

UNIVERSIDADE ABERTA



**“Imitado do inglês”?
A transtextualidade e o Romantismo:
noivados e (des)amores do sepulcro**

Inês Querido Moreira

Mestrado em Estudos Comparados – Literatura e Outras Artes

2017

UNIVERSIDADE ABERTA



“Imitado do inglês”?

**A transtextualidade e o Romantismo:
noivados e (des)amores do sepulcro**

Inês Querido Moreira

Mestrado em Estudos Comparados – Literatura e Outras Artes

Dissertação orientada por
Professor Doutor Jeffrey Scott Childs

2017

Resumo

A popularidade da chamada temática sepulcral reflecte-se no número de variações com que foi tratada ao longo de Setecentos e de Oitocentos – a que correspondem de um modo geral o Pré-Romantismo e o Romantismo, respectivamente. O motivo recorrente do morto que regressa do além-túmulo por causa da pessoa amada em vida é retomado em diferentes variações, e são as relações de aproximação e de afastamento entre algumas delas que aqui exploramos.

Este estudo compara as baladas portuguesas “A Noiva do Sepulcro” de Alexandre Herculano, e “O Noivado do Sepulcro” de Soares de Passos, publicadas durante o século XIX, com baladas inglesas e escocesas de origem maioritariamente incerta: “William and Margaret”, “Margaret’s Ghost”, “Fair Margaret and Sweet William”, “William’s Ghost” e “The Suffolk Miracle”. Estas foram recolhidas e publicadas ao longo do século XVIII em colectâneas que visavam a recuperação da tradição lírica popular dos povos das Ilhas Britânicas. A popularidade deste tipo de obra contribuiu para a sensibilização dos românticos relativamente à exaltação das tradições, da língua e da cultura em torno do conceito que começava a emergir: o de nação. Em Portugal vários autores dedicariam parte da sua obra ao culto do passado nacional, entre eles Herculano e Soares de Passos.

Apesar do surgimento da ideia de literaturas nacionais, encontramos na poesia sepulcral de diferentes países elementos de transtextualidade não apenas em termos técnico-compositivos como em termos culturais, sobretudo em relação ao revivalismo do passado – habitualmente medieval. A popularidade da forma da balada popular e o seu revivalismo são sintomáticos desta nova sensibilidade, e é precisamente nesta forma mista – que combina o lírico com o narrativo e o dramático – que este *corpus* textual é escrito, razão pela qual a sua análise literária abrange desde a prosódia às personagens, passando pela dramatização do discurso em diálogo e pelo imaginário.

Palavras-chave: transtextualidade, Romantismo, balada, poesia, sepulcral.

Abstract

Throughout the 1700s and the 1800s the popularity of what is usually known as sepulchral poetry can be inferred from the amount of variations in which it appears. These periods are usually known as the Pre-Romantic era and the Romantic era, respectively. This dissertation analyses different examples of variations of the common motif of the dead lover who returns from the grave, sometimes presented in closer relation between some poems, other times, more distantly, between others.

This study compares the Portuguese ballads “A Noiva do Sepulcro” by Alexandre Herculano, and “O Noivado do Sepulcro” by Soares de Passos, both published during the nineteenth century, with a selection of English and Scottish ballads, most of uncertain origin: “William and Margaret”, “Margaret’s Ghost”, “Fair Margaret and Sweet William”, “William’s Ghost” and “The Suffolk Miracle”. These ballads had been collected and published during the eighteenth century in works pertaining to the effort of recovering folk lyrical traditions of the peoples of the British Isles. Some of these collections gained vast popularity, contributing to the dispersal of this new sensibility of exalting the traditions, language and culture of what was beginning to be perceived as “national”. In Portugal, several authors dedicated a part of their work to the cult of their nation’s past. Some of these authors are Herculano and Soares de Passos.

Although the idea of national literatures was emerging, sepulchral poetry from different countries shows us elements of transtextuality not only in regards to technical elements of form and style but also in terms of certain cultural aspects, relating primarily to the past – usually the Middle Ages. The enjoyment of the popular ballad form and its revival are symptomatic of this new sensibility, and it is precisely in this mixed form – which combines lyrical, narrative and dramatic elements together – that this text corpus is written. We are thus compelled to examine such different aspects as prosody, character analysis, the imaginary and the use of dialogue for dramatic emphasis.

