa não são normalmente ilustrativas e explicativas dos factos narrados, ao contrário do que, por exemplo, acontece com as das *Cantigas de Santa Maria*, pois a função daquelas é, com poucas exceções, meramente decorativa.

Rotas, ao contrário de Hércules, não é representado como um herói de prestança física, mas sim intelectual. Ele é um sábio que se isola do mundo para morar numa gruta com um dragão que o alimenta⁴²⁸. Assim, embora aparentemente não comporte nada de mágico, é uma personagem que, pela sua sabedoria, se pode comparar ao Merlim da *Vita Merlini*⁴²⁹: ambos são sábios e ambos mudam para um lugar longe da civilização. Rotas, como Merlim, possui ainda o dom da previsão do futuro, com a particularidade, de que esta é conhecida pela leitura que o rei Pirus efetua do livro que Rotas lhe oferece⁴³⁰.

Segundo a interpretação de Elisa Torre (2003, 180), a amizade com o dragão seria devida ao facto de Rotas ser originário do Oriente, «daquella parte em que dizem que he o paraíso terreal» (vol. 2, p. 35), e que, por isso, encara todas as criaturas, dragões incluídos, como «criaturas de Deus» (vol. 2, p. 36), o que o faz aceitar que aquela besta ameaçadora se torne amigável, o mesmo ocorrendo com o urso que entrará na cave em que o herói se esconde antes de ser descoberto por Tarcos. Ora, este ponto de vista positivo do animal é provavelmente oferecido pela visão oriental⁴³¹, diferente da ocidental, que via o dragão como ente negativo. Contudo, a relação entre os dois não leva Rotas a ser um homem positivo, pois torna-se selvagem e, como afirma Elisa Nunes Esteves (1997: 65), ele desce do patamar humano – considerado mais elevado na Idade Média – ao de animal e por isso carece de ser reintegrado na sociedade. De facto,

⁴²⁸ Embora seja uma criatura normalmente considerada demoníaca, aqui assume qualidades positivas, caçando e alimentando Rotas. Neste contexto, o dragão possui também características simbólicas importantes que o definem como animal de sabedoria. Dele o rei recebe a comida, e, por isso, torna-se sábio. Por conseguinte, a simbologia do dragão sábio é complexa e muitas vezes tributária até da sua capacidade de devoração. Não raro ingere o herói e estoutro logo encontra uma maneira de se libertar e matar a besta; assim, o herói, depois de ter morto o animal, torna-se “diferente”. Em suma: o dragão é, como refere Massimo Izzi (1989: 113), portador de um “tesouro” sapiencial que deve ser combatido e morto. Ora, o caso de Rotas e do seu dragão é bem diferente, porque ele não o mata, beneficiando, aliás, constantemente, da sua sabedoria, que lhe é transmitida pela comida.

⁴²⁹ De facto, nesta obra o sábio Merlim vive no bosque acompanhado por um lobo, que, como o dragão, era considerado um animal negativo.

⁴³⁰ «E per este livro elle adevynhava muitas cousas das que avyã de vïr e fazia tantas maravyllhosas cousas que os que o viam tinham que fazia milagres.» (vol. 2, p. 35). Neste trecho o aspeto milagroso é dúbio, pois são os “quem o veem” que atribuem ao rei Pirus a capacidade de fazer milagres e não uma característica própria do soberano, assim se demonstrando a sobreposição e a dificuldade, muitas vezes, em traçar uma linha de demarcação entre o milagroso e o mágico (*vide supra* nota n.º 12 p. 20).

⁴³¹ A simbologia do dragão oriental é, pois, positiva, até porque é ele que cospe o “ovo do mundo”, aproximando-se, portanto, a Deus, Verbo Criador (Chevalier, Ghebraant, 2011a: 394). Com efeito, a coabitação com o dragão é para Rotas – como vimos na nota anterior (*vide supra* nota n.º 428) – a covivência com a sabedoria.

a descrição de Rotas, quando é encontrado por Tarcos, sugere aspetos assustadores, sendo o futuro rei representado como um «homen selvagem» (vol. 2, p. 36) e cuja descrição⁴³² corresponde à do imaginário medieval: um monstro caracterizado por ter pêlos que lhe cobriam o corpo inteiro, que mora nas grutas, que come carne crua e que normalmente vive sozinho⁴³³ (Izzi, 1989: 363).

Com efeito, o gigante Hércules e o “monstro” Rotas e o seu dragão configuram um estranhamento em relação aos protótipos das figuras congéneres que na Idade Média eram consideradas negativas. Por contraste, as duas personagens são heróis: um forte devido ao seu tamanho, e que libertará a Espanha dos monstros “verdadeiros”; um sábio que se tornou “monstruoso” por causa dos seus estudos⁴³⁴. Ambos darão origem à população da Espanha, assegurando a este território, como também refere Elisa Nunes Esteves (1997: 68), uma «linhagem de carácter excepcional». Portanto, a reversão dos polos negativo-positivo destas criaturas é um instrumento que suscita maravilha ao leitor coevo e oferece aos heróis uma aura mítica ainda mais forte⁴³⁵.

Os elementos mágicos que surgem na descrição destas personagens estão relacionados principalmente com a leitura do futuro, arte de modo intrínseco ligada à magia natural (ou magia culta)⁴³⁶ e que – como veremos também nos parágrafos seguintes – é por várias vezes mencionada nas descrições que o autor narrador elabora sobre os sábios adivinhos. No caso particular de Rotas, há que notar que no seu profetizar e no seu isolamento se assemelha à personagem de Merlim, que encarna várias virtudes mágicas; por sua vez, a feição encantatória de Hércules repercute-se sobretudo na construção da sua casa em Toledo.

⁴³² «con muy longa barba / e cuberto de cabellos ataa terra, ca cuydou que era homen selvagem.» (vol. 2, p. 36).

⁴³³ A descrição de Rotas corresponde mesmo a esta criatura monstruosa: «Rotas [...] achou hy hũa cova em que se meteu. [...] Tarcos [...] foy espantado [...] por que o vyu com muy longa barba / e cuberto de cabellos ataa terra, ca cuydou que era homen selvagem.» (vol. 2, p. 36).

⁴³⁴ «Pois tal vida faço eu e tenhome por viçoso por amor dos saberes.» (vol. 2, p. 37).

⁴³⁵ A heroicidade de Hércules, por exemplo, não é devida à sua semidivindade, sendo ele e o seu pai Zeus considerados “apenas” como valorosos mortais.

⁴³⁶ *Vide supra* p. 22.

O grupo de personagens que integram o universo mágico e que compreende especificamente a adivinhação é, na *Crónica*, o mais vasto: vários intervenientes conhecem o curso das estrelas, sabem ler o futuro e dominam também a “magia natural”⁴³⁷, ou seja, exercitam os poderes e as propriedades da natureza. Há casos, ainda, em que o poder da adivinhação é oferecido por Deus⁴³⁸, tornando-se, portanto, do domínio do milagroso – e por isso não considerado neste nosso estudo.

Como já procedemos para outros textos e géneros em análise, a categoria dos adivinhos é passível de ser organizada em três subclassificações: grupos de personagens, personagens individuais que têm a capacidade de prever o futuro e alguns elementos igualmente ligados à previsão do futuro, entre os quais os aspetos por nós considerados supersticiosos⁴³⁹.

Logo no Prólogo rastreamos uma referência aos «muy nobres barões» (vol. 2, p. 3) que «per o boo entendimento conheceram as cousas que avyam de vïir» (vol. 2, p. 4). Estes homens, como é explicado na obra, são conhecedores de muitas coisas, entre as quais a geometria – a «arte de medir» (vol. 2, p. 4) –, a astronomia e as «naturas das hervas e das pedras e das outras cousas en que há virtudes segundo as naturezas» (vol. 2, p. 5). Com efeito, a sabedoria medieval ligada aos astros era uma forma de leitura do futuro positiva, pois, como também surge explicitado na parte inicial do Prólogo, os “barões” fizeram desta arte um saber para os sucessores, que, assim, podiam ter conhecimento do passado e, por vezes, também do futuro⁴⁴⁰. Embora na obra não se

⁴³⁷ Na obra esta via nunca aparece de forma absolutamente linear, mas, se tivermos em conta o que defendemos no nosso primeiro capítulo (*vide supra* p. 23), isto é, que ter conhecimento das propriedades da natureza era, segundo alguns pensadores da época, saber de “magia natural”, considerada positiva, então admitimos que a mesma se repercute no texto. Não surpreende, aliás, que haja uma referência a este tipo de “conhecimento”, na medida em que a primeira parte da *Crónica Geral de Espanha de 1344* é quase uma cópia da *Primera Crónica General de España* dos *scriptoria* de Afonso X, o Sábio, que, como se sabe, possuía e foi o curador de várias obras sobre o poder das pedras (*vide supra* p. 24).

⁴³⁸ Vejam-se os casos do ermitão que diz ao Conde Dom Fernam Gonçalvez como derrotar Almançor (Cap. CCCXXVIII p. 30-33 vol. 3), de São Bento, que «dizia muytas cousas das que avyam de vïir» (vol. 2, p. 181), ou ainda o da previsão do Cide da vitória de Alvaro Fernandez contra o rey Bucar: «ca certos sede que o vëçeredes e de sto nõ ajades duvida, ca Deus mho ha outorgado» (vol. 4, p. 177).

⁴³⁹ Para a época a “leitura”, por exemplo, das calamidades naturais não era considerada supersticiosa, sendo aquelas, por vezes, percecionadas como sinais enviados por Deus, que queria avisar as pessoas da vinda de uma futura desgraça (Delumeau, 1989: 138).

⁴⁴⁰ Como referimos no capítulo 1 do nosso trabalho, a leitura do futuro era uma arte derivada dos estudos e, portanto, identificada também como “magia culta”. De facto, as técnicas adivinhatórias podiam ter que ver com os estudos matemáticos e dos astronómicos e, por isso, não considerados negativos, como era, pelo contrário, a prática da necromancia (*vide supra* p. 22). Os textos proféticos, neste caso os textos dos

referencie de forma direta que a capacidade de adivinhação esteja ligada à leitura dos astros, sabemos, pelo que demonstrámos anteriormente⁴⁴¹, que, de facto, o conhecimento da “ciência” astronómica era utilizado para produzir previsões. Um outro aspeto que emana deste início da narrativa é o da magia natural que se encontra relacionada com o saber das propriedades das ervas e das pedras.

Para além dos “barões”, há também «os sabedores de Grecia que souberon per suas artes que avya hy de nacer hũu homem que averia nome Hercolles» (vol. 2, p. 17). No texto não se identifica que forma de adivinhação era a utilizada por estes sábios para prever a vinda do herói fundador da Espanha, mas é certo que decifram corretamente a profecia, pois Hércules revelou-se, como o próprio nome significava, um «bathalhador honrado e acabado em força e em lide» (vol. 2, p. 17).

Depois deste episódio somos confrontados com a presença de «estronomos» a quem Hércules pede conselho. Recria-se então o diálogo entre o herói e estes adivinhos⁴⁴², que lhe referem que não será ele a povoar a cidade de Sevilha⁴⁴³, mas sim um homem «muyto honrado e muy mais poderoso que elle» (vol. 2, p. 20). Esta profecia será um pouco adiante recordada por uma inscrição numa pedra de mármore: «Aqy sera poboada hũa grande cidade» (vol. 2, p. 20). De facto, Hercules povoará – seguindo os conselhos da «arte da astronomya» (vol. 2, p. 26) – a cidade de Toledo, onde construirá a sua casa maravilhosa⁴⁴⁴.

Existem ainda na *Crónica* dois outros grupos conhecedores das práticas adivinhatórias. O primeiro é o dos «adevynhos» que transmitem a Atila que na batalha contra os romanos estes perderão um «caudel dos melhores» (vol. 2, p. 139) e que com a sua espada os vencerá. O segundo é o dos «astronomos» que interpretam o cometa como demonstração de que «os Africanos avyam de cobrar senhorio em Espanha» (vol. 2, p. 211).

“barões”, não eram uma novidade na Idade Média, pois a “literatura profética” conheceu um grande desenvolvimento desde as adivinhações de Merlim de Geoffrey de Monmouth até os séculos XV e XVI (Douglas, 1998: 39).

⁴⁴¹ *Vide supra* p. 23.

⁴⁴² Na *Primera Crónica General de España* será Allas que faz esta previsão.

⁴⁴³ Mais adiante no texto lê-se uma previsão, escrita nos livros de «adevynhanças», que revela as guerras que acontecerão nesta cidade: «ainda sairia fogo d’eixufre que queymaria a mais da vylla.» (vol.2, p. 80).

⁴⁴⁴ *Vide infra* p. 240.

No que concerne às personagens individuais dotadas de capacidades adivinhatórias, rastreiam-se apenas três e presentes na primeira parte da *Crónica*⁴⁴⁵. Embora este aspeto não seja referido claramente, percebe-se tal desiderato pelo facto de serem caracterizadas como conhecedoras da astrologia. A primeira dessas figuras é Allas, o astrónomo de Hércules, descrito no texto como sabedor de «estronomya» (vol. 2, p. 19). Depois, esclarece-se que este sábio era também mestre de Liberya⁴⁴⁶, filha do rei Espam, que, por ter aprendido esta arte, se tornou «sabedor em astrologia» (vol. 2, p. 31). Além destas duas figuras, a *Crónica Geral de Espanha de 1344* oferece-nos ainda o astrónomo de Júlio César, que interpreta um sonho⁴⁴⁷, prevendo que este último se tornará «senhor de todo o mundo. E assy aconteceu depois.» (vol. 2, p. 22).

Aparecerá num ponto muito mais avançado da narrativa a personagem do mouro Abentumero, que, como os outros adivinhos rastreados acima, é «muy sabedor en arte d’astronomya e nas naturas das cousas» (vol. 4, p. 211). Este último aspeto é comum aos sábios barões, ou seja, como estes últimos, ele compreende a “magia natural”. Porém, Abentumero não concretiza uma verdadeira previsão do futuro, pois “apenas” aconselha o seu companheiro Almohady sobre como se tornar rei dos mouros.

Para além destes adivinhos e astrólogos, na *Crónica* encontramos uma mulher grega «filha de Constantino, o emperador da Grécia» (vol. 4, p. 380). A pedido da ainda moça Biringuella, a «sabedor» faz uma longa profecia⁴⁴⁸ sobre o Infante D. Afonso (vol. 4, pp. 380-382). E as coisas que a mulher contou naquele tempo revelar-se-iam verdadeiras: Dona Biringuella está grávida e morrerá no parto; a irmã dela, Margarida, casar-se-á com um duque; e, por fim, o Infante Dom Afonso será submetido à ira de

⁴⁴⁵ Ou seja, anterior à Reconquista (Fournier, 1996: 4). No manuscrito 1 da Série Azul da Academia das Ciências de Lisboa esta separação é oferecida pela diversidade da letra que caracteriza as duas partes, sendo a primeira até o fólho 265v e a segunda de 266r até ao fim (Cintra, 2009: CDXCV).

⁴⁴⁶ Apesar de estar referenciada como pessoa sábia, não disponibiliza a resposta à pergunta do pai sobre como povoar Calez – lugar pobre porque seco, sem abertura ao mar e difícil para andar no inverno. Aliás, sabemos que ela só responderá se o rei Espam não decidir com quem ela casará, e, embora o pai aceite o compromisso, nada mais nos é contado sobre aquele assunto.

⁴⁴⁷ Isabel de Barros Dias (2003, 384) afirma que na historiografia afonsina estão presentes inúmeras personagens – eclesiásticos e sábios comuns – capazes de interpretar os sonhos. Na *Crónica* atribuída ao Conde de Barcelos esta habilidade é oferecida pelos sábios como o “estronomo” (vol. 2, p. 22), os “astrónomos” (vol. 2, p. 211) e Ruy Vasques (vol. 3, 157).

⁴⁴⁸ A esta adivinhação seguem-se outros sinais – aparições e visões divinas – que reforçam a previsão da mulher grega sobre o pecado de Afonso X. Contudo, o soberano não os consegue compreender (Dias, 2003: 349). O rei, portanto, está destinado a blasfemar e a despertar a ira de Deus que não o deixou de perseguir até a sua morte.

Deus por causa da sua blasfémia⁴⁴⁹. Este último aspeto é, de resto, sugestionado na iluminura representando um dragão que ornamenta o capítulo do pecado do rei (figura 39).

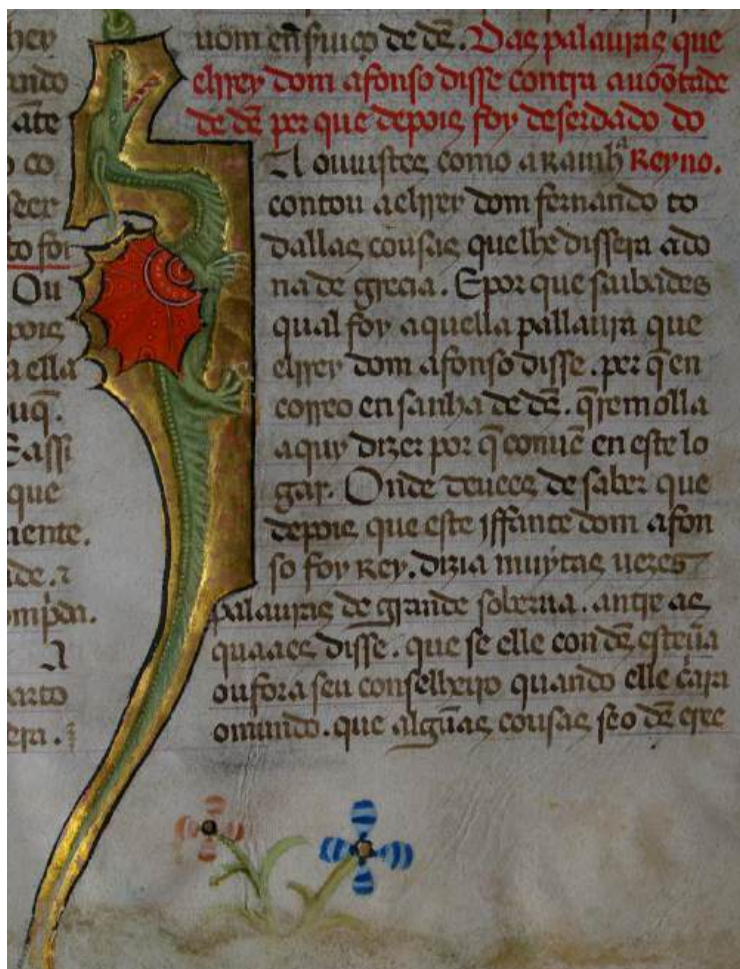


Figura 39: Letra J. Ms. Série Azul 1 da Academia das Ciências de Lisboa fl. 294 v.

A mulher grega, de facto, parece uma sibila e é identificada como tal por Elisa Torre (2003: 215). Ela possui qualidades adivinhatórias intrínsecas, sendo originária de um espaço mítico; e é até filha de Constantino, «emperador de Grecia» (vol. 4, p. 380). Esta última figura é lendária e apresenta qualidades excepcionais porque é o primeiro rei “cristão”⁴⁵⁰ do Império Romano que permitiu a legalização da “verdadeira” fé. A

⁴⁴⁹ «depois que este iffante dom Afonso foy rey, dizia muytas vezes palavras de grande soberva, antre as quaaes disse que, se elle com Deus estevera ou fora seu conselheiro quando elle criara o mundo, que algũas cousas, se o Deus cree/ra, foron melhor feitas que como as elle fezera.» (vol. 4, p. 382).

⁴⁵⁰ Nunca se converteu ao cristianismo, mas apenas o legalizou no império.

mitificação⁴⁵¹ que se fez do soberano durante a Idade Média refletir-se-ia na imagem da sua filha, que possui poderes proféticos situados num limbo entre mágico e milagroso. O aspeto mágico é oferecido pelo facto de a *Crónica* a ela se referir como “sabedor”. Isto é: se tomarmos em consideração os outros sábios adivinhos que são mencionados, ela é conhecedora por causa dos estudos. Contudo, o texto não refere que ela aprendeu a arte adivinatória, e a especificação da sua origem remete para o patamar do “milagroso”, embora esta última vertente seja bastante controversa, pois nos outros casos de adivinhações cristãs o milagre e a dimensão divina são bem evidentes.

Diferentemente da mulher, a natureza adivinatória dos outros adivinhos é devida à sabedoria que é obtida através de estudos que não são de matriz cristã⁴⁵². É o caso de mouros, gregos ou de um tempo mítico⁴⁵³ anterior à vinda de Cristo. A sabedoria destas personagens reduz-se principalmente ao conhecimento do movimento dos astros, pelo que existe uma explicação “factual” para a previsão. Segundo Isabel de Barros Dias (1999: 114), a capacidade de leitura do futuro é oferecida por uma sabedoria enorme que permite a interpretação de signos que seriam estranhos aos mortais comuns. Todavia, estes tipos de previsões foram considerados negativos a partir do século XIII⁴⁵⁴, e é por este motivo que, para nós, na obra de D. Pedro as personagens sábias normalmente⁴⁵⁵ não pertencem ao universo cristão, sendo, pois, estas últimas “realmente” portadoras de uma adivinhação de tipo milagroso.

Uma outra personagem capaz de ler o futuro é, como também vimos na parte dedicada à linhagística⁴⁵⁶, Nunho Salido, que consegue interpretar o voo das aves e com

⁴⁵¹ Constantino é protagonista de vinte e cinco hagiografias contidas na *Bibliotheca Hagiographica Graeca* (Aiello, 2003: <http://www.dirittoestoria.it/memorie2/Testi%20delle%20Comunicazioni/Aiello-Mito-Costantino.htm> - consultado em 21-03-2017).

⁴⁵² Recordamos que as obras de sabedoria astrológicas eram principalmente de origem árabe (*vide supra* p. 95).

⁴⁵³ Galán Sanchez (*apud* Mocelim, 2013: 66) afirma que o cristianismo ofereceu uma maneira de ver o tempo de forma linear, com um começo – a génese do mundo – e um fim – o Juízo Universal. Deste modo a consciência de um tempo passado era muito forte e reflete-se nestes pormenores “míticos” que as crónicas gerais, como também o *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro*, apresentam: do começo do mundo até um presente.

⁴⁵⁴ *Vide supra* p. 46.

⁴⁵⁵ Apesar da mulher grega, que, como vimos, apresenta qualidades particulares entre o mágico e o milagroso.

⁴⁵⁶ *Vide supra* p. 202.

isto ler o futuro. As suas previsões aparecem várias vezes⁴⁵⁷ na *Crónica* embora com diferentes níveis de interpretação. Ou seja, a primeira leitura que o amo faz aos infantes é nefasta, pois o mesmo Nunho afirma que nunca encontrou aves «tam contrairas como as d’oje» (vol. 3, p. 131), prevendo, assim, a morte «per treißom» dos infantes, como, de facto, acontecerá.

Na parte relativa à história do Cid também aparece a leitura do voo das aves⁴⁵⁸. A *Crónica* inspira-se no *Cantar del Mio Cid* e, aqui em particular, nos agoiros que adivinharão o retorno do herói com honra. Contudo, como refere Elisa Nunes Esteves (1997: 149), a direção do voo da ave interpretada na obra historiográfica não seria positiva, porque vem da esquerda⁴⁵⁹. Não se conhece o motivo do erro; provavelmente decorre de uma sobreposição dos dois episódios que aparecem no *Cantar* em que se regista a leitura do voo das aves, uma positiva e uma negativa⁴⁶⁰. Aliás, a honra do regresso do Cid está também preanunciada, pouco antes dos agoiros, por uma velha que lhe diz: «Vay em tal hora que, quanto achares ante ti, todo estragues!» (vol. 3, p. 422).

Além das personagens capazes de interpretar os sinais para lerem o futuro, na *Crónica* estão presentes outros elementos que permitem a adivinhação. Particular é o momento em que se assinala uma profecia e que é representada pelas pinturas negras que o mouro Abetihen manda fazer aos «signaaes das suas armas» que, «segundo conta a estória, profetizavalhe [...] destruymento da sua gente» (vol. 4, p. 388). De facto, o preto é uma cor que normalmente é associada a algo de negativo e demoníaco⁴⁶¹, e, por

⁴⁵⁷ Cf. vol 3: Cap. CCCLXXII, pp.131-132, em que encontramos a primeira leitura do voo das aves; cap. CCCLXXIII, p.133, onde Ruy Vaasquez contraria o que disse Nunho Salido anteriormente: «estes agoyros muy boõs»; cap. CCCLXXIV, p.137, em que Nunho mente sobre a sua previsão, afirmando que, de facto, os agoiros eram positivos: «Filhos, esforçade e nõ temades, ca os agoyros que vos eu dixee que eram cõtrayros, nõ era assy; ante eram muy bõos»; cap. CCCLXXVI, p.145, em que Nunho refere a Diego Gonçalvez, pai dos infantes, que estes últimos não quiseram acreditar nos maus agoiros.

⁴⁵⁸ A leitura do voo das aves na parte da *Crónica* dedicada ao Cid possui também uma vertente negativa e demoníaca. Será, por isso, analisada no capítulo seguinte.

⁴⁵⁹ «E sairõ de Vyvar e catou agoiro. E vyo hũa cornelha seestra, que mostrava que tornaria a sua terra com honrra.» (vol. 3, p. 422).

⁴⁶⁰ «Allí empiezan a aguijar, allí sueltan las riendas / A la salida de Vivar tuvieron la corneja diestra, / al entrar en Burgos tuviéronla a la izquierda. / Se encogió el Cid de hombros, levanto la cabeza: / albricia, Alvar Fáñez, pues se nos encha de la tierra, / mas con gran honra retornaremos a ella.» (*Cantar de Mio Cid*, 1997: 171).

⁴⁶¹ A cor preta ligada ao demónio está presente nas *Cantigas de Santa Maria* (vide supra p. 117) e também no *Livro de José de Arimateia* (vide supra p. 156).

isso, não poderia trazer consigo nada de positivo. Não é raro, pois, encontrar na *Crónica* vários trechos⁴⁶² em que está presente o contraste do branco – divino e associado aos cristãos – com o negro – cor dos mouros e dos infiéis.

No primeiro capítulo da primeira parte limitámos a nossa análise das superstições apenas aos elementos que se prendem com uma leitura do futuro⁴⁶³. Na *Crónica Geral de Espanha de 1344* estas aparecem várias vezes e simbolizam algo nefasto que acontecerá. Referi-las-emos dividindo-as em três grupos. O primeiro é o das catástrofes naturais, o segundo o dos eclipses e o terceiro o composto por sinais que veem como sujeito seres humanos.

O primeiro evento nefasto é representado por vários sinais que causam grande maravilha:

«tremeu a terra e escureceu o sol e a lũa e pareceu a estrella cometa muy grãde e per muy grande spaço, em tal guysa que bem se demonstrava o grande damno que se fez ã aquella batalha, ca ãrruyveceo o ceo que semelhava fogo e pareciam em elle rayos que resplandeciam como chamas que ardem.» (vol. 2, p. 142).

Contudo, este acontecimento é narrado posteriormente à terrível batalha em que morreram trezentos mil homens. Interessante é a passagem em que se refere que estes elementos só podiam ser uma advertência do “grande dano”, como se não houvesse uma alternativa de interpretação. Como sabemos, a ocorrência destas manifestações era rara⁴⁶⁴ e, por isso, lida como algo de negativo e portadora de maus presságios.

Idêntico é o terramoto na terra espanhola e o cometa «que parecia hũu synal d’espada» e que ficou no céu por trinta dias⁴⁶⁵. Estes eventos são interpretados por

⁴⁶² Vê-lo-emos no capítulo dedicado ao demoníaco na *Crónica Geral de Espanha de 1344* (vide *infra* p. 249).

⁴⁶³ Vide *supra* p. 29.

⁴⁶⁴ Veja-se o caso da “chuva de sangue” no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* (vide *supra* p. 216).

⁴⁶⁵ Este símbolo “astronómico” está presente nos textos historiográficos de Teófane (ca. 760 – 818) ou de Miguel, o Siro (1126-1199), que, associados também aos terremotos, anuncia a vinda dos muçulmanos (Conterno, 2014: 108). O sinal da espada no céu comparece ainda na *Bíblia* (Isaías 34: 5), representando a ira de Deus contra «todas as nações» (Is, 34,2 – 2008, 1207). De facto, como se lê na *Crónica Geral de Espanha de 1344*, a vinda dos islâmicos é interpretada como uma punição divina, aspeto que poderia encontrar a sua revelação na interpretação bíblica do cometa.

alguns astrónomos⁴⁶⁶ como a demonstração de que «os Africanos avyam de cobrar senhorio em Espanha» (vol. 2, p. 211). Contudo, como também refere a *Crónica*, no ano em questão o acontecimento previsto não se concretizou, sendo que apenas «morreo o papa Honorio» (vol. 2, p. 211). A interpretação do cometa, portanto, não se revela verdadeira a curto prazo, ainda que seja uma previsão que se realizará num futuro mais distante com a efetiva vinda dos “africanos” para o território hispânico.

A última ocorrência deste tipo de superstição encontra-se no capítulo CCLXXX. Depois de um corisco preto que cai da mesquita e mata dois mouros, aconteceram «trovões e lampados tã grades que quantos avya en Cordova cuydarõ / de seer mortos, tam grande foy o medo que ouverom» (vol. 2, p. 448). Estes sinais atmosféricos preanunciam a morte de Mafomede que morrerá dali a poucos dias.

Ao grupo das superstições devidas aos eclipses pertence a que podemos encontrar no capítulo CLII: «se fez em Espanha, aa hora de meo dya, hũu eclipsse enno sol tan grande que pareceron as estrelas enno ceo; e foron dello muy espantados todollos moradores d’Espanha.» (vol. 2, p. 226). De facto, este evento avisa a entrada dos «Gascões» na Península, embora tal acontecimento não esteja explicado literalmente, porquanto é apenas uma vicissitude dedutível pelo facto de comparecer na diegese logo depois do eclipse.

Surge ainda no capítulo DCCCIX uma referência que tem que ver com este tipo de evento celeste e que se narra que durante o reinado de Fernando em Leão «escureceu o sol» (vol. 4, p. 423). Como no exemplo anterior, a negatividade que os eclipses anunciam não é explorada diretamente; contudo, é compreensível que o ano de que a crónica trata não seja positivo, pois morrerão Alvaro Perez por «hũa door» e também Dom Diego Lopez d’Alfaro. De facto, as duas mortes suscitam «grande maravilha» (vol. 4, p. 424) no rei, demonstrando, assim, o carácter particular não apenas do falecimento como também a singularidade deste ano de eclipse.

Ao terceiro e último grupo pertence a leitura supersticiosa de uma mulher que «pario hũa creatura e, depois que foy fora do ventre da madre, tornou-se dentro; e logo os da vylla o ouveram por maaos synal» (vol. 2, p. 83), o que preanuncia a vinda de

⁴⁶⁶ A Península Ibérica já era evangelizada, mas o facto de os astrónomos interpretarem estas calamidades não era considerado negativamente, como escreveu depois Tomás de Aquino: se for para «conhecer o futuro que pode ser influenciado por corpos celestes, por exemplo secas ou grandes chuvas e coisas similares, então a adivinhação não é interdita nem é fruto de superstição.» (*apud* Daxelmüller, 1997: 135 – tradução nossa do italiano).

Aníbal e as grandes batalhas e destruições que aconteceram. Por outro lado, recorde-se o sinal que aparece na cabeça do rei Afonso e que, desta vez, significará a conquista do soberano da cidade de Toledo⁴⁶⁷.

Mas na *Crónica Geral de Espanha de 1344* os efeitos ligados à magia nem sempre são maravilhosos. De facto, os feitiços e as poções, que aparecem amiúde no texto, não suscitam espanto no leitor. Estes não são muitos, mas são bastante importantes para a nossa análise: contámos três feitiços para envenenar, um de amor e um remédio para que o Cid «fezese o seu corpo mais fremoso que ãte era e a sua cara mais fresca e sua falla mais esforçada» (vol. 4, p. 177); há ainda outros não especificados e, portanto, praticamente impossíveis de analisar porque estão simplesmente apresentados como feitos por Medeia⁴⁶⁸ juntamente com os encantamentos de Juno contra Hercules⁴⁶⁹.

Tratamos os venenos como feitiços porque, nos casos específicos que analisaremos, estes, juntamente com a medicina da Idade Média, possuem uma valência encantatória oferecida pelas propriedades “mágicas”⁴⁷⁰ intrínsecas das ervas. O primeiro veneno que aparece é oferecido por Hervigio ao rei Bamba e consiste em «hũa erva ãpeçoada» (vol. 2, p. 281) colocada no vinho e que causará a morte ao soberano. O segundo envenenamento da *Crónica* surge no episódio da traição de Dom Gonçalo, que, oferecendo-lhe uma maçã, leva à morte de Dom Sancho I: «lhe deu hervas de morte em hũa maçã muy fremosa que lhe apresentou» (vol. 3, p. 105). A maçã venenosa é um

⁴⁶⁷ Este evento futuro está também anunciado no sonho de Dom Alle Meymom, que analisaremos mais adiante por causa dos porcos que ali aparecem (*vide infra* p. 242).

⁴⁶⁸ Figura importante na cronística afonsina, pois na *General Estoria* esta é representada como uma feiticeira que, juntamente com Diana e Circe, aparece na veste de criadora da magia (*vide supra* p. 58).

⁴⁶⁹ Estes feitiços e encantamentos comparecem na *Crónica* apenas como referência pontual: «E nõ te poderyam em esto valer os encantamentos de dona Juno nõ os feytiços de Media» (vol. 2, p. 24). Como é sabido, as personagens mitológicas, como Hércules ou Zeus, perdem o aspeto divino para se tornarem “simplesmente” humanas. Contudo, as mulheres da mitologia, em particular Juno – pois Medeia já é originariamente uma feiticeira –, ao abandonar a essência divina tornam-se encantadoras más.

⁴⁷⁰ Kieckhefer (1992: 91) coloca a capacidade de fazer venenos na “magia cinzenta” (*vide supra* nota n.º 24, p. 25). Em várias crónicas da Idade Média relaciona-se o veneno com a feitiçaria (Cf. Collard, 2003: 15-16) e o uso mágico das ervas é ainda interdito pelo *Fuero Juzgo* – o código legal visigótico – e pela segunda lei contida no livro das *Siete Partidas* de Afonso X (Corry, 2005: 79, 82).

elemento bastante comum na literatura; lembremos, por exemplo, a *Vita Merlini*⁴⁷¹ de Geoffrey de Monmouth. Este veneno era, na realidade, bastante comum, pois Kieckhefer (1992: 92) refere que na Suíça do início do século XV uma mulher foi acusada de feitiçaria por ter oferecido uma maçã envenenada a um homem. O último veneno que encontramos é aquele com que Dona Sancha tenta matar o seu filho para que ela conseguisse casar com o rei mouro:

«E, ella querendo poer em obra esta maldade e destemperando hũa noite as hervas que lhe desse a beber, com que morresse, foy hũa sua covilheira e vyo aquello que a condessa fazia e entendeo bem o que era [...] a condessa querya matar seu filho com beber de peçonha.» (vol. 3, p. 201).

Ora, neste pequeno trecho pode-se notar o procedimento da preparação do veneno que faz com que Dona Sancha⁴⁷², já personagem negativa, se torne uma feiticeira. Queremos também salientar o elemento da noite, que em vários casos aparece associado às criações mágicas⁴⁷³, e, neste caso, o seu sentido malévolos, caracterizando ainda mais a maldade da Dona e do seu feitiço.

A *Crónica* oferece também uma referência a um “verdadeiro” feitiço de amor que uma mulher judia teria preparado para que o rei Dom Afonso VIII se apaixonasse por ela. O texto não relata muito sobre o encantamento senão que é por causa deste que o soberano ficou «encarrado con ella sete meses, assi que se non membrava de sy nem de seu / reyno nem de outra cousa.» (vol. 4, p. 282). A particularidade de a feiticeira ser judia liga a mulher a uma sabedoria mágica que só os “infiéis” – muçulmanos incluídos – possuíam. Para além deste aspeto mágico, a mulher parece ter a mesma essência de Calipso⁴⁷⁴, da *Odisseia*, que seduziu Ulisses e o raptou durante sete anos⁴⁷⁵. Para além

⁴⁷¹ Aqui uma mulher tenta matar Merlim com «un montón de perfumadas manzanas.» (Monmouth, 1986: 47).

⁴⁷² A maldade da personagem será analisada mais adiante (*vide infra* p. 257).

⁴⁷³ *Vide supra* p. 137.

⁴⁷⁴ Calipso é uma ninfa que aparece no canto V da *Odisseia* e que aprisiona Ulisses numa gruta, enquanto a judia “aprisiona” o rei ligando-o a si através do feitiço de amor, que impede o soberano de abandoná-la. A libertação de Ulisses deve-se ao mensageiro alado, Hermes, que convence a ninfa a libertar o herói. No caso da *Crónica Geral de Espanha de 1344* também aparece o “mensageiro alado”, um anjo, que lhe

da semelhança com a obra de Homero, o filtro de amor criado pela judia leva-nos a uma ampla lista de obras literárias medievais, como as já mencionadas no nosso capítulo 2, de que é bom exemplo o célebre *Roman de Tristan* em que a mãe de Yseut prepara a poção para a filha se apaixonar pelo rei Marcos⁴⁷⁶.

Por fim analisaremos a poção que o Cid bebe para se curar da sua debilidade e que representa o único “feitiço” positivo. Segundo Fernando de Figueiredo (1995: 47), o rejuvenescimento do herói pertence à esfera do maravilhoso-mágico:

«Entõ mãdou ãte si trajer as boçetas do ouro que lhe mãdara o soldo, en que estava a mirra e o balsamo, e mãdou que lhe trouxessem hũa copa d'ouro per que soia de beber; e tomou daquele balsamo e mirra quanto hũa pequena colhar e miscrou todo cõ augua rossada e bevua. E cada dia esto fazia.» (vol. 4, pp. 176-177).

Contudo, e apesar da descrição da composição do remédio para o Cid se curar, os elementos sublinhados (de nossa responsabilidade) poderiam referenciar também aspetos cristãos⁴⁷⁷ e, portanto, milagrosos e não mágicos, que conseguiriam identificar, assim, o Cid como uma figura santa⁴⁷⁸, embora na Idade Média fosse costume utilizar recipientes de ouro para a conserva dos medicamentos ou a mirra⁴⁷⁹ ou, ainda, a água de rosa, que servia principalmente como aromatizante⁴⁸⁰ (Basso, 2004: 70). É possível,

refere que por causa do seu pecado despertou a ira de Deus. Como o protagonista da *Odisseia*, também Afonso tem contra si a ira da divindade que fará com que a linhagem real passe a ser da filha Berenguela.

⁴⁷⁵ O número sete repete-se na *Crónica*, sendo que o rei fica com a judia sete meses.

⁴⁷⁶ *Vide supra* p. 55.

⁴⁷⁷ A mirra, a taça que simboliza o Graal e a “água rossada” para representar através da nuance da cor o sangue de Cristo, elementos que não aparecem nem no *Cantar do Meu Cid* nem na *Primeira Crónica General de España*. De facto, sabemos que os remédios na Idade Média possuem principalmente aspetos mágicos, mas os médicos cristãos tinham o dom do saber da cura através de Deus, e, portanto, os filtros, que antes eram considerados mágicos, tornaram-se “milagrosos” (Le Goff, 2015, 47-48).

⁴⁷⁸ Como, de facto, é, sendo protagonista de várias visões milagrosas que lhe anunciarão como combater os mouros. Aliás, na *Primera Crónica General de España* o Cid antes de morrer batiza Gil Díaz, num episódio não recuperado pelo texto português, mas que equipara o herói a uma personagem santa.

⁴⁷⁹ Utilizada normalmente para as dores musculares e reumáticas, possuindo também as propriedades de ser adstringente, expetorante, estimulante circulatório e anticatarral (André, 2013: 52, 128).

⁴⁸⁰ Embora, segundo o ervanário (Ms. Aushb.731, século XV, Biblioteca Medicea-Laurenziana *apud* Pezzella, 1993: 176), a água de rosas se conservada fechada num vaso de vidro por sete dias fosse um ótimo remédio.

portanto, interpretar o medicamento de duas formas diferentes: uma mágica – pelo facto de ser associado à medicina e por isso a um feitiço – e uma milagrosa – devido à simbologia dos elementos utilizados. Na literatura medieval não é novidade encontrar episódio cujos medicamentos se abrem aos universos mágico e milagroso. Por exemplo, no *Roman de Troie*⁴⁸¹ (1160-1170) e na *Historia Destructionis Troiae*⁴⁸² (século XIII) o corpo de Hector, depois de ter sido arrastado pelo carro, é curado com um bálsamo que rejuvenesce o corpo. Segundo Elly Truitt (2015: 108), a preservação do corpo pode ser vista de duas formas: capacidade mágica do bálsamo ou característica milagrosa do herói. Com efeito, o medicamento do Cid apresenta analogamente às duas obras indicadas os dois aspetos, mágico e milagroso.

Os objetos mágicos que são especificamente nomeados na *Crónica* são pouco numerosos e não muito variados na tipologia, pois apenas se rastreiam três espadas, a própria casa de Hércules (e o conjunto das suas “maravilhas”) e, por fim, a mesa de Salomão.

Não surpreende, naturalmente, o facto de encontrarmos espadas encantadas: uma pertence ao tempo mitológico, enquanto as outras se ligam estritamente à épica. E, apesar de a matéria em cujo âmbito estes dois objetos ganham relevância ter um carácter puramente ficcional, as armas apresentadas não aparecem ligadas ao universo mágico de modo evidente.

A primeira espada que encontramos é a que pertenceu ao deus Vulcano, divindade da guerra, e que se tornará a arma de Atila.

«honde a espada jazia e vyolhe a ponta que jazia fora da terra. E cavou aly e tirouha e achou em ella scripto que era a espada de Vulcano. E o pastor apresentouha a el rei Atila. E elle, quando a vyo, foy muy ledo e teve que por aquella spada avya de seer senhor do mundo e que Ulcano lhe avia outorgado que vencesse todas las batalhas em que entrasse com aquella spada, segundo que as vencera.» (vol. 2, p. 139).

⁴⁸¹ Poema de quarenta mil versos composto por Benoît de Sainte-Maure (morto em 1173), narrando os acontecimentos da guerra de Tróia.

⁴⁸² Obra escrita pelo siciliano Guido delle Colonne (século XIII) e cuja fonte primária é o *Roman de Troie*.

O descobrimento da espada e, sobretudo, o ato da sua extração lembra-nos a gestualidade dos heróis da matéria de Bretanha. Todavia, o tom da narração da *Crónica* é mais apagado do que o dos romances arturianos e, igualmente, a inscrição presente no punho da arma não é hiperbólica ou explicativa sobre o destino de quem virá a possuir a espada. De facto, o aspeto da predestinação da arma é desvendado por Átila, que sabe do poder “mágico” que lhe permitirá ser o senhor do mundo e vencer qualquer batalha⁴⁸³. Por outro lado, se na matéria arturiana a espada é normalmente encontrada num lugar aquático, na *Crónica* a arma surge debaixo da terra. Ora, no capítulo em que tratámos dos objetos mágicos na *Demanda do Santo Graal* referimos o sentido mitológico-mágico celta do facto de as armas serem descobertas em proximidade das águas⁴⁸⁴. Contudo, em alguns casos as espadas podiam ser oferecidas aos deuses da guerra mediante o enterro – prática igualmente céltica (Marques, 2013: 15).

As duas espadas do Cid também apresentam características mágicas. Com nomes próprios – Tiçõ e Collada⁴⁸⁵ –, elas adquiriam uma identidade específica⁴⁸⁶, no contexto de que colocar os nomes às espadas era uma tradição que oferecia a estas armas características particulares⁴⁸⁷, para além de humanizá-las⁴⁸⁸. De facto, a força do

⁴⁸³ Este aspeto maravilhoso da espada de Vulcano encontra-se também numa outra obra da literatura medieval castelhana, isto é, o *Libro de Alexandre* (século XIII), em que o deus forja uma espada para o herói se tornar invencível (Corry, 2005: 131).

⁴⁸⁴ *Vide supra* p. 177.

⁴⁸⁵ Normalmente este nome anda atribuído a uma particular técnica de fabricação do metal de que é feita a arma. Todavia, Francisco Marcos Marín (1997, 285 – nota 1010) refere que esta particular arte metálica é posterior ao *Cantar* e, portanto, a denominação Collada significa o facto de a espada ser “fina”, ou seja, subtil.

⁴⁸⁶ Diferentemente da espada de Dom Afonso Henriques, que não possui nome e que, por metonímia, é pois uma “extensão” da personalidade do rei (Torre, 2003: 223).

⁴⁸⁷ No *Cantar de Mio Cid* estas espadas são, de facto, extremamente poderosas. Tizón (Tiçõ) possui uma força que, mesmo antes de golpear, deixa quem se encontra em luta com ela uma sensação de morte: «quando lo vio Fernán González conoció a Tizón; / antes que el golpe llegase dijo: “vencido soy”.» (1997, 551). Collada é ainda descrita de maneira mais “maravilhosa”, sendo brilhante e ferindo com grande facilidade: «Martín Antolínez mano metió a la espada, / relumbra todo el campo, tanto es limpia y clara; / le dio un golpe, de revés lo pillaba: / el casco de encima aparte se lo echaba, / las lazadas del yelmo todas se las cortaba, / allá se fue el almófar todo se lo llevaba: / [...] Cuando este golpe hubo herido Colada la estimada» (1997: 551).