Keywords: transtextuality, Romanticism, ballad, poetry, sepulchral.

Agradecimentos

Aos meus pais,
Pelo seu apoio incondicional;

Ao Marc-Daniel e ao João,
Por acreditarem em mim e me motivarem;

Ao Professor Doutor Jeffrey Scott Childs,
A quem agradeço não só pela orientação como pela empatia, a
disponibilidade e o encorajamento que, nas etapas mais difíceis,
me permitiram prosseguir.

Índice

| | |
|--|------|
| Resumo | iii |
| Abstract | v |
| Agradecimentos | vii |
| Índice | ix |
| Introdução | 1 |
| Capítulo 1. O Romantismo | 7 |
| 1.1. O panorama inglês | 9 |
| 1.2. O panorama português | 10 |
| 1.3. A recepção literária, a tradução e a adaptação | 12 |
| Capítulo 2. Poesia sepulcral | 15 |
| 2.1. “A Noiva do Sepulcro” e “O Noivado do Sepulcro” | 16 |
| 2.2. A importância de “Lenore” | 18 |
| 2.3. “Affonso e Isolina” e “Alonzo the Brave and the Fair Imogine” | 21 |
| 2.4. Baladas populares inglesas e escocesas | 23 |
| Capítulo 3. Estudo comparado | 29 |
| 3.1. Aspectos formais | 30 |
| 3.1.1. A balada | 30 |
| 3.1.2. A estrutura externa | 32 |
| 3.2. Aspectos discursivos | 45 |
| 3.3. Aspectos textuais | 53 |
| 3.3.1. Acção e enredo | 53 |
| 3.3.2. Personagens | 72 |
| 3.3.3. Espaços da acção | 81 |
| 3.4. O imaginário | 87 |
| 3.5. A temática | 94 |
| Considerações finais | 101 |
| Bibliografia | 115 |
| Anexos | xiii |
| Anexo 1. Autor desconhecido – “Fair Margaret and Sweet William” (1870) | xv |
| Anexo 2. Autor desconhecido – “Sweet William's Ghost” (1740) | xix |

| | |
|---|-------|
| Anexo 3. Autor desconhecido – “The Suffolk Miracle” (1904) | xxi |
| Anexo 4. BÜRGER, Gottfried – “Lenore” (1915) | xxv |
| Anexo 5. HERCULANO, Alexandre – “Affonso e Isolina” (1836) | xxxii |
| Anexo 6. HERCULANO, Alexandre – “Leonor” (1860) | xxxv |
| Anexo 7. HERCULANO, Alexandre – “A Noiva do Sepulchro” (1860) | xli |
| Anexo 8. LEWIS, M. G. – “Alonzo the Brave and the Imogine” (1909) | xlix |
| Anexo 9. [MALLETT, David] – “William and Margaret” (1740) | liii |
| Anexo 10. MALLETT, David – “Margaret's Ghost” (1870) | lvii |
| Anexo 11. PASSOS, A. A. Soares de – “O Noivado do Sepulchro” (1870) | lxi |

Introdução

O trabalho do académico, assim como o desejo de conhecimento do ser humano comum, parte habitualmente de dois grandes elementos: a curiosidade e o instinto. Esta dissertação nasceu da curiosidade despertada pelos fortes elementos de transtextualidade encontrados nos exemplos concretos de poesia sepulcral que, instintivamente, fomos investigando a fim de determinar quais os limites do campo deste estudo comparado.

A transcendência de elementos de determinado contexto cultural tende a constituir-se um aspecto fundamental na identificação e delimitação de conjuntos de artefactos culturais de acordo com diferentes critérios, como autor, período, género ou movimento. No estudo da literatura do Romantismo a consciência crítica dos vários processos de transtextualidade¹ deve passar pelo reconhecimento de tensões entre a nostalgia e a inovação, a imitação e a criação, às quais devemos o tema desta dissertação.

O fenómeno de que nos ocuparemos prende-se com o cariz transcendente da temática sepulcral na poesia de um período que tende a ser determinado como abrangente do Pré-Romantismo e do Romantismo. A nossa particularização dessa temática prende-se com o motivo recorrente – que surge com diferentes variações – do defunto que regressa ao mundo dos vivos por causa da pessoa amada em vida.

O nosso trabalho de investigação partiu, em primeira instância, da relação entre dois poemas portugueses do Romantismo ligados pela proximidade dos elementos paratextuais que são os seus títulos e da arquitextualidade da temática de ambos. Em segunda instância partiu da hipertextualidade de um desses poemas portugueses, devido a um elemento paratextual encontrado em uma das suas publicações (“imitado do inglês”),² bem como da arquitextualidade de ambos os poemas portugueses em relação a um *corpus* textual³ mais alargado e

¹ Os conceitos relacionados com fenómenos de transtextualidade usados ao longo da dissertação correspondem aos que Gérard Genette (1982) propôs.

² A epígrafe deste poema corresponde à citação usada no título da dissertação.

³ Todas estas baladas foram transcritas (*sic erat scriptum*) para os anexos da dissertação a partir dos documentos bibliográficos facsimilados dos quais foram recolhidas, que pertencem ao domínio público. Estes anexos foram elaborados com o intuito de facilitar a apreciação do estudo comparado. A ordem de apresentação dos anexos é alfabética em relação ao autor.

anglófono, com a mesma temática, que circulava pela Europa já no Pré-Romantismo.

Os dois poemas portugueses que analisaremos são “A Noiva do Sepulcro” (1838) de Alexandre Herculano e “O Noivado do Sepulcro” (1852) de Soares de Passos, e os textos anglófonos aos quais nos referiremos são baladas populares inglesas e escocesas recolhidas ao longo de Setecentos, que circulavam em colectâneas. A recepção destas colectâneas permitiu-lhes uma grande difusão e um grau de reconhecimento considerável, não apenas durante o período considerado como o Pré-Romantismo como ao longo do Romantismo também. As baladas de que nos ocuparemos são “Fair Margaret and Sweet William”, “William and Margaret”, “Margaret's Ghost”, “William's Ghost” e “The Suffolk Miracle”.

A grande divulgação de algumas colecções de baladas e a existência de diversas variações desta temática sepulcral específica ocasionaram a atribuição da origem do tipo de história em si precisamente a estas baladas, por terem sido apresentadas como o resultado da recolha da tradição popular. Diferentes autores, como William Taylor e Walter Scott, deixaram reparos acerca das proximidades e diferenças entre os vários poemas de poesia sepulcral que apresentavam histórias semelhantes – o que os folcloristas viriam a designar por *motif*. A nossa preocupação aqui não é, contudo, a de encontrar um hipotexto e delimitar os seus hipertextos, antes encontrar os aspectos de aproximação e de afastamento entre este conjunto de baladas de uma temática tão popularizada, e relacionar esses aspectos com os processos culturais (e, especificamente, literários) que marcaram o Romantismo.

Na consideração das relações transtextuais entre as “A Noiva do Sepulcro” de Herculano e “O Noivado do Sepulcro” de Passos surgem diversas questões. Em que diferirão e em que se aproximarão as histórias e os enredos de dois poemas com títulos afins?⁴ Que elementos de variação do motivo recorrente em questão poderemos analisar? Tratando-se de duas baladas que partilham um contexto de produção literária e uma temática, partilharão aspectos técnico-compositivos também? Haverá confluência de elementos do imaginário? Estão são algumas questões às quais tentaremos responder de modo integrado

⁴ Os termos “história” (*story*) e “enredo” ou “intriga” (*plot*) utilizados ao longo desta dissertação obedecem aos critérios das definições propostas por E.M. Forster (1927).

com as restantes baladas. Afinal, o elemento paratextual a que devemos a inclusão de um conjunto de textos anglófonos neste estudo comparado é a epígrafe “imitado do inglês” que se encontra numa versão publicada do poema “A Noiva do Sepulcro” de Herculano. Esta epígrafe coloca a necessidade de confrontar o poema de Herculano com esses textos, mas dada a relação entre o poema de Herculano e o poema de Passos, e uma vez que é nossa intenção analisar diferentes tipos de relação transtextual na poesia sepulcral da literatura do Romantismo, sentimos que não devemos aqui adoptar uma abordagem de exclusão selectiva em relação a “O Noivado do Sepulcro”.