⁴⁸⁸ Este aspeto é bem evidente no *Cantar del Mio Cid* e ainda com mais força na parte relativa à devolução das espadas ao Cid – «Que non fuessen en la batalla Colada e tizon / que non lidiassen com ellas los del campeador» (*Cantar del Mio Cid*, 1997: 540) – ou quando do duelo entre Dom Fernán González e Pedro Bermúdoz.

Cid reside nas suas armas, que quer de volta porque não são espadas comuns, pois «som as melhores que ão mũdo eu [o Cid] sei.» (vol. 4, p. 145).

A casa de Hércules é o objeto-lugar mágico⁴⁸⁹ por excelência, que, construída em Toledo pelo herói, revela, à chegada de Rodrigo, as suas qualidades encantadas relacionadas com a simbologia de alguns pormenores que ali se encontram. Aliás, é a figura de Rodrigo quem avisa o leitor da característica mágica da casa: «Em esta casa ño jaz outra cousa se nom aver ou ãcantamẽtos. E, se he aver, filhalo ey; e, se son encantamentos, eu seguro son que me ño podẽ empecer, pois ño hei que temer.» (vol. 2, p. 309).

Além destas palavras do rei soberbo, a factualidade da casa reflete aspetos mágicos e mágico-simbólicos: ao entrar, Rodrigo encontra vários cadeados que lhe dificultam o ingresso; as pedras do paço não se distinguem; a porta pequena; a arca de ouro, prata e pedras preciosas em que se leem as letras gregas que Hércules escreveu – «O rei ã cujo tempo esta arca for aberta nom pode estar que ño veja maravilhas ante que moira, se Hercolles, o senhor da Grécia, soube algũa cousa do que avya de vñr» (vol. 2, 311). Dentro da arca encontra-se ainda um pano com desenhos proféticos que revelam a entrada dos mouros e o seu domínio na Espanha⁴⁹⁰.

Os aspetos mais especialmente mágico-simbólicos são os ligados aos cadeados – há também um que fecha a arca – e a porta pequena. Estes elementos parecem contribuir para avisar o rei do dano que fará a Espanha entrando na casa de Hércules e, depois, abrindo a arca. De facto, como refere Elisa Nunes Esteves (1997: 84), a importância dos cadeados⁴⁹¹ e das portas de tamanho inferior deve assimilar-se ao símbolo da desgraça que acontecerá no caso de esta última ser ultrapassada⁴⁹² ou os cadeados serem abertos.

⁴⁸⁹ Na *Primera Crónica General* a casa não surge pormenorizada e nem sequer é atribuída a Hércules. Aliás, parece que no seu interior só há a arca, cuja inscrição em latim é que revela a previsão do que acontecerá na Espanha: «que quando aquellas cerraduras fuessen crebantadas et ell arca et el palácio fuessen uisto, que yentes de tal manera como en aquel panno estauan pintadas que entrarien en Espanna et la cnqueririen et serien ende sennores.» (1979: vol. 1, p. 307).

⁴⁹⁰ Na opinião de Isabel de Barros Dias (2003: 41) esta previsão abarca dois planos: um literário (a escrita) e outro pictórico (o pano). Ambos têm a capacidade de reforçar a mensagem dramática de forma que não seja ambígua.

⁴⁹¹ Também presentes na arca mencionada na *Primera Crónica General* (*vide supra* nota n.º 489).

⁴⁹² A autora refere também o exemplo do Cid que se recusa a passar por uma porta demasiado pequena para ele (cf. Esteves, 1997: 140): «mas o Cide ño se acordou de entrar per aquelle logar hu tinha a entrada

Os aspetos mágicos são as incrustações marmóreas de diferentes cores que parecem lembrar a habilidade técnica que no *Livro de José de Arimateia* Salomão teve na criação da espada⁴⁹³ e o valor profético do pano guardado na arca. A qualidade mágica da casa de Hércules é também apresentada pela forma da estrutura: redonda por fora e quadrada por dentro, aspeto presente igualmente no templo de Salomão⁴⁹⁴. A figura de Hércules da *Crónica*, portanto, parece ter feições inspiradas na personagem mágico-religiosa⁴⁹⁵ de Salomão.

O derradeiro item dos objetos mágicos que aqui merece destaque é a mesa de Salomão⁴⁹⁶. A mesa comparece também na *Crónica do Mouro Rasis*, em que parte do texto de D. Pedro se inspira. Todavia, em ambos os textos esta mesa não deixa transparecer explicitamente as particularidades mágicas, que se podem detetar a partir do facto de aquela ser construída por Salomão⁴⁹⁷ e por ser constituída por uma esmeralda⁴⁹⁸. David Bensoussan (2006: 16) refere que esta mesa se encontra em várias obras historiográficas árabes e que é composta de ouro e prata, pedras preciosas e uma grande esmeralda cuja particularidade mágica se devia à capacidade de revelar o futuro⁴⁹⁹ e a profundidade da alma das pessoas⁵⁰⁰.

e disselhe que lhe mandasse abrir a porta hu dizem o Quebrar, / nõ podya entrar per aquella estreitura.» (vol. 4, 73).

⁴⁹³ *Vide supra* p. 162.

⁴⁹⁴ É interessante notar (i) como a casa de Hércules se configura como uma reprodução literária do Templo de Salomão e (ii) que, para além da sua forma particular e dos seus tesouros, como que para indicar a sacralidade da cidade de Toledo que corresponde a uma segunda Jerusalém.

⁴⁹⁵ *Vide supra* p. 129.

⁴⁹⁶ Refira-se que na *Crónica* aparece uma outra mesa “maravilhosa” que se situa em Merida, mas que, porém, apenas apresenta um carácter religioso, pois a sua inscrição latina apenas narra a fundação daquela cidade, a qual tem uma forte ligação com o religioso.

⁴⁹⁷ Vimos, pois, que Salomão na Idade Média era considerado uma personagem ambígua (entre mágico, demoníaco e divino), sendo ele também o provável redator do livro da *Ars Notoria*, o texto principal de magia evocativa da Idade Média (*vide supra* nota n.º 203, p. 129).

⁴⁹⁸ Segundo vários lapidários, a esmeralda não apenas poderia ser um instrumento para a previsão do futuro como também seria útil para reencontrar os objetos perdidos, bem como para acalmar a violência e a luxúria. Além disso, é usada também na “medicina” contra a gota e as doenças dos olhos (Gontero, 2002: 249).

⁴⁹⁹ Como ocorre no *Livro de José de Arimateia* (*vide supra* p. 162), também nesta parte da *Crónica* emerge o conhecimento de Salomão sobre a arte da incrustação.

O último grupo de elementos pertencentes ao universo mágico que aqui estudaremos é o dos animais. Na *Crónica General de Espanha de 1344* encontram-se várias bestas que possuem algumas facetas mágicas e outras demoníacas⁵⁰¹. O principal entre os animais mágicos é o porco, que normalmente leva a lugares sagrados onde aparecem importantes revelações para quem o segue e que é mesmo caçado por alguém. Todavia não são menos importantes alguns cavalos que evidenciam particularidades feéricas, principalmente ligadas à cor e ao facto de serem “maravilhosos”, e, ainda, outros pouco relevantes que assinalaremos no final desta parte do nosso trabalho⁵⁰².

O primeiro porco caçado é o que aparece a Dom Fernam Gonçalves, que se esconde numa «hermida antiga, que estava toda cuberta de era» (vol. 3, p. 30). Deste modo o conde é obrigado a descer do cavalo e a ir até a ermida «que avya nome Sam Pedro» (vol. 3, p. 31), onde encontrará Dom Pelayo, que lhe revelará como derrotar Almançor. Num outro acontecimento ainda, o porco caçado leva o rei Dom Sancho de Navarra ao lugar que o soberano povoará, ou seja, a cidade de Palença⁵⁰³.

A caça ao porco possui em si uma vertente mágica e, como afirma também Elisa Nunes Esteves (1997: 106), nunca aparece como motivo desportivo, transportando as personagens para o protagonismo de novas aventuras que normalmente estão ligadas a algo de insólito: a adivinhação no caso de Dom Pelayo e o milagre do braço no segundo episódio referido. A caça ao porco – o javali⁵⁰⁴, o porco selvagem – é, segundo Pastoureau (2007: 58), uma caça simbólica que se encontra em vários fragmentos da literatura em língua francesa e anglo-normanda⁵⁰⁵, derivada da cultura celta, que via neste animal um poder espiritual. Com efeito, o porco é um guia para que os

⁵⁰⁰ Note-se, contudo, que a *Crónica do Mouro Rasis* apenas refere os elementos que a compõem: os pés dourados e a esmeralda. Contudo, segundo os estudos efetuados por Emma Jung e Marie-Louise von Franz (1998: 163-164) esta mesa fazia parte do tesouro de Jerusalém e seria também a fonte de inspiração para a criação do Graal de Chrétien de Troyes.

⁵⁰¹ *Vide infra* p. 261.

⁵⁰² *Vide infra* p. 244.

⁵⁰³ Aqui acontece um milagre: o rei que tenta ferir o porco «cõ hũu venabre, asi se lhe torceo o braço destro de tal guisa que o nõ pode tãger». Depois, Dom Sancho reza Deus e, por milagre, «foy logo sãao de seu braço» (vol. 3, p. 250).

⁵⁰⁴ Não era raro que os dois animais – o porco e o javali – fossem confundidos (Chevalier, Gheerbrant, 2011a: 272).

⁵⁰⁵ Veja-se, por exemplo, o lai *Guingamor* de Maria de França.

protagonistas tenham outras aventuras, chegando a lugares “encantados” onde os predestinados conhecem o próprio futuro e as missões.

O porco adquire uma substância simbólica, embora não propriamente mágica, no sonho premonitório de Dom Alle Meymõ com Dom Afonso VII de Leão e Castela «cavalgando ã hũ grande porco, e muitos outros porcos com elle que foçavã Tolledo e todallas mizquitas.» (vol. 3, p. 372). A imagem destruidora de Dom Afonso VII encontra-se reforçada pela presença dos javalis, animais que na tradição cristã são considerados devastadores e por isso ligados ao demónio⁵⁰⁶ (Chevalier, Gheerbrant, 2011a: 274).

Para além do porco, a *Crónica* oferece-nos dois cavalos maravilhosos que agora veremos mais em pormenor. O primeiro é o do Conde Dom Fernam Gonçalvez, que, juntamente com o açor, evidencia a aura mágica do herói:

«E o conde dom Fernam Gonçalvez tragia entõ hũ açor garceyro que nõ podya melhor seer; e outrossy tragyã hũ cavallo que o nõ avya melhor em Espanha nẽ mais fremoso [...] E el rey soube como eram bõos aquelle açor e aquelle cavallo. E, em cavalgando el rei em derredor da villa, hia o conde com elle encima de aquelle cavallo. E, quando el rey o vyo tam fremoso – e ouvira ja dizer delle tãtas bondades e outrossy do açor – prougelhe muyto deles. E entõ disse ao conde que lhe vendesse aquelle cavallo e o açor de que elle era muy pagado, segundo lhe avyam dicto que eram muy bõos. E o conde lhe disse:

- Senhor, bem vos disserõ verdade que se nõ podem no mundo melhores saber.» (sublinhado nosso – vol. 3, p. 65).

Através dos elementos que sublinhámos é possível notar o carácter hiperbólico do cavalo e do açor, que se reflete também no preço de compra. De facto, o rei Sancho perde o reinado de Castela para comprar este cavalo tão bom. Do ponto de vista diegético, o cavalo é apenas um elemento descritivo que só justifica a perda de Don Sancho do reinado de León; mas não podemos explicar a magia do cavalo de Fernam Gonçalvez sem antes mencionar o do Cid, de nome Baveca, que também comporta aspetos maravilhosos apresentados de forma hiperbólica:

⁵⁰⁶ Neste caso, pese embora a potência do animal, devido a ser selvagem e por isso descontrolado, o javali possui um significado positivo, representando a força com que o rei libertará Toledo dos mouros.

«Mas quẽ poderia contar as nobrezas do cavallo e o boo fazer do cavaleiro, como fazia fazer maravilhosamente? E, fazendo assi pello campo, quebroulhe a rédea de hũa das partes. E veeo parar ante el rei tã cordamente como se ambas tevesse sãas.

Muyto se maravilhou el rey e quãtos hi estava do cavallo, dizendo que nũca virom outro tal. E o Cide disse a el rei que o tomasse. E el rei disse que nom queria, ca nõ era no mundo homen a que mais perteecesse que a elle» (sublinhado nosso – vol. 4, p. 157).

Este animal, como o outro, pertence a um cavaleiro e faz com que este protagonize grandes ações. No primeiro caso a passagem do cavalo para o rei Sancho causa uma desgraça no reino, pois o soberano perde a parte de Leão porque não consegue pagar as dívidas causadas pelo alto preço do cavalo. Pelo contrário, o outro rei, Carryom, sabe que só o Cid pode cavalgar o animal⁵⁰⁷ e não o quer comprar. Note-se que os objetos e assim também os animais feéricos são destinados a apenas um eleito, e sabe-se, por exemplo, através dos romances arturianos⁵⁰⁸, que para possuir certos objetos é importante ser digno. O cavalo do Cid é invulgar no sentido de que é exclusivo dele, “feito” por ele ser um herói, assim como o cavalo de Fernam Gonçalves. As descrições “maravilhosas” acrescentam ainda um elemento feérico: a infalibilidade⁵⁰⁹.

Importante é também a presença da abelha que sai da boca do rei Bamba durante a sua coroação. Contudo, este animal é portador de uma mensagem divina⁵¹⁰ que assegura o facto de o novo rei godo ser um bom soberano.

A nossa análise do texto literário teve em consideração também as imagens que se encontram no manuscrito de cerca de 1400 da Academia das Ciências de Lisboa. Se até agora só fizemos referência pontual às iluminuras é porque não aparecem elementos

⁵⁰⁷ Na *Crónica* a motivação é apenas religiosa: «[o Cid] ã cima daquelle cavallo, hõrrava elle Deus e a cristaidade, fazendo ã cima delle tantos boos feitos.» (vol. 4, p. 157).

⁵⁰⁸ Veja-se, por exemplo, a espada de Salomão do *Livro de José de Arimateia* que se quebra nas mãos de Nascimento porque não digno de a trazer (*vide supra* p. 165).

⁵⁰⁹ Recorde-se, ainda, o cavalo Pardalo da Lenda da Dama do Pé de Cabra do *Livro de Linhagens do Conde dom Pedro* (*vide supra* p. 193).

⁵¹⁰ De facto, a abelha possui apenas um significado cristão, sendo o animal que picaria apenas os pecadores e símbolo de castidade e espiritualidade (Delort, 1984: 200).

nelas ilustrados que se refiram ao universo mágico, pelo menos não aos aspetos que rastreámos na obra. Todavia, há uma iluminura que, apesar de estar completamente descontextualizada do texto, sendo meramente decorativa, apresenta elementos “encantados”. Esta é a sereia de cauda dupla que adorna o capítulo CDVII (figura 40).



Figura 40: Letra A, sereia. Ms. Série Azul 1 da Academia das Ciências de Lisboa fl. 166v.

Com base na matéria vasta de que a obra é composta, os aspetos relativos ao universo mágico são, de facto, pouco numerosos, embora Elisa Nunes Esteves (1997: 102) mostre outros aspetos relacionados com o mágico que nós decidimos não considerar como tais. Em primeiro lugar a autora identifica as visões de santos como “mágico-milagrosas”, enquanto nós preferimos assimilar estas aparições exclusivamente ao domínio do divino⁵¹¹. A mesma autora refere ainda como elemento mágico as belas mãos de Garcia Fernandes, que na *Crónica* são apresentadas deste modo:

⁵¹¹ O “magico-milagroso”, segundo a nossa interpretação, é devido àquelas ocorrências que podem ter uma dupla explicação ou que mostram uma sobreposição do milagroso ao sentido original “mágico”. Referimos vários exemplos no nosso trabalho, como, no *Livro de José de Arimateia*, o da espada que Nasciam encontra à beira do mar (vide supra p. 165) ou, na *Crónica Geral de Espanha de 1344*, o remédio do Cid (vide supra p. 237-238).

«avya as mais fremosas mãos que nũa achamos que outro homem ouve, em tal maneira que muytas vezes avya vergõça de as veer descobertas e por ello tomava embargo; e, cada que entrava em logar hu estevesse molher de seu amigo ou de seu vassallo, sempre metya hũas luvas ãnas mãos.» (vol. 3, p. 116).

Ora, as mãos, no trecho acima citado – única referência às mãos de Garcia Fernandes –, não mostram alguma ligação com o universo mágico, e é por este motivo que não as considerámos no nosso estudo. Elisa Nunes Esteves (1997: 114) admite que geralmente as mãos na poesia popular representam o sinal mágico da predestinação em fazer grandes feitos. Contudo, Chevalier e Ghebraant (2011: 61-66), Durand (2013: 165, 173) e Morel (2006: 515-519) nunca relacionam a mão com a magia, mas sim com o poder. É usual que na literatura medieval se pormenorizem as mãos. Veja-se, por exemplo, Yseult aux Blanches Mains do romance *Tristan et Yseult*, cujo elemento físico indica a nobreza da personagem e não a sua qualidade mágica, ou, do mesmo modo, a Dama do Lago, que através da mão – e a espada – oferece o poder encantado a Artur⁵¹².

Na opinião de Elisa Torre (2003: 217) também o rei Afonso X teria na *Crónica* um aspeto ligado ao mágico, isto é, a sua “fremosidade”, sendo o “traço mágico da maldição”, porque, para a autora, será pela sua beleza que a mãe reconhecerá o filho “amaldiçoado” e destinado à blasfémia. Contudo, a beleza é normalmente um fator extremamente positivo e símbolo da grandeza e da positividade das personagens – de facto, Afonso X, apesar do seu pecado, permanece um grande rei. O ser “fremoso” é ainda um adjetivo que se encontra frequentemente também na matéria arturiana e que representa a sua ligação ao mágico quando descreve as mulheres encantadas. Portanto, se a beleza no caso das mulheres representaria um aspeto feérico, no caso dos homens esta qualidade exprime o heroísmo das personagens, como é o caso de Afonso X e de Garcia Fernandes.

Os elementos mágicos que se detetam na *Crónica Geral de Espanha de 1344* podem aparecer ligados a um tempo mítico, como as adivinhações ou a mesa de Salomão, à realidade concreta, isto é, os feitiços, e, por fim, à ficção literária, cujos exemplos são o do cavalo e o da caça ao porco, que nos transportam para o sentimento do mágico na literatura arturiana. Para além desta última categoria, melhor

⁵¹² Recorde-se que a Dama do Lago é uma personagem mágica e a sua mão é simplesmente um instrumento e não um objeto que a torna encantada.

compreendida através do estudo comparatístico que estabelecemos com outros textos literários, alguns tipos de “encantamentos” patenteiam de modo bastante evidente a sua conexão com o mágico, tendo, pois, normalmente por base palavras que ajudavam na sua identificação. Contudo, há aspetos que podem ser analisados sob uma vertente não só mágica como também cristã, como é o caso do “medicamento” do Cid ou ainda a mesa de Salomão, que, apesar de pertencer a uma era ancestral, remete para a *Bíblia*, possuindo, assim, características religiosas, porque na Idade Média o milagre era preferido ao mágico.

Na *Crónica* aparecem ainda inúmeras manifestações milagrosas e divinas, facto que deixa intuir que, por contraste, a presença de elementos do domínio do demoníaco será igualmente numerosa. E é deste último aspeto que trataremos no capítulo seguinte.

Capítulo 8

O demoníaco e a maldade

«O inferno são os outros.»
Jean-Paul Sartre, *Entre Quatro Paredes*

Na *Crónica Geral de Espanha de 1344* é, como vimos, possível rastrear imensas “aparições” divinas, como anjos e santos, que em alguns casos, como São Tiago, se constituem em ajuda aos heróis cristãos na luta contra o inimigo mouro. Estas “aparições” contrastam, todavia, com o universo demoníaco que povoa, de modo muito intenso, a obra inteira, na medida em que uma das linhas temáticas dominantes é a invasão muçulmana. É que o facto de os mouros terem conquistado a Península Ibérica deixa este território em mãos dos “diabos”. Desde a abertura da arca de Hércules por parte de Rodrigo, a “Espanha” – e assim a *Crónica* – fica encharcada por uma atmosfera negativa em que, depois, aparecem “exceções” angelicais que ajudarão na luta contra esse demónio mouro⁵¹³.

Devido a esta permanente atmosfera do demoníaco, as manifestações diabólicas não são tão numerosas e específicas como as dos santos; aliás, a presença malévola é mais focada nas personagens de traidores e pecadores. Entre estas aparecem cristãos e mouros, com a diferença de que os laços entre estes últimos e o aspeto demoníaco são normais, enquanto para os reis cristãos pecar é uma ação de grande gravidade que desperta por mais de uma vez a ira de Deus. Para quem peca, a divindade é assustadora e causa de doenças⁵¹⁴ e tempestades⁵¹⁵, fator que – recorde-se – nos textos literários analisados anteriormente era sobretudo atribuído ao demónio⁵¹⁶.

⁵¹³ É sabido que a religião islâmica era considerada negativa. E na *Crónica* afirma-se em vários trechos que a lei que «Mafomedde enssynou» é «fassidade» (vol. 4, p. 173). Com efeito, em diversos momentos os mouros estão aflitos pelas consequências calamitosas (para si) das intervenções divinas, como é o caso de Almançor em Santiago, pois «elle e todollos seus, forom feridos da maldiçõ de Deus» (vol. 3, p. 186), ou da tempestade que avisa para não irem para Valencia: «Ca, em aquella noite, forom tantos torvõoes e fez tam grande tempestade e choveo tanta augua que ouverõ todos de seer mortos. E, quando os mouros virom tal cousa sobre si, ouverõ tal spanto que penssarõ que a hyra de Deus era sobre eles.» (vol. 4, pp. 75-76).

⁵¹⁴ Fome e pestilência: «E a esta sazõ veo a yra de Deusen Spanha e foy o anno tam maaõ e assi minguado de pam que cahiam os homẽes mortos de fame pedindo pam; [...] E, pero tanta era a pestilencia e fame na terra» (vol. 4, pp. 338-339).

⁵¹⁵ Trovoada devida ao pecado de blasfémia de Afonso X: «envyou Deus tam grande tempestade de torvõoes e lampados que foy gram maravilha [...] a tempestade era tam grande que nõ avya hy homẽ que

Na *Crónica* encontramos, quase por aparente paradoxo, inúmeras personagens más, pecadoras e demoníacas, ao contrário dos poucos aparecimentos e referências aos “verdadeiros” demónios, e, ainda, pouquíssimas menções a símbolos malévolos. A nossa classificação versará em primeiro lugar a deteção de “grupos de maus”, isto é, mouros, judeus, mulheres, pagãos e heréticos, para depois incidir nos protagonistas que por vários motivos são considerados malignos e, por isso, demoníacos. Só posteriormente o nosso estudo versará a identificação dos animais e criaturas monstruosos e dos aparecimentos diabólicos, para concluir com outros aspectos mais pontuais do universo demoníaco.

Referimos acima que os mouros⁵¹⁷ são na *Crónica* o enfoque principal do demoníaco. Eles acreditam em Mafomede, «que se fyngeu falsamente seer propheta dos mouros que per sua maa e diabolica arte a tornou aa sua seyta» (vol. 2, p. 180). A negatividade inerente aos muçulmanos reflete-se em parte também nas iluminuras que adornam os trechos narrativos em que estes aparecem. Por exemplo, não é por acaso que encontramos uma passagem em que a primeira letra do vocábulo (do mouro) Murça (figura 41), que para além de ser infiel é mentiroso, está representada por duas serpentes, num contexto decorativo principalmente floreal. Do mesmo modo, aparecem-nos imagens estranhas e em ação inequivocamente negativas quando na obra se fala de Almançor (figuras 42 e 43). E é ainda bem elucidativa a iluminura do capítulo CDLII,

ousasse sayr de casa.» (vol. 4, p. 384). Johan Huizinga (1944: 220-221) afirma que na Idade Média se acreditava que no pecado de blasfémia tinham origem pestilências, guerras e carestias, mas que, ao mesmo tempo, blasfemar era um ato que “dava prazer”, porque quem o fazia era considerado um espírito forte que conseguia ridicularizar Deus.

⁵¹⁶ Como vimos no *Livro de José de Arimateia*, a presença demoníaca era a que causava as inúmeras tempestades no mar (*vide supra* p. 146). Na Idade Média acreditava-se que as pestilências podiam ser provocadas pelo ar pútrido, por “semeadores” – possibilidade que fortaleceu a caça às bruxas e aos judeus –, ou por Deus, como refere a *Crónica Geral de Espanha de 1344*, em que é apresentado um ideal bíblico do Omnipotente que pune ricos e pobres indiscriminadamente. Normalmente as calamidades enviadas pelo Senhor eram antecipadas por fenómenos planetários particulares, como, por exemplo, os cometas (Delumeau, 1989: 138). Esta faceta “negativa” da divindade levou mais tarde a uma desconfiança em Deus que se reflete também nos escritos de Martinho Lutero, que tinha dificuldade em separar o que pertencia ao domínio do divino e o que era do âmbito do demoníaco (Newman, 2004: 67).

⁵¹⁷ De facto, aparecem várias personagens mouras que são explicitamente más, como Almançor, cuja alma irá «pera Judas pera o fundo do Inferno!» (vol. 3, p. 51), o alguazil do rei Yssem, que é «muy cruel e de vil linhagem» (vol. 3, p. 230), e Yahac Alcodyr, que «foy muy maaoy rey [...] por que era muy maaoy e mui vil e sã nã hũu bem.» (vol. 4, p. 6).

«Como os condes de Castela quiseram fazer matar aos mouros», representando um homem lutando contra um dragão (figura 44).



Figura 41: Letra M. Ms. Série Azul 1 da Academia das Ciências de Lisboa f. 84v.



Figura 42: Letra A, torturas. Ms. Série Azul 1 da Academia das Ciências de Lisboa fl. 157.



Figura 43: Letra A, torturas. Ms. Série Azul 1 da Academia das Ciências de Lisboa fl. 157.



Figura 44: Letra V, luta contra o dragão. Ms. Série Azul 1 da Academia das Ciências de Lisboa fl. 189v.

Apesar do aspeto demoníaco que envolve o conjunto da *Crónica*, cabe aqui recordar que a vinda dos mouros para a Península é obra de Deus, para punir a maldade do povo Godo guiado por Vitiza e depois por Rodrigo⁵¹⁸, povo que caiu em pecado e que por isso despertou a ira do Onnipotente. Os muçulmanos, portanto, possuem uma dupla faceta⁵¹⁹: diabólica e, ao mesmo tempo, resultado de uma decisão divina, embora este último aspeto pareça andar um pouco esquecido ao longo da *Crónica*, na medida em que os mouros são apenas vistos como demoníacos.

Para além destes, a *Crónica* apresenta outros grupos de “maus”, como os judeus⁵²⁰, que são, como já sabemos, vistos como demoníacos e «imigos dos cristãos e endustriosos en toda maliça» (vol. 4, p. 190), as mulheres, que, como afirma Allataba, «todollos sisudos / julgam as mais das molheres por maas» (vol. 2, p. 307), e os pagãos⁵²¹, em particular os normandos, «ẽmiigos da fe» (vol. 2, p. 411) e particularmente violentos e crus.

⁵¹⁸ Para o rei Ramiro, *vide supra* p. 240. Para o rei Vitiza, *vide infra* p. 256.

⁵¹⁹ Neste caso a duplicidade deve ser vista como uma submissão do diabólico à lei de Deus.

⁵²⁰ São descritos no capítulo CLVI como «perfiosos [...] contrarios aa fe» e capazes de fazer «maas e feas cousas» (vol. 2, p. 233).

⁵²¹ Embora Almonizes – rei depois da morte de Pirus – pertença à religião do zoroastrismo e seja um adorador do fogo, não lhe é atribuída uma feição negativa.

No âmbito do demoníaco não pode esquecer-se igualmente a heresia de «Arrio» (vol. 2, p. 195) que tanto historicamente⁵²² como no processo de recriação cronística é considerada diabólica. A referência a este tipo de credo cristão não ortodoxo encontra-se sobretudo na primeira parte da obra atribuída a Dom Pedro e é claramente conformada como «maldita» e de «maas leis e costumes» (vol. 2, p. 195), pois no arrianismo vive «o diaboo cego» (vol. 2, p. 198). Outras heresias não especificadas rastreiam-se nos capítulos CXLIV⁵²³ e CLIII⁵²⁴ e são caracterizadas como «peçoentas» (vol. 2, pp. 214, 227).

Olhemos agora mais em pormenor para várias das personagens relacionadas com a heresia e que, por consequência, adquirem feições demoníacas. De entre estas atente-se em Leonagildo, que permanece ao longo da vida como herético embora o seu filho Hermenegildo se tenha tornado um «verdadeyro catholico» (vol. 2, p. 195). A maldade daquele rei é subtil, pois é apenas compreensível pelas suas ações de oposição ao filho, que, pelo contrário, não luta contra o pai «por ño quebrantar o precepto da ley de Deus» (vol. 2, p. 195). Contudo, Leonagildo, o herético, «cercouho e prendeuho e deytouho ã carcer, fazêdolhe sofrer grandes tormentos» (vol. 2, p. 196). É através do contraste estabelecido entre um pai herético e um filho católico que também se evidencia a malignidade da heresia e, assim, da personagem em questão, porque não segue as leis de Deus.

Além daquele rei, refira-se também o arriano Ugerigo, que mata quatrocentos e quarenta e quatro bispos e destrói igrejas e católicos. Por esta sua maldade anticristã é punido por Cristo, que lhe causa uma

«muy forte enfermydade, ca se gerou en o seu corpo corrupçon de vermêes de que todo foy comydo e desto morreo. E esto foy juízo de Deus, que, assy como elle foy

⁵²² O problema das heresias relacionava-se principalmente com a questão da Trindade. Foi depois do Concílio de Niceia, em 325, que o arrianismo começou a ser condenado (Montanari, 2004: 18).

⁵²³ Neste capítulo alude-se ao nascimento e à debelação das heresias: «muytos bispos e clérigos se estenderõ de fazer / algũas cousas que ño eram pertêecentes aa fe catholica ñe ao proveyto das suas almas; e outrossy d'antr'elles foron levantadas muytas e grandes heresias [...] E, pera esto, espertavam os reys que sentyam seer bõons catholicos e conformes com a ley de Jhesu Cristo, per suas preegações e per seus conselhos, que restrãgessen as maldades dos que mal obravam e destroissen aquellas peçoentas heresyas» (vol. 2, p. 214).

⁵²⁴ Neste capítulo são referidos dois excomungados heréticos que «corromperon grãde parte da Espanha, poendo grande magoa em a vyrgiindade de Sancta Maria.» (vol. 2, p. 227).

ẽna sua vyda cru / el e maaõ, que assy morresse cruelmente maa morte.» (vol. 2, p. 155).

Com efeito, os heréticos são destinados ao inferno e aos grandes tormentos, como também acontece com o rei Theuderigo⁵²⁵, que, por causa do seu credo arriano, matou o patrício Symaco e era «contrayro aa ley de Jhesu Cristo e porẽ quis Deus que fosse encarcerado ão inferno» (vol. 2, p. 169).

Uma outra personagem pertencente a este grupo tocado pela negatividade demoníaca é o grego Teodisco. Ele é sábio e conhecedor de muitas línguas, mas o seu coração «era de hũu rayvoso hereje» (vol. 2, p. 219). A sua forma de heresia faz com que ele modifique os textos de autores santos como os de Isidoro de Sevilha para retirar «deles as cousas verdadeyras» e inserir «muytas falssas» (vol. 2, p. 220). Contudo, esta figura é também apresentada como um «mui falsso cristão e mentiroso a Deus e aos homens» (vol. 2, p. 220), porque profetizava que a Trindade não era a verdadeira divindade.

Para além dos “maus” que elencámos e analisámos, é possível ainda encontrar na obra várias personagens “más”, essencialmente cristãos pecadores – em particular os traidores e os luxuriosos –, determinadas mulheres – embora poucas mereçam destaque particular – e, por fim, as de “mau conselho” e os conselheiros que apesar de não serem figuras muito desenvoltas são fundamentais nas malévolas e diabólicas escolhas políticas de um ou do outro soberano.

Todavia existem personagens cuja maldade não pode ser classificada com base nos pecados cometidos, porque são apresentadas simplesmente como “más” e sem que lhes seja creditada qualquer outra característica. Uma destas figuras é Gedeom, soberano «muy mal» (vol. 2, p. 22) que foi vencido por Hércules. Na *Crónica Geral de Espanha de 1344* ele é “apenas” descrito como um tirano forte e valente, mas que não é querido do seu povo, que antes suplica porque Hércules o vença. A malignidade deste

⁵²⁵ O soberano, embora tenha sido solicitado pelo papa a fazê-lo, não quis deixar a sua fé herética porque no seu «corpo o diaboo fazia morada» (vol. 2, p. 170).

rei encontra a sua explicação na *Primera Crónica General*, onde é identificado como um gigante⁵²⁶.

Totilla é a outra figura cuja maldade não releva da atribuição direta de pecados. Ele é considerado por São Bento⁵²⁷ como um «fragello de Deus», que faz «tanto mal e tanta crueza», pois mata «os que ño mereceron» (vol. 2, p. 181). Assim, o santo pede-lhe para parar de fazer mal e de “desemparar” a maldade (vol. 2, p. 181), coisa que de facto virá a acontecer.

Mas a *Crónica* apresenta sobretudo vários pecadores, com particular enfoque para os traidores e os luxuriosos. Entre as personagens traidoras figura Culumer, que apoiou os vândalos contra o seu rei Ilderico. A explicação do seu mau comportamento é oferecida pela descrição que o cronista-narrador faz da personagem, assegurando que esteve «sêpre no servyço do dyaboo»⁵²⁸ porque «servo elle era» (vol. 2, p. 177).

Uma outra personagem particularmente má é a que nos surge na parte relativa à traição do rei Bamba e que é muito mais “desenvolvida” do que o que nos fora dito acerca da traição de Culumer. O rebelde protagonista é Ilderico, inicialmente descrito como «hũu grande fidalgo» e que, depois, por deslealdade, cogita uma rebelião contra o seu rei:

«Este Ilderico avya da sua parte o bispo Magollona, que avya nome Gomiido, e hũu abade, que avya nome Ramiro. [...] E ño somente ño ouverõ vergonça este Ylderico, cõ todollos outros treedores que eram da sua parte, do mal e traicon que faziam, mas ainda ajuramentaronse todos [...] E, por que a sua traicon fosse mais poderosa pera vêcer a lealdade, a qual cousa nũca foy nem seera, porende ajuntaron eles a sy outra grande companha de treedores [...] Antre os quaaes foy aquelle grande baron que avya nome Paulo, o qual fora sometedor e obrador de toda esta maldade» (sublinhado nosso – vol.2, pp. 233-234).

⁵²⁶ Já foi referida por várias vezes neste nosso estudo a ligação que se instaura entre os gigantes e os demónios (*vide supra* p. 152). Poderíamos ter colocado esta personagem entre as figuras monstruosas (*vide infra* p. 261), mas o facto de não ser apresentado na *Crónica de 1344* como “gigante” faz com que perca a sua disformidade, aparecendo apenas como má.

⁵²⁷ Que lhe prevê também o futuro.

⁵²⁸ Aspeto que é apresentado por duas vezes, em termos similares, no mesmo capítulo, o CXIV.

No trecho é possível notar a importância do “pecado” da traição que torna Ilderico uma pessoa malévola, a par dos outros que a ele se juntaram, em particular Paulo, que «foy hũu dos que estiveron ena elichõ del rey Bamba» (vol. 2, p. 234). As palavras “traidor(es)” e “traição” estão repetidas com grande frequência também nos capítulos subsequentes⁵²⁹ e normalmente são associadas aos termos “maldade”, “mau” e “mal”. Embora não apareçam denominações como “demónio” ou “demoníacos”, é sabido que a traição é o pior pecado que um cristão podia cometer, sendo Lúcifer o traidor primordial (Dias, 2003: 133).

Paulo é uma personagem interessante, pois reflete no seu pecado um pensamento comum na Idade Média e que consistia em ver no Diabo o agente da maldade dos homens. De facto, na *Crónica* aparece – como nos outros textos do nosso *corpus* – a frase «o diaboo foi que mo fez fazer» (vol. 2, p. 255), construção que finalmente confirma que a rebeldia teria acontecido por causas demoníacas⁵³⁰.

Por sua vez, o pecado da luxúria aparece bem assimilado à figura de Vitiza, que, para além deste tipo de culpa, possui inúmeras outras características negativas que o tornam uma personagem significativa para a análise da maldade e do demoníaco. Com efeito, o soberano não é só «luxurioso», como também «maldito», enganador e «ẽmiigo de Deus». A crueldade desta figura está, de resto, ancorada numa tradição bastante vasta, abrangendo um *corpus* cronístico que vai, pelo menos, do século XI – *Chronica Gothorum* – ao século XII – *Crónica Silense*⁵³¹ – (Esteves, 1997: 77). Na *Crónica Geral de Espanha de 1344* tal personalidade comparece desde o capítulo CLXXXII até ao CLXXXVII e vai passando por um processo de desgaste que redundava numa imagem crescentemente negativa ao longo do seu reinado⁵³². De facto, o narrador refere-o na

⁵²⁹ A traição de Ilderico encontra-se no capítulo CLVI, a de Paulo no CLVII e a união dos dois «cõ muytos outros treedores» no CLVIII (vol. 2, p. 235).

⁵³⁰ A relação entre a traição de Ilderico e Paulo e o demoníaco não é imediata e direta, pois apenas se justifica na confissão de Paulo – que nem sequer defende a atitude do aliado Ilderico – e só comparece no fim das lutas de Bamba contra os desleais. Pelo contrário, a traição de Culumer é literalmente ligada ao Diabo, a que o rei sempre serviu.

⁵³¹ Nesta crónica a chegada dos mouros é vista como um novo dilúvio universal contra os pecados de Vitiza, que se comportava como «lobo entre las ovejas» (Miranda García, 2015: 255).

⁵³² De facto, Vitiza começa a comportar-se de modo repreensível somente depois do terceiro ano do seu reino e vai piorando até à sua morte. No início o rei Godo é descrito apenas como um luxurioso que fingia ser piedoso; depois, a luxúria do soberano torna-se visível até perder «toda a vergonha que devia d’aver» (vol. 2, p. 290). No quarto ano ao seu pecado acrescenta-se o facto de ele fazer mal aos beneficiados da sé

parte que antecede o relato da morte deste rei: «esse Vetiza, nõ mynguando nõ hũa cousa em sua maldade, mas todavya crescendo em ella» (vol. 2, p. 297). E a malignidade de Vitiza apresenta também a característica de ser «maravilhosa», porque nunca houve um soberano tão mau como ele, sendo, pois, por um lado, «exemplo de todo o mal» (vol. 2, p. 192) e, por outro, alguém que consegue suplementarmente espalhar a sua maldade⁵³³ aos outros Godos, assim despertando a ira de Deus. No quadro deste último aspeto, Vitiza pode ser comparado com o Diabo e Satanás⁵³⁴, que semearam a maldade no seu reino⁵³⁵. Ligados a Vitiza estão, ainda, outras duas personagens: o seu irmão Epa, o arcebispo «falso cristão» (vol. 2, p. 381), e o Conde Dom Ilham, «servo do diabo Satanás» (vol. 2, p. 382). Estes dois, juntamente com o rei, foram os pecadores que causaram a sanha de Deus e a destruição da cristandade.

Quatro são, por seu turno, as mulheres importantes que possuem a particularidade de serem más e, em alguns casos, demoníacas.

Já identificámos uma delas na parte relativa ao estudo da categoria do mágico na *Crónica de 1344* como uma “feiticeira” que prepara venenos. Trata-se de Dona Sancha⁵³⁶, mulher que «foy muy boa dona e muyto amyga de Deus [...] Mas os seus pecados lhe guisaram que lhe durou pouco tempo. E, depois, começou de fazer todo em contrário» (vol. 3, p. 198). Esta mulher começa, portanto, a pecar e a tornar-se má, sendo que até que no «coração reynava toda maldade» (vol. 3, p. 199). É a este propósito interessante notar como a iluminura que no manuscrito da Academia das Ciências de Lisboa acompanha este capítulo mostra um dragão agarrado a um homem que sangra, quase como que a representar o demónio que muda a alma da protagonista, fazendo com que esta se torne má (figura 45).

de Toledo. A malignidade deste rei é tão grande que o narrador da *Crónica* para de contar o que teria ocorrido nos outros anos do reinado de Vitiza para chegar diretamente ao ano da sua morte: como os outros pecadores, «acabou mal a sua vida» (vol. 2, p. 297).

⁵³³ Vitiza «quebrantou a muy grande nobreza dos Godos, os quaaes conquistaron muytas terras e fezeron grandes cavallarias e muyto estremadas façanhas. Aquy foy destroida toda e metida en fundo de todo o aviso, ãnas torpidades que nõ covinha ao seu estado.» (vol. 2, p. 292).

⁵³⁴ Satanás aparece também como criatura que descobriu os maus feitos de Vitiza: «deu logar a Satanás que descobrisse os fei/tos de Vetiza; e o mal que elle fezera» (vol. 2, p. 296).

⁵³⁵ «O diabo [...] sementou em o reyno d’Espanha muyta maa semente»; «espargeu Satanás em Spanha todo mal» (vol. 2, p. 293).

⁵³⁶ *Vide supra* p. 236.



Figura 45: Letra C. Ms. Série Azul 1 da Academia das Ciências de Lisboa fl. 160v.

Já nomeámos também neste nosso estudo Dona Lambra⁵³⁷, personagem que figurara igualmente de forma negativa no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro*, sendo a causa da tragédia que leva à morte dos sete infantes. Na *Crónica* apresenta agora novos aspetos malévolos e demoníacos que, segundo Isabel de Barros Dias (2003: 146), são devidos ao facto de ser “excessiva”. Com efeito, o seu choro e os seus gritos fazem com que surja uma rivalidade entre Rui Vasquez, marido de Dona Lambra, e Gõnçallo Gonçalves, «o meor dos sete iffantes» (vol. 3, p. 114). A personagem é ainda enganadora e finge amar os infantes quando, na realidade, «os desamava mortalmente» (vol. 3, p. 124). Por conseguinte, a personagem de Dona Lambra é muito mais complexa do que a apresentada no *Livro de Linhagens*, sendo a lenda mais desenvolvida e, portanto, capaz de evidenciar melhor os mecanismos e os pequenos acontecimentos⁵³⁸ que causaram a traição do seu marido, Rui Vasquez, e a consequente morte dos infantes.

Dona Urraca e Dona Teresa são as filhas de Afonso VI e representadas negativamente porque ambiciosas, soberbas e sem escrúpulos (Dias, 2003: 184). A primeira tem a particularidade de ser «endiabrada» (vol. 4, p. 207) e morre por punição

⁵³⁷ Vide supra p. 213.

⁵³⁸ Nestes não aparece qualquer referência direta ao demoníaco, sendo que apenas se demonstra como Dona Lambra era particularmente provocadora e lamentosa, aspetos que fazem dela uma personagem “excessiva” e, por isso, diabólica.

de Deus enquanto estava saindo da igreja⁵³⁹. A segunda, para além da “maldição” lançada sobre o próprio filho⁵⁴⁰, apresenta aspetos malévolos devidos ao facto de ser antagonista do filho e herói Dom Afonso Henriques; ainda que na sua essência não seja demoníaca, os seus comportamentos aproximam-na dessa categoria.

Além destas, a *Crónica* apresenta a moura «negra tão suspeita» (vol. 4, p. 181) que é passível de ser identificada como amazona⁵⁴¹, capaz de atirar com o arco, o «que era grãde maravylha» (vol. 4, p. 181), e de cavalgar. As amazonas representam o feminino agressivo e assassino (Dias, 2003: 149)⁵⁴² e são combatidas também por Hércules⁵⁴³ na primeira parte da *Crónica*, juntamente com outras criaturas monstruosas que veremos⁵⁴⁴. Além disso, esta personagem conjuga em si vários aspetos considerados malévolos e demoníacos, pois é mulher, “negra”⁵⁴⁵ e moura.

Na *Crónica Geral de Espanha de 1344* aparecem ainda bastantes personagens que possuem “mau conselho” e que, por isso, agem negativamente. Algumas delas não são propriamente demoníacas⁵⁴⁶, mas fixaremos todas as que nela aparecem, especificando as que se aproximam mais do demoníaco.

Efetivamente demoníaca é a figura do Infante Diego Gonçalves, que, em conjunto com o irmão Dom Fernam, aconselha maldosamente o tio Sueiro Gonçalves:

⁵³⁹ «E, en saindo com todo pella porta da egreja e tendo hũu pee fora e outro dentro, quebrou per meo do corpo e morreo maa morte. E dizem que esto non foy por o tesouro que ella tomava, mas por que o queria pera maaos husos e o degastar em desonrra de Deus» (vol. 4, p. 207).

⁵⁴⁰ As maldições cabem seja no universo do mágico seja no do demoníaco. Todavia, a maldição que Dona Teresa “oferece” a Afonso Henriques é mais propriamente uma invetiva efetuada com rogo a Deus – «E eu rogo a Deus que vós sejaes preso como eu som e, por que metestes ferros em minhas pernas, ferros quebrantẽ as vossas.» (vol. 4, p. 218) –, cujo sentido de maldição se torna real apenas na efetiva e posterior derrota de Afonso Henriques: «E entom foy comprida a maldiçõ que lhe lançou sua madre» (vol. 4, p. 236). Ora, normalmente as maldições são efetuadas com a ajuda dos demónios e não de Deus, caso que não se cumpre aqui, parecendo que as frases de Dona Teresa só se converteram em maldição – e, portanto, negativamente e em ligação com o demoníaco – para justificar o insucesso do herói.