Importa ainda clarificar que, para considerar o conjunto de textos ingleses e escoceses propostos, é necessário, em primeiro lugar, reconhecer o horizonte de influência do poema “Lenore” de Gottfried Bürger, publicado em 1773, habitualmente apontado como uma das grandes inspirações para a poesia sepulcral no Romantismo. Em termos de impacto no mundo literário oitocentista inglês, a importância manifesta de “Lenore” é observada na quantidade e diversidade de traduções e versões publicadas, umas mais fidedignas e outras mais livres. Muitas delas foram publicadas num só ano: 1796, o mesmo em que *The Monk* de Matthew Gregory Lewis foi publicado – e nele contida a balada “Alonzo the Brave and the Fair Imogine”. Mas apesar de a balada de Bürger ter ecoado de modo notório na poesia inglesa, o gosto inglês pela temática amorosa sepulcral é-lhe anterior, como o demonstram as baladas populares que analisaremos.

Numa das fases iniciais desta dissertação é necessário, para falar da temática comum aos dois poemas portugueses, mencionar a tentativa de atribuição da origem do motivo recorrente do regresso do morto ao mundo dos vivos, motivado por amor, a “Lenore”. Esta génese tem sido disputada ao longo dos tempos, tendo primeiramente sido atribuída à influência do folclore anglófono e ao próprio folclore dos povos germânicos. Cada vez mais o estudo dessas origens e das suas influências abrange um maior número de conjunturas culturais. Na área de investigação do folclore, nomeadamente em relação a diversos povos da Europa, têm surgido associações a povos eslavos entre os quais se encontram versões de histórias acerca de um cavaleiro que regressa da morte por causa da

sua amada, para a levar consigo para o além-túmulo,⁵ – que é o motivo encontrado no poema de Bürger. O poema de Bürger é apenas um ponto de passagem para reflectir acerca de fenómenos de contaminação cultural, “Lenore” não constitui um dos objectos concretos da nossa análise mas ajuda-nos a dar-lhe maior amplitude contextual.

Ainda a respeito da importância de “Lenore” na poesia sepulcral, por estarem relacionados com esta temática e este motivo, mencionaremos de modo breve a versão “Leonor” (1834) de Alexandre Herculano do poema de Bürger, bem como “Alonzo the Brave and the Fair Imogine” de “Monk” Lewis e a versão “Affonso e Isolina” (1835) de Herculano do poema de Lewis.

A recorrência de variações do motivo do regresso de um morto pela pessoa amada denota a popularidade do motivo em si, pelo menos aquando da recolha das baladas populares inglesas e escocesas incluídas neste estudo comparado. Duas das colectâneas em que circulavam que tiveram maior reconhecimento foram *The Tea-Table Miscellany: or, A Collection of Scots Sangs* (1723–37) de Allam Ramsay, e *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) de Thomas Percy.

A epígrafe “imitado do inglês” contida no título desta dissertação, que pertence à versão de “A Noiva do Sepulcro” de Herculano publicada em *Poesias* (1850), tem vindo a intrigar académicos de renome na área dos Estudos Comparados, nomeadamente a Professora Doutora Maria Leonor Machado de Sousa, cuja obra proporcionou importantes pistas ao longo do desenvolvimento deste trabalho de investigação. Contudo, lembramos que o principal intuito deste trabalho não é o de desvendar a fonte de imitação do poema de Herculano. Tampouco pretendemos reduzir o poema de Soares de Passos a um plano secundário em relação ao de Alexandre Herculano, como alguns críticos fizeram no período contemporâneo aos autores. Teremos em conta o que é a imitação mas sobretudo o que foi, durante o Romantismo – e para esse efeito temos a obra teórica de Herculano para nos guiar. No entanto, o nosso fio condutor são os fenómenos de transtextualidade: a contaminação de determinados elementos que vão sendo adoptados (assim como outros vão sendo abandonados), surgindo num lado e no outro, cabendo ao comparatista encontrá-los e relacioná-los.

⁵ SARGENT, KITTREDGE, 1904: 593.

O nosso objectivo é explorar diferentes hipóteses de aproximação e de distanciamento entre as diferentes camadas e elementos que integram estes textos: aspectos formais, relacionados com a métrica e a prosódia, aspectos discursivos, relativos à linguagem e ao cariz lírico dos textos e a aspectos textuais, como a temática, o imaginário e os seus motivos, bem como elementos do cariz narrativo destas baladas: a acção e as suas personagens. Que afinidades poderemos encontrar num conjunto de poemas com autores diferentes, produzidos em alturas distintas e em línguas diferentes? É necessário considerar que estes poemas, uns autorados e outros não, além de terem sido produzidos em línguas diferentes são também de fases históricas diferentes, embora estejam relacionadas com o Romantismo. De que modo as narrativas se aproximam ou diferem, tratando todas um motivo recorrente na poesia sepulcral? Que elementos simbólicos poderão partilhar? Que elementos técnicos encontraremos que possam denotar relações de transtextualidade?

Além destas questões, que nos guiarão num plano alargado a todas as baladas incluídas neste estudo comparado, poderão surgir outras que ocasionem reflexões diferentes das antecipadas, ou poderemos encontrar perguntas às quais esta dissertação não pode responder, mas às quais outras possam. Embora reconheçamos os nossos limites, cabe-nos desafiá-los dentro das hipóteses para as quais encontremos fundamentação pertinente. Queremos ainda estabelecer que nos pareceu viável a decisão de analisar um conjunto numericamente considerável de poemas devido à brevidade e à simplicidade de vários deles, elementos que são habituais na balada enquanto poema narrativo.

O facto de, até aos nossos dias, não ter sido encontrada a fonte de imitação que terá originado a epígrafe “imitado do inglez [sic]” que acompanha a versão publicada em *Poesias* do poema “A Noiva do Sepulcro” de Herculano resulta, por um lado, numa lacuna, mas por outro lado, concede a oportunidade de propor relações entre diferentes textos literários sem a imposição de um limite definitivo que, de outro modo, as poderia espartilhar.

Em suma, analisaremos o conjunto de textos definido enquanto grupo de manifestações concretas dos processos literários essenciais para a difusão do movimento romântico: a circulação de material literário frequentemente traduzido

e adaptado para ampliar o seu alcance em termos de possíveis leitores – uma vez que a literacia em línguas estrangeiras era um privilégio de poucos, na altura – e a forma como essa transformação pode ter passado pela inspiração ou pela imitação, fenómenos estes ligados a processos do que hoje designamos transtextualidade. Destes processos literários relacionados com a autoria, a tradução e a adaptação depende, além da criação, da circulação e da transformação de conteúdos literários, a própria disseminação de elementos culturais que, por um lado, foram utilizados para reforçar a ideia de identidade nacional – basilar para o Romantismo – mas que, por outro, resultaram na consciência da transcendência de temáticas e de motivos além dessas fronteiras convencionadas.

A articulação do lirismo com a narrativa que, *grosso modo*, caracteriza a balada – género dos poemas que nos propomos apreciar – torna fundamental para a metodologia desta dissertação a utilização conjunta de elementos de análise textual usados no estudo dos dois modos: a métrica, a linguagem, as personagens, o narrador, entre outros. Utilizaremos a técnica do *close reading* preconizada pelo *New Criticism* e, sobretudo, a perspectiva sincrónica para interpretar, examinar e comparar os elementos textuais mais pertinentes para a temática sepulcral no contexto do Romantismo. Contudo, por vezes utilizaremos a perspectiva diacrónica para analisar aspectos que nos pareçam demonstrar fenómenos de evolução ou transformação literários, de modo a compreendermos o movimento Romântico enquanto conjuntos de manifestações dinâmicas, por oposição a estáticas.

Capítulo 1. O Romantismo

O período histórico designado por Romantismo abrange intervalos cronológicos um pouco diferentes de acordo com diferentes contextos. Os problemas gerais inerentes à tarefa de periodização, devido ao processo orgânico com que modelos dominantes se contrapõem e sucedem, e sobretudo por este ter sido um movimento que se manifestou em diversos países, dificultam o estabelecimento de limites para esse intervalo de tempo, que para alguns estudiosos inclui um conjunto de datas e, para outros, outras datas.

O movimento romântico dependeu largamente do surgimento de conceitos como o de nação, o de *Weltliteratur* (Goethe), o de *Volkgeist* (Herder), bem como dos apelos à utilização da língua de cada povo na produção literária do que designamos hoje por cultura, assim como dos apelos à necessidade de as artes expressarem as tradições do folclore dos povos de cada nação. A ideia de que a Idade Média corresponderia ao período em que se poderiam encontrar as origens ideológicas e culturais dos povos europeus, antes da recuperação dos cânones clássicos, popularizou-se por influência de figuras como Herder. Vultos como Schlegel e, mais tarde, Herculano, falaram também da necessidade de produzir conteúdo nas suas próprias línguas.