⁵⁴¹ De facto, na *Chronica Gothorum* as amazonas aparecem entre os mouros na batalha de Ourique (Gomes, 2015: 165).

⁵⁴² Esta autora não classifica a mulher moura como amazonas.

⁵⁴³ «venceu as donas Amazonas quãdo ellas e destroyã todallas outras gentes» (vol. 2, p. 19).

⁵⁴⁴ *Vide infra* p. 263.

⁵⁴⁵ Aspeto que fortalece a característica negativa dos “mouros”.

⁵⁴⁶ Como é sabido, o mal é uma consequência do demónio, e, por isso, pareceu-nos pertinente analisar todos os conselhos e conselheiros malévolos que estão presentes na *Crónica Geral de Espanha de 1344*.

«E forõsse pera as pousadas e fallarom em aquelle muy maaõ conselho que avyã cuydado. E o tyo, como era homẽ de maaõ conselho, esforçouhos e avyouthos ẽ toda maldade e dando-lhes sempre todo maaõ cõsselho» (vol. 4, p. 127)

Ter “mau conselho” aparece, pois, como uma característica da linhagem dos infantes⁵⁴⁷, sendo que o tio Sueiro também evidencia os aspetos negativos que distinguem as duas personagens. De facto, é ele quem sugere a desonra das filhas do Cid através de um «muy diabolico conselho» (vol. 4, p. 120).

Uma outra personagem que possui esta particularidade é o conde Dom Alvaro de Lara, que quer fazer casar o rei Anrique com a filha do rei de Portugal sem a aprovação da sua irmã Dona Berenguela. A característica de ser «afortunoso e de maaõ conselho» (vol. 4, p. 346) é demonstrada pelas «desonestas palavras» com que se refere a Berenguela quando ela se opõe ao casamento. Portanto, esta personagem, embora pouco desenvolta, é caracterizada pela maldade que se reflete na sua relação com a rainha Berenguela, a quem «buscava muyto mal» e «trabalhava de buscar todo o mal que podia» (vol. 4, p. 347) para que os filhos dela não herdassem o reino de Leão.

Para além destas personagens cujo “mau conselho” leva a ações inequivocamente más, encontramos na *Crónica* uma figura que é vítima dos seus conselheiros. Falamos do rei Dom Fernando de Leão, que

«sayu muy bõ rey senõ que tragia maaõs conselheiros, a qual cousa he muito empençivel aos reis, ca muytos deles foron perdidos per maaõs conselheiros como este ouvera de seer» (vol. 4, p. 266).

Portanto, este soberano é um exemplo que testemunha como possuir maus conselheiros era algo de bastante comum entre as cortes régias. Neste caso o mau conselho leva Dom Fernando a acreditar que o seu irmão – o rei Sancho de Castela – lhe roubaria a terra. A falsidade destas afirmações é, no entanto, desmascarada por Sancho, que reconfirma as ações negativas dos «maaõs conselheyros» (vol. 4, p. 268).

⁵⁴⁷ Já vimos na parte deste estudo dedicada aos Livros de Linhagens como a maldade se podia transmitir de mãe para filho (*vide supra* p. 213). Na crónica também surge este aspeto dinástico das características negativas que acabam por marcar uma família inteira. De facto, como afirma ainda Isabel de Barros Dias (2003, 143), os traidores possuem vários elementos malévolos e são portadores de defeitos que podem ser apresentados apenas na sua pessoa e/ou na sua linhagem; e o caso dos Infantes Diego e Fernam Gonçalves é um exemplo disto mesmo.

Encontramos ainda no capítulo CDLXXVIII um caso em que se narra o assassínio de um privado de Dom Garcia, morto «por que o consselhava mal» (vol. 3, p. 356). O rei não se apercebe da maldade do seu conselheiro, e, por isso, a eliminação do homem por parte de Afonso VII é uma escolha forçada. Contudo, a obra refere, mais à frente, o seguinte: «depois que el rei dom Garcia foi solto e se foi pera Portugal, que, se ante maaos cõsselheiros avya, que tornou a avellos depois bem tã maaos.» (vol. 4, p. 407).

Há ainda um caso em que Satanás é identificado como “conselheiro” que faz com que os clérigos de Roma, acreditando que o arcebispo fosse morto na cruzada, elegessem um outro que o substituísse. E os que não estavam de acordo foram mandados embora. Cria-se, portanto, um clima de confusão que levou a várias excomunhões e deposições⁵⁴⁸.

No grupo de que fazem parte os monstros e as bestas colocamos desde logo a personagem do rei Taço, que, depois de ter sido vencido por Hércules, foge para Roma e se esconde numa cova do monte Aventino. Embora não seja caracterizado como demoníaco, este rei apresenta aspetos monstruosos e feições cruéis:

«E desy saya de noyte a fazer quanto mal podia pella terra e tornavasse ally e carrava a sua cova. E, por que era ligeiro e corredor mais / que outro homen, tomava muitos homens e muytas bestas e cortavalhes as cabeças e penduravaas aa porta da cova, da parte de fora. E as gentes cuydavã que elle comya as gentes assy como as bestas e por esso diziam que era meo homẽ e meo besta.» (vol. 2, p. 28).

A bestialidade e o facto de sair durante a noite aproximam esta personagem de um lobisomem⁵⁴⁹, embora isso não esteja claramente referido na *Crónica*. É que as características deste “monstro” são as típicas de um homem que se metamorfoseia num animal faminto e cruel, “meio homem e meio animal”. Massimo Izzi (1989, 216) refere que a licantria era típica das povoações que fugiam dos outros territórios e na nova

⁵⁴⁸ *Crónica*, vol. 4 p. 21.

⁵⁴⁹ A crença no lobisomem perpetuou-se até ao século XIX e só a partir deste momento se descobriu que a licantria é uma doença que acarretava ataques de sadismo (Lacotte, 2001: 176).

terra não conseguiam adaptar-se à nova ordem. Portanto, na opinião deste estudioso o lobisomem seria um “desadaptado” e um “excluído”. De facto, Taço manifesta estas particularidades: é uma personagem que fugiu de Espanha para ir para Roma por causa da vinda de Hércules; escondeu-se numa gruta – aspeto que faz dele um rejeitado; e, por fim, comporta-se como uma besta feroz⁵⁵⁰.

O lobisomem traz pois consigo características diabólicas. O lobo era considerado a encarnação do Diabo por causa da sua violência e da sua voracidade e por ser uma besta noturna (Sadaune, 2015: 99). Como refere também Alfonso Di Nola (2004, 16), não era necessária uma verdadeira ou evidente transformação para ser considerado um lobisomem, pois, segundo o bispo Bonifácio de Mogúncia (672-754), as populações germânicas metamorfoseavam-se em lobo quando vestiam a pele deste animal.

Um outro humano que apresenta características monstruosas é um mouro que é «muy grande de corpo, que semelhava gigante» (vol. 4, p. 124). Esta personagem é tão assustadora e violenta que fez fugir o Infante Diego Gonçalves quando lutou com ela. O aspeto físico do muçulmano pode, no texto, ser visto como um modo para justificar a cobardia do Infante⁵⁵¹, que é obrigado a mentir ao Cid sobre a morte do mouro falecido por mão de Dom Ordonho, revelando, assim, a sua fraqueza. Contudo, se é verdade que o mouro é associado ao demoníaco e o gigantismo à monstruosidade normalmente diabólica, aqui esta figura apresenta dois níveis de leitura: uma superficial, que faz com que o mouro seja visto como uma simples personagem infiel e má, e uma outra mais profunda, que resulta do expediente literário utilizado para mostrar as diversas características negativas da personagem do Infante, que se revela fraco, covarde e mentiroso⁵⁵².

⁵⁵⁰ A personagem de Taço, completamente negativa, pareceria ser o completo oposto da de Rotas, que é positiva. Contudo, estas figuras possuem características comuns: ambas vivem numa gruta e são consideradas criaturas monstruosas; e os dois movem-se de um espaço para o outro: o primeiro da Espanha para Roma e o segundo do Oriente para Espanha. Um e outro relacionam-se, ainda, com Hércules: Rotas é o eleito que povoará, juntamente com Hércules, a Península Ibérica, enquanto Taço é rejeitado e é obrigado a partir por causa de Hércules.

⁵⁵¹ A figura do Infante Diego Gonçalves não é positiva. Entre outros aspectos, desonra a esposa, Dona Elvira, filha do Cid. Aliás, no *Cantar del Mio Cid* esta personagem e o irmão Dom Fernando são figuras altamente negativas, covardes e violentas.

⁵⁵² Diego Gonçalves é, pois, considerado traidor na *Crónica Geral de Espanha de 1344* e uma «boca sem verdade [...] grande covardo e maa e» sem «coraçom» (vol. 4, p. 150).

Para além destas figuras que possuem características bestiais, a obra mostra ainda outras criaturas monstruosas. Hércules combate contra (i) centauros, (ii) uma «serpente que avya sete cabeças» (vol. 2, p. 18), (iii) um grande porco, (iv) três leões e (v) as amazonas que referimos anteriormente⁵⁵³. Estes seres são apenas mencionados e não são objeto de descrições pormenorizadas; contudo são evidentemente negativos porque enviados por “encantamento” de Juno com o alcance de destruir o herói. Em particular, a hidra pode ser aproximada do dragão que aparece na *Apocalipse*, já que tem o mesmo número de cabeças deste (Figueiredo, 1995: 128), o que faz com que o seu aspeto se aproxime do das criaturas do universo demoníaco.

Um outro dragão é o que aparece na batalha de Fazinas⁵⁵⁴ e é identificado como um encantamento que os mouros fazem para espantar os cristãos:

«virom essa noyte vñir voando pello aar hñu dragõ muy grande e muy spantoso, dando muy grandes braados; e semelhava que vinha todo cheo de sangue. E os braados erã assy spantosos que semelhava que ao ceo chegava. E levava a boca aberta e lançava per ella chamas de fogo, que semelhava que toda a hoste queria queymar; e tamanhas erã as chamas do fogo que alomeava toda a hoste.» (vol. 3, p. 53-54)

A descrição do animal é pormenorizada e causa, de facto, espanto e medo. Os elementos que o ligam ao universo do demoníaco são evidentes: em primeiro lugar, é o animal em si que tem, como é sabido, uma conotação diabólica; em segundo, o fogo que ele deita simboliza as chamas do inferno; e, por fim, o sangue lembra a crueza. Para Elisa Nunes Esteves (1997: 97), o facto de a besta estar cheia de sangue simboliza a ferida que sangra depois do combate contra o Arcanjo Miguel. Todavia, o animal é identificado, seja no *Poema de Fernán Gonzalez*⁵⁵⁵ – que inspira parte do texto da obra de Dom Pedro –, seja na *Crónica*, como um encantamento e não uma “verdadeira” besta das trevas.

⁵⁵³ *Vide supra* p. 259.

⁵⁵⁴ Episódio a que fazemos referência também no capítulo relativo aos Livros de Linhagens (*vide supra* p. 203).

⁵⁵⁵ No *Poema* a besta é uma serpente: «Algun moro astroso que sabe encantar / fizo aquel diablo en sierpe figurar / por amor que podiesse a vos mal espantar» (*Poema de Fernán Gonzalez*, 1998: 83).

Detetamos ainda aves que possuem um inegável sentido negativo e diabólico, nomeadamente o corvo e a gralha. Com efeito, no texto estas são aproximadas a divindades que o Cid, segundo o conde de Barcelona, louvaria. Vimos, precedentemente, na parte dedicada às cantigas trovadorescas⁵⁵⁶, o significado negativo destas aves, que principalmente se fica a dever à cor preta que as distingue. O facto de o conde acusar o Cid de acreditar nestes “deuses”, por o herói crer nos agoiros e na leitura do voo das aves, é uma situação que potencialmente tornaria a personagem “pagã” e “supersticiosa” e, portanto, em contraste com Deus⁵⁵⁷. Este aspeto não está presente nem na *Primera Crónica General de España* nem no *Cantar del mio Cid* e é muito interessante. Não obstante esta especificidade, que afastaria o protagonista da “verdadeira” fé, o Cid permanece de facto como o herói que depois aprisionará o conde enganador.

Os últimos elementos que neste momento do nosso estudo analisaremos e que integram o universo do demoníaco dizem respeito a ocorrências variadas, mas pontuais, de diabos, espíritos e símbolos negativos.

Queremos entre estes começar por considerar a personagem de «Ordonho o maa» (vol. 3, p. 22), cuja “maldade” não é propriamente de origem diabólica, mas derivada do medo que a caracteriza. Contudo, a iluminura que no manuscrito que vimos utilizando aparece quando este rei é introduzido na *Crónica* é bastante particular: um monstro preto e peludo ancorado à letra D, como que a representar o medo que bloqueia o rei, evidenciando a sua fragilidade e o seu aspeto “maao” (figura 46).

⁵⁵⁶ *Vide supra* p. 100.

⁵⁵⁷ «E veremos os teus deuses, que som os corvos e as cornelhas em que tu crees, se te ajudará [...] E nós nõ cremos se nõ em hũu verdadeiros Deus que nos vïgara de ti.» (vol. 4, p. 48). Este aspeto negativo dos agoiros, porque ligado ao paganismo, pode ser mais bem compreendido através da leitura da *Primera Crónica General de España*, em que, depois da interpretação do futuro mediante o voo das aves, aparece um anjo que confirma a previsão (Dias, 2003: 279). Esta ocorrência da criatura divina é também a que surge nos sinais religiosos que preanunciam a blasfémia de Afonso X (*vide supra* p. 230).



Figura 46: Letra D. Ms. Série Azul 1 da Academia das Ciências de Lisboa fl. 113v.

Embora inerentes ao mundo do demoníaco, são menos negativas as referências aos diabos e ao inferno utilizadas para identificar os soldados Godos que lutam contra os traidores⁵⁵⁸ (vol. 2, p. 245). É que estes elementos aparentemente malévolos são antes um meio literário para fortalecer o medo que as tropas cristãs incutiam nos opositores. Um caso parecido surge igualmente no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro*, em que os portugueses são vistos pelos mouros como “diabos do inferno”⁵⁵⁹.

Rastream-se ainda dois outros diabos, um que «guisou em que maneira fizesse discordya» (vol. 3, p. 301) entre o rei Dom Fernando e o irmão rei Garcia de Navarra, que, invejoso dos sucessos de Dom Fernando, decide “recebê-lo” mal, enquanto o outro, sendo «contrayro a todo bem, meteo a algũus ã coraçõ de meter todo mal» (vol. 4, p. 252) entre Affonso Sanchez e o Conde Dom Pedro, ambos filhos de Dom Dinis. Neste último caso, embora exista a crença de que os demónios entrariam nos corações⁵⁶⁰, o facto de ser o Diabo a causar o ódio retira a responsabilidade da maldade ao irmão do autor da obra, particularidade que contrasta, por exemplo, com algumas personagens

⁵⁵⁸ «quẽ poderia verdadeiramente dizer o grãde ímpeto e esforço de grande orgulho que os Godos levava em seu mover? Ca mais parecia aos da vylla que eram dyaboos do inferno que homens humanaes.» (vol. 2, p. 245).

⁵⁵⁹ *Vide supra* p. 215.

⁵⁶⁰ Veja-se, por exemplo, as *Cantigas de Santa Maria* (*vide supra* p. 94).

que possuem o “mao conselho” naturalmente⁵⁶¹ e sem terem sido transformadas em malévolas por causa dos diabos.

Além destas referências, na *Crónica* aparece também a alusão ao «espírito cubos» ou «diaboo» (vol. 3, p. 189). Provavelmente a palavra “cubos” refere-se a *incubus*⁵⁶² – o demónio masculino –, que tem, neste ponto da narrativa, a particularidade de aparecer e desaparecer aos olhos dos habitantes de Córdoba, chorando e falando da futura derrota de Almançor. É interessante, pois, o facto de o anúncio da derrota do mouro ser assegurado por um demónio choroso – portanto triste – da derrota dos muçulmanos, que acabam por ser, mais uma vez, identificados e aproximados com as criaturas infernais.

Por fim, entre estas menções há também a referência a uma visão “fantasma”, ou seja, enganadora e, portanto, demoníaca. Rei Bamba vê homens que o honram e, não acreditando no que se lhe patenteia à frente, tem dúvidas sobre se as pessoas seriam parte de um sonho ou «fantasma(s)» (vol. 2, p. 232). Como é sabido, o sonho e o *fantasma* eram visões normalmente atribuídas à ação diabólica que criava ilusões e enganos. Portanto, na Idade Média tinha-se uma grande desconfiança sobre alguns tipos de visões (Le Goff, 2011: 197).

Em conclusão, podemos afirmar que os aspetos demoníacos que se conformam na *Crónica* são em grande medida atribuídos aos mouros, como Maomé, o profeta, ou Almançor. Contudo, aparecem-nos várias outras personagens cristãs malévolas por possuírem “mau conselho” ou por se deixarem condicionar por Satanás, que coloca a maldade nos corações e assim engana os soberanos.

As mulheres são, por sua vez, categorizadas como más, como frisava Allataba, e, apesar de na *Crónica* aparecerem rainhas com uma feição positiva e “fremosas”, como é o caso da mãe de Afonso X, Biringuella, algumas são conformadas a partir de uma descrição pormenorizada em torno das características que as tornam malévolas. Vimos,

⁵⁶¹ Com efeito, é possível considerar, por contraste, a personagem do Infante Dom Diego Gonçalves de “mao conselho” e efetivamente diabólica, uma característica que é própria da personagem, sendo essa em si considerada malévola e, por consequência, demoníaca (*vide supra* p. 259).

⁵⁶² A *Crónica* refere que a designação “cubos” se encontra nas escrituras. Por isso, identificamos este espírito como *incubus*, que, de facto, é aflorado em vários textos doutrinários. Contudo, apesar da nossa interpretação, a aparição é certamente uma criatura demoníaca e de sexo masculino – «homẽ» (vol. 3, p. 189) –, característica que a liga ao *incubus*, “demónio de sexo masculino”.

por exemplo, Dona Lambra ou Dona Sancha, mas não devemos esquecer também as “feiticeiras” de que falámos no capítulo anterior – por exemplo, a judia ou Juno. Aliás, o substrato mágico destas e de outras entidades é, em várias ocasiões, considerado demoníaco. Veja-se em particular a criação do dragão por parte dos mouros, que com isso querem espantar os cristãos antes da batalha. E os elementos violentos que distinguem esta besta artificial são também os que representam Taço, o provável lobisomem da obra: sangue e crueza.

Por conseguinte, a *Crónica Geral de Espanha de 1344* está impregnada de aspetos mágicos e demoníacos que, por vezes, se revelam interligados, sendo, normalmente, a magia um instrumento que, em alguns casos, é causa de maldade, como ocorre com o feitiço da judia, que categorizámos no mágico, ou a hipotética maldição de Dona Teresa contra o seu filho Afonso Henriques, que colocámos nesta secção por motivo do estudo mais aprofundado que tecemos sobre a maldade de tal personagem feminina. De resto, a relação entre magia e demónios está também bem representada em iluminuras várias que decoram o manuscrito da *Crónica*. No capítulo em que se narra o enamoramento de Afonso pela judia aparece a letra S constituída por dois dragões, um azul e outro vermelho (figura 47).



Figura 47: Letra S. Ms. Série Azul 1 Academia das Ciências de Lisboa fl. 272v.

Por outro lado, nesta obra o aspeto demoníaco liga-se ainda à ira de Deus⁵⁶³, pois, por exemplo, a vinda dos mouros para a Península seria uma punição divina em face da soberba do rei Ramiro, que quis entrar na casa de Hércules, embora tal lhe estivesse interdito. De facto, na Idade Média acreditava-se que os pecados pudessem despertar a raiva da divindade, que decidia castigar os humanos servindo-se do Diabo, pois era na vontade divina que tinha origem tudo o que era inexplicável. Existiam duas maneiras de interpretar os fenómenos negativos: a primeira era a de que a cólera do Onnipotente não precisava dos demónios para se manifestar, enquanto a segunda consistia em admitir que o Diabo era a causa de todo o mal, porque testa os homens até caírem em tentação (Saudane, 2015: 8, 142).

Nessa medida, a *Crónica Geral de Espanha de 1344* possui facetas demoníacas que se ligam com as duas interpretações que acabamos de referir. Há elementos que são efetivamente demoníacos, como os arrianos, e outros casos nefastos determinados por vontade divina, como as tempestades e as doenças.

Note-se, por fim, como é muito interessante verificar como é que as iluminuras “demoníacas” se integram na materialidade textual. A representação de serpentes ou de dragões – que surge num contexto quase sempre floral – parece certificar uma ligação com as partes em que se narram aspetos malévolos, oferecendo, deste modo, uma maior força incisiva à narração, ao contrário das iluminuras que mostrámos no capítulo anterior e que, de facto, não patenteiam efetivos elementos mágicos.

⁵⁶³ Nas obras que analisámos anteriormente esta feição da punição divina como causa da vinda dos demónios não está presente.

Parte VI

**O mágico e o demoníaco no conjunto textual (séculos XIII e XIV):
modelos, potencialidades e diálogos**

Capítulo 9

O mágico: perspectiva quantitativa e comparativa e suas virtualidades na escrita literária dos séculos XIII-XIV

«Há mais coisas entre o céu e a Terra
do que supõe vossa vã filosofia.»
William Shakespeare, *Hamlet*

Ao longo do nosso percurso analítico trabalhámos em profundidade os textos literários portugueses medievais dos séculos XIII e XIV e assim identificámos e refletimos criticamente sobre as figurações, as práticas e os efeitos que neles sobressaem em torno dos universos do mágico e do demoníaco. Procederemos agora a uma análise quantitativa e comparativa dos elementos rastreados neste nosso estudo, lançando inicialmente mão de esquemas dispositivos para sistematizar os diversos itens em questão, e oferecermos assim uma visão global daqueles.

Esta metodologia ajudar-nos-á na sistematização e na contagem dos elementos respetivamente pertencentes ao mundo do mágico – no presente capítulo – e ao mundo do demoníaco – no capítulo seguinte. Com efeito, veremos quais os aspetos que dizem respeito às duas categorias do imaginário estudadas e como são quantitativamente preponderantes. Os objetivos e o alcance de tal opção são os de evidenciar as afinidades e as diferenças que ocorrem entre os vários géneros textuais trabalhados, tendo também em conta o fator periodológico. Por isso, depois de efetuarmos a contagem, identificaremos ainda os elementos comuns⁵⁶⁴ às obras e analisá-los-emos de modo integrado, deixando naturalmente de lado os componentes singulares, isto é, os que se encontram numa só obra, porque já foram amplamente explicados em momentos anteriores.

Começaremos, portanto, com o conjunto das cantigas profanas galego-portuguesas e com as marianas. Como afirmámos no capítulo 3⁵⁶⁵, foram consideradas

⁵⁶⁴ Será dado maior relevo às figurações e às práticas, porquanto os efeitos são “apenas” uma consequência desses dois aspetos.

⁵⁶⁵ *Vide supra* p. 85.

todas as cantigas galego-portuguesas e apenas trabalhámos as que apresentam características correlacionadas com o mágico e o demoníaco⁵⁶⁶.

Para a nossa análise quantitativa relativa às cantigas, preparámos dois esquemas: um em que se mostram os elementos das composições profanas e um outro dedicado aos que se encontram na produção mariana. As composições profanas serão elencadas segundo uma ordem alfabética por autor, enquanto as marianas seguirão a ordem numérica que aparece no cancionero.

Vejamos então os componentes mágicos relativos à **poesia profana**:

AUTOR	INCIPIT (ORIGEM)	FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
Afonso X	<i>Direi-vos eu dun ricome</i> (B 461)	Mulher velha ("bruxa campesina") ⁵⁶⁷	Lança o mau olhado.	
Airas Peres Vuitorom	<i>Pois que Dom Gómez cura querria</i> (B 1476, V 1087)	Dom Gómez (agoireiro)	Leitura do futuro através do voo das aves.	O autor espera que as boas previsões não se realizem.
Airas Peres Vuitorom	<i>Pois que Dom Gómez cura querria</i> (B 1476, V 1087)	Corvo, gralha e águia	Utilizados por Dom Gómez para ler o futuro.	
Dom Dinis	<i>Ay flores, ay flores do verde pino</i> (B 568, V 171)	Mulher (fada na árvore)	Mulher integrada na natureza e que fala com as flores do verde pinho.	As flores respondem.

⁵⁶⁶ Não foram minuciosamente analisadas as de Pero Meogo porque o estudo efetuado por Maria do Rosário Ferreira era já por demais elucidativo para a explicação dos elementos mágicos que surgem nestas composições. Contudo, será pertinente retomá-las agora nesta nossa investigação quantitativa-qualitativa.

⁵⁶⁷ Vide supra p. 91.

AUTOR	INCIPIT (ORIGEM)	FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
Dom Dinis	<i>Ay flores, ay flores do verde pino</i> (B 568, V 171)	“pino” (essência naturalística)	Responde às perguntas da mulher.	
Dom Dinis	<i>Amad'e meu amigo</i> (B 570, V 173)	Mulher (fada na árvore)	Mulher integrada na natureza: compreende a linguagem da natureza e conhece os seus “hábitos”.	
Dom Dinis	<i>Amad'e meu amigo</i> (B 570, V 173)	“pinho” (essência naturalística)	Vê os dois amantes.	Assusta a mulher.
Dom Dinis	<i>Amiga, sei eu bem d'unha molher</i> (B 564, V 167)	Mulher (feiticeira)	«Ela trabalha-se, a gram sazom, / de lhi fazer o vosso desamor» (1996, vol. 1, p. 180).	Desamor do amigo.
Dom Dinis	<i>Unha pastor bem talhada</i> (B 534, V 137)	Papagaio	Avisa da vinda do amigo.	O amigo vem para junto dela.
Estevão Coelho	<i>Sedia la fremosa seu sirgo torcendo</i> (B 720, V 321)	Avuitor		
Estevão da Guarda	<i>Com'avêeo a Merlin de morrer</i> (B 1324, V 930)	Martim Vaásques (sabedor de artes mágicas)	Ensina as artes mágicas.	O protagonista morrerá como Merlin por ter ensinado a uma mulher os seus conhecimentos.

AUTOR	INCIPIT (ORIGEM)	FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
Estevão da Guarda	<i>Já Martin Vaásques da astrologia</i> (B 1325, V 931)	Martim Vaásques (astrólogo)		«perdeu feúza, polo grand'engano / dos planetas» (1996: vol. 1, p. 254).
Estevão da Guarda	<i>Ora é já Martim Vaasques certo</i> (B 1325, V 931)	Martim Vaasques (astrólogo)	Leitura dos astros: Martim Vaasques tomará posse de uma paróquia rica.	O protagonista toma posse de uma paróquia pobre.
Fernando Esquio	<i>Vaiamos irmana vaiamos dormir</i> (B 1298, V 902)	Mulheres (fadas na árvore)	Mulheres integradas na natureza que sofrem com a sua destruição.	
Fernão Garcia Esgravunha	<i>Esta ama cuj' é Joam Coelho</i> (B 1511)	Amada do trovador Joam Coelho (Feiticeira, agoireira, conhecedora de artes mágicas)	«Tod' esto faz, e cata bem argueyro / e escanta bem per olh' e per calheyro / e ssabe muyta bõa escantaçon» (1996: vol.1, p. 291)	
Gil Peres Conde	<i>Pôs conta el-rei en todas fronteiras</i> (B 1518)	«veedeiras» «agüireiros» e «devinhos» (1996: vol.1, p. 351)	Superstição: os “agüireiros” e os “devinhos” afirmam que na guerra não se deve comer carne de frango.	«Cômian porcos frescos e toucinhos, / cabritos, cachaç'e ansarinhos / mais non cômian galinhas na guerra;» (1996: vol. 1, pp. 351-352).
João Airas de Santiago	<i>Don Pero Nunez era entorvado</i> (B 1468, V 1078)	Dom Pero Nunez (agoireiro)	Interpretação do crocitar do corvo.	Dom Pero Nunez não pode viajar.

AUTOR	INCIPIT (ORIGEM)	FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
João Airas de Santiago	<i>Don Pero Nunez era entorvado</i> (B 1468, V 1078)	Corvo	Animal de má sorte.	Dom Pero Nunez não pode viajar.
João Airas de Santiago	<i>Os que dizem que veen bem e mal</i> (V 601)	Agoireiros	Leitura do futuro através do voo das aves.	Se o corvo vier da esquerda, eles partem.
João Airas de Santiago	<i>Os que dizem que veen bem e mal</i> (V 601)	Abutre e corvo	Utilizados para os agoiros lerem o futuro.	Se o corvo vier da esquerda, eles partem.
João Airas de Santiago	<i>Ûa dona – non dig'eu qual</i> (B 1467, V 1077)	Ûa dona (agoireira)	Interpretação do crocitar do corvo.	A dona não vai à missa.
João Airas de Santiago	<i>Ûa dona – non dig'eu qual</i> (B 1467, V 1077)	Corvo	Animal de má sorte.	A dona não vai à missa.
Martim Codax	<i>Ay ondas eu vin veer</i> (B 1284, N 7, V 890)	Ondas (essência naturalística)	Conhecem o lugar em que o amigo se encontra e sabem se voltará.	
Martim Codax	<i>Ondas do mar de Vigo</i> (B 1278, N 1, V 884)	Ondas (essência naturalística)	Conhecem o lugar em que o amigo se encontra e sabem se voltará.	
Martim Moxa	<i>Per quant'eu vejo</i> (B 896, V 481)	Fadas	Fadar	

AUTOR	INCIPIT (ORIGEM)	FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
Nuno Fernandes de Torneol	<i>Levad'amigo que dormides as manhanas frias</i> (B 641, V 242)	Mulher (fada na árvore)	Mulher integrada na natureza que sofre com a sua destruição.	
Pedro Amigo de Sevilha	<i>Maria Balteyra que se queria</i> (B 1663, V 1197)	Pedro Amigo de Sevilha (agoireiro)	Leitura do futuro através do voo das aves.	Maria Balteira pode escolher se partirá ou não; no caso de partir, nunca mais voltará.
Pedro Amigo de Sevilha	<i>Meus amigos tan desaventurado</i> (B 1595, V 1127)	Mulher feia (feiticeira)	Faz com que o autor se apaixone por ela.	Pedro Amigo apaixona-se por ela sem “motivo” aparente.
Pedro Conde de Barcelos	<i>Martim Vásquez, noutro dia</i> (B 1432, V 1042)	Martim Vásquez (astrólogo)	Leitura dos astros: Martim Vásquez tomará posse de uma paróquia.	
Pero Meogo	<i>Ai Cervos do monte, vínvos preguntar</i> (B 1187, V 792)	Mulher/ Filha (fada integrada na natureza – fada na fonte)	- Mulher integrada na natureza: pergunta aos cervos notícias sobre o amigo. - Atrai a si o amigo.	- O amigo apaixona-se pela mulher. - Consumação do amor.
Pero Meogo	<i>Digades, filha, mia filha velida</i> (B 1192, V 797)			
Pero Meogo	<i>E nas verdes ervas</i> (B 1189, V 794)			

AUTOR	INCIPIT (ORIGEM)	FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
Pero Meogo	<i>Foste, filha, eno bailar</i> (B 1191, V 796)			
Pero Meogo	<i>Levóus'a louçana, levóus' a velida</i> (B 1188, V 793)			
Pero Meogo	<i>O meu amig'a que preto talhei</i> (B 1184, V 789)			
Pero Meogo	<i>Por mui fremosa, que sanhuda estou</i> (B 1185, V 790)			
Pero Meogo	<i>Preguntarvos quer'eu, madre</i> (B 1190, V 795)			
Pero Meogo	<i>Tal vai o meu amigo com amor que lh'eu dei</i> (B 1186, V 791)			
Vasco Peres Pardal e Pedro Amigo de Sevilha	<i>Pedr'amigo, quero de vós saber</i> (B 1509)	Maria Balteira (conhecadora de artes mágicas)		
Vidal	<i>Faz-m'agora por si morrer</i> (B 1606, V1139)		Feitiço que envenena	
Vidal	<i>Moyr', e faço dereyto</i> (B 1605, V 1138)		Feitiço que envenena	

Como é possível verificar por este esquema distributivo, entre um conjunto de cerca de mil seiscentas e oitenta cantigas apenas quarenta e uma⁵⁶⁸ apresentam aspetos evidentes ligados ao domínio do mágico. Em algumas destas surge mais de um elemento, como ocorre nas composições que tratam da arte de agoirar, em que estão presentes os agoireiros e as aves que permitem a leitura do futuro. Da mesma “tipologia” são as cantigas de Dom Dinis *Ay flores, ay flores do verde pino e Amad’ e meu amigo*, em que a mulher é uma fada na árvore e o “pinho” também apresenta uma essência mágica. Além disto, existem personagens que adquirem na mesma cantiga mais que uma vertente mágica, como é o caso da mulher apresentada por Fernão Garcia Esgravunha em *Esta ama cuj’ é Joam Coelho* e de que, portanto, quantificámos cada peculiaridade mágica singularmente.

Os elementos mágicos que se rastreiam nas cantigas trovadorescas profanas são classificáveis em sete categorias diversas: adivinhos, animais mágicos, fadas, essências naturalísticas, feiticeiras, conhecedores de artes mágicas e lançadores de mau-olhado.

À primeira correspondem sete agoireiros, um animal, um astrólogo⁵⁶⁹ e dois adivinhadores genéricos, ou seja, que não exibem marcas distintivas, como as «veedeiras» da cantiga *Pôs conta el-rei en todas fronteiras*, de Gil Peres Conde. No âmbito da segunda categoria enquadram-se sete animais de agoiro e um adivinho, enquanto para a terceira encontramos quatro fadas na árvore e uma na fonte⁵⁷⁰. Quanto às últimas quatro categorias, identificam-se, respetivamente, quatro essências naturalísticas, três feiticeiras, três conhecedores de artes mágicas⁵⁷¹ e duas lançadoras de mau-olhado.

⁵⁶⁸ Segundo o estudo efetuado por Maria do Rosário Ferreira (1999: 125), a cantiga de João Soares Coelho *Fui eu, madre, lavar meus cabelos* apresenta ligações com a figura da fada na fonte apresentada por Pego Meogo. Contudo, no fim da composição a personagem «perde a sedutora dimensão de contemplação estética que a caracterizava nas duas primeiras estrofes, denotando [...] apenas vaidade e calculismo». Por outras palavras, perde-se «o característico fascínio medieval pelo simbolismo da fada na fonte – que [...] enquadra a imagem da donzela que lava».

⁵⁶⁹ Embora Martim Vasquez apareça em três cantigas como “astrólogo”, na contagem este seu aspeto mágico está referido só uma vez.

⁵⁷⁰ A fada aparece nas nove cantigas de Pero Meogo, mas nós apenas a contabilizámos uma vez.

⁵⁷¹ Um destes é Martim Vasquez, que mostra, na cantiga *Com'avêeo a Merlin de morrer*, de Estevão da Guarda, um aspeto “diverso” do de “astrólogo” e por isso é contado outra vez. Identificámos sob esta denominação várias personagens que nos textos podem estar caracterizados como encantadores, magos ou cujos conhecimentos mágicos não são especificados.

No que concerne às *Cantigas de Santa Maria* vimos que nelas o mágico está muito menos presente do que nas composições profanas. De facto, na produção mariana rastreiam-se:

CANTIGA	FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
104	Mulher (feiticeira)	Esconde a hóstia na touca.	
334	Mulher (feiticeira)	«con maldade enton vynno tenperou con ervas» (1959-1972: vol. 3, p. 206).	Morte do marido.

Como se pode notar, num total de cerca de quatrocentas cantigas só duas são as cantigas marianas que oferecem elementos mágicos. Vimos anteriormente que nestas composições detetamos elementos mágicos que estão relacionados com o universo do milagroso e em que a Virgem se comporta como uma fada ou como uma adivinha; mas, de facto, estes elementos abrangem o campo do divino e não propriamente o do mágico. Portanto, não considerámos estas componentes para a contagem e não as inserimos no nosso esquema. Assim, quantitativamente os “verdadeiros” elementos mágicos que surgem nas composições marianas seriam apenas os feitiços. Contudo, entre estes somente o da cantiga 334 é efetivamente descrito como tal, porque o da composição 104 não refere o feitiço em si, mas antes o roubo da hóstia, que, segundo uma análise histórica, poderia ser um ato efetuado com vista a uma futura preparação de feitiços⁵⁷². Deste modo, nas cantigas marianas está patente apenas uma componente verdadeiramente mágica: o veneno.

Consideremos agora os dois “romances” da matéria de Bretanha também estudados. Como procedemos anteriormente, construiremos também dois esquemas, um por cada obra, que mostram de modo mais incisivo as figurações, as práticas e os efeitos mágicos que aparecem nas obras arturianas portuguesas. Nesta secção a ordem dos

⁵⁷² *Vide supra* p. 90.

elementos mágicos será a da aparição nos capítulos (4 e 5) do nosso estudo, relacionados com as duas obras em questão.

Catalogámos, pois, alguns objetos mágicos como “práticas”, sendo que “alguém” os fabricou para um determinado alcance. Elaborámos ainda duas outras tabelas – uma para cada “romance” – para identificar os lugares encantados, a que, por vezes, nem sempre é possível atribuir uma prática ou um efeito.

No *Livro de José de Arimateia* identificámos:

FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
Hipócrates (feiticeiro)	- Realiza um feitiço com as ervas.	- Cura e ressuscita um homem da morte.
Fada de Perom (fada madrinha)	- Oferece armas e um cavalo a Perom.	- Perom ganha na batalha.
Mulher que difama Hipócrates (adivinha)	- Sabe da vinda de Cristo.	
Esposa de Salomão (adivinha)	- Sabe que alguém mudará a cinta da espada.	
Salomão	- Fabrica a espada e a sua bainha.	- A espada é um instrumento de proteção devido à sua simbologia e às pedras que integra. - Quebra-se e reconstrói-se. - A bainha revela acontecimentos que se realizarão na <i>Demanda</i> .

LUGARES	ESPECIFICIDADE MÁGICA
Ilha de Orcauz	Outro Mundo
Ilha Tornante	Maquinação mágica
Ribeira onde Nascião encontra a espada para combater o gigante	Lugar pagão

Como é possível notar, os elementos mágicos presentes no *Livro de José de Arimateia* são bastantes limitados, e, como já referido anteriormente, muitos aspetos que poderiam ser mágicos têm verdadeiramente um carácter religioso, como é o caso das profecias de Celidones⁵⁷³ ou também a particular personalidade de Salomão que colocámos entre as figurações mágicas, mas cuja sabedoria oscila entre o mágico e o milagroso.

Portanto, apesar da riqueza da obra, os elementos “puramente” pertencentes ao universo da magia são apenas doze e podem ser divididos do seguinte modo: quatro objetos mágicos; três lugares; duas adivinhas; um “feiticeiro”; uma fada; e um animal.

Entre estes há, ainda, componentes que não revelam uma grande importância, como o cavalo ou as armas oferecidas pela fada a Perom, pois nem sequer encontram uma descrição no texto, merecendo apenas uma breve referência. Por conseguinte, para estes elementos a essência mágica manifesta-se unicamente pelo facto de terem sido oferecidos por uma mulher que possui características feéricas e que se encontra numa ilha, a qual apresenta as qualidades necessárias para ser efetivamente considerada um espaço do Outro Mundo.

Como vimos no capítulo 5 do nosso estudo, no *Livro de José de Arimateia* aparecem várias ilhas e lugares diversos em que ocorrem aventuras. Todavia, só três das ilhas podem ser consideradas como pertencentes ao domínio do mágico: a já referida Ilha de Orcauz, espaço parecido com Avalon e que, portanto, considerámos lugar do feérico do Outro Mundo; a ilha Tornante, que mostra o seu encantamento graças ao mecanismo “robótico” que faz com que a ilha se revolva sobre si mesma; e, por fim, a ribeira em que Nascião encontra a espada para destruir o gigante.

Reportamos agora o esquema dos elementos mágicos detetados na *Demanda do Santo Graal*:

⁵⁷³ Vide supra p. 140.

FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
Merlim (conhecedor de artes mágicas e adivinho)	- Colocou a espada na pedra (encantamento). - Profecia (adivinhação).	- Quem retira a espada tornar-se-á o melhor cavaleiro do mundo.
	Bainha da espada na pedra.	Está «no meio do ar».
Dama do Lago (fada madrinha)	Oferece Excalibur a Artur e a sua mão sai para agarrar na espada.	
Morgana faée (fada)	Cura os seus primos.	
«Morgaim a encantador» ou «Morgaim a fada» (p. 496)	Transporta Artur no Outro Mundo.	Artur não morre.
«ũa donzela» (p. 38) (fada e adivinha)	- Possui uma espada que fará maravilhas. - Prevê o futuro. - Conhece o passado de Galvão.	- A espada cobre-se de sangue, significando que Galvão não deve partir para a demanda. - Tudo o que profetiza realiza-se.
Irmã de Persival (fada madrinha e curadeira)	- Oferece a espada de Salomão a Galaaz (Estranha Correa). - Oferece a cinta a Galaaz. - Oferece o sangue.	- Espada protetora devido à sua simbologia e às pedras que a integram. - Devido aos elementos que a compõem, oferece proteção e força a Galaaz. - Cura a mulher.
Primeira fada ligada a Samalier (fada madrinha)	Oferece a espada a Samalier.	Oferece força a Samalier.
Segunda fada ligada a Samalier.	Rouba a espada a Samalier.	Retira a força de Samalier.
Três fadas da Fonte da Virgem	Amaldiçoam e não querem Erec na Fonte da Virgem.	Erec fica paralisado.
Senhora (fada adivinha)	Conhece o presente, o futuro e o passado de Erec.	Tudo o que profetiza realiza-se.

FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
«donzela estranha» (p.302) (fada)	Acompanha o herói para «a maior aventura que nunca viu cavaleiro» (p. 302).	
Primeiro ermitão (adivinho)	Conhece o futuro de Galaaz.	Tudo o que profetiza realiza-se.
Donzel (adivinho)	Prevê um futuro negativo para Ivam.	Tudo o que profetiza realiza-se.
Primeiro adivinho	Prevê o futuro de Galvão.	Tudo o que profetiza realiza-se.
Segundo adivinho	Sabia da vinda de Persival e que o irmão dele está no purgatório e morrerá em dezassete dias.	Tudo o que profetiza realiza-se.
Terceiro adivinho	Prevê o futuro a Persival.	Tudo o que profetiza realiza-se.
Segundo ermitão (adivinho)	Sabe da partida de Galaaz e que nunca mais o voltará a ver.	Tudo o que profetiza realiza-se.
Emparentada (adivinha)	Prevê a morte de Erec.	Tudo o que profetiza realiza-se.
Filha do rei Lomblanda (adivinha)	Sabe que todas as mulheres do Castelo Felom serão libertadas por Galaaz.	Tudo o que profetiza realiza-se.
Mulher sobre o palafrem branco (fada e adivinha)	Adivinha o futuro dos cavaleiros.	Tudo o que profetiza realiza-se.
Donzela (adivinha)	Revela o futuro a Artur.	Tudo o que profetiza realiza-se.
	“Seeda Perigosa”: mudança das inscrições e indicação de quais os cavaleiros de Artur que morrerão.	Quem se senta morre.

FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
Canabos (conhecedor de artes mágicas)	Funda o castelo de Corberic.	O castelo é invisível e pode ser encontrado só no caso de o cavaleiro vir a ser o eleito ou guiado para ali por uma fada.
		Joiosa Guarda: «é tam forte que nunca o homem cercou.» (p.478).
		Castelo de Jaiam: Estor de Mares e Galvão têm sonhos maravilhosos.
	A inscrição do castelo: «Que niũ do linhagem de rei Artur seja ousado de entrar dentro; ca, se i soo entrar e soo for, todo o mundo nom no guorecerá de per morte» (p. 104).	O que se profetiza realiza-se: morte de Ivam de Cernel.
		Fonte de Guariçom: Palamedes bebe as suas águas e «sentiu-se tam são e tam gorido como ante.» (p.426).

LUGARES	ESPECIFICIDADE MÁGICA
Avalon	Outro Mundo.
Castelo Felom	Sítio em que morre a Irmã de Persival e lugar de cultos pagãos.
Castelo Estranho	Outro Mundo para o cavaleiro Dalides.
Águas que trazem a espada de Galaaz	Trazem a espada.
Fonte da Virgem	Lugar onde estão as fadas.

O número de elementos mágicos que surgem na *Demanda do Santo Graal* é, portanto, maior do que o dos que estão presentes no *Livro de José de Arimateia*. Assim,

na *Demanda* há uma maior variedade de aspetos mágicos e que levam a uma complexidade das figurações que manifestam mais de uma componente mágica.

Por outro lado, na *Demanda do Santo Graal*, e no que concerne às personagens, encontram-se três figuras que evidenciam mais do que um aspeto mágico⁵⁷⁴, como a irmã de Persival, que é fada madrinha e curadora. Com efeito, rastreiam-se treze fadas, que subcategorizamos em madrinhas, do Outro Mundo, “genéricas” e, por fim, Morgana⁵⁷⁵. Estão ainda presentes doze adivinhos, dois conhecedores de artes mágicas e um animal (o palafrém branco da mulher encantada).