O período medieval tornou-se num dos interesses centrais, não só em termos filosóficos como formais e estéticos, que se manifestaram na literatura e nas outras artes. Os apelos que compeliram os intelectuais da época a olhar para a História e para a filosofia para compreender o passado – e, assim, poder formar um pensamento crítico informado – tiveram uma aceitação generalizada, o que explica o desenvolvimento do conhecimento sistematizado, especialmente na área da historiografia e nas áreas da actividade de produção e crítica literárias. A sua intersecção tende a ser outro dos aspectos que caracterizam as várias expressões do Romantismo, já que muitos autores, sendo também consumidores de literatura, a criticavam, traduziam e adaptavam. Apesar do esforço de levantamento histórico por parte de vários pensadores do Pré-Romantismo, do Proto-Romantismo e do Romantismo, esse revivalismo medieval manifesto nas letras e nas artes era tendencialmente romantizado, idealizado, sintomático de uma tendência evasiva.

1.1. O panorama inglês

Entre os elementos que influenciaram o movimento romântico inglês destacam-se a influência do movimento alemão *Sturm und Drang* – integrado por figuras como Schiller e Goethe – e a existência do grupo designado por *Graveyard School*. Os poetas desta escola do início do século XVIII escreviam textos de tom melancólico na temática sepulcral, em poesia ou em prosa, influenciados por poemas como “The Grave” (1743), do poeta escocês Robert Blair, “Night Thoughts” (1742-45) de Edward Young, e “Elegy Written in a Country Churchyard” (1751) de Thomas Gray. O sentimentalismo que caracteriza a poesia dos chamados *Graveyard Poets* é dominado pela exaltação da dor, expressa em lamentos motivados pela perda e/ou pelo arrependimento. Durante o período de Setecentos surgiram também teorias acerca da beleza, da dor, do prazer e do sublime, entre elas o ensaio *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) de Edmund Burke. O efeito de sublimação causado pela dor – quer pelo medo, quer pela perda – contribuiria para produzir uma sensação de transcendência emocional que, de um modo abrangente, podemos encontrar na poesia do Romantismo.

Na opinião de alguns críticos, também o ciclo de poemas épicos de nacionalismo romântico *Ossian* (1760-1810), do poeta escocês James Macpherson, pode ser associado à *Graveyard School*, dada a presença comum de uma estética do mito e da crença que, no caso de *Ossian*, está ligada à ancestralidade celta. Além do efeito estético, a exaltação do cariz simbólico da mitologia – que, no entanto, existia já na poesia Neoclássica – ajuda também a produzir sensações de transcendência emocional. A presença de aspectos mitológicos e divinos na poesia sepulcral do Pré-Romantismo e do Romantismo tende a oscilar entre o religioso cristão e a superstição pagã. Ainda relativamente ao ciclo *Ossian*, este foi apresentado pelo autor como sendo um conjunto de histórias transmitidas oralmente do gaélico escocês – recolhidas (alegadamente) e traduzidas para o inglês por Macpherson, ainda que se dispute a origem (autoria) dos textos. Apesar disso a sua difusão através de traduções e adaptações pela Europa generalizou-se, e a sua boa recepção contribuiu para a propagação da ideia de que a recolha do folclore dos povos podia contribuir

amplamente para a consubstanciação de literaturas (e culturas) nacionais. Macpherson tinha já antes publicado *Fragments of Ancient Poetry collected in the Highlands of Scotland* (1760) sem ter conquistado o sucesso literário desejado. Outras colectâneas de tradição lírica popular tiveram mais sorte, como *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) de Thomas Percy.

Na poesia, entre as duas gerações principais está a dos chamados “lake poets” e a dos chamados poetas satânicos – como Byron. O Romantismo inglês destacou-se, em primeira instância, pelo uso de linguagem vernacular e pela inspiração na tradição popular, de que é exemplo *Lyrical Ballads, with a Few Other Poems* (1798) dos “lake poets” Wordsworth e Coleridge. Só um pouco mais tarde a poesia do Romantismo inglês propriamente dito começou a manifestar elementos de subjectividade pessoal da experiência e dos sentimentos – sobretudo da melancolia – mais característicos da lírica romântica, através da obra de autores como Shelley. Na narrativa, o passado histórico assumiu a centralidade. Romances como *Ivanhoe* (1820) de Walter Scott popularizam o género além das fronteiras das Ilhas Britânicas.

1.2. O panorama português

O Pré-Romantismo português foi marcado pelas influências filosóficas e estéticas de propostas estrangeiras, sobretudo de autores francófonos, anglófonos e germânicos. Os salões literários que eram organizados por figuras emblemáticas dos círculos da elite intelectual da época, como a Marquesa de Alorna e Madame de Staël, e os muitos periódicos que se publicaram, contribuíram para a difusão de obras estrangeiras que foram sendo traduzidas, adaptadas e imitadas. Estipula-se, aliás, que tenha sido o contacto de Alexandre Herculano em jovem com a Marquesa de Alorna, durante as tertúlias que esta organizava, que lhe permitiu familiarizar-se com a literatura pré-romântica e as novas ideias que circulavam pela Europa.

A libertação dos cânones clássicos rígidos impostos pelo Neoclassicismo – que o estandarte do Romantismo anunciava à medida que se aproximava – permitiu aos autores portugueses experimentar diferentes elementos formais, discursivos, estéticos e temáticos na sua escrita, sem a imposição de regras.

Essa nova liberdade que as propostas românticas trouxeram ao panorama português fomentou uma escrita pessoal, de expressão emotiva, que se afastava do *decorum* literário que outrora limitara, na poesia, o discurso e a perspectiva do Eu-poético. Foi também graças a esta liberdade que o Romantismo português foi conquistando a sua autonomia em relação ao panorama europeu.

Os esforços de sistematização do conhecimento que ajudaram a produzir uma consciência crítica acentuada nos escritores e pensadores portugueses, particularmente em figuras como Teófilo Braga, Alexandre Herculano e Almeida Garrett, foram em parte influenciados por ideologias como a do movimento francês do enciclopedismo. O entendimento e a organização do próprio Romantismo português foram, em grande parte, definidos por Teófilo Braga, que o dividiu em duas fases, de acordo com as duas gerações que distinguiu. A primeira geração, a que pertencem Herculano e Almeida Garrett, distingue-se pela prevalência temática do passado, expresso sobretudo em narrativa, quer em romances como *O Arco de Sant'Ana* (1845-1850) de Almeida Garrett, quer em textos de menor extensão, como os que encontramos em *Lendas e Narrativas* (1831) de Alexandre Herculano – em que o autor mistura criação sua com recolha de folclore. Para este panorama contribuiu também Garrett com o seu *Romanceiro* (1843 e 1851).

A segunda geração, em que se inclui Soares de Passos, foi designada por Teófilo Braga como a geração do Ultra-Romantismo, e é conhecida por características que reforçam um sentimentalismo lírico. O confronto da sensibilidade do bom senso e do bom gosto do Ultra-Romantismo com os novos ideais da Geração de 70 – integrada por jovens figuras como Antero de Quental, Jaime Batalha Reis e Eça de Queirós – motivou a disputa conhecida como “Questão Coimbrã”. A criação colectiva em 1868-69 pelos três escritores sobremencionados do heterónimo Carlos Fradique Mendes, um poeta da escola dos “satanistas do Norte” (nas palavras de Eça) como Baudelaire, importa esse quadro estético do Romantismo mais tardio para Portugal, onde teve pouca expressão, enquanto começa a trazer também valores do Realismo.

1.3. A recepção literária, a tradução e a adaptação

A partir sobretudo de Setecentos, o discurso crítico começou a adquirir grande importância no panorama das letras aquando do desenvolvimento da actividade jornalística. A difusão de vários aspectos práticos do conhecimento, da literatura e de outras manifestações culturais, contribuiu para que o espírito crítico se disseminasse pela Europa. Como dissemos a respeito de Portugal: os autores do Romantismo caracterizaram-se por serem os principais – antes, os mais críticos e informados – consumidores da nova literatura, a qual iam traduzindo e adaptando, o que muito influenciou a recepção das obras além das fronteiras linguísticas dos originais. Um exemplo de como estes processos influenciaram o curso da literatura encontra-se já no Pré-Romantismo, em Setecentos, na tradução de Shakespeare por autores alemães, que exaltaram e cultuaram o seu génio literário. A obra de Shakespeare influenciou a obra de autores alemães como Schiller e Goethe. Fernanda Costa fala-nos do papel da tradução na Alemanha neste período:

A actividade de tradução é na Alemanha do século XVIII construtiva e indispensável, como normalmente acontece em sistemas literários secundários, já que a importação de originais através da tradução se torna indispensável à revitalização das letras nacionais.