Para além destes aspectos, relativos às figurações, na *Demanda* estão presentes também diversas práticas mágicas que podem ou não estar relacionadas com as personagens que acabámos de elencar. Considerámos os objetos como “práticas” porque é graças a eles que a magia de uma determinada figura pode manifestar-se. Na *Demanda* registam-se ainda sete objetos mágicos, cinco lugares encantados, dois transportes para o Outro Mundo, um roubo e uma maldição.

Relativamente aos efeitos, muitos destes estão relacionados com uma prática e/ou com uma figuração, exceção para três lugares: a Joiosa Guarda, o Castelo do Jaiam e a Fonte da Guariçom. De facto, estes espaços apenas apresentam aspetos ligados ao efeito mágico. A Joiosa Guarda é forte e por isso impenetrável, o Castelo do Jaiam desperta os sonhos encantados de Estor de Mares e Galvão, enquanto as águas da Fonte da Guariçom produzem o efeito curativo para o cavaleiro Palamedes.

No caso da linhagística, as narrativas que interessam para este nosso trabalho são mais curtas e menos pormenorizadas do que os textos da matéria de Bretanha. Por isso, os elementos mágicos não são muito numerosos.

A ordem das ocorrências apresentadas no esquema seguinte é a do aparecimento sequencial no capítulo do nosso estudo em que as tratamos.

Nos **livros de linhagens** aparecem:

⁵⁷⁴ Os aspetos mágicos estão evidenciados entre parenteses. As figurações que não possuem especificação devem ser consideradas “genéricas”.

⁵⁷⁵ Morgana é uma personagem bastante complexa que muda as suas características com base na especificação que lhe é atribuída na obra. Contudo, na *Demanda* as suas particularidades mágicas são sempre inerentes ao conjunto da figura da fada. Na tabela identificámos os dois aspetos que a caracterizam (o de curar e o de transportar Artur no Outro Mundo). Contudo, sendo uma só personagem, na quantificação das fadas é apenas contada uma vez.

LIVRO	FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
<i>Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro</i>	Porco	Guia Dom Lopes de Haro para a Dama do Pé de Cabra.	
<i>Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro</i>	Dama do Pé de Cabra (fada melusiana)	- Poder de atração. - Oferece ao filho o cavalo Pardalo. - Conhece o futuro.	- Oferece uma importante linhagem a Dom Lopes de Haro. - O filho sabe como libertar o pai.
<i>Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro</i>	Cavalo Pardalo	- Grandes ações. - Feito para Enheguez Guerra.	- Enheguez consegue libertar o pai.
<i>Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro</i>		- Ritual de oferta dos ventres de vaca.	- A Dama protege a aldeia.
<i>Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro</i>	Dona Marinha (fada melusiana e espírito natural)		- Oferece uma importante linhagem a Dom Froiam.
<i>Livro Velho de Linhagens</i>	Ortiga (fada melusiana)	- Ajuda o herói.	- Oferece uma importante linhagem a Dom Ramiro.
<i>Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro</i>	Artiga		- Constrói o «moesteiro de Sam Juliam e outros ospitais muitos» (vol. 1, p. 211).
<i>Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro</i>	Aman (adivinho)	- Conhece as qualidades de Artiga. - «dezia mui compridamente as cousas que haviam de viir» (vol. 1, p. 211).	- As qualidades são verdadeiras. - Tudo o que profetiza realiza-se.
<i>Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro</i>	Merlim (adivinho)	- Profecias.	

LIVRO	FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
<i>Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro</i>	Balduc (conhecedor de práticas mágicas)	- Voa.	
<i>Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro</i>	Peliz (adivinho)		
<i>Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro</i>	Cosdroe (conhecedor de artes mágicas)	«feze fazer ù ceo d’arame e sol e lũa e estrelas, e fazia chover per encantamento» (vol. 1, p. 101).	
<i>Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro</i>	«Simom Mago, o encantador» (vol. 1, p. 99) (conhecedor de artes mágicas)		
<i>Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro</i>	Nuno Salido (agoiro)	- Prevê a sua morte e a dos infantes.	- A previsão realiza-se.
<i>Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro</i>	Mouros (conhecedores de artes mágicas)	- Produzem um encantamento para aumentar o número dos soldados e assim enganar os cristãos.	

Este quadro permite-nos compreender como os elementos mágicos apenas aparecem no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro*, ao passo que a figuração de Ortiga/Artiga surge apenas se tivermos em conta o conjunto de dois textos (o *Livro Velho* e o do Conde). Com efeito, cada uma das narrativas fornece diferentes aspetos a esta personagem, “completando-a” e determinando esse procedimento com que seja identificada como efetivamente feérica.

Como no caso da *Demanda do Santo Graal*, também na linhagística portuguesa medieva uma figuração pode apresentar mais de um aspeto mágico, caso representado por Marinha, que é identificável ao mesmo tempo como fada melusiana e espírito elementar.

Portanto, contam-se cinco conhecedores de práticas mágicas, quatro adivinhos (entre os quais um possui a especificação de ser agoiro), três fadas melusianas, dois animais e um espírito elementar, isto é, Marinha.

Por fim, procederemos à quantificação dos elementos mágicos que aparecem na *Crónica Geral de Espanha de 1344*. No esquema seguinte consideramos também aqueles aspetos que podem ter a dupla valência mágica e milagrosa, ainda que, como se compreende, apenas se valorize a primeira característica. As referências que rastreámos nesta obra, não possuindo alguma descrição ou especificação, ficarão estabelecidas numa ulterior tabela. A ordem utilizada para elencar os elementos da *Crónica* é, à semelhança dos últimos textos tratados, a que surge no capítulo correspondente:

FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
Hércules	- Constrói uma casa “encantada”. - Adivinhação.	
	- Casa de Hércules: revela «êcantamêtos» (vol. 2, p. 309): encadeados, porta pequena, pedras, pano que relava o futuro a Rodrigo.	- Há uma previsão nefasta do futuro do reino dos Godos.
Rotas (adivinho)	- Adivinhação.	
«muy nobres barões» (vol. 2, p. 3) (adivinhos)	- Adivinhação.	
«os sabedores de Grecia» (vol. 2, p. 17) (adivinhos)	- «que souberon per suas artes que avya hy de nacer hũu homem que averia nome Hercolles» (vol. 2, p. 17).	
«estronomos» (vol. 2, p. 20) (adivinhos)	- Adivinhação.	
«adevynhos» (vol. 2, p. 139)	- Previsão de que Atila vencerá sobre os romanos.	

FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
«astronomos» (vol. 2, p. 211) (adivinhos)	- Interpretam o cometa como demonstração de que «os Africanos avyam de cobrar senhorio em Espanha» (vol. 2, p. 211). - Interpretam os sonhos.	- A interpretação do cometa não se revela verdadeira a curto prazo.
Allas (adivinhos)		
Liberya (adivinhos)		
Astrónomo de Júlio César (adivinhos)	- Interpreta um sonho prevendo que este último se tornará «senhor de todo o mundo.» (vol. 2, p. 22).	«E assy aconteceu despois.» (vol. 2, p. 22).
«filha de Constantino, o emperador da Grécia» (vol. 4, p. 380) (adivinha)	- Longa profecia.	- Tudo o que conta realiza-se.
Nunho Salido (agoiro)	- Leitura do voo das aves.	- A previsão realiza-se.
Cid (agoiro e feiticeiro)	- Leitura do voo das aves. - Poção para rejuvenescer.	- O Cid rejuvenesce.
Velha (adivinha)	- Adivinção.	
	- Pinturas negras: «segundo conta a estória, profetizavalhe [...] destruymento da sua gente» (vol. 4, p. 388) (adivinção).	
	- Interpretação de vários fenómenos naturais (vol. 2, p. 142) (adivinção).	- Acontece um grande dano.
	- Interpretação «trovões e lampados» (vol. 2, p. 448) (adivinção).	- Preanunciam a morte de Mafomed.
	- Interpretação do eclipse de sol (adivinção).	- Entrada dos «Gascões» na Península (vol. 2, p. 226).

FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
	- Interpretação do eclipse do sol (vol. 4, p. 423) (adivinhação).	- Acontece a morte de Alvaro Perez e de Dom Diego Lopez d'Alfaro.
	- Interpretação do nascimento da criança que reentra no útero depois de dele ter saído (adivinhação).	- Preanuncia a vinda de Aníbal e as grandes batalhas e destruições que aconteceram.
Medeia (feiticeira)	- Feitiços.	- Desafia Hercules.
Juno (feiticeira)	- Encantamentos.	- Desafia Hércules.
Hervigio (feiticeiro)	- Veneno (feitiço).	- Causa a morte do rei Bamba.
Dom Gonçalo (feiticeiro)	- Maçã envenenada.	- Causa a morte de Dom Sancho I.
Dona Sancha (feiticeira)	- Veneno.	- Causa a morte de Dona Sancha.
Mulher judia (feiticeira)	- Feitiço de amor.	- Faz com que Dom Afonso VIII se apaixone pela mulher.
	- Espada de Vulcano: oferece força a Átila.	- Átila consegue vencer várias batalhas.
	- As espadas Tiçõ e Collada: oferecem força ao Cid.	
Salomão	- Mesa de Salomão: graças às pedras que a compõem teria a capacidade de ler o futuro.	
Porco	- Guia Dom Fernam Gonçalves até uma ermida onde este último encontrará Dom Pelayo, que lhe revela ("divinamente") o futuro.	
Porco	- Guia o rei Dom Sancho de Navarra ao lugar em que fundará a cidade de Palença.	

FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
Cavalo do Conde Dom Fernam Gonçalvez	- Grandes ações. - Infalível. - Feito para o Conde.	- Leva Dom Sancho à desgraça.
Cavalo do Cid	- Grandes ações. - Infalível. - Feito para o Cid.	- Carryom não o quer comprar.

REFERÊNCIAS AO MÁGICO SEM ESPECIFICAÇÃO
Feiticeiras
Arte Notória

Portanto, na *Crónica Geral de Espanha de 1344* comparecem treze adivinhos (dos quais dois são especificadamente agoireiros), nove feiticeiros (seis mulheres e três homens), cinco objetos mágicos e quatro animais.

Inserimos as cinco superstições, as pinturas negras e as três armas como “práticas” porque os primeiros dois elementos se relacionam com a adivinhação dos eventos futuros e as armas têm a característica de oferecer força ao herói, que as possui para “praticar” uma ação mágica que torna a personagem vigorosa.

Note-se que no nosso esquema identificámos o Cid como feiticeiro e como agoireiro, pois no texto a personagem prepara a poção para rejuvenescer e interpreta o voo das aves, tornando-se automaticamente uma figuração mágica. Claramente o aspeto mágico está relacionado com o facto de o Cid ser um herói, e, por isso, são-lhe atribuídas particularidades maravilhosas que ao mesmo tempo se interligam também com o domínio do milagroso, colocando a figura numa espécie de limbo entre mágico e divino.

Considerámos ainda como feiticeiros Hervigio e Dom Gonçalo, sendo as figurações que preparam venenos para matar os soberanos. Recorde-se que no capítulo 7 deste nosso estudo estas personagens não foram consideradas explicitamente como feiticeiros, diferentemente de Dona Sancha, porque na *Crónica* aqueles aparecem

apenas como “referências”, sendo o feitiço, isto é, o veneno, mais importante do que a figura que o prepara.

Depois de quantificados, explicitados e explicados os elementos que considerámos como pertencentes ao universo do mágico, é agora possível analisar comparativamente todos esses dados.

Impõe-se desde logo reconhecer que são bastantes os aspetos comuns e afins que se rastreiam nas várias obras literárias em estudo. As figurações que prevalecem no conjunto em questão são as que possuem poderes adivinhatórios, entre as quais se contam trinta e sete aparições na totalidade do *corpus*, à exceção das *Cantigas de Santa Maria*. Em segundo lugar, e no que diz respeito à quantidade, surgem as vinte e duas fadas que, como as primeiras figurações que acabámos de referir, encontrámos na maioria das obras, uma vez mais retirando-se de entre estas as composições marianas. Contam-se ainda dezasseis animais e outros tantos objetos mágicos: os primeiros surgem nas cantigas trovadorescas profanas, no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* e na *Crónica Geral de Espanha de 1344*, enquanto os segundos estão presentes nos dois romances da matéria de Bretanha e na mesma *Crónica*. Como elementos comuns, detetámos ainda quinze feiticeiros, que apenas não incorporam a linhagística, e, por fim, dez conhecedores de práticas mágicas, apresentados nas cantigas galego-portuguesas profanas, na *Demanda do Santo Graal* e no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro*.

Portanto, constata-se que existem elementos invariáveis do domínio do mágico que se repercutem com consistência nas várias obras e, algumas vezes, até com as mesmas finalidades.

Repare-se no relevante caso dos animais, que são os que mais claramente mostram equivalentes e idênticos alcances nos diversos textos. Por exemplo, o porco – que surge tanto na lenda da Dama do Pé de Cabra quanto em vários trechos da *Crónica Geral de Espanha de 1344* – é um guia para que os heróis cheguem a um lugar em que conhecerão uma forma de mudarem a própria condição. De facto, no caso da lenda inserta no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro*, o porco conduz Dom Lopes de Haro até à Dama, sendo que na primeira ocorrência da *Crónica* o animal leva Dom

Fernam a conhecer o seu futuro, oferecido pela adivinhação de Dom Pelayo, e, na segunda, o porco guia Dom Sancho à sua futura cidade.

O cavalo é igualmente um animal que apresenta importantes particularidades mágicas. Sabemos que este era fundamental na Idade Média, que possuía quase qualidades humanas e que era companheiro fiel e fundamental para os cavaleiros. Como já vimos neste nosso estudo⁵⁷⁶, o cavalo é muitas vezes aproximado ao universo do mágico. Pardalo, na lenda da Dama do Pé de Cabra, e os cavalos do Cid e do Conde Dom Fernam Gonçalves apresentam uma dimensão maravilhosa que é descrita de modo hiperbólico – representando o conceito de Gervásio de Tilbury de *equus faée*⁵⁷⁷. Por outro lado, e embora não exista ali uma efetiva apresentação e descrição, o cavalo feérico está presente também no *Livro de José de Arimateia*. Falamos do que foi oferecido pela filha do rei Orcauz ao cavaleiro Perom. Do mesmo modo, podemos considerar o palafrém da fada adivinha que comparece na *Demanda do Santo Graal* como um animal com características mágicas, sendo a mulher que o cavalga uma criatura feérica⁵⁷⁸.

Segundo Francis Dubost (2016: 291), todos os cavalos feéricos apresentam as mesmas características: fogem às necessidades biológicas – como a de comer – e são rapidíssimos, quase conseguindo voar. Estes aspetos são também os que configuram principalmente o cavalo Pardalo do *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro*, cuja descrição exhibe abertamente os elementos apontados pelo estudioso francês. De resto, e embora os textos não mostrem uma descrição tão detalhada, o cavalo do Cid e o do Conde Dom Fernam Gonçalves apresentam também, transversalmente, aquelas particularidades mágicas. Aliás, no do Cid evidencia-se em particular o constructo «como se ambas tevesse sãs» (vol. 4, p. 157), demonstrando-se assim não apenas o seu carácter maravilhoso como também a sua ligação com o universo feérico, franqueado pela capacidade de ser extremamente veloz, como se tivesse asas.

⁵⁷⁶ Vide supra p. 142.

⁵⁷⁷ Entre estes é possível contar o palafrém branco da mulher branca que aparece na *Demanda do Santo Graal*, que, de facto, não manifesta verdadeiras particularidades mágicas se não as de ser branco e ser o animal que transporta a fada.

⁵⁷⁸ O mesmo tipo de mulher está presente no *Merlin en Prose*, nomeadamente enquanto personagem que dá a espada da Dama do Lago a Artur.

Também as aves possuem uma grande importância no quadro da construção do universo do mágico e em particular no domínio da previsão. Os corvos são os que mais surgem nas diversas obras estudadas e úteis para tal alcance. A prática da interpretação do voo das aves só não se encontra materializada na produção lírica mariana, por certo em razão do carácter “blasfemo” e possivelmente assim condenado pela Igreja. Estes aspetos mágicos e proibidos da leitura do voo das aves estão identificados, por exemplo, na composição *Os que dizem que veem bem e mal* de João Airas de Santiago e, como vimos, na *Crónica Geral de Espanha de 1344*.

É sabido como os animais detêm uma grande importância na Idade Média. São disso testemunho os inúmeros bestiários que descrevem as suas mais várias características. Todavia, na literatura portuguesa dos séculos XIII e XIV o corvo, o porco⁵⁷⁹ e o cavalo são os mais utilizados do ponto de vista da construção do mágico, pois o primeiro é usado para projetar a leitura do futuro, o segundo é visto como um animal guia e o terceiro é caracterizado pelo facto de suscitar maravilha em face das suas particularidades muitas vezes feéricas.

Já em relação às figurações humanas é interessante notar que no conjunto literário analisado por vezes predomina o feminino, como acontece com as feiticeiras. Com efeito, num total de quinze personagens que protagonizam a arte da feitiçaria só quatro são homens: um médico e três preparadores de venenos. É que como vimos na primeira parte deste nosso estudo, eram as mulheres que normalmente eram acusadas de feitiçaria e, mais tarde, também de bruxaria⁵⁸⁰. Não é pois de estranhar que a literatura portuguesa não se afaste deste estereótipo histórico. Por exemplo, na *Crónica Geral de Espanha de 1344* a tematização das mulheres feiticeiras é explicitada na descrição da figura de rei Ramiro que é bom porque “queima as feiticeiras”. Veja-se ainda que na mesma *Crónica* a figura da feiticeira Dona Sancha se destaca dos outros preparadores de venenos graças ao detalhe da ação do fabrico da poção com que a personagem deveria matar o seu filho.

Se tivermos em conta a vasta mole de matéria analisada, é certo que as feiticeiras não possuem um papel muito relevante nesse conjunto literário, embora pareça que do ponto de vista da realidade histórica estas figuras fossem no tempo uma categoria social

⁵⁷⁹ Figura também presente no âmbito do demoníaco.

⁵⁸⁰ A diferença entre feitiçaria e bruxaria foi explicada no Capítulo 1 (*vide supra* p. 22).

bastante importante. De facto, existem apenas duas menções efetivas à feitiçaria: uma oferecida pela cantiga *Esta ama cuj' é Joam Coelho*, de Fernão Garcia de Esgaravunha, e a outra representada pelas feiticeiras queimadas por Ramiro I, que aparece na *Crónica Geral de Espanha de 1344*. Os restantes textos parecem manter uma ligação com esta arte mágica, mas sem efetivamente a nomearem.

Para além das figuras correlacionadas com a feitiçaria, no *corpus* analisado contam-se também trinta e nove adivinhos, sendo este o grupo mais consistente e variado, pois nele estão presentes astrólogos, sábios, fadas, agoireiros e até uma personagem que conhece o futuro através do poder divino, como a Virgem nas *Cantigas de Santa Maria* ou Dom Pelayo na *Crónica Geral de Espanha de 1344*. Os astrólogos e os agoireiros surgem nos textos que estão mais ligados à realidade, isto é, as cantigas de escárnio e maldizer, na lenda dos Sete Infantes de Lara no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* e na *Crónica*. Embora o trovadorismo profano trate dos adivinhos normalmente em registo de escárnio e maldizer, a figura do agoireiro não é sempre conformada ironicamente. Aliás, até Pedro Amigo de Sevilha, autor e protagonista da cantiga *Maria Balteyra que se queria*, é capaz de ler o voo das aves. Por sua vez, na cantiga *Pois que Dom Gómez cura querria*, de Airas Peres Vuitorom, o trovador espera que as previsões efetuadas através da leitura do voo das aves não se realizem, oferecendo, deste modo, credibilidade a esta prática.

O papel dos adivinhos – e também de todas as figuras que possuem habilidades premonitórias, sejam estas de natureza mágica ou divina – é muito importante, principalmente no caso da matéria arturiana e na *Crónica Geral de Espanha de 1344*, em que, nesse âmbito, nada é deixado ao acaso. A adivinhação faz com que o leitor já antes de o acontecimento se revelar saiba o que virá a suceder nas páginas seguintes. Todavia, a personagem com quem está relacionada a previsão nem sempre acredita no que lhe é dito, acabando por vezes por agir erroneamente, entrando, por conseguinte, em desgraça, como acontece ao rei Afonso X na *Crónica* do Conde Dom Pedro.

Os adivinhos são, portanto, personagens fundamentais na totalidade do nosso *corpus* e também em outras obras medievais europeias. A literatura castelhana oferece-nos o já citado *Cantar do Meu Cid*, que revela a arte de agoirar, e no *Sendebär* está presente a crença na adivinhação do futuro através dos astros (Garrosa Resina, 1987: 70). E também na *Canção dos Nibelungos* estão presentes personagens com poderes

adivinhatórios, pois na segunda parte da obra aparecem “fadas” – isto é, mulheres vestidas de branco perto de um rio – que preanunciam a desgraça a Hagen, irmão de Cremilde e assassino de Sigfried.

Como já vimos, existem, todavia, diversas categorias de adivinhos e uma delas tem que ver com a “cultura” e com a “sabedoria”. As personagens que encarnam a figura de “sabedor”⁵⁸¹ e as “astrólogas” são, com poucas exceções, masculinas. Neste sentido, seria possível separar a magia culta dos adivinhos, que acompanham os reis e os heróis ou que escrevem livros sobre os acontecimentos que “havam de vir”, da magia popular das feiticeiras, em geral vista negativamente porque a sua principal ação era a de criar feitiços de amor e venenos. As figurações femininas que preveem o futuro são normalmente fadas ou mais raramente personagens “humanas” que de forma pontual, como a mulher de Salomão, adivinham o que acontecerá. Aliás, a profecia da mulher de Salomão que refere que a cinta da espada Estranha Correa será mudada por uma donzela parece ser não apenas uma prolepse como também uma maneira de reassegurar o leitor de que a arma tão linda e preciosa terá a sua digna cinta.

Recorde-se que temos vindo a demonstrar como na Idade Média – e igualmente em tempos anteriores – havia uma preocupação com o futuro, e, apesar das proibições eclesiásticas sobre as diversas metodologias de antevisão desse futuro, a arte divinatória continuou a existir; aliás, muitas vezes eram os próprios padres que procuravam analisar os sinais dos astros para saber o que o destino lhes reservava, como acontece, por exemplo, na matéria das cantigas em que Martim Vasquez é protagonista.

Esta preocupação é demonstrada também no que respeita à interpretação de fenómenos naturais, que rastreamos na *Crónica Geral de Espanha de 1344* e que categorizámos como sinais supersticiosos. Apesar de estes elementos não aparecerem nas outras obras analisadas, é possível afirmarmos que, depois, em outros textos da Idade Média mais tardia tais alusões ganham importância. Por exemplo, na *Crónica de Dom João I* de Fernão Lopes surgem vários elementos supersticiosos deste tipo – para além de mágicos e demoníacos – que merecem atenção, como a morte de um grande porco, que é interpretada positivamente pelos portugueses porque significaria o falecimento do rei de Castela, ou ainda quando se quebra a haste da bandeira ao alferes, «o que todollos que alli eram, ouveram por forte sinall dizemdo a Nuno Allvarez, que

⁵⁸¹ Na *Crónica Geral de Espanha de 1344* encontramos a filha de Constantino e Lyberia que aprendeu as artes da adivinhação de Allas.

nom partisse per nehũa guisa e escusasse o caminho que fazer queria» (Lopes, vol. 1, 1994: 366).

Ao contrário do que acontece com os adivinhos, as fadas rastreiam-se na literatura mais ficcional, como as cantigas de amigo e a matéria de Bretanha – em particular a *Demanda do Santo Graal* –, e nas lendas fundacionais⁵⁸² contidas no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro*. As fadas apresentadas nos vários textos mostram, contudo, aspetos diferentes.

Nas cantigas trovadorescas estas criaturas parecem apenas surgir como mulheres integradas na natureza: é o caso da fada na fonte, cujo elemento mágico é a *glaumerie*, isto é, a atração do amigo. Para além disso, nestas composições encontramos também personagens feéricas que mais se aproximam a essências naturais que conhecem os hábitos da natureza, como as fadas na árvore apresentadas nas cantigas de Dom Dinis ou as que sofrem com a destruição da natureza, como acontece na cantiga de Fernando Esquio *Vaiamos irmana vaiamos dormir* e na de Nuno Fernandes de Torneol, *Levad'amigo que dormides as manhanas frias*. O facto de as cantigas de amigo possuírem uma base folclórica aproxima ainda mais tais criaturas de um universo etéreo, pois, como afirma Esther de Lemos (2007: 41), os temas deste género poético são «relativos às forças elementares da alma e da natureza, ou certas situações tópicas, de valor quase mágico».

As fadas que surgem na matéria de Bretanha apresentam já aspetos diversos. Morgana, por exemplo, possui a capacidade de curar, enquanto a mulher que cavalga o palafrém branco mostra propriedades divinatórias. As fadas madrinhas, como a mulher de Perom, no ato de oferecerem as armas tornam-se protetoras dos cavaleiros; pelo contrário, as que roubam as espadas são inimigas dos heróis, retirando-lhes a força. Ao grupo destas últimas fadas “agressivas” pertencem ainda as três mulheres que paralisam e amaldiçoam o cavaleiro Erec deixando-o sozinho ao seu triste destino.

Diversas são as criaturas encantadas apresentadas pelo *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* cujo poder está principalmente ligado à capacidade de gerar

⁵⁸² É sabido que estes tipos de lendas têm muito pouco que ver com a realidade, porque têm como objetivo o dever mostrar o carácter mítico da origem de uma família nobre para justificar o seu poder no contexto territorial a que pertence. O caso da Dama do Pé de Cabra, ou também o da Dona Marinha, não constitui exceção.

herdeiros importantes para a dinastia do senhor com quem casam. Vimos que estas personagens apresentam um conjunto de qualidades que as torna figuras complexas e nem sempre identificáveis como fadas, como é o caso da Dona Marinha, que está mais próxima de um espírito elementar, mas que, ao mesmo tempo, mostra aspetos típicos das Melusinas. Estas figuras feéricas que se rastreiam no *Livro do Conde Dom Pedro* apenas surgem incrustadas nas lendas fundacionais, com o objetivo da mitificação das famílias nobres a que se referem.

As fadas que povoam as cantigas de amigo e a matéria arturiana – obras de carácter ficcional acentuado e às quais subjazem também aspetos folclóricos e mitológicos de crenças anteriores ao cristianismo – são diversas das que aparecem no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro*, sendo que neste último caso antes possuem a função específica de demonstrar a antiguidade e a legitimidade de uma ou outra família nobre. As fadas melusianas⁵⁸³, porque são principalmente construções literárias cultas, revelam-se mais complexas do que as fadas na fonte ou as que estão integradas na natureza ou, ainda, das madrinhas e que preveem o futuro. Melusina⁵⁸⁴ é uma fada que mostra múltiplas facetas, desde logo a de ser uma fada amante, madrinha, integrada na natureza e adivinha do futuro⁵⁸⁵.

Embora a catalogação dos “conhecedores de práticas mágicas” redunde num elevado número de figuras, só duas entre estas são, de facto, permanentes no conjunto textual, enquanto as outras ganham vida como personagens com características peculiares e, portanto, não comparáveis entre si. Tais duas personagens, que veremos agora, são Merlim e Salomão.

Com efeito, é possível notar que a figura de Merlim não apenas aparece na *Demanda do Santo Graal* mas também na cantiga trovadoresca profana *Com'avêeo a Merlin de morrer*, de Estevão da Guarda, numa mariana⁵⁸⁶ e no *Livro de Linhagens do*

⁵⁸³ De facto, estas fadas têm uma origem mais “recente” do que a das outras tipologias, mantendo, todavia, ligações até com a mitologia clássica (Petoia, 1992: 138).

⁵⁸⁴ Como a de Jean d’Arras.

⁵⁸⁵ A Dama do Pé de Cabra apresenta todas estas características, enquanto Marinha apresenta apenas o aspeto melusiano por oferecer uma importante linhagem, mas que, de facto, está mais próxima de um espírito elementar do que uma fada. Artiga/Ortiga mostra características feéricas que já estão bastante racionalizadas e que se podem detetar graças a pequenos pormenores.

⁵⁸⁶ Merlim encontra-se na cantiga número 108. Apesar de aí ser uma figura tipicamente ligada ao mundo mágico, não apresenta particularidades encantatórias.

Conde Dom Pedro. Apesar de nestes casos não apontarem para uma base consistente na construção da sua figuração, apresentam ali aspetos encantatórios e de adivinhação⁵⁸⁷, sendo o Merlim conhecedor de artes mágicas em geral o tipo assim configurado.

Personagem igualmente interessante é Salomão. Esta aparece apenas no *Livro de José de Arimateia*, mas a sua “magia” repercute-se não apenas na obra citada como também na *Crónica Geral de Espanha de 1344*. Em ambos os textos a magia salomónica tem que ver com o conhecimento dos poderes das pedras na relação estabelecida com certos objetos: no *Livro* é o caso da espada Estranha Correa e na *Crónica* é o que acontece com a mesa. A particularidade do conhecimento de Salomão acerca do poder das pedras era bem conhecida durante a Idade Média, pois, em particular nas crónicas árabes, encontram-se referências a vários tipos de objetos considerados mágicos ou demoníacos e que haviam sido construídos pelo sábio Salomão (Iafrate, 2016: 43). Na escrita literária portuguesa dos séculos XIII e XIV os instrumentos criados por esta figura possuem características positivas, sejam de alcance divino e/ou mágico. Graziella Federici Vescovini (2001: 135) demonstrou que os conhecimentos de Salomão e o seu livro da *Arte Notória* enquadram-se no que designa por magia angelical⁵⁸⁸, vincando bem o facto de que ainda que as propriedades dos objetos criados pelo soberano bíblico não sejam completamente divinas também não seriam, de certeza, do domínio do demoníaco, embora, como vimos, na Idade Média as obras dedicadas às artes mágicas nunca fossem consideradas completamente positivas.

Olhemos agora para os objetos e as práticas a eles associadas. Os objetos salomónicos que se encontram no *corpus* estudado são testemunho convincente de uma grande sabedoria em relação à sua própria construção – assim como a casa de Hércules,

⁵⁸⁷ De facto, a verdadeira particularidade mágica de Merlim é a da previsão através das profecias, que, como se lê no *Vita Merlini*, é uma arte mais elevada do que a “simples” adivinhação. Nesta sexta parte do nosso trabalho decidimos unificar as duas práticas porque apresentam aspetos similares, isto é, o descobrimento dos eventos futuros.

⁵⁸⁸ Em condições normais, não concordaríamos com esta nomenclatura, pois vimos que a magia é habitualmente identificada com o aspeto demoníaco e, no caso em que esta seja “religiosa”, categorizável até como milagre. Contudo, a figura de Salomão resulta ambígua, entre divino, mágico e por vezes até demoníaco, e, nos casos específicos do *Livro de José de Arimateia* e da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, o rei apresenta particularidades positivas e ligadas seja à magia seja à religião. Portanto, neste caso a denominação de “magia angelical” parece-nos pertinente para identificar o conjunto de aspetos que efetivamente caracterizam esta personagem.

a cadeira perigosa apresentada nas duas obras da matéria de Bretanha ou ainda a ilha Tornante⁵⁸⁹. Refira-se que a casa do fundador da Espanha também testemunha, como no caso dos objetos atribuídos a Salomão, um importante conhecimento no uso das pedras. Aliás, a passagem relativa à descrição da casa de Hércules patenteia pontos em comum com a da espada de Salomão presente no *Livro de José de Arimateia*:

<i>Livro de José de Arimateia</i>	<i>Crónica Geral de Espanha de 1344</i>
«Fazedeia mãçã * da Espada de pedras priçiozas Juntas asim sutill mẽ te que nimgem que de pos vos vier posa deuzizar a huã pedra da houtra antes quẽ a vir cuide que he huã so pe dra» (p. 217).	«E semelhava que, em cada hũa das partes do paaço, nõ avya mais de senhas pedras; e de quantos eram dentro enno paaço, nõ foi nem huũ que soubesse dizer que pedra hi ouvesse cõ pedra ajuntada, nẽ que o podesse departir.» (vol. 2, p. 310).

Como é possível concluir a partir deste esquema comparativo, em ambos os textos as pedras que compõem a “mãçã” da espada de Salomão e o “paaço” da casa de Hércules são de impossível identificação para os heróis, que admiram estes objetos construídos com tanta sabedoria. Relativamente à casa de Hércules é evidente que houve um encantamento que possibilitou a edificação daquele espaço⁵⁹⁰, enquanto no *Livro de José de Arimateia* a espada de Salomão realiza-se graças à sabedoria do rei⁵⁹¹.

Aliás, são ainda muito relevantes um outro objeto e um lugar mágicos por causa da engrenagem de que são compostos. Falamos, respetivamente, da cadeira perigosa que aparece em ambas as obras da matéria de Bretanha e da ilha Tornante. Estes elementos apresentam uma contextura mecânica, que, contudo, na diegese é projetada como maravilhosa. Os mecanismos são, pois, de difícil compreensão e, por isso, assumem essa valência mágica. De resto, na literatura medieval recorre-se bastante a este tipo de magia “mecânica”, que está presente, por exemplo, em várias obras francesas, como *Le*

⁵⁸⁹ Lugar que, como a casa de Hércules, possui aspetos de fabricação que a podem tornar num objeto.

⁵⁹⁰ O rei Ramiro afirma: «Em esta casa nõ jaz outra cousa se nom aver ou ãcantamẽtos» (vol. 2, p. 309).

⁵⁹¹ A mulher de Salomão diz a Salomão: «vos que conheceis as forças das pedras he ver || Tudes das heruas 2 todas as cousas» (p. 217).

*Voyage de Charlemagne à Jérusalem et Constantinople*⁵⁹², em que o rei Carlos Magno entra, em Constantinopla, no palácio tornante do soberano Hugon (Truitt, 2015: 12).

No quadro do elenco das armas encantadas, encontra-se no *Livro de José de Arimateia*, na *Demanda do Santo Graal* e na *Crónica Geral de Espanha de 1344* um total de sete espadas. Entre estas uma é apenas objeto de uma breve referência – as “armas” oferecidas pela mulher na Ilha de Orcauz a Perom –, à qual se somam as do Cid – Tiçõ e Colada –, a de Átila – na crónica do Conde de Barcelos –, a Estranha Correia apresentada nos dois romances da matéria de Bretanha, a primeira espada de Galaaz e ainda a de Nascião.

O aspeto mágico das sete armas é desde logo detetável pelo facto de apresentarem características maravilhosas ou particulares inscrições que descrevem as suas propriedades. Por exemplo, a incrustação da Estranha Correa refere que só o eleito a pode brandir e, de facto, quebra-se quando Nascião tenta combater o gigante com ela. Por seu turno, na primeira espada de Galaaz está escrito que quem a conseguir retirar da pedra se tornará o melhor cavaleiro do mundo. Já a de Átila refere que ele será o rei do mundo. Estas espadas, portanto, possuem um valor profético e por isso mágico, desenhando o destino de quem as usa.

Para além do aspeto divinatório, é ainda importante o lugar em que tais espadas se encontram, porque também esta especificidade lhes oferece qualidades mágicas. A Estranha Correa, a primeira espada de Galaaz, a Excalibur e a espada com que Nascião mata o gigante aparecem em interessante proximidade de lugares aquáticos, sendo que a primeira se encontra no barco de Salomão, a segunda numa rocha que vem do rio, a terceira é oferecida pela Dama do Lago – portanto emerge das águas – e a última é encontrada por Nascião à beira mar. A exceção é a espada de Átila, que está por debaixo da terra; mas apesar desta diferença a arma mostra os mesmos aspetos dos textos arturianos analisados⁵⁹³, em particular no caso do trecho que descreve a descoberta da espada por Nascião:

⁵⁹² A obra é também conhecida pelo título de *Le Pèlerinage de Charlemagne* e faz parte da “chanson de geste”. Narra a peregrinação de Carlos Magno a Jerusalém e dá a saber que no regresso o soberano para em Constantinopla, onde é hospede no palácio encantado do rei Hugon. A versão mais antiga desta obra é de 1140.

⁵⁹³ Na *Crónica* surgem diversas fórmulas frásicas próximas de outros géneros literários – como a matéria de Bretanha – e que se tinham tornado canónicas para a construção do discurso historiográfico (Figueiredo, 2005: 182).

<i>Livro de José de Arimateia</i>	<i>Crónica Geral de Espanha de 1344</i>
Nascião «saltou na Ribeyra e oulhou aseus peys e vyo huã espada muj talhadora que por há vem tura os do Castelo hy deixarã» (p. 241).	Hũu pastor andava guardando suas vacas em hũu môte e vyo hũa dellas andar ferida em hũu pee. E foy maravylhado donde vehera aquello e tornou pello rastro do sangue ataa honde a espada jazia e vyolhe a ponta que jazia fora da terra. E cavou aly e tirouha e achou em ella scripto que era a espada de Vulcano.» (vol. 2, p. 139).

No *Livro* a espada é encontrada à beira da água por Nascião e deixada ali pelos habitantes do castelo, ao passo que na segunda obra mencionada a arma parece surgir da terra por via de uma divindade. Em ambas há uma referência às antigas crenças pagãs de oferecer as espadas aos deuses, sendo importante notar que o descobrimento destas era considerado uma bênção das divindades. De facto, estudos arqueológicos vários demonstraram que os celtas ofereciam as armas aos deuses, depositando-as em lagos ou rios, porque as águas eram consideradas a porta de acesso ao Outro Mundo. Contudo, existem lugares em que se encontraram espadas enterradas que parecem antes evidenciar um carácter religioso pagão (Marques, 2013: 45).

O outro valor das armas é igualmente o de fortalecer o herói, como no caso das espadas do Cid ou no das oferecidas pelas fadas – exemplo ligado a estas últimas é o representado pelas armas do cavaleiro Perom, cujo elemento narrativo refere que foram “criadas durante a noite” e é o testemunho da magia que as caracterizam⁵⁹⁴. Estas três armas referenciadas apresentam a característica de dar força aos heróis, ainda que devido a motivos diferentes, pois as armas de Perom são mágicas porque foram criadas por uma fada e, portanto, o poder lhe é atribuído por um encantamento, enquanto as do Cid estão ligadas ao universo do mágico por uma particularidade intrínseca das mesmas que as faz parecer, deste modo, um amuleto.

Destacam-se ainda as espadas oferecidas pelas fadas aos cavaleiros, a mais importante das quais é a que se enche de sangue⁵⁹⁵. De facto, na escrita literária

⁵⁹⁴ Francis Dubost (1991: 289) afirma que a ilha – neste caso específico a de Orcauz – é um lugar de “função poética” do retorno ao Outro Mundo e do fabrico de objetos encantados, como vestidos e armas, que o herói deve utilizar para ultrapassar um desafio.

⁵⁹⁵ Vimos que o seu aspeto simbólico está ligado ao religioso cristão (*vide supra* p. 165).

analisada não são muitas as mulheres encantadas que oferecem as armas protetivas, e, quando o fazem, os textos não mostram nisso grande ênfase. Aquela última, pelo contrário, está presente nos episódios que descrevem os encontros das espadas nos lugares aquáticos ou na terra ou, ainda, nos que pormenorizam as inscrições incrustadas nas armas. Provavelmente a obra portuguesa *Merlim* teria oferecido um maior relevo à oferta de Excalibur pela Dama do Lago, apresentando, pois, como se vê na versão do *Merlin Huth*⁵⁹⁶, assim como na tradução espanhola do *Baladro del Sabio Merlín*⁵⁹⁷, características maravilhosas que se manifestam também no final quando a espada volta à Dama.

Como é possível concluir da análise efetuada, no conjunto do *corpus* existem muitos aspetos que são comuns aos diversos textos analisados e que também apresentam semelhanças com outras obras da Idade Média europeia. De facto, para além da matéria de Bretanha, que, sendo para o caso português produto de tradução, radica numa ligação direta a outras fontes europeias, também outros géneros, como as cantigas, ou ainda certas personagens, como as fadas que surgem em trechos *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro*, demonstram intercâmbios com a cultura do ocidente medieval. Por exemplo, Dona Marinha possui características parecidas com as da Melusina siciliana de Geoffroy d'Auxerre e a Dama do Pé de Cabra parece ter origem na *glaistieg* céltica.

Do mesmo modo, muitos dos aspetos mágicos que fomos elencando e analisando estão intrinsecamente alocados a um universo pagão anterior, em particular se tomamos em consideração as cantigas profanas galego-portuguesas e a *Demanda de Santo Graal*. Se as primeiras mostram elementos folclóricos e apresentam a natureza como uma essência “animista” e “animizada” (Lemos, 2007: 41), na segunda surgem imensas componentes cuja origem releva da mitologia celta; e, por isso, não surpreende a grande variedade de fadas que ali se rastreiam.

⁵⁹⁶ «il regardèrent en mi le Du milieu du lach et voient une espee apparoir par desus l'iaue en une 'aciis voient soi- main et en un brac qui apparoit tresque au keute, et une épce ; il n'y estoit viestus h bras d un samit blanc, et tenoit la mains ' a aucun moyen l'espee hors de l'iaue.» (1886 : 197).

⁵⁹⁷ «En quanto ellos esto habluan, vieron parecer en medio del lago vn espada por sobre el agua, e vna mano, e vn braco que parecía fasta el codo; y era vestido el braco de xamete blanco, y en la mano tenia la espada toda fuera del agua.» (2012 : 68).

Importante é ainda vincar como as figurações, as práticas e os efeitos mágicos detetados se relacionam com a realidade histórica e a mundividência medieva. De facto, as categorias do mágico que possuem uma maior importância são os adivinhos e, em menor medida, as espadas. Podemos afirmar com fundada certeza que os primeiros eram muitas vezes consultados por causa do medo que se tinha do futuro, enquanto as segundas eram os objetos principais para combater ofensivamente, detendo também um valor simbólico relevante que determinou que as espadas fossem utilizadas não apenas no contexto das batalhas mas também como instrumento de poder, nomeadamente nas cerimónias de investidura de cavaleiros, ou, ainda, como elemento decorativo para o vestido cerimonial (Martins, 2014: 219).

Embora no *corpus* surjam figurações, práticas e efeitos transversais e comuns, não é menos certo que a abordagem narrativa destes muda de obra em obra. As primeiras feiticeiras que comparecem no *corpus* selecionado são vítimas de escárnio nas cantigas trovadorescas profanas. Mas uma é perdoada pela Virgem na cantiga mariana 334 e só na *Crónica* é que a punição para as feiticeiras é a morte: Dona Sancha falece bebendo o seu mesmo veneno, a judia também morre por mão de um soldado e Ramiro queima-as.

As fadas também mudam bastante de papel. Do quase etéreo com que se apresentavam nas cantigas de amigo, acabam por ser figuras mais concretas e realísticas na lenda de Gaia contida no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro*, já que na mesma lenda apresentada pelo *Livro Velho* Ortiga apresenta aspetos mais “folclóricos” e algo comuns com os da fada na fonte das cantigas de amigo galego-portuguesas e com a típica fada Melusina que está perto do espaço aquático.

É ainda importante clarificar, num outro patamar de reflexão crítica, que os animais mágicos, e em particular os corvos, estão, por sua vez, presentes seja nas cantigas trovadorescas seja na Lenda dos Sete Infantes de Lara apresentada no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* e na *Crónica Geral da Espanha de 1344*, e a arte de agoirar surge na parte da *Crónica* que narra as aventuras do Cid. Ora, apesar de as cantigas profanas elencadas nos remeterem para a segunda metade do século XIII, as outras duas obras são mais tardias, mas continuam a manter ligações com textos mais antigos. De facto, o *Cantar del Mio Cid* é uma obra escrita por volta de 1100 e a lenda dos sete Infantes de Lara apresentada naquelas duas obras narra um acontecimento

ocorrido em 974 (Saraiva, 1991: 10), não apresentando, portanto, grandes mudanças de tratamento desta forma de magia.

Por conseguinte, os elementos mágicos analisados nas diferentes partes da nossa dissertação e de modo conjunto neste capítulo podem testemunhar uma evolução na forma de tratamento, que vale para algumas categorias, como a das fadas, enquanto alguns outros aspetos parecem manter a mesma valência, como é o caso das espadas que, desde a matéria de Bretanha até a *Crónica Geral de Espanha de 1344*, conservam um mesmo sentido mágico. Aliás, os textos arturianos – não apenas os portugueses – influenciaram bastante a literatura medieval, oferecendo vários recursos que inequivocamente sustentam a categoria do mágico: cavalos maravilhosos, porcos guias, fadas, espadas encantadas, entre outros. Mas o universo encantado da matéria de Bretanha não foi o único que inspirou os aspetos mágicos da literatura portuguesa da Idade Média. Referimos já como o folclore, o substrato pagão, a mitologia céltica e obras literárias não portuguesas foram também importantes para a conceção e a escrita das obras estudadas.

Torna-se ainda necessário distinguir dois outros aspetos que enformam o universo do mágico, pois esta categoria, nas obras literárias que tratámos, é igualmente divisível em magia concreta e magia fictícia. A primeira é a relativa a figuras e a práticas que efetivamente faziam parte da realidade medieval, como as feiticeiras ou os adivinhos⁵⁹⁸ apresentados, por exemplo, nas cantigas de escárnio e maldizer e descritos “simplesmente” na sua factualidade; a segunda corresponde a elementos que não são concretos e que podem amplificar um ou outro elemento “natural” da diegese, despertando, muitas vezes, o sentimento de maravilha.

A magia fictícia é bastante evidente e desenvolvida nas obras da matéria de Bretanha, em que os objetos mágicos servem para que o cavaleiro se torne “o melhor do mundo”. Portanto, sem o uso da magia o herói Galaaz ou mesmo Perom não conseguiriam atingir o *status* de “o melhor”⁵⁹⁹. Este tipo de magia é também muito útil

⁵⁹⁸ Nem todos os adivinhos se podem colocar no domínio da magia concreta. Por exemplo, a filha de Constantino possui poderes adivinhatórios naturais que vão além do “simples” adivinho que lê o voo das aves ou as estrelas.

⁵⁹⁹ O caso de Perom é particular, pois vimos que no *Livro de José de Arimateia* o mágico é substituído pelo elemento divino e, portanto, o herói Nascimento já não é ajudado pelos encantamentos, mas sim pela Divindade.

na construção narrativa da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, em que estão presentes objetos e animais mágicos que reforçam o carácter heróico das personagens, em particular o do Cid, ou usados para oferecerem magnificência a algumas cidades da Península Ibérica, como é o caso da cidade de Toledo, onde surge a casa de Hércules, ou a fundação da cidade de Palença pelo rei Dom Sancho de Navarra.

As fadas também remetem para a magia fictícia, sendo elementos que nas cantigas de amigo amplificam, graças ao poder da *glaumerie*, o aspeto erótico das composições. Estas figuras são ainda as benfeitoras que oferecem armas e cavalos aos heróis e, no caso dos livros de linhagens, doam uma importante descendência a um ou a outro senhor, mitificando as origens das famílias nobres.

Com efeito, este tipo de magia reflete ligações múltiplas com outros textos literários europeus medievos e com outros patamares da cultura, sendo de realçar a derivação mitológica e folclórica que em muito contribui para a projetar. Pelo contrário, a magia concreta, embora se encontre na quase totalidade do nosso *corpus*, é protagonizada por personagens pontuais, individuais e mais verosímeis. Por exemplo, Dona Sancha é uma feiticeira e Martim Vasquez é um astrólogo, ou seja, as figuras da magia concreta possuem normalmente um nome e uma identidade própria, enquanto, por exemplo, as fadas são normalmente mulheres genéricas e não pormenorizadas⁶⁰⁰. Talvez por isso não encontremos personagens deste tipo na matéria de Bretanha. Existem adivinhos e fadas que preveem o futuro, mas cuja habilidade é devida a um poder natural e intrínseco destas personagens. Diferentemente, na *Crónica Geral de Espanha de 1344*, embora haja “sábios adivinhos” tratados de forma genérica, é explicitado o facto de que estes conseguem saber o futuro porque têm conhecimentos e estudaram, mantendo, portanto, uma certa ligação com a realidade. Todavia, vimos que a obra do Conde Dom Pedro nem sempre justifica e concretiza os aspetos mágicos que nela aparecem: as espadas, os porcos e os cavalos mostram a conexão com o universo mágico fictício sem encontrarem suplementares explicações racionais.

As superstições, isto é, a leitura do futuro através de sinais e eventos raros, são consideradas um conjunto que tende a separar-se do mágico, sendo que a sua leitura não necessita de sábios para que seja interpretada, pois a interpretação, em si, do acontecimento nefasto é legível e identificável precisamente pelo facto de ser raro. Com

⁶⁰⁰ A exceção corresponde às fadas melusianas da linhagística, cuja motivação é provavelmente devida ao facto de serem “mães concretas” de uma dinastia que, sem elas, não existiria ou não seria tão importante.

efeito, muitas vezes, a leitura destes eventos não nos diz o que efetivamente acontecerá de negativo, ao contrário das adivinhações garantidas pelas fadas ou pelos agoireiros.

Em conclusão, poderíamos subscrever a ideia de que os elementos mágicos rastreados no conjunto textual dos séculos XIII e XIV em análise não são muitos, quantitativamente, se tivermos em conta a totalidade da mole textual que estudámos. Contudo, sobressai nele uma grande variedade em termos de tematização de tal universo. Por outro lado, o valor real/ficcional das figuras mágicas não é absoluto, sendo que depende das obras em que estas tomam parte, porque os textos podem apresentar e elaborar uma mesma figura mágica de diversos modos. Por exemplo: uma fada será ficcional se encontrada na *Demanda do Santo Graal*, mas assume um valor “real” – embora nós a tenhamos identificado sempre como figura da magia ficcional – se surgir numa obra linhagística. Todavia, parece que as figuras mágicas concretas nunca são aproveitadas para a criação “ficcional”, devido à identidade e à individualidade que as distinguem daquelas outras personagens genéricas que compõem o conjunto da magia ficcional.

O universo do mágico mostra-se assim muito variado e existem ainda itens que igualmente pertencem a tal domínio mas que, no quadro do nosso estudo, categorizámos como demoníacos, devido, por exemplo, à presença diabólica que tornou possível um ou outro tipo de encantamento. No próximo capítulo veremos, pois, estas particularidades juntamente com os materiais que mais especificamente se relacionam com o universo do demoníaco.

Capítulo 10

O demoníaco: perspetiva quantitativa e comparativa e suas virtualidades na escrita literária dos séculos XIII-XIV

«Die Sünde lockt
Und das Fleisch ist schwach
So wird es immer sein
Die Nacht ist jung
Und der Teufel lacht»⁶⁰¹
Faun, *Tanz mit mir*

Como já demonstrámos, a tematização do universo demoníaco está muito desenvolvida nas obras medievais portuguesas, adquirindo, em alguns textos, uma maior robustez do que a que é assegurada para o universo mágico. De facto, se em algumas obras os elementos mágicos não eram evidentes e, por isso, foram postulados seguindo hipóteses de trabalho de base histórico-crítica – deixando uma margem de dúvida sobre a potencial categorização de figurações, práticas e efeitos registados –, as componentes demoníacas são, pelo contrário, mais patentes, mais consistentes e, portanto, de mais fácil deteção. De resto, o levantamento das ocorrências de vocábulos direta ou indiretamente integráveis no campo sémico-lexical facilmente o confirmariam.

A metodologia utilizada para a quantificação dos elementos do demoníaco será aqui igual àquela utilizada, no capítulo anterior, para a dos do mágico: serão apresentados esquemas dispositivos que permitem sistematizar não apenas a enumeração de tais elementos como também nos ajudarão, depois, na subsequente análise comparativa. A ordem dos gráficos igualmente se mantém inalterada, em face do critério antes estabelecido. Refira-se apenas que para algumas obras, como as *Cantigas de Santa Maria*, elencámos em outras tabelas os elementos não catalogáveis como figurações, práticas e efeitos, por isso nos parecer mais adequado.

Iniciaremos com a construção dos esquemas que apresentam os aspetos demoníacos presentes na lírica galego-portuguesa profana e mariana. Recorde-se que a seu tempo mostrámos que estes são bastante numerosos no *corpus* profano, mas ainda mais preponderantes no conjunto mariano. Para a elaboração destes esquemas a ordem

⁶⁰¹ O pecado atrai / e a carne é fraca / assim sempre será / a noite é jovem / e o diabo ri.

utilizada será, para as composições profanas, a alfabética (por autor), enquanto as cantigas marianas levam a ordem numeral do cancionero.

Nas **cantigas profanas** galego-portuguesa encontramos:

AUTOR	INCIPIT (ORIGEM)	FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
Afonso Anes do Cotom	<i>Se gradoedes, amigo</i> (B 826, V 412)		- Recurso ao demo para amaldiçoar.	
Afonso Fernandes Cubel	<i>De como mi ora com el-rei aveo</i> (B 1610, V 1143)		- Recurso ao demo para amaldiçoar.	
Afonso Sanches	<i>Conhecedes a donzela</i> (B 415, V 26)		- Recurso ao demo para amaldiçoar.	
Afonso X	<i>Don Foan, de quand'ogano i chegou</i> (B 486, V 69)		- Recurso ao demo para amaldiçoar.	
Afonso X	<i>Non me posso pagar tanto</i> (B 480, V 63)	- «Demo da campinha» (1996: vol. 1, p. 151) - Pecado		
Afonso X	<i>Pero da Ponte, pare-vos en mal</i> (B 487, V 70)	- Demo do fogo infernal - Diaboo - Demo		- Pero da Ponte aprendeu com o “demo” e por isso irá para o inferno.
Anónimo 4	<i>Tan muito mal que me ven d'amar</i> (A 274)		- Recurso ao demo para amaldiçoar o amor.	

AUTOR	INCIPIT (ORIGEM)	FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
Diego Pezelho	<i>Meu senhor arcebispo, and'eu excomungado</i> (B 1592, V 1124)	- Pecado	- Engana o jogral.	
Dom Dinis	<i>Amor, em que grave dia vos vi</i> (B 540, V 143)	- Amor		- O trovador sofre.
Dom Dinis	<i>Deus! Com'ora perdeu Joam Simhom</i> (B 1542)		- Recurso ao demo para amaldiçoar.	
Dom Dinis	<i>Nunca Deus fez tal coita qual eu ei</i> (B 504, V 87)		- Recurso ao demo para amaldiçoar.	
Dom Dinis	<i>Ou é Meliom Garcia queixoso</i> (B 1533)		- Recurso ao demo para amaldiçoar.	
Dom Dinis	<i>Vós que vos em vossos cantares meu</i> (B 561, V 164)		- Recurso ao demo para amaldiçoar.	
Fernão Fernandes Cogominho	<i>Nom am'eu mia senhor, par Deus</i> (B 366)		- Recurso ao demo para amaldiçoar.	
Fernão Velho	<i>Maria Pérez se maenfestou</i> (B 1504)	- Demo 1 - Demo 2 - Demo 3 - Demo 4		- Maria Pérez está sempre na companhia do demónio.
Gil Peres Conde	<i>Já eu non ei por quen trobar</i> (B 1527)	- Demo maior	- É o usurpador do trono de Cristo.	

AUTOR	INCIPIT (ORIGEM)	FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
João Airas de Santiago	<i>Quando chaman Joan Airas reedor, ben cuid'eu logo</i> (B 1462, V 1072)		- Recurso ao demo para amaldiçoar.	
João Baveca	<i>Amigo, mal soubestes encobrir</i> (B 1234, V 839)		- Recurso ao demo para amaldiçoar.	
João Fernandes de Ardeleiro	<i>O que seja no pavio</i> (B 1327, V 933)		- Recurso ao demo para amaldiçoar.	
João Garcia de Guilhade	<i>Disse, amigas, don J[o]an Garcia</i> (B 751, V 354)		- Recurso ao demo para amaldiçoar.	
João Garcia de Guilhade	<i>Elvira López, aqui, noutro dia</i> (B 1488, V 1100)		- Recurso ao demo para amaldiçoar.	
João Garcia de Guilhade	<i>Nunca [a]tam gran torto vi</i> (B 1498, V 1108)		- Recurso ao demo para amaldiçoar.	
João Soares Coelho	<i>Joan Fernández, o mund' é torvado (V 1013)</i>	- Anticristo (Federico II)		- Luta entre o papa e o reino.
João Soares Coelho	<i>Luzia Sánchez, jazedes em gram falha (V 1017)</i>	- Demo	- Responsável pela doença venérea.	

AUTOR	INCIPIT (ORIGEM)	FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
João Soares Coelho e Lourenço	<i>Quen ama Deus, Lourenç', ama verdade</i> (V 1022)		- Recurso ao demo para amaldiçoar.	
João Vasques de Talaveira e Pedro Amigo de Sevilha	<i>Ay Pedr' Amigo, vós que vos têedes</i> (B 1550)		- Recurso ao demo para amaldiçoar.	
Lopo Lias	<i>Quen oi'houvesse</i> (B 1355, V 963)	- Demo (brincalhão)	- Oferece objetos.	- Para o protagonista se esconder ou poder fazer-se passar por doente e assim não se preocupar com as pessoas, declinando responsabilidades.
Martim Moxa	<i>Maestr'Acenço, dereyto faria</i> (B 916, V 503)		- Recurso ao demo para amaldiçoar.	
Martim Moxa	<i>Per como achamos na Santa Escritura</i> (B 887, V 471)	- Anticristo	- Virá para a Terra.	
Pedro Amigo de Sevilha	<i>Don Foão en gran cordura</i> (B 1099, V 690)	- Pecado	- Enganou dom Foão.	
Pedro Anes Solaz	<i>Eu velida non dormia</i> (B 829, V 415)		- Recurso ao demo para amaldiçoar.	

AUTOR	INCIPIT (ORIGEM)	FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
Pedro Garcia de Ambroa	<i>Se eu no mundo fiz algum cantar</i> (B 1599, V 1131)		- Recurso ao demo para amaldiçoar.	
Pero da Ponte	<i>Don Bernaldo, pois tragedes</i> (B 1641, V 1175)		- Recurso ao demo para amaldiçoar.	
Pero da Ponte	<i>Don Tisso Pérez, queria oj'eu</i> (B 1657, V 1191)	- Demo 1 - Demo 2 - Demo 3 (brincalhão)	- Faz com que o trovador esteja em contacto com Tisso Pérez. - Mostra Tisso Pérez ao trovador. - Fez Tisso Pérez trabalhador.	
Pero da Ponte	<i>Dun tal ricome ouç'eu dizer</i> (B 1640, V 1174)		- Recurso ao demo para amaldiçoar.	
Pero da Ponte	<i>Martin de Cornes vi queixar</i> (B 1647, V 1181)		- Recurso ao demo para amaldiçoar.	
Pero da Ponte	<i>Sueir'Eanes, nunca eu terrei</i> (B 1650, V 1184)	- Demo (brincalhão)	- Apresenta pessoas incómodas.	
Pero Garcia de Burgalês	<i>Por muy coyado per tenh'eu</i> (A 95, B 202)	- Amor	- O demo deu o amor.	- O trovador sofre.
Pero Garcia Burgalês	<i>Qual dona Deus fez mellor parecer</i> (A 85, B 189bis)		- Recurso ao demo para amaldiçoar.	

AUTOR	INCIPIIT (ORIGEM)	FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
Pero Mafaldo	<i>Maria Pérez, and'eu muy coytdo</i> (B 1513)		- Recurso ao demo para amaldiçoar.	
Rui Fernandes de Santiago	<i>Ora começa o meu mal</i> (A 309, B 901, V 486)	- Demo (brincalhão)	- O demo fez com que o trovador se apaixonasse por uma outra senhor.	
Rui Queimado	<i>O Demo m'ouvera oj'a levar</i> (B 1385, V 994)		- O demo leva o trovador a uma porta da casa de um cavaleiro.	
Rui Pais de Ribela	<i>Comendador, hu m'eu quytey</i> (B 1438, V 1048)	- Demo	- Subordina totalmente o comendador.	

AUTOR	INCIPIIT (ORIGEM)	REFERÊNCIA
Airas Peres Vuitorum	<i>A lealdade da Bezerra pela Beia muito anda</i> (B 1482, V 1093)	- Serpente (simboliza o mal).
Lourenço e Rodrigo Anes de Alvares	<i>Rodrig'Ianes, queria saber</i> (V 1032)	- “Demo” (reforço para afirmar que ninguém teria ouvido as cantigas de Lourenço).
Pedro, Conde de Barcelos	<i>Mandei pedir noutro dia</i> (B 1431, V 1041)	Anticristo (simboliza o fim do mundo).

Estes dados configuram a existência de quarenta e seis cantigas que apresentam menções a elementos demoníacos, quatro das quais mostrando mesmo mais de uma referência ao demo. Rastreamos vinte e seis casos em que o recurso ao demo é um instrumento prático usado para lançar uma maldição, e entre estes temos um que serve para verbalizar uma “auto-maldição” e um outro para amaldiçoar o Amor. Na

quantificação dos demónios detetam-se quatro que são brincalhões⁶⁰². Alude-se ainda por três vezes a Anticristos e a duas pessoas más por efeito do demoníaco (Pero da Ponte e Maria Balteira).

Portanto, as menções totais no domínio do demoníaco são cinquenta e quatro, isto é, aquelas em que temos referências claras ao mundo do demoníaco contabilizando entre estas também a cantiga de Dom Dinis *Amor em que grave dia vos vi*, que, embora não apresente visivelmente aspetos demoníacos lexicais, conecta-se analogicamente com as outras composições que amaldiçoam. Por conseguinte, colocamos esta cantiga do rei trovador entre as que possuem elementos demoníacos, na medida em que o Amor é amaldiçoado porque cruel.

Por sua vez, nas *Cantigas de Santa Maria* rastreamos:

CANTIGA	FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
11	Demo	- Coleciona almas.	
14	Demo	- Coleciona almas.	
15	Demo	- Pôs no coração de Juyão a “erigia”.	- Juyão quer matar os cristãos.
16	Demo	- Aconselha como conquistar uma mulher.	
16	Demo		- Causa o desamor.
26	Demo	- Coleciona almas.	
34	Demo	- Coleciona a alma de um judeu.	
45	Demo	- Coleciona almas.	
47	Demo	- Metamorfose num touro. - Metamorfose num leão.	- Assusta o monge.
58	Demo	- Coleciona almas.	
64	Demo	- Faz apaixonar um cavaleiro por uma mulher já comprometida.	

⁶⁰² Demónios que gozam com o fazer desesperar o trovador com “brincadeiras”.

CANTIGA	FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
68	Demo	- Tentador.	- Pecado: traição do marido.
72	Demo	- «matou a un tafur que dẽostou a Santa Maria / porque perdera» (1959-1972: vol. 1, p. 212).	
74	Demo	- Quer matar o pintor.	
82	Demónios	- Metamorfose em porcos e num homem negro.	- Assustam o monge.
94	Demo	- Faz apaixonar uma monja por um cavaleiro.	
96	Demo	- Coleciona almas.	
104	Demo	- Faz roubar.	- Pecado: a mulher rouba a hóstia.
111	Demo	- Coleciona almas.	
115	Demo	- Tentador / possessão demoníaca ⁶⁰³ .	- Pecado: o marido quebra a promessa de castidade. - Engravidada a mulher.
117	Demo	- Faz trabalhar a mulher num sábado.	- Pecado: a mulher quebra a promessa feita à Virgem.
138	Demo	- Coleciona almas.	
154	Demo	- Faz cair em desgraça um homem.	
182	Demo	- Coleciona almas.	
184	Demo invejoso	- Faz combater um homem.	- O homem morre.
198	Demo	- Põe o ódio nas pessoas.	- As pessoas pecam.
206	Demo	- Metamorfose numa mulher.	- Quer seduzir o papa.

⁶⁰³ À semelhança da cantiga com o número 251, também nesta não é referida uma “verdadeira” possessão demoníaca. Chegámos antes à conclusão em questão por causa das descrições referentes ao comportamento do marido.

CANTIGA	FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
216	Demo	- Tentador.	- Pecado: o cavaleiro torna-se vassalo do demo.
251	Satanás	- Possessão demoníaca da mulher ⁶⁰⁴ .	- Enfermidade psíquica.
259	Demo	- Causa discórdia.	- Faz com que dois jograis lutem para que um deles se mate.
267	Demo	- Coleciona almas.	
274	Demo	- Põe no coração do frade a vontade de sair da ordem.	
281	Demo	- Tentador.	- Pecado: o cavaleiro torna-se vassalo do demo.
284	Demo	- Quer a alma do monge. - Espanta o monge.	
293		«mas o dem',a que cria de consello, fez-ll'atal / remedillo fazer, onde recebeu mui gran lijon» (1959-1972: vol. 3, p. 106).	
298	Demo	- Possessão demoníaca da mulher.	- Enfermidade.
325	Demo	- Possessão demoníaca da mulher.	- Enfermidade.
343	Demo	- Possessão demoníaca da mulher.	- Enfermidade.
365	Demo	- Coloca dúvidas de fé.	- O monge sai do mosteiro.
378	Demo	- Causa a doença. - Tenta.	- Enfermidade.

⁶⁰⁴ Embora na cantiga não se fale efetivamente de possessão demoníaca, entende-se que o Diabo se apoderou da mulher.

CANTIGA	FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
399	Demo	- Ameaça as pessoas que não se confessam.	
404	Demo	- Tentador.	- Faz pecar o monge.

CANTIGA	REFERÊNCIAS ⁶⁰⁵
83	“demoniados”.
90	Demo destruído pela Virgem.

CANTIGA	ANIMAIS DEMONÍACOS
189	Basilisco e dragão
222	Aranha
225	Aranha
283	Dragão

CANTIGA	ALUSÃO AO INFERNO
58	“Fogo infernal” Inferno situado por baixo de um poço
72	“Fogo infernal”
102	Inferno lugar “fundo” e “malcheiroso”
119	Inferno situado por baixo de um poço
137	Inferno como “caldeira”.
235	“Fogo infernal”

⁶⁰⁵ Para além destas existem outras 76 menções ao “demo” que foram devidamente evidenciadas no capítulo 3 deste nosso trabalho (*vide supra* nota n.º 179, p. 111).

CANTIGA	ALUSÃO AO INFERNO
238	“Fogo infernal”
275	“Fogo infernal”
312	“Inferno tenebroso”
390	“Inferno mortal”
401	“Fogo infernal”

O estudo levado a cabo no capítulo 3 e agora a sistematização em cima produzida confirmam que são muitas as cantigas que denotam a presença demoníaca e a variedade de aspectos consignados. De facto, quinze demónios querem ou efetivamente conseguem matar; oito causam pecados e seis “apenas” são tentadores. Contam-se, ainda, quatro possessões e cinco enfermidades devidas aos diabos, bem como três metamorfoses. O demo causa também em seis cantigas dúvidas de fé e heresias, e em duas outras faz apaixonar e ainda em outras duas é um conselheiro. Existem depois cantigas pontuais em que o demónio causa discórdia, desamor, faz cair em desgraça e ameaça.

Portanto, em cento e dezanove cantigas⁶⁰⁶ aparece o demónio e em alguns casos, como também acontece nas cantigas profanas, o Diabo está presente mais de uma vez numa mesma composição, como na cantiga 90, em que aparece cinco vezes, embora a tenhamos contabilizado só uma vez. Segundo o nosso tratamento dos dados, os elementos demoníacos nas *Cantigas de Santa Maria* perfazem então, do ponto de vista quantitativo, um total de cento e trinta e seis.

Também nos romances arturianos a massa temática de elementos demoníacos é muito elevada. Preparámos duas tabelas para cada obra e, como fizemos anteriormente para a vertente dos gráficos, a ordem de ocorrência dos dados é a que surge nos capítulos 4 e 5 deste nosso estudo.

⁶⁰⁶ Não foram consideradas as cantigas em que se contabilizam os lugares infernais, os animais e a número 83 onde surge a palavra “demoniados”.

No *Livro de José de Arimateia* surgem:

FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
Anjo com rosto de fogo	- Pune Josefes por ter batizado a sua gente.	
Demo da imagem de Apolo	- Queima e sai da imagem.	
Demo da imagem de um deus pagão ↕ Demónio-grifo	- Convence Tolomer a não se batizar. - Engana-o. - Metamorfose num grifo. - Mata Tolomer.	
Diabo	- Faz perder a alma a quem não se batiza.	
Diabo-barco ↕ Diabo-mulher “fremosa” ↕ Ave	- Chega à penha de Mordaim com uma tempestade. - Parece vazio. - Tenta Mordaim. - Pão demoníaco para tentar Mordaim. - Assusta Mordaim para que este abandone a fé cristã.	- Sai dali a mulher “fremosa”. - Tempestade. - Ouvem-se aves espantosas. - Tempestade.
Diabo-mulher ↕ Diabo-barco	- Tenta Nascião. - Afasta-se da ribeira.	- Transforma-se numa criatura monstruosa. - Tempestade. - Nascião descobre o engano demoníaco.
Diabo ↕	- Metamorfose em clérigo, tentando o alcaide apaixonado pela mulher de Nascião. - Metamorfose na mulher de Nascião para tentar o alcaide.	

FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
Diabo-mulher de Nascião	- Toma a alma do alcaide.	- Transforma-se numa criatura monstruosa. - Rapta o alcaide. - Tempestade.
Gigante	- Luta contra Nascião.	
Sesuda serpe	- Engana os mensageiros.	- Tempestade.
Demónio-navio	- Engana os mensageiros.	
Serpente da visão de Label		
Mãos demoníacas	- Levam a alma de Moisés.	- Tempestade.
Moisés	- Luxurioso.	
Facha de fogo		- Tempestade.
Diabo	- Possessão de um homem.	
Diabo	- Possessão de Ganor. - Faz-lhe perder os sentidos.	
Diabo	- Entra no coração de Canam.	- Canam mata onze irmãos.
	- “sylha perigosa”: queima quem se senta nela ⁶⁰⁷ .	- Morte de Moisés.
Lobo	- Luta contra um anjo.	

Do ponto de vista da contagem nesta obra surgem oito metamorfoses, entre as quais três em objetos (barcos). Encontramos ainda três animais, dois rostos de fogo, dois demónios que saem pelas imagens de deuses pagãos⁶⁰⁸ e dois gigantes.

⁶⁰⁷ Vimos já que a cadeira em causa é aquela em que se sentou Judas na Última Ceia e que, por isso, assume uma dimensão demoníaca. A cadeira, como vimos (*vide supra* p. 168), está presente também na *Demanda do Santo Graal*, que nesse caso, contudo, manifesta mais um aspeto mágico “mecânico” do que uma feição demoníaca, embora o sentido malévolo do objeto permaneça.

⁶⁰⁸ Na realidade estes demónios são em número mais elevado, mas na obra não está referido o número exato das imagens em que estes aparecem, o que nos obriga a contar apenas os poucos que parecem mais relevantes do ponto de vista diegético.

É importante registrar aqui que as figuras demoníacas do *Livro* são muito complexas. É que, devido ao recurso à metamorfose, duplicam ou mesmo, no caso do episódio da tentação de Mordaim, triplicam o próprio aspeto, tornando-se figurações diferentes⁶⁰⁹. Por conseguinte, ao Diabo é nesta obra dado um grande campo de acção, evidenciando componentes particulares que fazem com que, embora o fim seja o de afastar os fiéis de Deus para que as almas possam ir para o inferno, tenha uma margem de imprevisibilidade que, normalmente, nas outras obras não possui.

Vejamos agora os elementos que surgem na *Demanda do Santo Graal*:

FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
Diabo-mulher	- Tenta Percival.	- Transforma-se numa criatura monstruosa.
Diabo-homem “sessudo”	- Engana o donzel.	- O donzel tenta violar a irmã.
Diabo-homem “fremoso” ↕	- Engana a donzela. - Seduz a denzela.	- Relação sexual com o demónio. - Morte de Galaaz, irmão da donzela. - Nascimento da Besta Ladrador.
Besta Ladrador ↕	- Torna demoníaco o lago em que falece.	
Demo que sai da água.	- Defende a Besta Ladrador.	- Mata um filho de Palamedes.
Dagom	- Ensina a magia ao encantador de Corberic.	
Encantador de Corberic	- Não consegue fazer encantamentos à frente de Galaaz.	- Levado pelos demónios quando confessa de onde vêm os seus poderes.
Pagão falecido	- Enche a abadia de demónios.	
Mulher luxuriosa	- Tenta seduzir Galaaz.	

⁶⁰⁹ “Apagando” as linhas divisórias da tabela, queremos com isso mostrar a complexidade que caracteriza um mesmo demónio nos vários episódios.

FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
Dama	- Pede a Erec para cortar a cabeça da irmã dele.	- Morre queimada por milagre.
Voz demoníaca	- Instiga ao suicídio.	
Morgana ↕ Diabos	- Manda nos diabos; - Pune Lancelot. - Fazem o que Morgana manda.	

Apesar de as figuras demoníacas serem quantitativamente menores do que as recolhidas no *Livro de José de Arimateia*, mostram igualmente inequívoca complexidade por via da metamorfose, aspeto que dimensiona por três vezes. Para além desta característica, repetida na obra, segundo as nossas pesquisas os outros dez elementos aparecem todos de modo singular.

No caso da **linhagística** portuguesa, como já vimos, a referência direta aos demónios no sentido de uma figuração é quase nula. Contudo, no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* há lugar para personagens malévolas que apresentam ligações com o mundo demoníaco⁶¹⁰:

FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
Roboão	- Mau rei.	- Perde o seu reino.
Manasses	- Mau rei. - Desleal. - Contraria Deus. - Louva os ídolos. - «despendeo muitos homens a gram torto» (vol. 1, p. 67).	

⁶¹⁰ Recorde-se que os elementos demoníacos das tabelas que apresentamos seguirão a ordem de ocorrência dos capítulos 6 e 8 do nosso trabalho.

FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
Amom	- Mau rei. - Louvava os ídolos.	- «E por as malezas que fazia, juntaram-se os homens da terra contra ele e mataram-no» (vol. 1, p. 67).
Joás	- Mau rei.	- Perde o seu reino.
Joaquim	- Mau rei.	
Sedechias	- Mau rei.	
Membriz	- Mau.	- Morre devorado por lobos.
Constantino II	- Mau rei. - Perseguiu os cristãos.	
Juliano Apostata	- Mau rei. - Desleal. - «fez tirar o corpo de Sam Joham Bautista da cova e feze-o queimar» (vol.1, p 101).	
Dom Pedro, de Castela	- Rei mau. - Pecador. - Rapta mulheres. - Assassino.	- O reino revolta-se contra ele.
Gigantes combatidos por Brutus		- Derrotados.
Gigante combatido por Artur	- Orgulhoso.	- Derrotado.
Mordech	- Traidor.	

FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
Açaçaf	- Quer matar o infante Dom Afonso.	- Derrotado.
Dama do pé de cabra ⁶¹¹	- Sedutora. - Interdito “demoníaco”.	
Marinha	- Sedutora.	
Muçulmanos	- Infiéis.	
Mulher de Ramiro (Também no <i>Livro Velho</i>)	- Adúltera.	- Considerada um demónio pelo seu filho. - Morre por mão de Ramiro.
Pero Fernandes	- Vicioso.	
Estevainha	- Adúltera.	- Morre pela mão do marido.
Pero Fernandez	- Vicioso.	
Dona Lambra	- Origem do mal na história dos Infantes de Lara.	- Morre pela mão de Mudarra Gonçalves.
Maria Manrique	- Má. - Adultera.	
Pero Monda	«seposo do demo» (vol. 1, p. 409).	

REFERÊNCIAS	DESCRIÇÃO
“Diabos do inferno”	Imagem que os mouros têm dos portugueses.

As figurações que neste âmbito se encontram no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro*, apesar de protagonizadas por diferentes personagens, muitas vezes manifestam as mesmas “práticas”. De facto, a maldade, como já amplamente vimos,

⁶¹¹ Embora o seu aspeto mais relevante seja o de ser criatura feérica, vimos que também apresenta características demoníacas. Para além do pé de cabra e do seu interdito particular, a fada é sedutora e desperta a luxúria, pois canta com “mui alta voz” para atrair o senhor até si. Não pode esquecer-se que nos termos do pensamento medieval o canto das mulheres era considerado lascivo e que, por isso, instigava ao pecado.

parece ser o ingrediente principal para que as personagens se liguem ao universo do demoníaco. Entre estas contam-se nove reis maus e três mulheres adúlteras e más.

Para além das personagens com características reais, isto é, humanas, no *Livro* existem ainda figurações particulares: os dois gigantes e a Dama do Pé de Cabra, que não encarnam verdadeiras referências ao demoníaco mas cujas características físicas conduzem a que possam ser aproximadas a esta categoria.

No que concerne à *Crónica Geral de Espanha de 1344* temos:

FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
Mouros	- Acreditam em Mafamede.	
Mouro murça	- Infiel. - Mentiroso.	
Almaçor		
O alguazil do rei Yssem	«muy cruel e de vil linhagem» (vol. 3, p. 230).	
Yahac Alcodyr	- Mau rei.	
Judeus	- Inimigos dos cristãos. - Maliciosos.	
Mulheres	- Más.	
Normandos	- Inimigos da fé.	
Leonagildo	- Herético.	- Luta contra o filho cristão.
Ugerigo	- Herético.	- Mata 444 bispos. - Punido por Cristo.
Theuderigo	- Herético.	- Mata o patrício Symaco. - Vai para inferno.

FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
Teodisco	<ul style="list-style-type: none"> - Herético. - Modifica os textos de Isidoro de Sevilha. - Afirmava que a Trindade não era a verdadeira divindade. 	
Totilla	<ul style="list-style-type: none"> - Flagelo de Deus. - Faz mal a quem não merece. 	- Depois do encontro com São Bento, aprende a ser bom.
Culumer	- Traidor: apoiou os vândalos contra o seu rei Ilderico.	
Ilderico	- Traidor: cogita uma rebelião contra o rei Bamba.	
Paulo	- Traidor: cogita uma rebelião contra o rei Bamba.	
Vitiza	<ul style="list-style-type: none"> - Luxurioso. - Enganador. - Inimigo de Deus. 	<ul style="list-style-type: none"> - Maldade que cresce com os anos do seu reinado. - Desperta a ira de Deus.
Epa	- Falso cristão.	- Desperta a ira de Deus.
Conde Dom Ilham	- “Servo do diabo Satanás”.	- Desperta a ira de Deus.
Dona Sancha	- Má.	- Prepara o veneno.
Dona Lambra	<ul style="list-style-type: none"> - É “excessiva” - Enganadora. 	<ul style="list-style-type: none"> - Cria rivalidade entre Rui Vasquez e Gonçallo Gonçalves. - Morre pela mão de Mudarra Gonçalves.
Dona Urraca	- “Endiabrada”.	- Morre por punição divina.
Dona Teresa	- Amaldiçoa o filho.	
Moura	- Combate ao lado dos mouros.	

FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
Infante Diego Gonçalves	- Aconselha maldosamente o tio Sueiro Gonçalves.	
Dom Fernam	- Aconselha maldosamente o tio Sueiro Gonçalves.	
Tio Sueiro	- Sugere a desonra das filhas do Cid.	
Dom Alvaro de Lara	- Quer fazer casar o rei Anrique com a filha do rei de Portugal sem a aprovação da sua irmã Dona Berenguela. - Não quer bem à irmã Berenguela.	
«maaos conselheyros»	- Aconselham mal Dom Fernando de Leão.	- Acredita que o irmão, rei Sancho de Castela, lhe rouba a terra.
Privado de Dom Garcia	- Aconselha mal o rei.	- Morre.
Satanás	- Aconselha mal os bispos em Roma.	- Acreditam que o arcebispo morreu na cruzada e querem eleger um outro.
Taço	- Comportamento de animal feroz.	
Homem gigante	- Faz fugir o Infante Diego Gonçalves.	
Animais do feitiço de Juno (Centauros, hidra, grande porco, três leões, amazonas)	- Lutam contra Hércules.	- Derrotados.
Dragão		- Espanta os cristãos na batalha de Fazinas.
Corvo e Gralha	- Usados para ler o futuro.	- Considerados ídolos para o conde de Barcelona.

FIGURAÇÕES	PRÁTICAS	EFEITOS
Diabo	- Causa discórdia entre o rei Dom Fernando e o irmão rei Garcia de Navarra.	
Diabo	- Causa discórdia entre Affonso Sanchez e o Conde Dom Pedro.	
Espirito “cubos”	- Aparece e desaparece. - Sabe da futura derrota dos muçulmanos.	

REFERÊNCIAS

Godos vistos como demónios

Nesta obra encontramos, como decorre da sistematização que acabámos de estabelecer, muitas figurações malévolas que acarretam características diferentes. No total aparecem seis mouros⁶¹², seis mulheres (entre as quais há a moura) e seis conselheiros maus. Temos, ainda, onze animais⁶¹³, quatro demónios efetivos, quatro heréticos e três traidores.

As personagens demoníacas apresentam na *Crónica* facetas bastante variadas, desde o serem mouros, aspeto que as categoriza quase automaticamente como pertencentes ao mundo demoníaco, ao serem heréticos, traidores ou, até, tão-somente mulheres. Porém, nesta obra também se abre espaço para “verdadeiros” demónios que enganam e que aconselham o mal às pessoas.

⁶¹² Estes são os casos mais relevantes, embora o texto esteja repleto de um “efeito demoníaco” por causa das múltiplas referências aos mouros que invadiram a Península Ibérica.

⁶¹³ Contamos como singulares os animais que pertencem aos feitiços de Juno (amazonas incluídas). Colocámos entre estes Taço e o dragão que aparece por encantamento.

Olhando para o conjunto do *corpus* analisado, podemos nele detetar inúmeras particularidades comuns que dão forma ao universo demoníaco⁶¹⁴: quinze metamorfoses nas cantigas marianas e nos dois textos da matéria de Bretanha; no *Livro de José de Arimateia*, no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* e na *Crónica Geral de Espanha de 1344* também se obtém um total de seis gigantes. A presença de animais com uma *vis* malévola é igualmente bastante forte, tanto nas cantigas trovadorescas como nas obras arturianas e na *Crónica*, mas é ainda mais preponderante a ocorrência das figuras humanas más, que povoam todo o *corpus*, salvaguardada a exclusão das *Cantigas de Santa Maria*. Refira-se, por fim, que na lírica mariana e no *Livro de José de Arimateia* encontramos seis possessões demoníacas.

A partir de uma análise comparativa mais profunda, que agora desenvolveremos, é possível começar por afirmar que em termos de figuração, e ao contrário do que concluímos para o universo do mágico, não existe uma grande diferenciação. O demo aparece de forma bastante banal, ainda que singulares e diversificadas sejam as práticas que utiliza com o fim de tentar e afastar da fé os crentes. Por outro lado, a maioria das cantigas trovadorescas profanas apresenta as formas demoníacas de modo diverso do dos outros textos analisados, já que ali são principalmente termo de referência para amaldiçoar, enquanto na matéria de Bretanha aparecem muito mais frequentemente como figurações ativas e importantes para a diegese. Por sua vez, no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* e na *Crónica* ganham uma conformação concreta que é atribuída e assumida pelas personagens más.

De facto, a figura demoníaca ganha personalidade própria nas cantigas marianas graças às suas práticas serem extremamente variadas e originais, e alcança o seu cume de riqueza de construção na matéria de Bretanha, em particular no *Livro de José de Arimateia*, em que um mesmo demónio adquire, entre metamorfoses e aparições, uma forte complexidade, pois, como vimos evidenciando, um mesmo demónio pode agir sob diversas formas. Tome-se por exemplo o diabo que sai da imagem de Apolo e que

⁶¹⁴ Há que reconhecer que a contagem dos elementos comuns não é sempre um processo fácil e de imediata produção para um ou outro caso textual. Portanto, por vezes o resultado só pode ser aproximado, sem que seja totalmente absoluto. Não obstante, os números recolhidos e explicitados são, mesmo nesses casos, seguros e claramente indicativos das tendências.

possui um aspeto monstruoso: conta, através do recurso a uma analepse, que apareceu a Tolomer e que, transformado em grifo, deixa o rei morrer.

É na *Demanda do Santo Graal* que os demónios, embora em menor número do que os apresentados no *Livro de José de Arimateia*, alcançam uma funcionalidade e uma complexidade menos influentes do ponto de vista da figuração, mas mais consistentes do ponto de vista diegético, em alguns casos na origem de situações que amiúde se repercutem em várias partes do texto. Por exemplo, ao *incubus* que seduz a irmã de Galaaz se deve a Besta Ladrador, protagonista de inúmeras aventuras. Justo é, a este propósito, reconhecer que nos romances arturianos há um uso “maravilhoso” e uma sofisticação fantasiosa e até fantástica⁶¹⁵ da matéria demoníaca.

Quanto aos demónios do mundo projetado, segundo um “efeito do real”, na escrita literária do *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* e da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, nota-se uma maior presença de certas figuras que possuem ligações com o demoníaco, sendo que, todavia, a presença de demónios “verdadeiros” é bastante escassa – aliás, só surge na *Crónica*. De facto, neste último texto os demónios, embora compareçam, mantêm uma certa “realidade” fazendo parte da mundividência do tempo⁶¹⁶. O exemplo mais expressivo disto é o do demónio “cubos”, que, ainda que pareça ter uma ligação com o mundo ficcional, é uma criatura em que efetivamente se acreditava, como por demais o demonstram os textos doutriniais dos primeiros séculos da Idade Média⁶¹⁷.

Os demónios da *Crónica* do Conde Dom Pedro são ainda caracterizados por levarem a cabo ações que em certos momentos os tornam semelhantes aos das *Cantigas de Santa Maria*. São, por exemplo, causadores de discórdia por aconselharem mal uma ou outra personagem. De facto, o Diabo é quem desperta sensações de insegurança

⁶¹⁵ Francis Dubost (1991: 34-35) afirma que o fantástico se liga ao sobrenatural, que compreende também o “bestiário maléfico” e personagens monstruosas. De facto – refere o estudioso – já Santo Agostinho, na *Cidade de Deus*, define como *fantasticus hominis* os que possuem a habilidade ilusória da metamorfose, ou seja, por trás do que é identificável como “fantástico” na Idade Média há uma especificidade do âmbito do demoníaco.

⁶¹⁶ Kim Bergqvist (2013: 235) afirma que a mundividência da época é inseparável da escrita historiográfica medieval, sendo que os cronistas não apenas interpretam e contam o passado, mas constroem-no com base no que a “audiência” esperava e mesmo queria. Por outro lado, a mescla de ficção e narração histórica evidenciava as crenças, as perceções e as estruturas do imaginário medievo (Strohm *apud* Bergqvist, 2013: 232).

⁶¹⁷ *Vide supra* p. 31.

e assim faz duvidar da existência de Deus e mudar a atitude das pessoas. As discórdias que se criam entre os soberanos Dom Fernando e Garcia de Navarra e os irmãos Afonso Sanches e o Conde Dom Pedro são precisamente causadas pelo demónio que, igualmente, desperta nos padres dúvidas de fé e a vontade de saírem do convento – vejam-se as cantigas marianas com os números 274 e 365.

Em face, pois, de tudo isto, concluímos que os elementos comuns que surgem no *corpus* estudado são bastante relevantes para compreendermos as dinâmicas do demoníaco na escrita literária dos séculos XIII e XIV. A característica principal do Diabo é a de tentar e, por conseguinte, a de fazer pecar as pessoas. Para atingir esse desiderato, e enquanto figura, recorre a diversos estratagemas, adota vários comportamentos e põe em marcha diferentes práticas, que referiremos a seguir.

O demo, em várias ocasiões, é um ser aterrorizante devido não apenas à sua monstruosidade, mas também às formas que por vezes ganha nas diversas metamorfoses e às tempestades que provoca. Depois, no processo de expansão desse medo do nível da figura em si mesma para um patamar mais amplo, há que vincar que nas obras analisadas é mais preponderante o medo do inferno, lugar apavorante e presente principalmente nas *Cantigas de Santa Maria* (na número 58 a monja vendo o inferno “parte o coração”), embora também haja referências a este espaço no *Livro de José de Arimateia* (em que o inferno é representado por uma casa escura – p. 234) e na *Demanda do Santo Graal* (na parte dedicada às visões de Lancelot – p. 161). Pelo que concerne à lírica profana há uma menção ao “fogo infernal” na composição de Afonso X *Pero da Ponte, pare-vos en mal*, em que, contudo, não surge o medo do sofrimento do além como nas outras obras.

Segundo Paul Newman (2004: 19), a morte pode ser considerada o pior medo que o homem experimenta e para o homem medieval o medo de que a alma pudesse sofrer não apenas na vida terrena, mas também no além era um terror real. Os tormentos infernais e o subsequente medo dos seus efeitos são um aspeto que impregna a visão do mundo e a mundividência da Idade Média, que se encontra bem representado nos portais das catedrais, em que humanos espantados são coagidos pelos demónios a entrar na boca do inferno, como também se pode ler em obras literárias posteriores às por nós estudadas. Por exemplo, muitas composições que se encontram no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, em particular a número 102, de Duarte de Brito (p. 329),

produzem uma longa descrição do inferno e dos seus tormentos, tributária, como refere Aida Dias (2003: 330), do *Inferno* de Dante. Portanto, o medo do demónio enquanto figura em si mesma é bastante raro, surgindo apenas nas cantigas marianas 47 e 82, em que o Diabo se transforma em animal, e nas tentações de Mordaim no *Livro de José de Arimateia* e na de Persival na *Demanda do Santo Graal*. O terror despertado pelo Diabo é devido à fealdade, à crueldade e à violência que caracteriza os demónios assustadores.

A metamorfose é uma das características principais do demónio que já se encontra na literatura hagiográfica e até na clássica, em que se apresenta a origem das transformações que os deuses operavam para cativar homens e mulheres⁶¹⁸. Assim, o Diabo também pode metamorfosear-se para seduzir, e, neste caso, a sua forma torna-se quase inocente devido à sua “fremosura”, ao contrário do que acontece quando se transforma em criatura monstruosa. De facto, o elemento demoníaco metamorfoseado em humano é, num primeiro impacto, de difícil identificação, sendo que, como demonstram a cantiga de Santa Maria com o número 206⁶¹⁹ e os episódios das tentações de Mordaim, Nascimento e Persival, a mulher demoníaca é até uma criatura que desperta um sentimento quase amoroso. No caso de os homens não caírem em tentação, então a criatura revela a sua verdadeira natureza monstruosa e demoníaca. Com efeito, quando o demo consegue o seu alcance não patenteia a sua “verdadeira” identidade: na *Demanda* ele permanece homem “sisudo” quando tenta o donzel e, da mesma maneira, quando obtém o amor da irmã de Galaaz; no *Livro de José de Arimateia*, transformado na mulher de Nascimento, retoma a sua forma original só por causa da água benta.

Todavia, no *corpus* estudado existem dois casos de tentação luxuriosa que são positivos para o demónio: o do alcaide apaixonado pela mulher de Nascimento e o da irmã de Galaaz, embora diferentes, pois no primeiro o alcaide vai logo para o inferno, ao passo que no segundo o relacionamento mulher-demónio é duradouro, tendo

⁶¹⁸ A importância da metamorfose sedutora dos diabos deve-se à obra de Ovídio, que na Idade Média continuou a ser um autor relevante, em particular pelo *Ars Amandi* e pelas *Metamorfoses*. A partir dos finais do século XI a *Aetas Ovidiana* ofereceu histórias e imagens literárias que foram remodeladas adaptando-se à imaginação da Idade Média (Kennard Rand, 1963, 109-117).

⁶¹⁹ A tentação aqui apresentada diverge um pouco das tentações apresentadas em cima, porque o diabo-mulher desperta um sentimento no coração do papa que não é consumado; mas o demónio desaparece da cantiga não voltando à sua forma originária.

consequências que se repercutem na obra inteira, porque desta relação nascerá a Besta Ladrador⁶²⁰.

É igualmente importante afirmar que os heróis da matéria de Bretanha são muitas vezes submetidos a testes de pureza e castidade. São os casos de Persival, Mordaim e Nascimento, submetidos a tentações por figuras que mais não são do que metamorfoses do Diabo, mas ainda o de Galaaz, este último numa situação diferente de tentação por ser devida não a um Diabo, mas à filha do rei Brutos, que, apaixonada por ele, entra na cama do herói tentando-o sem “sucesso” (p. 92)⁶²¹, lembrando as tentações bíblicas engendradas por Satanás (o adversário)⁶²² no *Livro de Job*⁶²³. Portanto, os heróis da literatura arturiana, como também o papa da cantiga mariana 206, não se deixam tentar facilmente, e, aliás, no caso em que estão à beira de pecar remedeiam o “perigo” fazendo o signo da cruz ou, no caso do papa, cortando a mão depois do beijo na mesma da criatura diabólica.

Também os gigantes são criaturas interligadas com o universo demoníaco por causa da forma assustadora que exibem, embora em alguns textos, como o *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro*, os gigantes não sejam propriamente tomados por demónios. Nós consideramo-los, em regra, como tais porque na realidade apresentavam, em termos de construção textual, características malévolas, como é o caso de Acaçaf ou daqueles derrotados, por Brutos, na Bretanha. No capítulo 8 do nosso estudo (dedicado

⁶²⁰ Embora narrada em termos diferentes, a história do nascimento de Merlim revela pontos em comum com a narração da origem da Besta Ladrador. Ambos são filhos de um demónio, o primeiro positivo e o segundo negativo, e são duas figuras importantes para a diegese do segundo e do terceiro livro do ciclo arturiano português. Aliás, também o final destas duas figurações apresenta características similares, pois Merlim fica aprisionado na caverna a partir da qual se ouvem os seus lamentos (o fragmento português refere este episódio *vide supra* nota n.º 195, p. 127) e a Besta morre dentro de um lago cujas águas não param de ferver. Merlim é uma figura “diabólica”, símbolo de redenção; a Besta é o seu oposto, representando as consequências da falta do arrependimento. Nesta linha surge também a cantiga mariana 115 em que se narra a situação de um par que, obrigado pelo demónio, tem relações sexuais poucos dias antes da Páscoa; desta relação nasce um «menyo fremosio» (vol. 2, p.40) que o demónio reclama para si no ano seguinte. A composição é longa, mas no fim o demónio por mais que tente apoderar-se da criança não o consegue, porque o poder do arrependimento é mais forte do que o do Demo.

⁶²¹ Referimos que esta donzela, embora não seja completamente demoníaca, toma atitudes tentadoras e, por isso, diabólicas, que se resumem na seguinte intervenção de Boorz: «O diabo lho fez fazer» (p. 95) (*vide supra* p. 153).

⁶²² *Vide supra* p. 33.

⁶²³ Veja-se especificamente o capítulo 1 deste texto.

à *Crónica Geral de Espanha de 1344*) considerámos gigante o tirano Gedeom, apesar de no texto não ser considerado como tal; mas o gigantismo apresentado na lição da *Primera Crónica General de España* oferecia sustentação à sua negatividade, ainda que por apenas comparecer na obra castelhana tenhamos decidido não a considerar na nossa contabilização já efetuada.

Os gigantes “verdadeiramente” demoníacos são os que aparecem no *Livro de José de Arimateia*, que apresentam elementos descritivos que os identificam como tais. Com efeito, o gigantismo já fora tratado negativamente na *Bíblia*, em que se narra como David matou Golias, ou no *Primeiro Livro de Enoch*, em que, como explicámos no capítulo 1⁶²⁴, estas criaturas seriam o fruto da união entre mulheres e demónios. Apesar disso, o gigantismo está presente em «todas as cosmogonias» (Izzi, 1989: 150) e é projetado como elemento negativo, sendo que estas criaturas devem ser e são derrotadas pelos deuses “bons”, como é o caso de Zeus na mitologia grega ou de Ódin na escandinava. É assim que os gigantes se tornam naturalmente negativos também na literatura medieval. Para além dos que vimos em língua portuguesa, outros gigantes, como, por exemplo, Gredel de *Beowulf*, confirmam-no.

São ainda de considerar como demoníacos alguns animais. No *corpus* estudado temos referências aos principais animais que caracterizam e pertencem ao espaço do inferno: a serpente, o basilisco, o dragão e a hidra. De facto, a hidra, o dragão e o basilisco são evoluções da antiga serpente primordial, que, como se sabe, é a criatura animal demoníaca por excelência e que induziu ao pecado original.

No conjunto trovadoresco de que nos ocupámos estes animais são bastante escassos. Apenas na composição profana *A lealdade da Bezerra pela Beia muito anda*, de Airas Peres Vuitorum, está lançada uma menção à serpente que simboliza o mal; e só em duas cantigas marianas – a 189 e a 283 – surgem dois dragões e um basilisco.

Apesar da densidade demoníaca que os romances arturianos incorporam, neles não surgem dragões e na *Demanda do Santo Graal* nem sequer se rastreiam serpentes. Já no *Livro de José de Arimateia* aparecem várias serpentes que simbolizam o mal e o pecado. Recordemos que Sesuda Serpe é o nome dado ao gigante⁶²⁵ que assusta os

⁶²⁴ Vide supra p. 32.

⁶²⁵ Este nome fortalece a negatividade e, por isso, o aspeto demoníaco da figura.

mensageiros. De mesmo modo, no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* há referências à serpente, representando a maldade, mas sem alguma vez adquirir relevo assinalável, ao contrário do que acontece na descrição do dragão da batalha de Fazinas⁶²⁶, apresentada na *Crónica Geral de Espanha de 1344*. De facto, a potência maléfica deste último animal é até reforçada pelo facto de os mouros, considerados na teia textual como diabólicos, serem os criadores desta besta assustadora. Contudo, na literatura medieval o dragão, embora normalmente apresentado enquanto ser negativo que instiga à luta – como no caso da serpente gigante (venenosa e que cospe fogo) do romance *Yvain, ou le chevalier au lion*, de Chrétien de Troyes –, nem sempre tem uma origem “diabólica”, isto é, de matriz bíblica, sendo por vezes uma criatura que faz parte do folclore de várias culturas.

O corvo torna-se um animal também demoníaco na *Crónica Geral de Espanha de 1344*, mesmo quando utilizado para uma finalidade mágica: a leitura do futuro. No *corpus* estudado este animal anda principalmente ligado às más notícias, como se pode ver pelas cantigas profanas galego-portuguesas e na *Crónica Geral de Espanha*, nomeadamente no passo em que é considerado demoníaco pelo conde de Barcelona. O *Livro das Aves* também apresenta o corvo como a encarnação do demónio⁶²⁷, aspeto que se repercute ainda em obras posteriores e cujo exemplo mais pertinente é o da composição 72 do *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*⁶²⁸: «Barzabu / soes ãu bruto animal/ belfa quasi tartaruga / soes ãu corvo carniçal» (1999-2003: 234).

Pelo que concerne às personagens, estas aparecem com uma contextura maléfica na composição *Maria Pérez se maenfestou*, de Fernão Velho, no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* e na *Crónica Geral de Espanha de 1344*. Naquela cantiga Maria Balteira está sempre em companhia do Diabo; no *Livro* são vários os reis bíblicos com esse traço; as mulheres traidoras tanto surgem no *Livro* como na *Crónica*.

⁶²⁶ É sabido que esta criatura é uma ilusão mágica criada pelos mouros para assustar os cristãos, mas, como demonstrámos no capítulo 8, apresenta mais aspetos ligados ao mundo do demoníaco do que ao do mágico.

⁶²⁷ *Vide supra* nota n.º 155, p. 99.

⁶²⁸ Muita da fauna diabólica que se encontra no *corpus* por nós estudado está igualmente presente nas várias composições deste cancionero palaciano quinhentista.

Normalmente, os traidores, as adúlteras e os maus em geral são punidos com doenças, derrotados ou assassinados.

Nas *Cantigas de Santa Maria* o demo é punido pela Virgem, enquanto na *Crónica Geral de Espanha de 1344* Deus pune cada mau enviando doenças. Mas envia também criaturas demoníacas – os mouros – para castigar a inteira comunidade cristã que evidentemente esteve “em gran pecado”. Contudo, nesta luta secular com o demónio mouro, Deus propicia também ajudas importantes, como as dos santos e anjos que lutam ao lado dos cristãos para libertar a península do inimigo muçulmano. De facto, os milagres marianos e as orações prometidas às almas em chamas no purgatório no *Livro do José de Arimateia* são elementos que atenuam este tipo de sofrimento e asseguram um lugar no paraíso.

O demónio “nasce” como ser tentador e no *corpus* quase nunca abandona esta sua faceta, a não ser em casos particulares como o “cubos” da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, que, de facto, apenas chora e refere a derrota muçulmana, ou nas cantigas profanas em que é uma simples menção à maldição. Na prática são cânones de figuração demoníaca que se repetem nos vários textos estudados: a metamorfose, o gigantismo e até os mouros⁶²⁹ que são os elementos chaves que constituíam o imaginário demoníaco. Apesar disso, notamos que o demónio assume não apenas formas diferentes como também atitudes diversas para cumprir o seu alcance de fazer pecar os homens. Nas *Cantigas de Santa Maria* este aspeto é bem evidente.

A outra vertente demoníaca é a de afastar as pessoas de Deus para que o demo possa levá-las para o inferno. E é neste sentido que as várias expressões que significam “que o Diabo te leve” se inserem, sendo que através da maldição o demo é “convidado” para tomar a alma do amaldiçoado e levá-la consigo. O demónio aparece então como “coleccionador” de almas que espera pela morte das pessoas para as buscar no maior número possível. Vejam-se a este propósito os casos das *Cantigas de Santa Maria* e do *Livro de José de Arimateia*. Num trecho deste último descreve-se com pormenor a morte do alcaide tentado pelo demo-mulher cuja frase “este é meu” sintetiza a vontade demoníaca de possuir almas.

⁶²⁹ Explicámos os mouros como motivo demoníaco no capítulo 2 da nossa tese (*vide supra* nota n.º 102, p. 66).

Para este alcançar tal objetivo o demónio também concretiza possessões, entrando no corpo das pessoas e fazendo com que estas se portem de modo estranho. Por exemplo, na cantiga de Santa Maria 298 pratica-se um exorcismo para que o diabo saia da mulher adoentada; e na que leva o número 325 o demo “filha” uma moura causando-lhe «enfermidade grande» (vol. 3, p. 185). No *Livro de José de Arimateia* também encontramos o apoderamento das pessoas pelo demo, como na parte inicial do capítulo XIII em que o narrador da história liberta de um demónio um homem que pecou, mas «nõ seacordaua» o que fez de mal porque depois daquele «tomara ho abito» (p. 83).

O demónio deleita-se assim com os pecados e com o sofrimento das pessoas, tomando mesmo a faceta de “brincalhão” nas suas ações, que levam, por exemplo, o trovador Pero da Ponte na cantiga *Don Tisso Pérez, queria oj'eu* ao desespero, porque não gosta de Dom Tisso, ou, na cantiga *Quen oi'houvesse*, de Lopo Lias, também exasperado porque não suporta a preguiça do infanção de Castela. Em várias cantigas marianas, como a 215, é referido que o demónio teve “gran sabor” da rutura da promessa de castidade. Todavia, diversamente dos outros textos, o diabo no trovadorismo profano é quase cómico e pouco assustador. Aliás, neste conjunto lírico as referências ao demónio só em raros casos se tornam apavorantes e sérias; ao invés, demónios cómicos que suscitam o riso são raros nas *Cantigas de Santa Maria* e nunca aparecem nas restantes obras analisadas, que, aliás, mostram uma grande dramaticidade.

Em muitas composições marianas e noutros dos textos tratados, o demónio assume também uma vertente didática, “ensinando” que não se deve pecar e que no caso em que, todavia, se peque há uma possibilidade de redenção. A Virgem compreende os pecadores e salva-os dos tormentos infernais, e no *Livro de José de Arimateia* existem advertências e regras para ser um bom cristão, explicando-se também episódios bíblicos, a história do nascimento dos demónios, o sentido da Trindade e a santidade de Cristo. Na *Crónica Geral de Espanha de 1344* a presença demoníaca possui, de resto, uma dupla vertente, isto é, Deus irado impõe à terra várias punições e desgraças “diabólicas”, mas ao mesmo tempo ajuda, mandando à terra anjos e santos na luta contra os demónios mouros.

Por fim, consideremos as iluminuras que ornaram os manuscritos que arquivaram a textualidade que estudámos, por tal materialidade representativa não ser desprovida de importância e significado no que ao universo do demoníaco diz respeito.

Em primeiro lugar devemos referir que os manuscritos das *Cantigas de Santa Maria* (manuscrito rico do Escorial – T-I-1) e da *Crónica Geral de Espanha de 1344* (Série Azul 1 da Academia das Ciências de Lisboa) são de épocas diversas – respetivamente do século XIII e do século XV – e perseguem objetivos diversos, pois se o primeiro ilustra os acontecimentos das cantigas o segundo evidencia aspetos “meramente” decorativos, embora em alguns casos, como oportunamente explicitámos, pareçam apresentar ligações com o texto.

No primeiro manuscrito o demónio é representado com uma não despreciada fixidez em termos de figuração e que corresponde ao estilo já estereotipado da época; por isso se encontra também nos portais das catedrais. A iluminura da cantiga 74⁶³⁰ é a esse respeito bem explicativa: representa o pintor que desenha o demónio preto – efetivamente igual à imagem que dele se fazia – quando este aparece para se queixar da fealdade com que o pintor o estava representando. Ora, o demónio apresenta também na escrita, em pleno século XIII, formas fixas que o caracterizam: como vimos pela nossa análise literária, o Diabo é muitas vezes caracterizado pelo mau cheiro, pela falta de beleza e pelo facto de ser “mais negro que a pez”.

A *Crónica Geral de Espanha de 1344* não é menos relevante acerca disto. É certo que nas iluminuras do manuscrito referenciado o demónio não está presente, mas existem figuras monstruosas que inequivocamente podem ser consideradas como representações de fundo demoníaco, ainda que o facto de estas imagens se encontrarem na sua maioria descontextualizadas não ajude em tal identificação. São os casos de dragões, serpentes e criaturas monstruosas peludas, de várias cores, que, portanto, não apresentam semelhanças com os estereótipos do demónio representado nas iluminuras das *Cantigas de Santa Maria*. Aliás, só surge uma imagem que é passível de ser considerada como uma verdadeira representação do demónio (figura 48), caracterizado

⁶³⁰ Vide supra p. 118 (figura 30).

aí pela fealdade, pela pele de dragão verde e pelos pés com longas garras – este último é um elemento que caracterizou desde sempre a figura demoníaca⁶³¹.



Figura 48: Letra A. Ms. Série Azul 1 Academia das Ciências de Lisboa fl. 158v.

É pois possível notar que se o demónio nas *Cantigas de Santa Maria* é reconfigurado por uma imagem estereotipada, os monstros que surgem no manuscrito da *Crónica Geral de Espanha de 1344* são muito mais fantasiosos e em linha com a evolução artística coeva, premissa também defendida por Jurgis Baltrušaitis⁶³² no seu incontornável estudo sobre as iconografias fantásticas da Idade Média.

Em suma: o demoníaco é uma constante presença nas obras analisadas. Em tempos medievos o principal alcance que lhe é atribuído é nitidamente o de afastar os crentes de Deus para capturar as almas para si, gozando das desgraças e do mal dos

⁶³¹ Augugliaro, 2014, “Il diavolo nell’immaginario e nell’iconografia medievale” (http://www.spolia.it/online/it/argomenti/letterature_romanze/filologia/documents/diavolo.pdf) [consultado em 30-05-2017].

⁶³² Veja-se Jurgis Baltrušaitis, *Le Moyen Âge fantastique*, 1981. O estudioso efetuou uma análise importante sobre as imagens monstruosas e fantásticas mais em geral que caracterizaram o período medieval, estabelecendo importantes ligações com a arte oriental em que estas figuras tiveram origem ou de que tomaram detalhes.

outros. A sua figuração é bastante estática, embora em algumas ocasiões mude por causa da metamorfose, mas permanecendo em forma de animal ou de pessoa. Portanto, do ponto de vista dessa figuração, o demónio não apresenta a variedade que, pelo contrário, se pode rastrear no universo do mágico, em que existem fadas, animais e pessoas que possuem particularidades encantatórias e feéricas. Por conseguinte, a originalidade do demoníaco situa-se sobremaneira nas práticas com que este age para alcançar o seu objetivo, cuja singularidade é exibida em grande medida pelas *Cantigas de Santa Maria*, em que, para além dos elementos comuns às outras obras, o demónio mostra várias táticas, como a de causar desamor ou, ao contrário, fazer apaixonar, que se afastam completamente do cenário apresentado pelas outras obras.

O demoníaco que se encontra nas cantigas profanas destaca-se por seu turno do que vislumbramos nas restantes obras, pela sua componente pouco ativa e principalmente alocada à maldição. No *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* e na *Crónica Geral de Espanha* o demoníaco apresenta-se, por sua vez, sob uma forma diferente, porque já não monstruosa, mas antes mais ligada à realidade, manifestando-se nas pessoas más, nos pecadores e nos mouros. A componente mágico-demoníaca da *Crónica*, sintomaticamente apresentada pelo dragão em chamas, adquire ainda o sentido de realidade igual ao das fadas melusinas do *Livro de Linhagens*. De facto, o encantamento que dá forma à besta é uma explicação “racional” para a visão do dragão em chamas.

Por tudo o que demonstrámos podemos então defender que o demoníaco é determinante na construção das obras literárias medievais em geral e particularmente no caso das do nosso *corpus*, dada a multimoda projeção de práticas com alto reflexo na própria escrita, do mesmo modo como o mágico, pela riqueza da variedade figurativa, o é.

Capítulo 11

Projeções do mágico e do demoníaco: da Idade Média à Contemporaneidade.

«Quando la magia funziona,
è sempre opera del demonio.»

Padre Gabriele Amorth, *Il fumo di Satana nella casa del Signore*

Nos dois capítulos anteriores procedemos à contabilização dos elementos que pertencem, respetivamente, ao universo do mágico e ao universo do demoníaco, bem como a uma análise comparativa dos mesmos dentro de cada um de tais âmbitos, seguindo assim um critério que já havia presidido ao conjunto das partes anteriores. Agora impõe-se refletir também sobre a conjugação de aspetos mágicos e demoníacos, numa perspetiva mais transversal e articulada, pelo que a seguir focaremos o modo como aqueles dois universos se entrecruzam num percurso literário evolutivo, considerando as obras estudadas e depois, embora mais pontualmente, as posteriores à Idade Média mais significativas neste quadro e quais as projeções e os efeitos na Contemporaneidade.

Demonstrámos como o mágico e o demoníaco são inequívocas categorias de relevo na matéria e na escrita literárias portuguesas dos séculos XIII e XIV, plasmadas amiúde em todo o *corpus* analisado, com a exceção do *Livro de Linhagens do Deão* – uma obra que apresenta pouquíssimos trechos de feição literária. Contudo, o mágico e o demoníaco não impregnam as obras de igual maneira, sendo que, como vimos, há naturalmente textos em que surgem mais elementos mágicos e outros em que o papel do demoníaco se torna mais preponderante. Apesar disso, são também relevantes os momentos textuais em que mágico e demoníaco se tocam, se conjugam e interagem, como é o caso do trecho da *Demanda do Santo Graal* em que encontramos o encantador do castelo de Corberic ou aqueloutro da *Crónica Geral de Espanha de 1344* em que nos surge um dragão relacionado com a batalha de Fazinas.

Para além destes elementos situados na fronteira entre mágico e demoníaco, há que recordar um objeto particular que muda de aspeto, evoluindo de demoníaco para

mágico. Trata-se da *sylla*/assento perigosa/o⁶³³ que aparece no *Livro de José de Arimateia* e na *Demanda do Santo Graal*. Com efeito, na primeira obra esta cadeira é identificada como o assento de Judas durante a Última Ceia, mostrando proximidade com o demoníaco, pois queima o luxurioso Moisés. Pelo contrário, na *Demanda do Santo Graal* ela assume uma valência mais próxima do mágico, na medida em que queima os outros cavaleiros bons e que até são “caros a Artur”, demonstrando uma mudança de registo (do demoníaco para o mágico). É que a cadeira na *Demanda* já não é “punitiva”, como na primeira obra, mas “apenas” um objeto que através de um mecanismo (mágico) revela os nomes dos cavaleiros que ali se devem sentar. Aliás, nas obras arturianas subsequentes, como *Le Morte d'Arthur*, de Sir Thomas Malory, a cadeira perigosa deixa transparecer apenas a dimensão mágica, sendo descrita como um assento que está à espera de ser utilizado por um homem ainda não nascido – Galaaz –, que, de facto, também na *Demanda*, é o cavaleiro que consegue acabar tal “aventura”.

Não encontramos na literatura portuguesa analisada outros elementos idênticos a esta cadeira, ou seja, que mudam de aspeto no curso da diegese, facto que torna aquela cadeira num interessante objeto de análise. Existem, como vimos, todavia, casos de mudança de mágico para o demoníaco, como, na *Crónica Geral de Espanha de 1344*, a prática de agoirar, em que a leitura do voo das aves é antes vista como uma forma de adivinhação e adquirirá uma vertente demoníaca devida ao comentário do Conde de Barcelona.

Portanto, nem sempre existe uma rígida separação entre o mágico e o demoníaco – assim como não existe entre o mágico e o milagroso. A literatura medieval aproveitou as duas categorias criando elementos híbridos e por vezes de difícil categorização, pelo que em alguns casos a nossa análise tendeu a valorizar os fatores que tornam mais preponderante um dos universos. De resto, a evolução do pensamento sobre a magia a partir da Idade Média tardia chega a um ponto em que o elemento demoníaco passa a ser ainda mais relevante, englobando mesmo em si o aspeto mágico que antes se destacava daquele de modo quase sempre inequívoco.

⁶³³ Esta cadeira é um dos pouquíssimos elementos que se encontram nas duas obras da matéria de Bretanha, juntamente com a espada de Salomão que continua a manter o seu sentido mágico, embora menos desenvolvido, na *Demanda do Santo Graal*. Estes dois elementos possuem uma determinada fixidez que os torna “arqueológicos”, com a capacidade de aparecer e reaparecer nos dois textos. Em particular, a espada de Salomão é mais velha do que o tempo da narração, enquanto a cadeira é quase contemporânea do tempo de ambientação de José de Arimateia.

Dir-se-ia, pois, que na evolução literária do Ocidente o elemento mágico torna-se particular enquanto o demoníaco é mais geral. No que concerne ao mágico, existem figuras que desde a Idade Média conseguiram ultrapassar as diferentes fronteiras periodológicas para se tornarem atuais. Merlim, Morgana, a Dama do Lago e até a Dama do Pé de Cabra possuem elementos que as distinguem das outras personagens mágicas sem nome, e, por isso, perduram. A diferenciação e a especificação destas figuras ofereceram-lhe uma “sobrevivência”⁶³⁴ também em outras obras coevas, particularmente no que concerne às primeiras três personagens, e em várias posteriores.

Merlim, Morgana e a Dama do Lago são personagens que não só se encontram em obras literárias coevas e posteriores⁶³⁵ como também em obras de génese pictórica e, já na Contemporaneidade, mesmo em bandas desenhadas, filmes e até videojogos. Merlim é o que mais interesse desperta, por ser o protótipo do “mago” que inspirou outras figuras mágicas de outras literaturas, como é o caso de Gandalf no célebre *O Senhor dos Anéis*, de J. R. R. Tolkien (Garcia Gual, 1986: XLII). De facto, esta obra apresenta inúmeros aspetos ligados ao imaginário da Idade Média⁶³⁶ mas que o autor redesenhou, dando-lhe – e ao universo por ele criado – uma grande autonomia.

O mágico não perdeu, portanto na Contemporaneidade o seu interesse. Este encontra-se, por exemplo, bem desenvolvido no género literário da fantasia e no seu subgénero literário da alta fantasia – caracterizado pelas ligações com o mundo medieval e pela luta entre o bem e o mal, dois polos que se apresentam bem diferenciados –, cujo expoente mais importante é o aludido J. R. R. Tolkien (1892-1973). Os aspetos mágicos na obra deste escritor e mais em geral na literatura de alta fantasia, como na matéria arturiana, são principalmente oferecidos pelas personagens que possuem o poder da adivinhação e por certos objetos, como as espadas élficas que reconhecem quando os ogres estão nas proximidades ou a veste que torna as personagens invisíveis aos olhos dos inimigos.

⁶³⁴ No capítulo 4 referimos que Merlim, Morgana e a Dama do Lago estão presentes também no imaginário contemporâneo, sendo personagens “transhistóricas” e que escapam «ao controlo e ao projeto literário de quem a concebeu» (Reis, 2015: 15).

⁶³⁵ Desde a *Morte d'Arthur*, de Tomas Malory, aos romances de fantasia como *As Brumas de Avalon*, de Marion Zimmer Bradley (1930-1999), entre muitos outros que tratam a temática arturiana.

⁶³⁶ De facto, o universo de Tolkien é muito complexo, apresentando ligações com o mundo medieval, mas também com o antigo.

Reconheçamos, todavia, que a literatura portuguesa mais canónica não oferece muitos exemplos de exploração da categoria do mágico. Provavelmente um dos poucos que integra nas suas obras elementos mágicos é José Saramago (1922-2010), por exemplo com o romance *Memorial do Convento*, em que, ainda que não se tratando de uma obra efetivamente do “mágico”, se apresenta a personagem invulgar de Blimunda que consegue comunicar telepaticamente e ter a capacidade de, em jejum, ver por dentro das pessoas. Esta personagem aparece-nos ao lado da mãe, Sebastiana Maria de Jesus, que é condenada à deportação para Angola por ter «visões e revelações»⁶³⁷ (Saramago, 1998: 52). De facto, estas duas figuras conseguem comunicar telepaticamente e é até graças a esta particularidade que Blimunda conhecerá o futuro esposo.

A figura de Blimunda assume facetas diversas da magia mais comum que estudámos ao longo deste nosso trabalho, sendo que não é uma criatura folclórica ou de derivação mitológica como as fadas na fonte ou as da matéria de Bretanha, nem é uma feiticeira; e, embora tenha pressentimentos, não é propriamente uma adivinha. A sua sabedoria tem como origem o facto de ter aprendido tudo na barriga da mãe, onde esteve sempre de olhos abertos (Saramago, 1998: 345). Blimunda possui olhos que «nunca se viram, claros de cinzento, ou verde, ou azul [...] e às vezes tornam-se negros nocturnos ou brancos brilhantes como lascado carvão de pedra» (Saramago, 1998: 55). Deste modo, Saramago não apenas acrescenta ulteriores aspetos que a Idade Média não possuía⁶³⁸ como oferece uma descrição física apropriada a pessoas ligadas naturalmente à magia.

É a literatura infantojuvenil portuguesa, à semelhança da produzida no estrangeiro, a que aproveita mais as formas mágicas para a realização de contos ou poemas. São disso exemplos a *Fada Oriana* de Sophia de Mello Breyner Andersen (1919-2004), em que a protagonista é, no início, um ser integrado na natureza, ou a mais

⁶³⁷ Apresenta-se aqui um sentido triplo entre magia, religioso e demoníaco, pois Sebastiana acha-se santa, mas é acusada de heresia pela Igreja; e ela própria ao chamar Blimunda define-se como «feiticeira» (Saramago, 1998: 53).

⁶³⁸ A modificação e a evolução do “mágico” – no sentido de inatural e paranormal – é algo de muito utilizado no realismo mágico, uma categoria que prevê a presença do sobrenatural num contexto realístico sem suscitar maravilha.

pretérita composição *As fadas*, de Antero de Quental (1842-1894), que nos seus versos nomeia várias criaturas como Merlim, Morgana e Melusina⁶³⁹.

Todavia, elementos que na literatura portuguesa inicialmente têm contornos mágicos podem apresentar-se depois com um substrato demoníaco. Afirmámos em cima que também a Dama do Pé de Cabra possuirá, como as personagens da matéria de Bretanha, a sua “sobrevida”, que se deve desde logo a Alexandre Herculano (1810-1877), que (re)contou a lenda da Dama do Pé de Cabra modificando bastante a narração original, para ao mesmo tempo lhe oferecer uma maior visibilidade, que permitiu a esta lenda e a esta personagem feminina monstruosa saírem do espaço puramente literário⁶⁴⁰ para chegar a outras formas artísticas como a banda desenhada.

A protagonista da lenda contida no *Livro de Linhagens do Conde do Pedro* e a do conto de Herculano apresentam mutações consideráveis, num bom exemplo da mudança de pensamento que ocorreu com o curso dos séculos em torno de mágico e demoníaco. Se definimos a Dama do Pé de Cabra como fada, na versão de Herculano esta é evidentemente um demónio, que, depois da bênção de Dom Lopes, exhibe o seu aspeto diabólico transformando-se numa criatura monstruosa. A característica mágica e a complexidade que compunham esta fada melusiana estão, no conto do historiador português, quase completamente perdidas, pois só num trecho a Dama está identificada como «grande fada» (Herculano, 1974:44), permanecendo, no entanto, demoníaca⁶⁴¹.

Lenda da Biscaia do <i>Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro</i>	<i>A Dama Pé de Cabra</i> de Alexandre Herculano
« “Santa Maria val, quem vio nunca tal cousa!” // E sa mulher, quando o vio assinar, lançou mão na filha e no filho, e dom	«– A la fé que nunca tal vi! Virgem bendita. [...] – Ui! – gritou sua mulher, como se a

⁶³⁹ «Morgana é muito enganosa; / Às vezes, moça e formosa, / E outras, velha, a rir, a rir... / Ora festiva, ora grave, / E voa como uma ave, / Se a gente lhe quer bulir. / Que direi de Melusina? / De Titânia, a pequenina, / Que dorme sobre um jasmim? / De cem outras, cuja glória / Enche as páginas da história / Dos reinos de el-rei Merlin?» (Quental, 2008: 15).

⁶⁴⁰ Para além de Alexandre Herculano, a lenda da Dama do pé de Cabra é também contada no poema *Elva: a history of the dark ages* do Visconde Frederico Francisco Stuart de Figanière e Morão (1827-1908).

⁶⁴¹ De facto, na conclusão da narração também o filho da Dama, Inigo, se torna um ser demoníaco: «Diziam à boca pequena em Nustúrio que o ilustre barão tinha pacto com Belzebu. Olhem que era grande milagre! / Meio precito era ele por sua mãe; não tinha que vender senão a outra metade da alma» (Herculano, 1974: 73).

<p>Diego Lopez travou do filho e nom lho quis leixar filhar. E ela recudio com a filha por ùa freesta do paaço, e foi-se pera as montanhas, em guisa que a nom virom mais, nem a filha.» (p. 139).</p>	<p>houveram queimado. O barão olhou para ela: viu-a com os olhos brilhantes, as faces negras, a boca torcida e os cabelos eriçados.</p> <p>E ia-se alevantando, alevantando ao ar, com a pobre Dona Sol sobraçada debaixo do braço esquerdo; o direito estendia-o por cima da mesa para seu filho, D. Inigo de Biscaia.</p> <p>E aquele braço crescia, alongando-se [...]. E a mão da dama era preta e luzidia, como pêlo da podenga, e as unhas tinham-se-lhe estendido bem meio palmo e recurvado em garras.» (Herculano, 1974: 40-41)</p>
--	--

O aspeto diabólico da Dama de Herculano deve-se, provavelmente, à interpretação do pé forçado e do interdito particular que a mulher impõe a Dom Lopes. Para além disso a prevalência demoníaca do conto é causada pela mudança de pensamento que aproximou o mágico ao demoníaco. Nos finais da Idade Média, como já referimos, o demónio impregnava a cultura da época e tudo o que não respeitava a ortodoxia religiosa era considerado heresia e, portanto, demoníaco. Ora, a magia que categorizamos como “concreta”⁶⁴² na literatura medieval encontra-se nas obras mais tardias englobada no universo demoníaco, porque para funcionar precisava da invocação dos demónios. Este aspeto reflete-se nas obras literárias mais tardias em que personagens como feiticeiras e adivinhos mostram o lado diabólico e real, como é o caso da feiticeira-alcoviteira apresentada por Gil Vicente no *Auto das fadas*.

Portanto, com base na explicação acima referida, pensamos que o apagamento do elemento feérico, ou seja, o aspeto da magia fictícia da Dama do Pé de Cabra, no conto de Herculano seria uma maneira de tornar a lenda mais próxima da realidade⁶⁴³, sendo que a existência do Diabo nunca é contestada por quem acredita, porque é «um dogma intangível da Igreja de então» (Muchembled, 2003: 208)⁶⁴⁴.

⁶⁴² *Vide supra* p. 305.

⁶⁴³ Aspeto referido também por Ana Maria Soares (2011: 20): «a estratégia de Alexandre Herculano visa sobretudo enraizar esta lenda numa temporalidade remota, a fim de lhe imprimir um cunho de autenticidade.».

⁶⁴⁴ Este autor refere-se aos finais do século XVII. Contudo, é um conceito que se adapta ao período tardo-medieval e até contemporâneo, sendo que a Igreja Católica continua a afirmar a sua existência até hoje.



Figura 49: Dama Pé de Cabra, *Lendas de Portugal em banda desenhada*, 1989, p. 33.

Nas bandas desenhadas que apresentam o conto de Herculano, em particular a contida no segundo volume de *Lendas de Portugal em banda desenhada*⁶⁴⁵ (figura 49), o elemento demoníaco é amplificado por vários motivos: pela sensualidade da mulher, pelo facto de possuir cabelo «ruivos como o fogo», por ter a alma de fogo (Magalhães,

⁶⁴⁵ Neste volume está apresentada também a Lenda de Gaia do *Livro Velho de Linhagens*. Ortiga não é aqui uma criatura feérica como nós a interpretámos, embora tenha sido da união de Ramiro e desta moura que «nasceu uma longa e ilustre linhagem» (Magalhães, 1989: 12); e a rainha não é vista como o demónio das duas lendas linhagísticas – mas cuja presença se mantém na frase do filho: «que vos fez o demo para renegardes vosso marido, vossos filhos e a vossa religião?» (Magalhães, 1989: 11).

1989: 25) e ainda pela capacidade de se transformar numa criatura monstruosa⁶⁴⁶. O aspeto sensual da mulher no conto originário era oferecido apenas pelo “cantar alto”, prática considerada lasciva.

A mudança de mágico para o demoníaco também acontece em obras estrangeiras e, em particular, nas da literatura de terror⁶⁴⁷, em que estão presentes até personagens mágicas. Veja-se como exemplo o romance *The Fair Witch of Glas Llyn*, de Walter Scott (1771-1832), em que bruxas estabelecem pactos com o demónio. Esta obra, como muitas outras, é uma demonstração de que as figuras da bruxa e da feiticeira permanecem, desde o fim da Idade Média, ligadas ao demónio. Aliás, uma obra portuguesa medieval que explora a ideia de a feiticeira andar ligada ao aspeto demoníaco e já não ao mágico é a *Crónica de Afonso IV*, de Rui de Pina, onde se condena o feitiço de uma moura, que «estava em serviço do Diabo» (Pina, 1977: 348) e fora contactada por Dona Leonor Nunes para fazer morrer de parto a rainha Dona Maria.

O mágico e o demoníaco apresentam-se extremamente relacionados nas obras de Oitocentos enquanto no período anterior do Iluminismo a crença no mágico e também no demoníaco foi criticada por muitos intelectuais que se empenharam na redação de obras antimágicas e antidemoníacas, como a *História das imaginações extravagantes do Senhor Oufle provocada pela leitura dos livros sobre a magia, receitas de bruxaria, demoníacos, feiticeiros, lobisomens, incubos, succubus e sobre o sabat*, de Lourenço Bordelon (1653-1730). Contudo, como afirma Robert Muchembled (2003: 237), «é, de facto, inegável que os “cépticos” precisaram de muita coragem para ousar questionar as teses demonológicas da Igreja, numa altura em que esta controlava todos os domínios da existência».

⁶⁴⁶ Na lenda representada na banda desenhada, a Dama volta a mostrar também o seu aspeto feérico numa imagem que exhibe o seu rosto a aparecer de um sulco na água durante a caçada de Dom Lopes.

⁶⁴⁷ Género literário que nasceu na Inglaterra do século XVIII com a publicação, em 1764, do romance *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole. O género apresenta diversas características como a ambientação medieval e o gosto pelo terror e o sobrenatural. Em Portugal este tipo de literatura não conheceria um importante desenvolvimento. Aliás, é principalmente oferecida por traduções «péssimas» que não podiam tornar-se um modelo, embora alguns escritores, como Alexandre Herculano, tenham sido influenciados por esta corrente (Sousa, 1978: 285-286). O demoníaco nesta expressão literária apresenta inúmeros aspetos diversos também do ponto de vista da figuração, mostrando demónios, fantasmas e diferentes criaturas monstruosas que têm o dom da metamorfose, como os vampiros e os lobisomens.

Se no *corpus* principal do nosso estudo a figura do demónio está representada de forma bastante homogénea, não é, portanto, assim na literatura posterior à Idade Média. Como afirma também Laura Pasquini (2013: 479), «se Deus é quem é, o Diabo é quem muda»⁶⁴⁸, sendo que a estudiosa se refere aos aspetos representativos da figura do demónio na arte medieval. Como também mostrámos no capítulo 2 do nosso estudo, existiu nos tempos medievos uma evolução da imagem demoníaca, que de anjo negativo se torna uma criatura híbrida e aberrante. Contudo, na escrita literária portuguesa dos séculos XIII e XIV há uma inversão digna de registo: por exemplo, o demónio é assustador nas *Cantigas de Santa Maria* e torna-se uma criatura tristonha e chorosa – e nada assustadora – na *Crónica Geral de Espanha de 1344*. A transformação do universo demoníaco na literatura portuguesa aparece ainda bem evidente no século XVI com Gil Vicente, que – baseando-se nas obras teatrais medievais – esboça, por exemplo, no *Auto das Fadas*, uma representação caricatural do Diabo, retirando-lhe a dramaticidade que tinha anteriormente e tornando-o num ser cómico e grotesco que é repreendido várias vezes pela feiticeira-alcoviteira.

Apesar disso, encontramos na cronística, bem assim na linhagística, a presença de personagens “más” que, exatamente por estas características, aproximámos do mundo do demoníaco. De facto, seguindo esta linha, a literatura mostrará, principalmente no século XVII, o Diabo como monstro interior, isto é, a negatividade e a maldade presentes na alma e na natureza humanas, modelando-se, por isso, numa figura ainda mais complexa. Por exemplo, para o Padre António Vieira (1608-1697), no *Sermão do Demónio Mudo*, o demónio (espelho) desperta nas mulheres o lado vaidoso, fazendo com que quem admira a sua imagem se esqueça da alma para se preocupar com a beleza exterior. Aliás, naquele sermão o Padre afirma que o espelho é comparável com Lúcifer, porque «o Demónio primeiro foi anjo, e depois Demónio: o espelho primeiro foi instrumento de conhecimento próprio, e depois do amor-próprio, que é raiz de todos os vícios» (Vieira, 1993: 1170). Deste modo a vaidade natural do ser humano adquire uma feição diabólica juntamente com a maldade que caracteriza o homem, pois, segundo Vieira, o demónio mudo «potencia a imaginativa» (Vieira, 1993: 1173) fazendo com que a imagem refletida no espelho não seja real, mas antes a representação do desejo do homem que se vê melhor do que é, de facto, na realidade.

⁶⁴⁸ Tradução nossa do italiano.

Na literatura portuguesa existem casos em que o demónio aparece “ainda” como uma criatura separada do ser humano e que age de modo semelhante a um demónio medieval. Exemplo disto é *O Senhor Diabo*⁶⁴⁹, de Eça de Queirós (1845-1900). O demónio deste conto não apresenta traços assustadores, embora o narrador o descreva como «impostor tirano, vaidoso, traidor, conspirador, tentador, enganador, carrasco, acusador em si assustador» (Queirós, 2009: 79), conferindo-lhe elementos típicos que se estereotiparam desde a Idade Média, como os olhos e o cabelo negros – contrastando com a cor branca que caracteriza Maria e Jusel –; e é um enganador que tenta apagar o amor que surgiu entre os dois protagonistas. O Diabo queirosiano difere do que encontramos no nosso *corpus*, pelo facto de estar apaixonado, e a falta de amor torna-o triste e humaniza-o. Para além do conto em si, é notável o resumo da história do príncipe das trevas que o narrador faz no início do texto, afirmando que «o Diabo é a figura mais dramática da História da Alma» (Queirós, 2009: 79).

É possível afirmarmos que a crença nos demónios e na magia demoníaca aparece com bastante vigor também na Contemporaneidade e as críticas tecidas a romances como os que põem em cena *Harry Potter*, da escritora J.K. Rowling (1965), são disso um exemplo, porque tais obras chegaram a ser consideradas perigosas para as crianças: «apresenta o oculto sob uma luz positiva, com o risco que os jovens possam ser encorajados a deleitar-se em práticas diabólicas»⁶⁵⁰ (Ellis, 2005: 11). Estas acusações deixam entender como, ainda hoje, as práticas mágicas de feitiçaria e bruxaria são consideradas reais e demoníacas⁶⁵¹.

De facto, nos vários textos de história da magia ou de história do demónio consultados aparecem referenciadas práticas de “bruxaria” ligadas ao satanismo. Por exemplo, Cristoph Daxelmüller (1997: 31-38) trata do “caso Anholt”, em que uma mulher afirmou que o futuro marido praticava missas satânicas e que, por isso, para se casarem era necessário participar num ritual dedicado a Lúcifer. O caso reside numa

⁶⁴⁹ O conto trata do Diabo apaixonado por Maria, que, entretanto, namora com Jusel. Portanto, a criatura intromete-se na relação deles para que a jovem se apaixone por ele. Como não consegue alcançar o seu intento, vai para a “Natureza”.

⁶⁵⁰ Tradução nossa do italiano.

⁶⁵¹ Por vezes, também a música está submetida ao mesmo tipo de julgamento, em particular o género *rock*, parecendo que muitos artistas, como Mick Jagger (1943), dos Rolling Stones, ou Ozzy Osbourne (1948), dos Black Sabbath, se tinham consagrado ao Diabo (Villeneuve, 1998: 833).

cadeia de acontecimentos cujas investigações levam a “confirmar” a existência de “sabat modernos” e, portanto, da magia negra. De mesmo modo, Richard Cavendish (1980: 214) escreve sobre a criação da Igreja de Satanás, cujos rituais “mágicos”, expressos também no livro a *Bíblia Satânica*⁶⁵², de Anton Szantor LaVey (1930-1997), serviam para alcançar os objetivos que não se conseguia atingir através das metodologias convencionais.

Portanto, os mundos mágico e demoníaco são uma constante na sociedade ocidental e deram origem a movimentos satânicos, como a Igreja de Satanás, e a uma perpetuação de práticas “mágicas”, como, por exemplo, a mais comum leitura do futuro através de várias técnicas, desde a mais antiga astrologia aos tarots⁶⁵³, como também os feitiços⁶⁵⁴ ou a magia natural das pedras e a magia ritual, ambas utilizadas pelos movimentos religiosos do neopaganismo⁶⁵⁵. Contudo, se as artes mágicas são normalmente consideradas supersticiosas e falsas, o demoníaco continua muitas vezes a ser uma presença assustadora e temível, isto porque, como refere Jean-Claude Schmitt (1999: 18), as mundividências são constituídas por substratos mais antigos de pensamentos e comportamentos e, ainda, por palavras e gestos que encontram o seu sentido no presente.

Ao longo deste nosso trabalho citámos autores posteriores ao período por nós estudado para demonstrar, embora pontualmente, que na literatura portuguesa – e em outras literaturas – permanece o sentido mágico e sobretudo demoníaco, pois, entre

⁶⁵² Publicada em 1969, é o texto fundamental da Igreja de Satanás – fundada pelo mesmo autor da obra – em que se rejeitam todas as regras comportamentais impostas pela Igreja, sendo o satanismo a religião «de la chair hereuse et libérée» (Villeneuve, 1998: 879).

⁶⁵³ Jogo de cartas que nasceu na Itália do Norte no século XV e que foi associado à tradição cabalística (conjunto de ensinamentos esotéricos do judaísmo) por Antoine Court de Gébelin (1728-1784) no século XVIII. Além disso, e embora seja considerada “supersticiosa”, a leitura do futuro é, ainda hoje, uma prática efetuada regularmente: os horóscopos encontram-se nos jornais nacionais e também em revistas especializadas.

⁶⁵⁴ Existem livros contemporâneos que descrevem vários tipos de encantamento e de poções como *Feitiços de Amor*, de Silver Raven Wolf. Para além disso, encontram-se também livros sobre a magia das pedras e não é raro encontrar nas lojas especializadas em bijuteria pedras semipreciosas que possuem poderes para um ou outro signo zodiacal.

⁶⁵⁵ Religião recente do século XX que engloba em si várias correntes de origem pagã e politeísta. Uma destas é a Wicca (do termo inglês *witch* - feiticeira), que foi considerada demoníaca por apresentar rituais similares ao do sabat (Muchembled, 2003: 325).

outros, nomeámos Gil Vicente com o *Auto das fadas* em que aparece uma feiticeira e um demónio e Rui de Pina que apresenta a magia ligada ao domínio do demoníaco. Referimos a superstição que aparece na *Crónica de João I* de Fernão Lopes e a descrição do inferno efetuada por Duarte de Brito na cantiga 74 contida no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Considerámos também Alexandre Herculano que retira completamente o aspeto feérico à Dama do Pé de Cabra tornando-a um demónio e ainda recuperámos um verdadeiro Diabo apresentado por Eça de Queirós. José Saramago apresenta uma personagem “mágica” caracterizada por qualidades mágicas não devidas ao folclore ou a uma mitologia preexistente como as personagens da matéria de Bretanha, mas uma magia nova e particular.

A magia “medieval” de fadas e objetos encantados é normalmente dedicada às crianças⁶⁵⁶, e considerámos a este propósito o poema *As fadas* de Antero de Quental e o conto *A fada Oriana* de Sophia de Mello Breyner Andersen. *O Senhor do Anéis* igualmente se coloca na categoria da literatura infantojuvenil, embora o texto seja complexo, apresentando também o lado mais sombrio que caracteriza o mal, apesar de este último não ser sempre associado ao demoníaco⁶⁵⁷. De facto, este último aspeto encontra-se principalmente na literatura para os adultos e está particularmente presente na literatura francesa e inglesa, sendo que as outras literaturas seriam apenas, neste particular, satélites em volta destas (Praz, 1992: 11).

Ambas as categorias mostram uma evolução e uma fragmentação ao longo do percurso literário evolutivo, englobando elementos que pertenciam à Idade Média e outros novos devidos não apenas a um desenvolvimento do pensamento como também a um cruzamento com culturas diferentes. Todavia, estas “misturas” culturais não seriam completamente estranhas ao período medievo, pois, no que concerne à arte figurativa, por exemplo, é sabido que a última fase do gótico foi influenciada por imagens oriundas do oriente (Baltrušaitis, 1993: 22). Ora, a escrita literária portuguesa dos séculos XIII e XIV também deixa transparecer elementos variados, como os célticos – como a Dama

⁶⁵⁶ Lembramos os típicos contos de fadas, embora nem sempre apareçam fadas, que, normalmente, por serem oriundos do folclore ou devido à adaptação de romances medievais mostram muitos aspetos mágicos.

⁶⁵⁷ Aliás, este último aspeto da literatura infantojuvenil é uma técnica educativa que ensinaria às crianças a não ter medo. De facto, as personagens malévolas são caracterizadas por elementos monstruosos, mas ao mesmo tempo grotescos que podem suscitar o riso, como acontecia na Idade Média com algumas representações demoníacas.

do Pé de Cabra do *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* –, os clássicos – por exemplo Hércules da *Crónica Geral de Espanha de 1344* – e os autóctones – como é provável que sejam as fadas que se encontram nas cantigas de amigo.

O mágico e o demoníaco continuam ainda a estar presentes na nossa sociedade, existindo, como testemunhos da projeção da primeira categoria, livros de feitiços, horóscopos, amuletos e as novas religiões que efetuam rituais “pagãos” e “mágicos”, enquanto para o segundo caso valem as críticas feitas aos romances de *Harry Potter* ou a música rock e também os “novos” meios de magia negra, como as missas satânicas e as prédicas de padres que ainda são particularmente influentes na Contemporaneidade.

Jacques Le Goff (2006: 6) afirmou que a Idade Média é um período que apenas termina com a Revolução Industrial (século XVIII), não se detetando antes deste ponto uma verdadeira mudança temporal, sendo que também no tempo da Idade Média institucionalizada se fizeram descobertas e houve invenções relevantes. Contudo, do ponto de vista das mentalidades, o mágico e o demoníaco, pese embora a complexidade que desenvolveram durante os tempos até a Contemporaneidade, mantêm-se ligados aos fundamentos criados a partir da Idade Média, e, provavelmente, em certos aspetos, este período histórico, de facto, não se concluiu.

Conclusão

«Deo gratias»

Como se esperava, o mágico e o demoníaco constituem-se como domínios e dimensões muito presentes e particularmente relevantes no *corpus* textual selecionado. A análise que produzimos demonstrou que se encontram figurações, práticas e efeitos mágicos e demoníacos em praticamente todos os géneros que circulavam nos duzentos anos em questão, ainda que tal se verifique com graus de ocorrência diferenciados e até com naturais diferenças de tratamento estético e de formas; mas praticamente nenhuma obra deixa de lado estas temáticas.

Na parte I foram explicados e problematizados os conceitos de mágico e de demoníaco, tomando também em consideração a arte figurativa e especialmente a literatura medíeva. E no capítulo 2 desse ponto inicial do nosso estudo logo defendemos e comprovámos que o aspeto mágico se encontra mais desenvolvido nas obras literárias do que nas figurativas europeias de tal período, fator que se repercute também na literatura portuguesa, em que surgem inúmeras figurações e práticas mágicas. No que concerne ao demoníaco, é mesmo possível afirmar que esta categoria é uma presença constante na literatura e na arte em geral.

Depois de estabelecido esse importante quadro, identificámos, fixámos e categorizámos as figurações, as práticas e os efeitos que amiúde se rastreiam nas diversas obras que analisámos. Tal trabalho deu corpo às partes II a V, de modo individualizado quanto aos filões genológicos, temáticos e estéticos, e ainda a uma reflexão crítica transversal e globalizadora na parte VI, momento em que, por isso, definimos e aprofundámos o estabelecimento de pontes entre os materiais rastreados nas diversas obras tratadas e oferecemos ainda alguns exemplos de elementos mágicos e demoníacos que se repercutem na literatura portuguesa e europeia coevas e posteriores à Idade Média (até mesmo aos nossos dias).

No capítulo 3 (parte II) preocupámos-nos com a lírica trovadoresca e, apesar do elevado número de cantigas a ter em conta, referimos e analisámos as composições em que se detetam os elementos mágicos e demoníacos. Estes últimos apresentam significado e sentido diversos, sendo que nas cantigas profanas o Demo é quase sempre usado como referência para amaldiçoar, enquanto no cancionero mariano o demónio é

uma personagem ativa que assusta, tenta e faz pecar os homens. Portanto, nesta parte o espaço concedido ao estudo do demoníaco prevalece necessariamente sobre o mágico.

No que diz respeito à parte III (capítulos 4 e 5), analisámos aí as duas principais obras portuguesas da matéria de Bretanha, nelas rastreando inúmeros elementos mágicos e demoníacos. No *Livro de José de Arimateia* os primeiros são muito reduzidos, ao passo que nele é muito explorado o domínio do diabólico, que predomina em toda a obra. O caso inverso ocorre na *Demanda do Santo Graal*, em que surgem mais elementos mágicos do que demoníacos, embora estes últimos se mostrem igualmente relevantes e importantes para a conformação da diegese.

Confrontando os resultados produzidos a partir da parte II e da parte III, é possível notar uma grande diferença do ponto de vista do tratamento do mágico e do demoníaco. Com efeito, os elementos mágicos explorados nas cantigas trovadorescas de escárnio e maldizer são normalmente inerentes à feitiçaria, enquanto as cantigas de amigo mostram um universo mágico mais parecido com o das fadas que se encontram na *Demanda*. Deve-se tal realidade certamente ao facto de os lugares florestais e aquáticos apresentados nas cantigas galego-portuguesas e na *Demanda*, em que as mulheres encantadas marcam presença de vulto, serem em grande medida originários do folclore. Por sua vez, o demoníaco patente e latente nos romances do Graal é mais parecido com o apresentado nas *Cantigas de Santa Maria*, isto é, ativo; mas, ao mesmo tempo, encontra-se naqueles muito mais desenvolvido e particularizado na sua maldade do que na produção mariana. Este aspeto é uma consequência da forma do romance, que, libertado das obrigações métricas, permite uma maior extensão de descrições e de ações diabólicas do que o texto poético.

Foi entretanto a partir da parte IV (capítulo 6) que entrámos em contacto com os textos que veiculam uma maior ligação com a realidade. Neles detetámos uma mudança nas formas de tratamento do demoníaco. De facto, se nas obras anteriores o demónio estava frequentemente presente, agora o Demo já não é o protagonista das narrações: o poder da maldade diabólica é transferido para as personagens más e traidoras da *Bíblia*, da Antiguidade e da Idade Média. Já o mágico continua a ser objeto de um muito apreciável desenvolvimento, em particular comparecendo nos passos da linhagística dedicados ao “passado”, isto é, aos reis de Bretanha e de Roma, bem como aos mitos fundacionais em que surgem criaturas encantadas como a Dama do Pé de Cabra.

Na parte V (capítulos 7 e 8) estudámos a *Crónica Geral de Espanha de 1344*. Rapidamente ficou provado com o resultado explicitado que o mágico e o demoníaco se apresentam ali muito desenvolvidos juntamente com algumas superstições sobre os “signos” astrais que sustentam a leitura de eventos nefastos. Na *Crónica*, como na linhagística, encontramos entidades humanas malévolas, mas rastreiam-se também demónios, sendo que estas últimas figurações não estão, de facto, presentes nos livros de linhagens. Refira-se que a magia mais preponderante é inequivocamente a da adivinhação.

Por fim, na última parte (parte VI, capítulos 9 a 11) procedemos à análise quantitativa e interdialogal das componentes mágicas e demoníacas apresentadas pelas diversas obras e podemos agora reafirmar que, quanto a esse critério, o demoníaco ganha em supremacia ao mágico. De facto, calculámos cerca de 286 elementos categorizáveis como demoníacos no conjunto das obras estudadas face aos “apenas” 135 do universo mágico. Impõe-se também recordar neste momento conclusivo que nessa parte VI propusemos uma diferenciação entre o mágico “fictício” e o mágico “concreto”, sendo que o primeiro (i) é puramente literário, (ii) encontra-se nas obras de puro carácter ficcional – como as da matéria de Bretanha – e (iii) é normalmente protagonizado por personagens – principalmente fadas – que não possuem nome, enquanto o segundo é sustentado por figurações singulares e bem identificáveis.

O nosso percurso analítico e problematizador permite-nos também defender que no *corpus* em questão o mágico se projeta de modo mais complexo e diversificado do que o demoníaco. De resto, muitos aspetos maravilhosos e inúmeras figurações humanas e animais podem estar relacionados com o mundo mágico embora a textualidade literária não o dê a conhecer direta e abertamente. É que o mágico revela-se muitas vezes através de pequenas indicações sobre a sua existência nas obras e em particular estas identificam os adivinhos, pois os constructos como “sabia coisas que haviam de vir” ou “maus agoiros” ou ainda a palavra “astrólogos” ajudam bastante na deteção facilitada destas figuras. Todavia, as sugestões mais incisivas que identificam uma figura mágica não aparecem sempre. Por exemplo, nenhuma fada – exceção feita a Morgana a fatada – por nós rastreada surge com a denominação de “fada”; mas, apesar de tudo, na *Demanda do Santo Graal* encontrámos um número de fadas bastante consistente, premissa igualmente válida para as cantigas de amigo galego-portuguesas.

As fadas dos dois livros da matéria de Bretanha e também as que surgem no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* não encontram a sua especificação enquanto criaturas encantadas. Aliás, nesta última obra o elemento animal do pé de cabra não é visto como extraordinário, sendo, pelo contrário, hiperbolizada a beleza da dama e a sua linhagem (mas não o pé). Com efeito, o uso da hipérbole serve para amplificar e exagerar o aspeto estético das mulheres, quer sejam fadas, quer sejam demónios, e para justificar o enamoramento por parte do homem. Esta figura retórica é ainda utilizada – recorde-se – para a descrição dos cavalos mágicos que possuem características excecionais, como Pardalo ou o do Cid.

O demoníaco é já – podemos concluir – de mais fácil reconhecimento, porquanto as palavras “demo”, “diabo” e “inferno” aparecem, como a seu tempo vimos, imensas vezes, tornando quase impossível a tarefa de fixar uma contagem lexical absoluta dos elementos que pertencem a tal universo. O facto de o universo demoníaco estar bem enraizado e identificado faz com que a sua presença não seja apenas pontual, complexificando-se na diegese, em particular nas *Cantigas de Santa Maria*, nos romances arturianos e na *Crónica Geral de Espanha de 1344*.

Também no que concerne ao universo do demoníaco, a hipérbole é bastante utilizada, em particular nas descrições das tempestades causadas pelos demónios na matéria de Bretanha. Para além disso, o uso da repetição das características principais que distinguem os diabos, isto é, “mais negro do que a pez” e “malcheiroso”, oferece à figuração uma forte estereotipagem.

Em suma: o mágico e o demoníaco, elementos numerosos e tematicamente fecundos, são fundamentais para a criação artística na Idade Média, em particular a literária. E até os textos que deveriam deixar mostrar uma maior ligação com a realidade, isto é, a linhagística, a cronística e as cantigas de escárnio e maldizer, evidenciam e reforçam essa constatação. Aliás, são exatamente estes três últimos filões que demonstram ainda mais a importância das categorias estudadas no âmbito do pensamento medieval. Por exemplo, a crença nos mouros diabólicos, apresentada na *Crónica Geral de Espanha de 1344*, está representada também nas iluminuras do comentário do *Apocalipse* de Beatus, onde os demónios estão vestidos como mouros. Do mesmo modo, naquela época existia quem acreditasse na feitiçaria e na leitura do futuro.

O projeto que agora concluímos não esgota o estudo do mágico e do demoníaco na Idade Média literária portuguesa, porquanto tais categorias se encontram também, sob diversas feições, em obras do século XV. É, pois, certo que seria muito interessante continuar com esta linha de pesquisa e identificar e analisar os elementos mágicos e demoníacos explorados na escrita literária portuguesa do século posterior aos que estudámos, mostrando as ligações e as diferenças de tratamento e de sentido destas temáticas numa centúria igualmente tão relevante como foi a de Quatrocentos. Mas «essa é uma outra história e terá de ser contada em outra ocasião» (Michael Ende, *A história interminável*).

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia ativa

1. *Corpus principal*

500 Cantigas d' Amigo, edição crítica de Rip Cohen, Porto, Campo das Letras, 2003

A Demanda do Santo Graal, edição crítica de Irene Freire Nunes, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005

Afonso X, o Sábio, *Cantigas de Santa Maria*, editadas por Walter Mettmann, vols. I-III, Coimbra, «Acta Universitatis Conimbrigensis», 1959-1972

Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa María*, edición facsímil del Códice T.I.1 de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial Siglo XIII, Madrid, Edilán, 1979

Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses, edição crítica e vocabulário de M. Rodrigues Lapa, 4.^a edição, Lisboa, Sá da Costa, 1998

Crónica Geral de Espanha de 1344, edição crítica do texto português por Luís Filipe Lindley Cintra, vols. II-IV, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009

Crónica Geral de Espanha de 1344, edição fac-similada do Ms. Série Azul 1 da Academia das Ciências de Lisboa, s/d

Crónica Geral de Espanha de 1344 – Ms. Série Azul 1, levantamento fotográfico realizado no âmbito do projeto Imago, Instituto de Estudos Medievais – FCSH – Universidade Nova de Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, s/d

Crónica General de España de 1344, edición crítica del texto español de la Crónica de 1344 que ordenó el Conde de Barcelos don Pedro Afonso, preparada por Diego Catalán e María Soldedad de Andrés en el Seminario Menendez Pidal de la Universidad de Madrid, Madrid, Editorial Gredos, 1971

Lirica Profana Galego-Portuguesa, `corpus` completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica, coordinado por Mercedes Brea, 2 vols., Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 1996

Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro, edição crítica de José Mattoso, in «Portugaliae Monumenta Historica», nova série, vols. 2-3, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1980

Livros Velhos de Linhagens, edição crítica de Joseph Piel e José Mattoso, in «Portugaliae Monumenta Historica», nova série, vol.1, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1980

The Portuguese Book of Joseph of Arimathea, paleographical edition, transcrição por Henry Hare Carter, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1967

2. Outras obras

Afonso X, Rei de Castela, *La gran conquista de Ultramar que mandó escribir el Rey Don Alfonso el Sabio*, Madrid, Libreria y Casa Editorial Hernando, 1926

Alfonso, el Sabio, *General Estoria*, edición de Antonio G. Solalinde, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1930

Alighieri, Dante, *La Divina Commedia*, a cura di Carlo Steiner, Torino, Paravia, s/d

Beowulf in modern English, a translation in blank verse by Mary E. Waterhouse, Cambridge, Bowes and Bowes, 1949

Bíblia Sagrada, versão dos textos originais, Lisboa/Fátima, Difusora Bíblica, 2008

Boosco Deleitoso, edição preparada por Augusto Magne, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1950

Boron, Robert de, *Merlim, o mago e o livro do Graal*, Coimbra, Aperion Edições, 2010

Camões, Luís de, *Rimas*, texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão, apresentação de Anibal Pinto de Castro, Coimbra, Livraria Almedina, 2005

Cantar de Mio Cid, edición de Francisco A. Marcos Marín, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997

Castelo Perigoso, edição crítica de Elsa Maria Branco da Silva, Lisboa, Edições Colibri, 2012

Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias, vols. I-IV, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990-2003

Carth, John, *O livro de Enoque*, Joinville, Clube de Autores, 2009

Chaucer, Geoffrey, *Canterbury tales*, edited with an introduction by A. C. Cawley, London, J. M Dent & Sons LTD, 1958

Chronica da Tomada de Lixboa: Chronica da Fundação do Moesteiro de São Vicente de Lixboa pello Inuictissimo e Christianissimo Dom Afonso Henriquez, I Rei de Portugal e como tomou a dita cidade aos mouros, edição fac-similada, paleográfica e

crítica, com anotações por Fernando Venâncio Peixoto da Fonseca, Lisboa, T.A.D.F.A., 1995

Corte Enperial, edição interpretativa de Adelino de Almeida Calado, s/l, Universidade de Aveiro, 2000

Crónica da Conquista do Algarve, comentários e notas de José Pedro Machado, separata do n.º VIII dos «Anais do Município», Faro, 1979

Crónica de Portugal de 1419, edição crítica com introdução e notas de Adelino Almeida Calado, Aveiro, Universidade de Aveiro / Fundação João Jacinto de Magalhães, 1998

Duarte (D.), *Leal Conselheiro*, edição crítica, introdução e notas de Maria Helena Lopes de Castro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998

Estoria de Dom Nuno Alvrez Pereyra, edição crítica da «Coronica do Condestabre» com introdução, notas e glossário de Adelino de Almeida Calado, Coimbra, «Acta Universitatis Conimbrigensis», 1991

Flos Sanctorum em linguagẽ potugues, Lisboa, Herman Campos e Roberto Rebelo, 1513

Galvão, Duarte, *Crónica de El-Rei D. Afonso Henriques*, apresentação de José Mattoso, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995

Gli Erbari. I primi libri di medicina (Le virtù curative delle piante), trascrizione di Salvatore Pezzella, Perugia, Grifo Perugia, 1993

Hagiografia de Santa Cruz de Coimbra. Vida de D. Telo, Vida de D. Teotónio, vida de Martinho de Soure, edição crítica de textos latinos, tradução, estudo introdutório e notas de comentário de Aires A. Nascimento, Lisboa, Edições Colibri, 1998

Herculano, Alexandre, “A Dama Pé de Cabra – Rimance de um Jogral (Século XI)”, em *Lendas e Narrativas, Obras Completas*, Tomo II, Lisboa, Livraria Bertrand, 1974, pp. 33-76

Homero, *Ilíada*, tradução e prefácio de Frederico Lourenço, São Paulo, Penguin Companhia das Letras, 2013

Homero, *Odisseia*, tradução de Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2005

Horto do Esposo, edição crítica de Irene Freire Nunes, Lisboa, Edições Colibri, 2007

I Nibelunghi, a cura di Laura Mancinelli, Torino, Einaudi, 2006

Institor, Heinrich (Krämer), **Sprenger**, Jakob, *Il Martello delle Streghe, la sensualità femminile nel “transfert” degli inquisitori*, introduzione di Armando Verdiglione, Milano, Spirali, 2003

Isidoro de Sevilha, *Etimologías*, texto latino, versión española, notas y índices por José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero, introducción general por Manuel C. Diaz y Diaz, 2 tomos, Madrid, La Editorial Católica, 1982-1983

João I (D.), *Livro de Montaria feito por El-Rei D.João de Portugal*, introdução, leitura e notas de Manuela Mendonça, Lisboa, Mar de Letras Editora, 2003

La Chanson de Rolland, a cura di Graziano Ruffini con testo a fronte di Cesare Segre, Parma, Ugo Guanda, 1981

“La version galaico-portugaise de la *Suite du Merlin*”, edição de Soberanas, Amadeu-J., *Vox Romanica*, n.º 38, 1979, pp. 174-193

Livro das Aves, edição do texto latino a partir dos manuscritos portugueses, tradução do latim e introdução por Maria Isabel Revelo Gonçalves, Lisboa, Edições Colibri, 1999

Livro de Falcoaria de Pero Menino, introdução, notas e glossário de Manuel Rodrigues Lapa, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931

Lopes, Fernão, *Crónica de D. Pedro*, edição crítica, introdução, glossário e índices de Giuliano Macchi, 2.ª edição revista, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007

Lopes, Fernão, *Crónica de D. Fernando*, edição crítica, introdução e índices de Giuliano Macchi, 2.ª edição revista, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004

Lopes, Fernão, *Crónica del Rey Dom João I da boa memória. Parte Primeira*, reprodução facsimilada da edição do Arquivo Histórico Português (1915) preparada por Anselmo Braamcamp Freire, prefácio por Luís F. Lindely Cintra, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1973

Lopes, Fernão, *Crónica del Rei Dom João I da boa memória. Parte Segunda*, preparada por William J. Entwistle e concluída por Luís F. Lindley Cintra, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1977

Magalhães, Jorge, **Trigo**, Augusto, *Lendas de Portugal em banda desenhada: A lenda de Gaia, a Dama Pé de Cabra*, Porto, Edições ASA, 1989

Monmouth, Geoffrey de, *Vida de Merlin*, Madrid, Ediciones Siruela, 1986

Monmouth, Geoffrey de, *Historia de los reyes de Britania*, Madrid, Ediciones Siruela, 1987

Navegação de S. Brandão nas fontes portuguesas medievais, edição crítica de textos latinos, tradução, estudo introdutório e notas de comentário de Aires A. Nascimento, Lisboa, Edições Colibri, 1998

Pedro (Infante D.), *Livro da Vertuosa Benfeytoria*, edição crítica, introdução e notas de Adelino de Almeida Calado, Coimbra, «Acta Universitatis Conimbrigensis», 1994

Pina, Rui de, *Crónicas*, introdução e revisão de M. Lopes de Almeida, Porto, Lello & Irmão, 1977

Poema de Fernán González, edición digital a partir de la de Ramón Menéndez Pidal, *Reliquias de la poesía épica española*, M. Rivadeneyra, Madrid, 1951, pp. 34-153 y cortejada con la edición crítica de Juan Victorio, Cátedra, Letras Hispanas, Madrid, 1998, 4.^a ed., Biblioteca Saavedro Fajardo de Pensamiento Político Hispánico (www.saavedrafajardo.org/Archivos/LIBROS/Libro0206.pdf)

Polo, Marco, *Il Milione*, a cura di Valeria Bertolucci Pizzorusso, Milano, Adelphi, 1975

Primera Crónica General de España, editada por Ramón Menéndez Pidal, com un estudio actualizador de Diego Catalán, 2 vols., Madrid, Editorial Gredos, 1977

Queirós, Eça, “O Senhor Diabo”, em *Contos I*, edição de Marie-Hélène Piwnik, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009

Quental, Antero de, *As fadas*, Lisboa, Vega, 2008

Santo Agostinho, *A Cidade de Deus*, tradução, prefácio, nota biográfica e transcrições de J. Dias Pereira, 3 vols., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011

Saramago, José, *Memorial do convento*, Lisboa, Caminho, 1998

Sendebarr, edición de María Jesus Lancarra, Madrid, Cátedra, 1995

The Medieval French Roman d’Alexandre, vol. VII, version of Alexandre de Paris, edited by Edward C. Armstrong, Princeton, Princeton University Press, 1955

Tito Livio, *Storia romana (libro sexto)*, Milano, Carlo Signorelli, 1934

Troyes, Chrétien de, *I romanzi cortesi*, a cura di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini, Milano, Mondadori, 2012

Vicente, Gil, *Teatro*, apresentação e leitura de António José Saraiva, Lisboa, Portugália Editora, 1959

Vieira, António, “Sermão do Demónio mudo”, em *Sermões* vol. II, prefaciado e revisto pelo Padre Gonçalo Alves, Porto, Lello & Irmão, 1993, pp. 1163-1197

Zurara, Gomes Eanes de, *Crónica da Tomada de Ceuta por El Rei D. João I*, edição de Francisco M. Esteves Pereira, por ordem da Academia das Ciências de Lisboa, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1915

Zurara, Gomes Eanes de, *Crónica de Guiné*, introdução, notas, novas considerações e glossário de José de Bragança, Porto, Civilização, 1994

Bibliografia Passiva

1. Obras de referência

Biblos - Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, 5 vols., Lisboa, Verbo, 1995-2005

Braghton, Bradford B., *Dictionary of Medieval Knighthood and Chivalry – Concept and Terms*, New York – London – Westport, Greenwood, 1986

Braghton, Bradford B., *Dictionary of Medieval Knighthood and Chivalry – People, Places, and Events*, New York – London – Westport, Greenwood, 1988

Briggs, Katharine, *Diccionario de las hadas*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1988

Canavaggio, Pierre, *Dictionnaire des superstitions et des croyances*, Paris, Pocket, 2011

Chevalier, Jean, **Gheerbrant**, Alain, *Dizionario dei simboli*, vols.1-2, Milano, RCS, 1997

Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992

Dicionário de Língua Portuguesa, Porto, Porto Editora, 2006

Dictionnaire des Lettres Françaises [Le Moyen Âge], ouvrage préparé par Robert Bossuat, Lois Pichard, Guy Raynaud de Lage, Torino, Fayard, 1964

Dictionnaire des mythes du fantastique, sous la direction de Pierre Brunel et Juliette Vion-Dury, Limoges, Pulim, 2003

Dictionnaire des mythes littéraires, nouvelle édition augmentée, sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, éditions du Rocher, 1994

Dictionnaire du Moyen Âge, sous la direction de Claude Gauvard, Alain de Libera, Michel Zink, Paris, Quadrige/PUF, 2002

- Dizionario Enciclopedico*, Novara, Istituto Geografico DeAgostini, 1998
- Enciclopédia Einaudi*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994
- Enciclopedia Universale dell'Arte*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1981
- Falcón Martínez**, Constantino, **Fernández-Galiano**, Emilio, **López Melero**, Raquel, *Dicionário de Mitologia Clássica*, Lisboa, Presença, 1997
- Idade Média*, 4 vols., organização de Umberto Eco, Alfragide, D. Quixote, 2014-2015
- Izzi**, Massimo, *Il Dizionario Illustrato dei Mostri. Angeli, diavoli, orchi, draghi, sirene e altre creature dell'immaginario*, Roma, Gremese, 1989
- Le Goff**, Jacques, **Schmitt**, Jean-Claude, *Dictionnaire raisonné de l'Occident Medieval*, France, Fayard, 1999
- Le Goff**, Jacques, **Schmitt**, Jean-Claude, *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, 2 vols., São Paulo, EDUSC, 2002
- Lanciani**, Giulia, **Tavani**, Giuseppe (org e coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, 1993
- Machado**, José Pedro, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, 5 vols., Lisboa, Livros Horizontes, 2003
- Medieval Iberia an Encyclopedia*, E. Michael Gerli editor, New York & London, Routledge, 2003
- Morel**, Corinne, *Dizionario dei simboli, dei miti e delle credenze*, Firenze – Milano, Giunti, 2006
- The encyclopedia of religion*, Mircea Eliade editor in chiefs, London, Macmilland and Free Press, 1987
- The new Arthurian encyclopedia*, edited by Norris J. Lacy, New York & London, Garland, 1996
- Villeneuve**, Roland, *Dictionnaire du Diable*, Paris, Omnibus, 1998

2. Contexto histórico e de pensamento

- Alexandrian**, Sarane, *A magia sexual. Breviário dos sortilégios amorosos*, Lisboa, Antígona, 2002
- André**, Bruna Alexandra Gonçalves, *O Arsenal Farmacêutico da Antiguidade Clássica e da Idade Média*, Dissertação de Mestrado, Porto, Universidade Fernando Pessoa, 2013

Araújo, Maria Benedita, *Magia, Demónio e Força Mágica na Tradição Portuguesa (Séculos XVII e XVIII)*, Lisboa, Cosmos, 1994

Azevedo, Carlos Moreira (Dir.), *História Religiosa de Portugal*, Vol. 1, Rio de Mouro, Circulo de Leitores, 2000

Barbero, Alessandro, **Frugoni**, Chiara, *Medioevo: storia di voci, racconto di immagini*, Bari, Laterza, 2015

Baroja, Julio Caro, *As bruxas e o seu mundo*, Vega, Lisboa, 1971

Basso, Paula, *A Farmácia e o Medicamento. Uma história concisa*, Lisboa, CTT Correios, 2004

Beinert, Richard A., *Windows on a medieval world: medieval piety as reflected in the lapidar literature of the Middle Ages*, thesis for the degree os Master of Arts, Newfoundland, Department of Religious Studies, Memorial University of Newfoundland, 2003

Beirante, Maria Ângela, *Territórios do sagrado, crenças e comportamentos na Idade Média em Portugal*, Lisboa, Colibri, 2011

Bensoussan, David, “La Table de Salomon”, *Magreb-Canada Express*, n.º 5, mai 2006, p. 16

Bergdolt, Klaus, *La peste nera e la fine del Medioevo*, Casale Monferrato, Piemme, 2002

Bestiario medieval, edición a cargo de Ignacio Malaxecheverría, Madrid, Siruela, 1986

Bethencourt, Francisco, *O imaginário da magia: feitiços, saladores e nigromantes no século XVI*, Lisboa, Universidade Aberta, 1987

Boyer, Régis, *La vita quotidiana dei vichinghi: 800-1050*, Milano, BUR, 1994

Cardini, Franco, *Magia, brujería y superstición en el Occidente Medieval*, Barcelona, Ediciones Península, 1982

Cardini, Franco, *Dèmoni e Meraviglie: magia e stregoneria nella società medievale*, Bitetto, “Raffaello”-Bitonto, 1995

Cardini, Franco, “Magia e Bruxaria na Idade Média e no Renascimento”, *Psicologia*, v.7, n.1/2, 1996, pp. 9-16

Cardini, Franco, *Nosotros y el Islam, historia de un malentendido*, Barcelona, Crítica, 2002

Cardini, Franco, *La Società Medievale*, Milano, Jaca Book, 2012

- Cavendish**, Richard, *Storia della Magia*, Milano, Armenia, 1980
- Centini**, Massimo, *Streghe: storia di una persecuzione*, Valentano, Scipioni, 2003
- Chaves**, Maria Adelaide Godinho Arala, *Formas de pensamento em Portugal no séc. XV*, Lisboa, Livros Horizonte, s/d
- Clericuzio**, Antonio, “Astrologia”, em *Idade Média* vol. III, organização de Umberto Eco, Alfragide, Dom Quixote, 2014, pp. 491-498
- Clío e Crímen [Magia, Superstición y Brujería en la Edad Media]*, n.º 8, 2011
- Cohn**, Norman, *Démonolâtrie et sorcellerie au Moyen âge: Fantasmés et réalités*, Paris, Payot, 1982
- Collard**, Franck, “Veneficiis vel maleficiis. Réflexion sur les relations entre le crime de poison et la sorcellerie dans l’Occident médiéval”, *Le Moyen Âge*, n.º 1, 2003, pp. 9-57
- Costa**, Carlos Couto Sequeira, “Calilogias credenciais. Feios porcos maus”, *O feio para além do belo*, Lisboa, Centro de filosofia da Universidade de Lisboa, 2012, pp. 22-35
- Cravo**, Ana, “Permanência e trânsito do horror”, *O feio para além do belo*, Lisboa, Centro de filosofia da Universidade de Lisboa, 2012, pp. 77-85
- D’Arbois de Jubainville**, Henri, *Os druidas e os deuses celtas sob forma de animais*, Sintra, Zéfiro, 2009
- D’Onofrio**, Giulio, *Storia del pensiero medievale*, Roma, Città Nuova, 2011
- Daxelmüller**, Christof, *Magia. Storia sociale di un’idea*, Milano, Rusconi, 1997
- De Libera**, Alain, *Penser au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1991
- De María**, Constantino, *Enciclopedia de la magia y de la brujeria*, Barcelona, Editorial De Vecchi, 1967
- Delort**, Robert, *Les animaux ont une histoire*, Paris, Seuil, 1984
- Delort**, Robert, *La vita quotidiana nel Medioevo*, Bari, Laterza, 2011
- Delumeau**, Jean, *História do medo no Ocidente 1300-1800*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989
- Dessau**, Adalbert, “L’idée de la trahison au moyen âge et son rôle dans la motivation de quelques chansons de geste”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n.º 9, 1960, pp. 23-26

Di Nola, Alfonso M., “Introduzione”, em Petoia, Erberto, *Vampiri e lupi mannari: le origini, le storie di due tra le più inquietanti figure demoniache, dall’antichità ai nostri giorni*, Roma, Newton & Compton, 2004, pp. 7-27

Dillard, Heath, *La mujer en la Reconquista*, Madrid, Nerea, 1993

Duby, Georges, *I Peccati delle Donne nel Medioevo*, Bari, Laterza, 2011

Duchet-Suchaux, Gaston, **Pastoureau**, Michel, *Le bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, Paris, Le Léopard d’Or, 2002

Durand, Gilbert, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, Lisboa, Editorial Presença, 1989

Durand, Gilbert, *Campos do imaginário*, Lisboa, Instituto Piaget, 1998

Durand, Gilbert, *Le Strutture Antropologiche dell’Immaginario*, Bari, Edizioni Dedalo, 2013

Eliade, Mircea, *Imagens e símbolos*, Lisboa, Arcádia, 1979

Ellis, Bill, *Il grande libro del Diavolo, delle streghe e dell’occulto*, Roma, Newton & Compton, 2005

Fanger, Clair, “Christian Ritual Magic in the Middle Ages”, *History Compass*, vol. 11, n.º 8, 2013, pp. 610-618

Fassò, Andrea, *Gioie cavalleresche*, Roma, Carocci, 2005

Faur, Mirella, *Mistérios Nórdicos - Deuses, Runas, Magias, Rituais*, São Paulo, Editora Pensamento, 2006

Fear and its representations in the Middle Ages and Reinassance, edited by Anne Scott & Cynthia Kosso, Turnhout, Brepols, 2002

Federici Vescovini, Graziella, *Le Moyen Âge magique. La magie entre religion et science aux XIII et XIV siècle*, Paris, VRIN, 2011

Fiori, Moreno, *Spiritismo Satanismo Demonologia*, Montespertoli, Aleph, 2009

Flint, Valerie Irene Jane, *The rise of magic in early medieval Europe*, Princeton, Princeton University Press, 1994

Frazer, James George, *La rama dorada. Magia y Religión*, Mexico – Madrid – Buenos Aires, FCE, 1951

Fumagalli, Vito, *Paysages de la peur. L’homme et la nature au Moyen Âge*, Bruxelles, Editions de l’Université de Bruxelles, 2009

- Gandra**, Manuel J., *Os templários na literatura*, Lisboa, Hugin Editores, 2000
- Gandra**, Manuel J., *Portugal Sobrenatural*, Vol.1, Lisboa, Ésquilo, 2007
- Gandra**, Manuel J., *Astrologia em Portugal: dicionário histórico-filosófico*, Lisboa, Arcano Zero, 2010
- Gibson**, Claire, *Sinais e Símbolos. Origem, história e significado*, Impresso na China, H. F. Ullmann, 2008
- Ginzburg**, Carlo, *Storia Notturna una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989
- Giralt**, Sebastià, “Magia y Ciencia en la Baja Edad Media: la Construcción de los Límites entra la Magia Natural y la Nigromancia, c. 1230-c. 1310”, *Clio y Crimen*, n.º 8, 2011, pp.14-72
- Gomes**, Rita Costa, “A Reconquista e o imaginário da cidade peninsular”, *A simbólica do espaço. Cidades, ilhas, jardins*, coordenação de Yvette Kace Centeno e Lima de Freitas, Lisboa, Editorial Estampa, 1991, pp. 43-58
- González Salinero**, Raúl, *Le persecuzioni contro i cristiani nell'impero romano: approccio critico*, Perugia, Graphe.it, 2009
- Gourevitch**, Aaron J., *Les Catégories de la Culture Médiévale*, Paris, Gallimard, 1983
- Gourevitch**, Aaron J., *La Culture Populaire au Moyen Âge “Simplices et Docti”*, France, Aubier, 1996
- Graf**, Arturo, *Miti, leggende e superstizioni del Medioevo*, Milano, Mondadori, 1996
- Harf-Lancner**, *Morgana e Melusina la Nascita delle Fate nel Medioevo*, Einaudi, Torino, 1989
- Hasse**, Dag Nikolaus, “Plato Arabico-Latinus. Philosophy - Wisdom Literature - Occult Sciences”, *The Platonic Tradition in the Middle Ages. A Doxographic Approach*, edited by Maarten J.F.M. Hoenen - Stephen Ellis Gersh, Berlin-New York, W. de Gruyter, 2002, pp. 466, 31-65
- História das mulheres*, vol.2 [Idade Média], sob a direção de Georges Duby e Michelle Perrot, Porto, Afrontamento, 1990
- História de Portugal*, vols. 1-2, coordenação de José Mattoso, Lisboa, Editorial Estampa, s/d
- Huizinga**, Johan, *Autunno del Medioevo*, Firenze, Sansoni, 1944

- Iafrate**, Allegra, *The wandering throne of Solomon: objects and tales of kingship in the Medieval Mediterranean*, Leiden, Koninklijke Brill, 2016
- Jolif**, Thierry, *Mitologia céltica*, Lisboa, Hugin, 2004
- Kieckhefer**, Richard, *La magia en la Edad Media*, Barcelona, Drakontos, 1992
- Krus**, Luís, *A Construção do Passado Medieval, Textos Inéditos e Publicados*, Lisboa, IEM, s.d.
- Kruta**, Venceslas, *Les celtes, histoire et dictionnaire, des origines à la romanisation et au christianisme*, Paris, Editions Robert Laffont, 2000
- Lacotte**, Daniel, *Peurs croyance et superstitions*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2001
- Lamas**, Maria, *Mitologia Geral*, 2 vols., Lisboa, Estampa, 2000
- Lancre**, Pierre de, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons: où il est amplement traité des sorciers et de la sorcellerie*, Paris, Aubier, 1982
- Le Roy Ladurie**, Emmanuel, **Le Goff**, Jacques, “Mélusine maternelle et défricheuse”, *Annales. Économie, société, civilisation*, n.º 3, 1971, pp. 587-622
- Lecouteux**, Claude, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993
- Lecouteux**, Claude, *Mondes parallèles. L'univers des croyances du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1994
- Lecouteux**, Claude, *Chasses Fantastiques et Cohortes de la Nuit au Moyen Age*, Paris, Imago, 1999a
- Lecouteux**, Claude, *Demonios y genios comarcales en la Edad Media*, Palma de Maijorca, José J. de Olañeta, 1999b
- Lecouteux**, Claude, *Hadas, Brujas y Hombres Lobo en la Edad Media*, Palma de Maijorca, José J. de Olañeta, 1999c
- Lecouteux**, Claude, *A Lapidary of Sacred Stones*, Rochester, Inner Tradition, 2012
- Le Goff**, Jacques, **Schmitt**, Jean-Claude, *A Civilização do Ocidente Medieval*, 2 vols., Lisboa, Estampa, 1983-1984
- Le Goff**, Jacques, *L'Immaginario Medievale*, Bari, Laterza, 1998
- Le Goff**, Jacques, *Eroi e Meraviglie del Medioevo*, Bari, Laterza 2005
- Le Goff**, Jacques, *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente medieval*, Lisboa, Edições 70, 2010

- Le Goff**, Jacques, *La Città Medievale*, Firenze-Milano, Giunti, 2011
- Le Goff**, Jacques, *Il Re Medievale*, Firenze-Milano, Giunti, 2012
- Le Goff**, Jacques, *Il Medioevo raccontato da Jacques Le Goff*, Bari, Laterza, 2015
- Lindow**, John, *Norse mythology*, New York, Oxford University Press, 2001
- Lopes**, Paulo, *O medo do mar nos descobrimentos. Representações do fantástico e dos medos marinhos no final da Idade Média*, Lisboa, Tribuna, 2009
- Loução**, Paulo Alexandre, **Callejo**, Jesús, **Martínez**, Tomás, *Lugares mágicos de Portugal e Espanha*, Lisboa, Ésquilo, 2007
- Malrieu**, Philippe, *A construção do imaginário*, Lisboa, Instituto Piaget, 1996
- Martins**, Mário, *Estudos de cultura medieval*, Lisboa, Verbo, 1969a
- Martins**, Mário, *Introdução histórica à vidência do tempo e da morte*, vol.1, Braga, Livraria Cruz, 1969b
- Martin**, Hervé, *Mentalités Médiévales XIe-XVe siècle*, Paris, PUF, 1996
- Martin**, Hervé, *Mentalités Médiévales II: représentations collectives du XIe au XVe siècle*, Paris, PUF, 2001
- Martins**, Miguel Gomes, *A arte da guerra em Portugal: 1224 a 1367*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014
- Matthews**, Caitlin, *I Celti una antica tradizione europea*, Milano, Xenia, 1993
- Mattoso**, José, *História da vida privada em Portugal*, vol. 1, Idade Média, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011
- Mattoso**, José, *Levantar o Céu os labirintos da sabedoria*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2012
- Mattoso**, José, *Poderes invisíveis o imaginário medieval*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2013
- McGuire**, Brian Patrick, “God-Man and the Evil in Medieval Theology and Culture”, *Cahiers de l’Institut du Moyen-Âge Grec e Latin*, 1976, n.º18, pp.18-72
- Mello**, Gláudia Boratto R. de, “Contribuições para o Estudo do imaginário”, *Em Aberto*, n.º61, 1994, pp.45-52
- Menéndez y Pelayo**, Marcelino, *História de los heterodoxos españoles*, vols. I-IV, Madrid, Victoriano Suárez, 1911-1932

Mestre Campi, Jesús, **Sabaté**, Flocel, *Atlas de la Reconquista. La frontera peninsular entre los siglos VIII y XV*, Barcelona, Ediciones Península, 1998

Montanari, Massimo, *L'alimentazione contadina nell'alto Medioevo*, Liguori Editore, Napoli, 1979

Montanari, Massimo, *Alimentazione e cultura nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari, 1988

Montanari, Massimo, *Storia medievale*, Bari, Laterza, 2002

Monteiro, João Gouveia, “Orientações da cultura da corte na 1.^a metade do séc. XV (A literatura dos Príncipes de Avis)”, *Vértice*, II Série, n.º 5, 1988, pp. 89-103

Moreno, Humberto Baquero, “A feitiçaria em Portugal no século XV”, *Marginalidade e conflitos sociais em Portugal nos séculos XIV-XV: estudos de história*, Lisboa, Presença, 1985, pp. 61-78

Muchembled, Robert, *Uma história do Diabo: séculos XII a XX*, Lisboa, Terramar, 2003

Murray Jones, Peter, “Image, word and medicine in the Middle Ages”, *Visualizing Medieval medicine and nature history, 1200-1500*, edited by Jean A. Givens, Karen M. Reeds, Alain Tovwaide, Burlington, Ashgate, 2006

Neumann, Erich, *The Great Mother*, Princeton, Princeton University Press, 1974

Newman, Paul, *História do terror: o medo e a angustia através dos tempos*, Lisboa, Século XXI, 2004

Novacco, Domenico, *Dei, Eroi e Cavalieri dell'Età Medievale*, Roma, Gherardo Casini Editore, 1976

Nunes, Pedro Miguel Oliveira, *Santos, demónios e pecadores do horror do pecado ao milagre da santificação*, Tese de Mestrado, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2004

O Reino dos Mortos na Idade Média Peninsular, direção de José Mattoso, Lisboa, JSC, 1995

Page, Sophie, *Magic in the cloister. Pious motives, illicit interests and occult approaches to the medieval universe*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2013

Pagels, Elaine, *L'origine de Satan*, Paris, Bayard, 1995

Paiva, José Pedro, *Bruxaria e superstição num país sem “caça às bruxas” 1600-1774*, Lisboa, Editorial Notícias, 2002

Parafita, Alexandre, *A Mitologia dos mouros. Lendas, mitos, serpentes, tesouros*, Canelas, Gailivro, 2006

Pastoureau, Michel, *Medioevo Simbolico*, Bari, Laterza, 2007

Pastoureau, Michel, *Les animaux célèbres*, Paris, Arléa, 2008

Pereira, Rita de Cássia Mendes, “Linguagem, saberes e mediação sobrenatural: magia, clerezia e intervenção sobre a natureza no cotidiano e nas representações do Ocidente Medieval”, *Acta Scientiarum*, n.º 4, 2012, pp. 51-60

Petoia, Erberto, *Fiabe e leggende del Medioevo*, Roma, Newton & Compton, 1992

Petoia, Erberto, *Vampiri e lupi mannari: le origini, le storie di due tra le più inquietanti figure demoniache, dall'antichità ai nostri giorni*, Roma, Newton & Compton, 2004

Pinkham, Mark Amaru, *The return of the Serpents of Wisdom*, Kempton, Adventures Unlimited Press, 1997

Pizarro, José Augusto P. de Sotto Mayor, *Os Patronos do Mosteiro de Grijó (Evolução e Estrutura da Família Nobre – Séculos XI a XIV)*, Porto, Universidade do Porto, 1987

Pizarro, José Augusto P. de Sotto Mayor, *Linhagens Medievais Portuguesas: Genealogias e Estratégias (1279-1325)*, 2 vols., Dissertação de Doutoramento em História da Idade Média, Porto, Universidade do Porto, 1997

Prieto, Maria Helena de Tenes Costa Ureña, “O significado dos lapidários antigos”, separata da *Revista da Universidade de Coimbra*, nº 37, 1992, pp. 189-204

Quilici, Alain, *Crainte de Dieu et peur du Diable*, Éditions des Béatitudes, 2000

Rei, António, *Memória de Espaços e Espaços de Memória. De Al-Râzî a D. Pedro de Barcelos*, Lisboa, Colibri, 2008

Reid, Howard, *La storia segreta di re Artù*, Roma, Newton & Compton, 2003

Reno, Frank D., *The historic king Arthur: authenticating the Celtic hero of post-Roman Britain*, Jefferson and London, McFarland & Company, 1996

Ribadeau Dumas, François, *Historia de la magia*, Barcelona, Plaza & Janes, 1973

Rucquoi, Adeline, *História medieval da Península Ibérica*, Lisboa, Editorial Estampa, 1995

Russell, Jeffrey Burton, *Witchcraft in the Middle Ages*, Ithaca e Londres, Cornell University Press, 1972

Russell, Jefferey Burton, *Lucifer: el diablo en la Edad Media*, Barcelona, Laertes, 1984

Sadaune, Samuel, *La peur au Moyen Âge. Craintes, effrois et tourments particuliers et collectifs*, Rennes, Editions Ouest-France, 2015

Schmitt, Jean-Claude, *Medioevo “Superstizioso”*, Roma-Bari, Laterza, 1997

Schmitt, Jean-Claude, *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999

Símbolos e Mensagem, coordenação de Reinard Barth, Maia, Círculo de Leitores, 2012

Thorndike, Lynn, *A history of magic and experimental science*, vols. I-VIII, New York, Columbia University Press, 1964

Thorndike, Lynn, *The place of magic in the intellectual history of Europe*, Charleston, Nabu Press, 2012

Truitt, Elly Rachel, *Medieval robots. Mechanism, magic, nature and art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2015

Tuczay, Christa, *Esoterismo e magia nel Medioevo. Stregoneria, esorcismi, sortilegi e incantesimi: il lato più oscuro dell’età di mezzo*, Roma, Newton Compton editori, 2006

Turmel, Joseph, *Histoire du diable*, Paris, Rieder, 1931

Tworuschka, Monika, *Outros credos religiosos*, Lisboa, Circulo de leitores, 2010

Van der Lugt, Maaïke, “‘Abominable Mixtures’: The *Liber Vaccae* in the Medieval West, or the Dangers and the Attractions of Natural Magic”, *Traditio*, n.º 64, 2009, pp. 229-277

Vannini, Marco, *L’Anticristo: storia e mito*, Milano, Mondadori, 2015

Vázquez Borau, José Luis, *As religiões tradicionais*, Apelação, Paulus, 2008

Verdon, Jean, *Les superstitions au Moyen Âge*, Paris, Le grand livre du mois, 2008

Weill-Parrots, Nicolas, *Les «images astrologiques» au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2002

Wittkower, Rudolf, *Allegory and the migration of symbols*, London, Thames and Hudson, 1977

Wolf, Silver Raven, *Feitiços de amor*, Mem Martins, Europa-América, 2002

Wray, T.J., **Mobley**, Gregory, *The birth of Satan: Tracing the Devil biblical roots*, New York, St. Martin’s Press, 2005

Zierer, Adriana, “Simbologia da cabeça cortada entre os celtas e algumas analogias com o mito da górgona”, *Phoênix*, Rio de Janeiro, 2011, pp. 112-129

3. Contexto artístico

Baltrušaitis, Jurgis, *Le Moyen Age Fantastique*, Paris, Flammarion, 1981

Baltrušaitis, Jurgis, *Il Medioevo Fantastico*, Milano, Adelphi, 1993

Barral I Altet, Xavier, *A Alta Idade Média da Antiguidade ao Ano Mil*, Köln, Taschen, 1998

Barral I Altet, Xavier, *Vidrieras Medievales de Cataluña*, Barcelona, Lunweg, 2000

Barral I Altet, Xavier, *Vidrieras Medievales en Europa*, Barcelona, Lunweg, 2003

Barrucand, Marianne, **Caillet**, Jean-Pierre, **Jolinet-Lévy**, Catherine, **Julbert**, Fabianne, sous la direction de Caillet, Jean Pierre, *L'Art du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1995

Battistini, Matilde, *Simboli e allegorie*, Milano, Mondadori Electa, 2002

Cannella, Anne-Françoise, *Gemmes, verre coloré, fausses pierres précieuses au Moyen Âge*, Genève, Librairie Droz S.A., 2006

Castelli, Enrico, *Il demoniaco nell'arte*, Milano-Firenze, Electa Editrice, 1952

Clier-Colombani, Françoise, *La Fée Melusine au Moyen Âge: Images, Mythes et Symboles*, Paris, Le leopard d'or, 1991

Coulton, George Gordon, *Medieval Faith and Symbolism, art in the Renaissance and the Reformation*, pt. 1., New York, Harper Torchbooks, 1958

De Champeaux, Gérard, **Sterckx**, Sébastien, *I simboli del Medioevo*, Milano, Jaca Book, 1988

Dias, Gerardo J. A. Coelho, “Sinestésias da alma: arte, mística, religião e simbólica”, *Estudos em homenagem a João Francisco Marques*, vol. 1, Luís A. de Oliveira Ramos, Jorge Martins Ribeiro, Amélia Polónia (coords.), Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, pp. 395-405

Dinzelbacher, Peter, *Angst im Mittelalter: Teufels-, Todes und Gotteserfahrung: Mentalitätsgeschichte und Ikonographie*, Paderborn, München, Wien, Zürich, Schöningh, 1996

Domínguez Rodríguez, Ana, “Iconografia evangelica en las cantigas”, *Studies on the Cantigas de Santa Maria: art, music and poetry*, Israel J. Katz, John E. Keller (co-editors), Madison, 1987, pp. 53-80

Duby, Georges, *L'arte e la società medievale*, Milano, Laterza, 1977

Egry, Anne de, *Um estudo de O Apocalipse do Lorvão e a sua Relação com as Ilustrações Medievais do Apocalipse*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972

Fulcanelli, *O mistério das catedrais*, Lisboa, edições 70, 2005

Giorgi, Rosa, *Anges et démons*, Paris, Hazan, 2004

Goulão, Maria José, *Expressões artísticas do universo medieval*, Lisboa, Fubu Editores, 2009

Grodecki, Louis, Brisac, Catherine, *Le Vitrail Gothique au XIII^e siècle*, Paris, Office du Livre - Editions Vilo, 1984

Guerrero Lovillo, José, “El arte de las Cantigas, vanguardia de su tiempo”, *Studies on the Cantigas de Santa Maria: art, music and poetry*, Israel J. Katz, John E. Keller (co-editors), Madison, 1987, pp. 81-94

Hauser, Arnold, *História social da arte e da cultura*, vols. 1-2, Lisboa, Vega & Estante Editora, 1989

História da arte, vols. 3-4, Barcelona, Publicaciones Alfa, 1972

Hunt, Elizabeth Moore, *Illuminating the Borders of Northern French and Flemish Manuscripts*, New York & London, Routledge, 2010

Le Don, Gérard, “Structures et significations de l’imagerie médiévale de l’enfer”, *Cahiers de civilisation médiévale*, n.º 88, 1979, pp. 363-372

Levron, Jacques, *Le Diable dans l’art*, Paris, Auguste Picard, 1935

Morais, Francisco, *Da miniatura medieval e a sua relação com os códices miniaturados da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, Coimbra, Coimbra Editora, 1929

Muir Wright, Rosemary, *Art and Antichrist in Medieval Europe*, Manchester, Manchester University Press, 1995

Page, Sophie, *Magic in Medieval Manuscripts*, Toronto, University of Toronto press, 2004

Pandello Fernández, María, “Uma proposta iconográfica para o prólogo do M.S.A 1 da Academia das Ciências”, *Cadernos de história da arte*, n.º.1, 2013, pp. 32-42

Papini, Giovanni, *Il Diavolo*, Firenze, Vallecchi, 1952

Pasquini, Laura, “Il diavolo nell’iconografia medievale”, *Il diavolo nel Medioevo: Atti del XLIX Convegno storico internazionale – Todi, 14-17 ottobre 2012*, Spoleto, Fondazione Centro di Studi Italiano sull’Alto Medioevo, 2013, pp. 479-518

Pastoureau, Michel, *Bleu. Histoire d’une couleur*, Paris, Le Seuil, 2000

Payson Evans, Edward, *Animal symbolism in ecclesiastical architecture*, London, W. Heinemann, 1896

Roversi Monaco, Antonella, *I segreti delle cattedrali. Simboli Storia Leggende*, Milano-Firenze, De Vecchi, 2014

Tibúrcio, Catarina Martins, *A iluminura do Manuscrito 1 Série Azul da Crónica Geral de Espanha de 1344 da Academia da Ciências de Lisboa: da técnica e do estilo individual ao posicionamento no seu ambiente criador*, Dissertação de Mestrado, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013

Sebastian, Santiago, *Mensaje simbólico del arte medieval*, Madrid, Encuentro Ediciones, 1994

Villeneuve, Roland, *Le Diable dans l’art: essai d’iconographie comparée à propos des rapports entre l’art et le satanisme*, Paris, Éditions Denoël, 1957

Walther, Ingo F., **Wolf**, Norbert, *Codices illustres. I codici miniati più belli del mondo dal 400 al 1600*, Köln, Taschen, 2014

4. Teoria, História e Crítica literárias

Alexander, Michael, “Angels in Bede, Demons in Beowulf”, *Anges et Demons dans la Littérature Anglaise du Moyen Âge*, textes réunis par Leo Carruthers, Paris, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2002

Allen Paton, Lucy, *Studies in the fairy mythology of Arthurian romance*, New York, Burt Franklin, 1960

Almeida, Ana Cristina Rui Lopes de, *O maravilhoso no Livro de José de Arimateia*, Dissertação de Mestrado, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1993

Almeida, Ana Cristina, “O prólogo ao Livro de José de Arimateia e o pergaminho de Riba d’Âncora”, *Máthesis*, n.º 4, 1995, pp. 149-158

Angelopolus, Anna, “La Fille de Thalassa”, *E.L.O.*, n.º. 11-12, 2005-2006, pp. 17-32

Animalia presenças e representações, coordenação de Alarcão, Miguel, Cruz, Luís, Miranda, Maria Adelaide, Lisboa, Colibri, 2002

Asensio, Eugenio, *Poética y Realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Média*, 2.^a ed., Madrid, Gredos, 1970

Azevedo Filho, Leodgário A. de, *As cantigas de Pero Meogo*, Rio de Janeiro, Gernasa, 1974

Azevedo Filho, Leodgário A. de, *A estrutura paralelística nas cantigas de Pero Meogo*, separata do «Boletim de Filologia», Tomo XXVIII, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, 1983, pp.21-32

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974

Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1981

Baubeta, Patricia Anne Odber de, *Igreja, Pecado e Sátira Social na Idade Média Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995

Bellgardt, Michael, *Melusine und ihre Schwestern: Mythische Wassergeschöpfe im literarischen Diskurs*, Inauguraldissertation, Ludwigshafen am Rhein, Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaft der Universität Mannheim, 1997

Bergqvist, Kim, "Truth and invention in medieval text: remarks on the historiography and theoretical frameworks of conceptions of history and literature, and considerations for a future research", *Roda da Fortuna*, n.º2, 2013, pp. 221-242

Bettencourt, Francisco, "A simbólica do espaço nos romances de cavalaria", *A simbólica do espaço. Cidades, ilhas, jardins*, coordenação de Yvette Kace Centeno e Lima de Freitas, Lisboa, Editorial Estampa, 1991, pp. 107-120

Boix Llaveria, Sara, *Elfos y hadas en la literatura y el arte. Los espíritus elementales del aire*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2006

Bossert, Adolphe, *La littérature allemande au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1893

Brea, Mercedes, "Milagros prodigiosos y hechos maravillosos en las *Cantigas de Santa Maria*", *Revista de Literatura Medieval*, n.º5, 1993, pp. 47-61

Brea, Mercedes, **Lorenzo Gradín**, Pilar, *A Cantiga de Amigo*, Xerais, Vigo, 1998

Bruce, James Douglas, *The Evolution of Arthurian Romance from the beginnings down to the year 1300*, vol. 1, Second edition with a supplement by Alfons Hilka, Gloucester, Peter Smith, 1958

Buescu, Maria Leonor Carvalhão, *Literatura portuguesa medieval*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990

Chambel, Pedro Sacadura, “Entre o sagrado e o profano: os animais nas *Cantigas de Santa Maria*”, *Animalia – Presença e Representações*, Lisboa, Colibri, 2002, pp. 61-76

Cintra, Luís Filipe Lindley, *Crónica Geral de Espanha de 1344* [Introdução], vol. 1, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009

Coelho, Nelly Novaes, *O conto de fadas*, Lisboa, Veja, 2012

Conterno, Maria, *La «descrizione dei tempi» all'alba dell'espansione islamica. Un'indagine sulla storiografia greca, siriana e araba fra VII e VIII secolo*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2014

Correia, Águeda Graça Loureiro de Lemos, *As versões medievais da Lenda do Rei Ramiro: A movência do texto*, Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, Coimbra, Faculdade de Letras, 1990

Corry, Jennifer M., *Perceptions of magic in Medieval Spanish Literature*, Bethlehem, Lehigh University Press, 2005

Coval, Olga da Silva, *A retórica do (des)encontro nas cantigas de Amigo. Ludus pragmático e erotização de figura feminina*, Dissertação de Mestrado, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2013

Cristovão, Adelaide, *La Moira Enchantée au Portugal: Mémoires d'un Récit Mythique*, Lisboa, Colibri, 2010

Cunha, Celso, *O cancionero de Joan de Zorro, Aspectos Linguísticos, Texto Crítico, Glossário*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1949

Cunha, Celso, *Cancioneiros dos Trovadores do Mar*, edição preparada por Elsa Gonçalves, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999

Curtius, Ernst Robert, *Literatura europeia e Idade Média Latina*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957

Darrah, John, *Paganism in Arthurian Romance*, Woodbridge, The Boydell Press, 1994

De lo humano y lo divino en la literatura medieval: santos, ángeles y demonios, editado por Juan Paredes Núñez, Granada, EUG, 2012

Dias, Aida Fernanda, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. 1 [Idade Média], coord. de Reis, Lisboa/ São Paulo, Verbo, 1998

Dias, Isabel de Barros, “Les lecteurs des signes”, *Magie et illusion au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1999, pp. 111-121

Dias, Isabel de Barros, *Metamorfozes de Babel. A historiografia ibérica (sécs. XIII-XIV): construções e estratégias textuais*, Lisboa, FCT, 2003

Die Wasserfrau, Gesammelt und herausgegeben von Hanna Moog, München, Eugen Diederichs Verlag, 1990

Douglas, Blaise, “La prophétie dans la littérature anglo-ecossaise”, *Rêves et prophéties au Moyen Âge*, textes réunis par Leo Carruthers, Paris, Publications de l’Associations des Médiévistes Anglicistes de l’Enseignement Supérieur, 1998

Dragonetti, Roger, *Le mirage des sources: l’art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987

Dubost, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème – XIIIème siècles)*, 2 tomes, Paris, Honoré Champion, 1991

Dubost, Francis, *La merveille médiévale*, Paris, Honoré Champion, 2016

Eade, John Christopher, *The forgotten sky: a guide to astrology in English literature*, Oxford, Clarendon Press, 1984

El Comentario de Textos, 4 la poesía medieval, Madrid, Editorial Castalia, 1983

El Scriptorium Alfonsí: de los Libros de Astrología a las “Cantigas de santa María”, coordinado por Jesús Montoya Martínez, Ana Domínguez Rodríguez, Madrid, Editorial Computense, 1999

Entwistle, William J., *The Arthurian legend in the literatures of the Spanish Peninsula*, London & Toronto, J. M. Dent & Sons LTD, 1925

Esteves, R. P., Elisa Nunes, *A Crónica Geral de Espanha de 1344: estudo estético-literário*, Évora, Pendor, 1997

Fernandez Guillermo, Leonor, “El mar y el barco como símbolos en la antigua lírica popular española”, *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional*, actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 28-30 octubre 1998, coordinado por Carlos Alvar Ezquerro, 2001, pp. 541-548

Ferreira, Isabel Maria Sabido, *No silêncio das palavras (mulheres nos livros de linhagens)*, Tese de Mestrado, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995

Ferreira, Maria do Rosário, *Águas Doces, Águas Salgadas. Da funcionalidade dos motivos aquáticos na cantiga de amigo*, Porto, Granito, 1999

Ferreira, Maria do Rosário, “Motivos naturalistas e configurações simbólicas na Cantiga de Amigo”, *Seminário Medieval 2007-2008*, Porto, 2009, pp. 205-218

Ferreira, Maria do Rosário, “A estratégia genealógica de D. Pedro Conde de Barcelos”, *Legitimação e linhagem na Idade Média peninsular: homenagem a D. Pedro, Conde de Barcelos*, Georges Martin e José Carlos Ribeiro Miranda (orgs.), Porto, Estratégias Criativas, 2011, pp. 99-129

Figueiredo, Albano António Cabral, “A ideia de historiografia e a sua materialização genológica em Gomes Eanes de Zurara”, *O Género do Texto Medieval*, coordenação de Cristina Almeida Ribeiro e Margarida Madureira, Lisboa, Cosmos, 1997, pp. 217-225

Figueiredo, Albano António Cabral, *A crónica medieval portuguesa. Génese e evolução de um Género (Sécs. XIV-XV). A dimensão estética e a expressividade literária*, Dissertação de Doutoramento, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005

Figueiredo, Albano António Cabral, “Quem conta um conto acrescenta-lhe um ponto? Duas histórias de guerras na cronística medieval portuguesa”, *A guerra e a sociedade na Idade Média*, VI Jornadas luso-espanholas de estudos medievais de 6 a 8 de novembro de 2008, vol. 2, Campo militar de S. Jorge (CIBA) – Porto de Mós – Alcobaça – Batalha, Sociedade Portuguesa de Estudos Medievais, Sociedad Española de Estudios Medievales, 2009, pp. 259-268

Figueiredo, Fernando Manuel Alves Martins de, *O maravilhoso na «Crónica Geral de Espanha de 1344». Tipologia e implicações narratológicas*, Dissertação de Mestrado, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995

Figueiredo, Fernando, “O maravilhoso na *Crónica Geral de Espanha de 1344*”, *O Género do Texto Medieval*, coordenação de Cristina Almeida Ribeiro e Margarida Madureira, Lisboa, Cosmos, 1997, pp. 97-104

Fournier, António, *A primeira parte da Crónica Geral de Espanha de 1344: o texto e a sua construção*, Tese de Mestrado, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa, 1996

Frappier, Jean, “Châtiments infernaux et peur du Diable. D’après quelques textes français du XIIIe et du XIVe siècle”, *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, n.º 1, 1953, pp. 87-96

Fries, Maureen, “Female heroes, heroines, and counter-heroes: Images of women in Arthurian tradition”, *Arthurian women*, edited by Thelma S. Fenster, New York, Routledge, 1996, pp. 59-73

Gallais, Pierre, *La fée à la fontaine et à l’arbre. Une archetype du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1992

Garcia Gual, Carlos, “Prefación”, em Geoffrey de Monmouth, *Vita Merlini*, Madrid, Siruela, 1986

Garrosa Resina, Antonio, *Hechiceria y supersticiones populares en la literatura medieval española*, Valladolid, Universidad Valladolid, 1975

Garrosa Resina, Antonio, “La tradición de animales fantásticos y monstruosos en la literatura medieval española”, *Estudios de Literatura*, 1985, n.º 9-10, pp.77-102

Garrosa Resina, Antonio, *Magia y Superstición en la Literatura Castellana Medieval*, Valladolid, Universidad Valladolid, 1987

Gimeno Casalduero, Joaquín, “La profecía medieval en la literatura castellana y su relación con las corrientes proféticas europeas”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XX, n.º64, 1971

Gomes, Aleixo, *Estudos literários: o tema da Besta Ladrador na Demanda do Santo Graal*, Lisboa, Macário, 1978

Gomes, Saúl António, “Cristãos e muçulmanos na literatura apologética medieval portuguesa”, *Cristãos contra muçulmanos na Idade Média peninsular*, Lisboa, Colibri – Universidad Autónoma de Madrid, 2015, pp. 161-169

Gontero, Valérie, “Les gemmes dans l’œuvre de Chrétien de Troyes (*Erec et Enide*, *Cligès*, le *Chevalier de la Charrette*, le *Chevalier au Lion*, *Perceval*)”, *Cahiers de civilisation médiévale*, n.º45, 2002, pp. 237-254

Grego Gómez, María, “El encuentro de Tariq y Musá”, *Tulaytula: Revista de la Asociación de Amigos de Toledo Islámico*, n.º 9, 2002, pp. 83-103

Guerrero Lovillo, José, *Las cantigas estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto Diego Velázquez Sección de Sevilla, 1949

Güida, Eva-Maria, “El *Lapidario* de Afonso X: observaciones acerca do léxico”, *Cuadernos del SEMYR*, n.º 8, 2000, pp. 151-176

Gutiérrez García, Santiago, *Merlín e a sua historia*, Vigo, Xerais, 1997

Gutiérrez García, Santiago, *Orixes da Materia de Bretaña. A Historia Regum Britanniae e o pensamento europeo do século XII*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002

Harf-Lancner, Laurence, “Fairy godmothers and fairy lovers”, *Arthurian Women*, edited by Thelma S. Fenster, New York, Routledge, 1996, pp. 135-151

Hatto, Arthur Thomas, *Essays on Medieval German and Other Poetry*, Cambridge, New York, London, New Rochelle, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press, 1980

História e antologia da Literatura Portuguesa: séculos XIII-XV, vol.1, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007

Historia General de las literaturas Hispanicas, publicada bajo la dirección de D. Guillermo Díaz-Plaja con una introducción de D. Ramón Menéndez Pidal, Vol. 1 (desde las orígenes hasta 1400), Barcelona, Editorial Vergara, 1969

Iáñez, Eduardo, *História da Literatura*, vol. 2, [A Idade Média], Lisboa, Planeta Editora, 1989

Jung, Emma, **von Franz**, Marie-Louise, *The Grail Legend*, Princeton, Princeton University Press, 1998

Kappler, Claude, *Monstres démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980

Krus, Luís, “A morte das fadas: a lenda genealógica da dama do pé de cabra”, *Ler História*, n.º 6, 1986, pp. 3-34

Krus, Luís, *A concepção nobiliárquica do espaço ibérico: geografia dos libros de linhagens medievais portuguesas (1280-1380)*, vol. 1-2, Dissertação de Doutoramento em História da Idade Média, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, Universidade de Lisboa, 1989a

Krus, Luís, “Os heróis da Reconquista e a realeza sagrada medieval peninsular: Afonso X e a *Primeira Crónica Geral de Espanha*”, *Penelope. Fazer e Desfazer História*, n.º 4, 1989b, pp. 6-18

Labere, Nelly, *Étude Comparée du Mythe de Mélusine au Moyen Âge et au XX^e Siècle: dans Mélusine ou l’Histoire de Lusignan de Jean d’Arras, Le Roman de Mélusine de Codrette, Carnage de Jacques Audiberti, La Vouivre de Marcel Aymé, Mélusine ou la Robe de Saphir de Frans Hellens*, Tese de Mestrado, Paris, Université de Paris III, 1998

Lapa, Rodrigues, *Das Origens da Poesia Lírica em Portugal na Idade Média*, Lisboa, Edição do Autor, 1929

Lapa, Rodrigues, *A “Demanda do Santo Graal” Prioridade do Texto português*, Lisboa, 1930

Lapa, Rodrigues, “Em tórno da ‘Demanda do Santo Graal’”, separata de *A Língua Portuguesa*, Vol. II, Fasc. III, Lisboa, Tipografia de José Fernandes Júnior, 1931

Lapa, Rodrigues, *Lições de Literatura Portuguesa* [época medieval], 10.^a edição revista pelo autor, Coimbra, Coimbra Editora, 1981

Laranjinha, Ana Sofia, “La fontaine aux fées dans le Lancelot en prose, roman anonyme du XIII^e siècle”, *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, Porto, FLUP, 2004, pp. 169-184

Laranjinha, Ana Sofia, “A fonte e os pecados de Artur: da *Suite du Merlin* a *Demanda do Santo Graal*”, *Seminário Medieval 2007-2008*, Porto, Estratégias Criativas, 2009a, pp. 187-202

Laranjinha, Ana Sofia, “O outro, o passado e a desordem: a «Besta Ladrador» e o paganismo na *Demanda do Santo Graal*”, *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Média*, eds. Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo, José Roso Díaz, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2009b, pp. 1077-1084

Laranjinha, Ana Sofia, “A história de Erec entre a *Folie de Lancelot* e a *Demanda do Santo Graal*: vítimas inocentes de cavaleiros virtuosos, ou uma visão pessimista da cavalaria”, *Actas del Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Vol. 2, editadas por José Manuel Fradejas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz, M^a Jesús Díez Garretas, Valladolid, AHLM, 2010, pp. 1097-1106

Lemos, Esther de, “A literatura medieval. A poesia”, *História e antologia da literatura portuguesa: séculos XIII-XV*, vol.1, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, pp. 35-46

Lida de Malkiel, María Rosa, “Arthurian literature in Spain and Portugal”, *Arthurian Literature in the Middle Ages a collaborative history*, Oxford, Oxford University Press, 1959, pp. 406-418

Literatura y fantasía en la Edad Media, editado por Juan Paredes Núñez, Granada, Universidad de Granada, 1989

Lopes, Graça Videira, *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa, Estampa, 1994

Loomis, Roger Sherman, *The development of Arthurian Romance*, London, Hutchinson University Library, 1963

Loomis, Roger Sherman, *The Grail from Celtic myth to Christian symbol*, Princeton, Princeton University Press, 1991

Loomis, Roger Sherman, *Celtic myth and Arthurian romance*, Chicago, Academy Chicago Publishers, 1997

Lovecraft, Howard Philips, *O terror sobrenatural na literatura*, Lisboa, Vega, 2006

Machado, Ana Maria, *A representação do pecado na hagiografia medieval. Heranças de uma espiritualidade eremítica*, Dissertação de Doutoramento, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006

Marques, Diana Sofia da Silva, *Excalibur: espada na bruma*, Dissertação de Mestrado, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013

Martins, Mário, *Introdução histórica à vidência do tempo e da morte*, vol.1, Braga, Livraria Cruz, 1969

Martins, Ana Rita, *Morgan Le Fay: a herança da deusa. As faces do feminino na mitologia arturiana*, Dissertação de Mestrado, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009

Marx, Jean, *La légende arthurienne et le Graal*, Paris, Presses Universitaire de France, 1952

Marx, Jean, *Les littératures celtiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959

Marx, Jean, *Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1965

Matéria de Bretanha em Portugal, coordenação de Leonor Curado Neves *et alii*, Lisboa, Colibri, 2002

Mattoso, José, *Os livros de linhagens portuguesas e a literatura genealógica europeia da Idade Média*, Separata da Revista «Armas e Troféus», n.º2, 1976

Mattoso, José, *Narrativas dos livros de linhagens*, Maia, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983

Menéndez Pidal, Ramón, *Poesía Juglaresca y juglares*, publicaciones de la revista de filología española, Madrid, 1924

Menéndez Pidal, Ramón, *La Leyenda de los Infantes de Lara*, Madrid, Imprenta de los hijos de José M. Ducazcal, 1896

Meneghetti, Maria Luisa, *Il romanzo nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2010

Mérida, Rafael M., “Magias y Brujerías Literarias en la Castilla medieval”, *Clío y Crímen*, n.º 8, 2011, pp. 143-164

Micha, Alexandre, *Prolégomènes à une édition de Cligès*, Lyon, Annales de l’Université de Lyon, 1938

Miranda García, Fermín, “Legitimar al enemigo (musulmán) en las crónicas hispanocristianas (Ss. XI-XII)”, *Cristãos contra muçulmanos na Idade Média peninsular*, Lisboa, Colibri – Universidad Autónoma de Madrid, 2015, pp. 241-269

Miranda, José Carlos Ribeiro, “A Lenda de Gaia nos livros de linhagens: uma questão de literatura?”, *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, vol. 5, 1988, pp. 483-516

Miranda, José Carlos Ribeiro, *A Demanda do Santo Graal e o ciclo arturiano da vulgata*, Granito, Porto, 1998a

Miranda, José Carlos Ribeiro, *O conto de Perom o melhor cavaleiro do mundo, texto e comentário de uma narrativa do Livro de José de Arimateia, versão portuguesa da Estoire del Saint Graal*, Porto, Granito, 1998b

Miranda, José Carlos Ribeiro, “A Crónica de 1344 e a escrita profética”, *E-spania*, n.º 25, 2016, pp. 1-6

Mocelim, Adriana, “*Segundo conta a história...*” *A Crónica Geral de Espanha de 1344 como um retrato modelar da sociedade hispânica tardo medieval*, Tese de Doutorado, Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2013

Mondes marins du Moyen Âge, études réunies par Chantal Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, Publications de l’Université de Provence, 2006

Moreno, Humberto Baquero, “A feitiçaria em Portugal no século XV”, *Marginalidade e conflitos sociais em Portugal nos séculos XIV-XV: estudos de história*, Lisboa, Presença, 1985, pp. 61-78

Morgado García, Arturo, *Demonios, magos y brujas en la España moderna*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1999

Narrativas da Crónica Geral de Espanha de 1344, edição de Elisa Nunes Esteves, Lisboa, Vega, 1998

Nourbert, Jean, *Essai sur le mal*, Paris, Cerf, 1997

O género do texto medieval, actas do colóquio organizado pela Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura medieval, coordenação de Cristina Almeida Ribeiro e Margarida Madureira, Lisboa, Colibri, 1997

Oliveira, António Resende de, *A mulher e as origens da cultura trovadoresca no ocidente peninsular*, Coimbra, Coimbra Editora Limitada, 1986

Oliveira, António Resende de, “Afinidades regionais. A casa e o mundo na canção trovadoresca portuguesa”, separata de *Via Latina*, Coimbra, 1990

Oliveira, António Resende de, *Depois do espetáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri, 1994

Oliveira, Davi da Silva, “Demonologia de Eça de Queiroz no conto *O Senhor Diabo*”, *O demoníaco na literatura*, organização de António Carlos de Melo Magalhães, Eli Brandão, Salma Ferraz, Raphael Novaresi Leopoldo, Campina Grande, Eduepb, 2012, pp. 161-176

Paupert, Anne, “Échos des «chansons de femme» et des genres non courtois dans la poésie lyrique de la fin du Moyen Âge”, *Le Moyen Âge par le Moyen Âge, même réception, relectures et réécritures des textes médiévaux dans la littérature française*

des XIVe et XVe siècles, études réunies par Laurent Brun et Silvère Menegaldo avec Anders Bengtsson et Dominique Boutet. Paris, Honoré Champion, 2012, pp. 257-276

Peréz Priego, Miguel Ángel, *Literatura Española Medieval (El siglo XV)*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2002.

Plance, Alice, “Les robes du rêve. Robe de roi, robe de fée, robe de fleurs, robes du ciel”, *Le vêtement: histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d’Or, 1989, pp. 73-91

Picoito, Pedro Miguel Cordeiro da Costa, *As Musas e a memória. História, conflito e legitimação política nos livros de linhagens*, Dissertação de Mestrado em Literaturas Medievais Comparadas Portuguesa e Francesa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1997

Poètes et romanciers du Moyen Âge, textes, traduction, introduction, notes, notices et bibliographie établis par Albert Pauphilet, argumentés de textes nouveaux présentés par Régine Pernaud et A.-M. Schmidt, Paris, Gallimard, 1952

Poiron, Daniel, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982

Praz, Mario, *La carne, la morte e il Diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1992

Rand, Edward Kennard, *Ovid and his Influence*, New York, Cooper Square Publishers, 1963

Rector, Monica, *De sagradas a profanas. A mulher portuguesa na Idade Média e no Renascimento*, Porto, Universidade Fernando Pessoa, 2011

Rei, António, “Da Ascendência árabe dos Senhores da Maia (Séculos X-XIII). Novos Dados”, *Raízes e Memória* n.º 30, 2013, pp. 21-36

Reid, Margaret J.C., *The Arthurian legend comparison of treatment in Modern and Mediaeval literature: a study in the literary value of myth and legend*, Edinburgh, Oliver and Boyd, 1938

Reis, Carlos, *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015

Riquer, Martín de, *Leggere i Trovatori*, Macerata, Eum, 2010

Santos, Maria do Rosário Ferreira dos, *A Lenda dos Sete Infantes: Arqueologia de um Destino Épico Medieval*, Dissertação de Doutoramento, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005

Saraiva, António José, *A épica medieval portuguesa*, Lisboa, Ministério da Educação, 1991

Saraiva, António José, **Lopes**, Oscar, *História da Literatura Portuguesa*, 17.^a edição, Porto, Porto Editora, 2010

Saunders, Corinne, *Magic and the Supernatural in Medieval English Romance*, Cambridge, Boydell & Brewer, 2010

Schmitt, Jean-Claude, *Les saints et les stars*, São Paulo, Cultrix, 1976

Soares, Ana Maria, “A Lenda da Dama do Pé de Cabra: do Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro de Barcelos a Alexandre Herculano”, *Limite*, n.º 5, 2011, pp. 7-30

Sobral, Cristina, “O modelo discursivo hagiográfico”, *Modelo. Actas do V Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (org. de Ana Sofia Laranjinha e José Carlos Ribeiro Miranda), Porto, Faculdade de Letras, 2005, pp. 97-107

Sola-Sole, Josep M., *Sobre arabes, judios y marranos y su impacto en la lengua y literatura española*, Barcelona, Puvill Libros S.A., 1983

Soria, Andrés, “Sobre la fantasía ibérica medieval y sus posibles rasgos autóctonos”, *Literatura y fantasía en la Edad Média*, editado por Juan Paredes Núñez, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 83-93

Sousa, Maria Leonor Machado de, *A literatura “negra” ou de terror em Portugal (séculos XVIII e XIX)*, Lisboa, Novaera, 1978

Spaggiari, Barbara, “Un esempio di struttura poetica medievale: le cantigas de amigo di Martim Codax”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, n.º XV, Paris, 1980, pp. 749-839

Stegagno Picchio, Luciana, “O papagaio e a pastora: filtros de hoje para textos medievais”, *História e antologia da literatura portuguesa: séculos XIII-XV*, vol. 1, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, pp. 65-80

Szkilnik, Michelle, *L'archipel du Graal. Étude de l'Estoire del Saint Graal*, Genève, Librairie Droz S.A., 1991

Tatlock, John S. P., “Some Mediaeval Cases of Blood-Rain”, *Classical Philology*, n.º 4, 1914, pp. 442-447

Tavani, Giuseppe, *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969

Tavani, Giuseppe, *Ensaio Portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988

Tolkien e i classici, a cura di Roberto Arduini, Cecilia Barella, Giampaolo Canzonieri, Claudio A. Testi, Cantalupa, Effatà Editrice, 2015

Torre, Elisa Gomes da, *A consciência literária da Crónica Geral de Espanha de 1344. Uma tradição historiográfica / um modelo literário*, Dissertação de Doutoramento, Vila Real, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2003

Trujillo Martínez, José Ramón, “Manifestaciones de Dios y del Diablo en la *Demanda del Santo Grial*. Magia y maravillas en la materia artúrica hispánica II”, *De lo humano y lo divino en la literatura medieval: santos, angeles y demonios*, EUG, Granada, 2012, pp. 355-366

Vàrvaro, Alberto, *Letterature Romanze del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1985

Vàrvaro, Alberto, *Apparizioni Fantastiche: Tradizioni Folcloriche e Letteratura nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1994

Viseaux, Dominique, *L'iniziazione cavalleresca della leggenda di re Artù*, Roma, Edizioni Mediterranee, 2004

Walter, Philippe, “Le terrorisme diabolique au Moyen Âge : quelques témoignages empruntés à la littérature et aux *exempla*”, *Terreur et représentation*, sous la direction de Pierre Glaudes, Grenoble, Ellug, 1996, pp. 21-35

Wilken, Robert L., “The Christians the Romans (and Greeks) Saw Them”, *Jewish and Christian Self-Definition*, vol.1, Philadelphia, E.P. Sanders, Fortress Press, 1980 (pp. 100-123)

Wilson, Anne, *Plots and Powers. Magical structures in Medieval narrative*, Gainesville – Tallahassee – Tampa – Boca Raton – Pensacola – Orlando – Miami – Jacksonville – Ft. Myers, University Press of Florida, 2001

Wilson, Anne, *The Magical Quest. The use of magic in Arthurian romance*, Manchester, Manchester University Press, 1988

Xavier, Maria Leonor, *Questões de Filosofia na Idade Média*, Lisboa, Colibri, 2007

Zumthor, Paul, *Essai de Poétique Médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972

Zumthor, Paul, *Merlin le Prophète. Un thème de la littérature polémique de l'historiographie et des romans*, Genève, Slatkine Reprints, 1973

Zumthor, Paul, *La Mesure du Monde*, Paris, Éditions du Seuil, 1993

WEBGRAFIA

Aiello, Vincenzo, “Il mito di Costantino. Linee di una evolução”, *Memorie*, n.º 2, 2003 [em linha] <http://www.dirittoestoria.it/memorie2/Testi%20delle%20Comunicazioni/Aiello-Mito-Costantino.htm> (consultado em 21-03-2017)

Augugliaro, Vito, “Il diavolo nell’immaginario e nell’iconografia medievale”, *Spolia. Journal of Medieval studies*, 2014 [em linha] http://www.spolia.it/online/it/argomenti/letterature_romanze/filologia/documents/diavolo.pdf (consultado em 30-05-2017)

Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa [em linha] <https://www.cirp.gal/pls/bdo2/f?p=MEDDB3:2:1057872730753667086>

Campo, Marica, “María Pérez, a Balteira, unha vida imprecisa entre a historia, a literatura e a lenda”, 2007 [em linha] <http://www.culturagalega.org/album/detalle.php?id=97> (consultado em 11-04-2016)

Cantigas Medievais Galego-Portuguesas [em linha] <http://cantigas.fcsh.unl.pt/index.asp>

Chambel, Pedro, “O Simbolismo das Cores no Livro de José de Arimateia”, *Medievalista on line*, n.º 10, 2011 [em linha] <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA10/chambel1004.html> (consultado em 12-07-2016)

Emerick, Carolyn, “The Fairy Faith: na Ancient Indigenous European Religion”, *Medievalists.net*, 17-06-2015 [em linha] <http://www.medievalists.net/2015/06/17/the-fairy-faith-an-ancient-indigenous-european-religion/> (consultado em 20-7-2015)

Haindl U., Ana Luisa, *Danza de la muerte* [em linha] http://www.edadmedia.cl/docs/danza_de_la_muerte.pdf (consultado em 05-07-2015)

Halary, Marie-Pascal, “*La Queste del Saint Graal*: vers l’apparition du paysage”, *Le Moyen Age revue d’histoire et philologie*, n.º 1, 2007 [em linha] <https://www.cairn.info/revue-le-moyen-age-2007-1-page-69.htm> (consultado em 13-03-2017)

Laranjinha, Ana Sofia, “O demonio nas *Cantigas de Santa Maria* e no conto de Gogol *A Feira de Sorotchinty* – grotesco, maravilhoso e fantástico”, 1994, pp. 281-288 [em linha] https://catalogo.up.pt/exlibris/aleph/a22_1/apache_media/J4VM9I5BJPQL56KRYLHQKE4RT9MQH3.pdf (consultado em 9-12-2016)

Le Gallic, Maï, *Bestiaire et Gargouilles au Moyen-Âge*, Conférences données à Josselin le 14-06-09, Presentation preliminaire. [em linha] <http://www.histoiredesarts.com/MEDIAS/conference1.pdf> (Consultado em 6-05-2015)

Loughanleagh Mountain [em linha] <http://www.loughanleagh.com/loughaneagh/>

Marques, Maria Costa, “O Mundo do Fantástico na Arte Românica e Gótica em Portugal”, *Medievalista on line*, nº8, 2010, [em linha] <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA8%5cmarques8013.html> (consultado em 6-05-2015)

Nicolas, Catherine, “Fabrique du personnage et fabrique du roman: Hippocrate dans l’*Estoire del Saint Graal*”, *Façonner son personnage au moyen âge*, 2014, [em linha] <http://books.openedition.org/pup/2291?lang=it> (consultado em 27-06-2016)

Nunes, Irene Freire, “Mulheres sobrenaturais no Nobiliário Português – a Dama Pé de Cabra e Dona Marinha”, *Medievalista*, 2010, [em linha] <https://medievalista.revues.org/462> (consultado em 12-12-2016)

Rahn, J-R, *La Rose de la Cathedrale de Lausanne*, Lausanne, Georges Bridel Éditeur, 1879, [em linha] <http://bibnum.enc.sorbonne.fr/omeka/files/original/bf1820902e6c7a12216ea3a734cb18f2.pdf> (consultado em 11-11-2015)

Riquer, Jeneze, “La mesa del rey Salomón”, *Riconete*, Iberia Legendaria n.º 16, 2011, [em linha] http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/febrero_11/24022011_01.htm (consultado em 03-02-2017)

Séguy, Mireille, “Récits d’îles. Espace insulaire et poétique du récit dans l’*Estoire del saint Graal*”, *Médiévales*, n.º 47, 2004, [em linha] <http://medievales.revues.org/504> (consultado em 09-03-2017)

The key of Solomon, book 2, edited by S. Liddell MacGregor Mathers, digital edition by Joseph H. Peterson, 1999, [em linha] <http://www.esotericarchives.com/solomon/ksol2.htm> (consultado em 08-06-2016)

The Medieval Bestiary [em linha] <http://bestiary.ca/>

The Pagan Federation International (Portugal) [em linha] <http://pt.paganfederation.org/> (consultado em 09-06-2017)

Thorndike, Lynn, *Magic and experimental science*, vol. II, New York: Macmillan Co, 1923 [em linha] <http://esotericarchives.com/solomon/mes49.htm> (consultado em 08-07-2016)

Ulfberht Swords [em linha] http://www.tf.uni-kiel.de/matwis/amat/iss/kap_b/backbone/rb_4_3.html (consultado em 04-07-2016)

Wiccan together, the online community for wiccans and pagan [em linha] <http://www.wiccantgether.com/groups> (consultado em 09-06-2017)

Índice

Resumo – Palavras-chave	p. 3
Abstract – Key words	p. 5
Agradecimentos	p. 7
Introdução	p. 9
Parte I – Do pensamento medievo à criação artística coeva	p. 13
Capítulo 1: Imaginário e mundividência da Idade Média	p. 15
1.1 O mágico e a superstição	p. 20
1.2 O mal e o demoníaco	p. 29
Capítulo 2: O mágico e o demoníaco na criação artística medieva. Modelações do campo literário.	p. 39
Parte II – Sob o signo da composição trovadoresca	p. 83
Capítulo 3: Personagens, entidades, práticas e efeitos	p. 85
3.1. Feiticeiras, feitiços e mau-olhado	p. 87
3.2. Os adivinhos e as práticas adivinhatórias	p. 91
3.3. Fadas, animais e outras criaturas	p. 95
3.4. O demo	p. 107
Parte III – O imaginoso mundo da matéria de Bretanha	p. 125
Capítulo 4: Figurações mágicas e demoníacas	p. 127
4.1. Merlim, as fadas e os adivinhos	p. 130
4.2. Entidades demoníacas	p. 144
Capítulo 5: Objetos e lugares mágicos e demoníacos	p. 161
5.1. Dos objetos encantados	p. 161
5.2. Lugares feéricos e infernais	p. 171

Parte IV – O que os livros de linhagens também contam	p. 187
Capítulo 6: O mágico, o mal e o demoníaco	p. 189
6.1 Melusinas e outras personagens mágicas	p. 189
6.2 A representação do mal e do demoníaco	p. 205
Parte V – Da <i>Crónica Geral de Espanha de 1344</i>	p. 219
Capítulo 7: O mágico e o supersticioso	p. 221
Capítulo 8: O demoníaco e a maldade	p. 249
Parte VI – O mágico e o demoníaco no conjunto textual (séculos XIII e XIV): modelos, potencialidades e diálogos	p. 269
Capítulo 9: O mágico: perspetiva quantitativa e comparativa e suas virtualidades na escrita literária dos séculos XIII-XIV	p. 271
Capítulo 10: O demoníaco: perspetiva quantitativa e comparativa e suas virtualidades na escrita literária dos séculos XIII-XIV	p. 309
Capítulo 11: Projeções do mágico e o demoníaco: da Idade Média à Contemporaneidade.	p. 343
Conclusão	p. 357
Bibliografia	p. 363
Webgrafia	p. 394