(COSTA, 2010: 22)

Todavia, actividades profissionais como a tradução eram geralmente menosprezadas em relação à produção escrita literária, embora muitos escritores acumulassem estas e outras ocupações remuneradas.

A tradução tinha já sido fundamental para o Neoclassicismo, sobretudo devido à recuperação de traduções em línguas vernáculas dos clássicos feitas na Idade Média e no Renascimento, mas foi no Romantismo que tradutores e autores como Herculano contribuíram não apenas para o reconhecimento da tradução no panorama das letras, como para o discurso crítico que ajudaria a que se fossem desenvolvendo metodologias que a formalizassem. Mesmo fora de Portugal era comum para os escritores iniciarem a sua carreira ao nível da publicação com textos traduzidos, mais facilmente publicados por desconhecidos do que textos originais.⁶ Walter Scott foi um dos escritores cujas primeiras publicações correspondem precisamente a traduções, entre elas “William and

⁶ LOURENÇO, 2010: 101.

Hellen” (1796), do poema “Lenore” (1773) de Bürger.

A tradução durante o Romantismo estava longe de orientações metodológicas concretas, mas temos vários exemplos de como existia já um entendimento básico a nível de diferenças entre tipos de tradução e de adaptação.⁷ Na segunda parte da colectânea de poesias de inspiração árabe *West-östlicher Divan* (1812-1819) de Goethe, intitulada “Abhandlungen zu besseren Verständnis des West-östlichen Divans” (que significa “notas e tratados para melhor compreender os divãs Este-orientais”), o autor distingue três níveis de tradução:

Goethe's distinction between the three levels—or epochs—of translation runs contrary to the hierarchies in translation we are used to working with today. Goethe favors an exact rendering of meaning, form, images, and style from one language to the next, not at the expense of the receiving one, but rather for its enrichment! He finds translations which attempt to convey spirit and style of the original work by using equivalents of syntax and idiom (the French School) of only limited value, and he allows the free/prose adaptation, which conveys the spirit but has to alter style, structure, grammar, and idiom of the original only as a first "reading help".

(WALTJE, 2002)

Entre autores portugueses que exerceram a tradução e a adaptação com consciência crítica, destacamos Herculano.⁸ A perspectiva crítica do próprio acerca do seu trabalho denota a consciência de diferenças entre traduções e adaptações e, no geral, nota-se o seu esforço por nacionalizar elementos formais e textuais que vai utilizando, fazendo-os corresponder não só à língua portuguesa, como à sua realidade cultural – precisamente o tipo de tradução apreciada por Goethe. Diz Fernanda Costa a respeito do contributo de Herculano para a recepção literária de Bürger em Portugal o seguinte:

É possível até certo ponto situar o momento mais intenso de estudo da língua alemã e de interesse pela tradução de algumas obras, pelos meados da década de 30, embora os dados rigorosos escasseiem, mas parece pertinente aceitar que o autor estudou o alemão ainda muito jovem, porém sem ter adquirido grande proficiência na escrita, ao contrário da leitura. D. Carolina Michaëlis classificou como “magníficas adaptações” as traduções de Herculano de “O Caçador Feroz” e “Leonor”, de Bürger (na sua auto-apreciação o autor foi, contudo, bem mais modesto). Seja como for, o peso da tradução na sua obra publicada e conhecida é ínfimo, embora alguns exemplos sejam testemunhos fundamentais sobre a sua forma de utilização das fontes. Algumas das traduções concluídas foram publicadas em jornais da época, especialmente no *Repositório Literário* e n’O *Panorama*, constituindo exemplos do

⁷ Carlos Castilho Pais muito tem contribuído para as áreas de Estudos de Tradução e de Estudos Portugueses, nomeadamente em relação à actividade da tradução em Portugal ao longo da História.

⁸ A Dissertação de Mestrado em Estudos de Tradução de Maria Silva de Oliveira (2008) na Universidade Aberta, sob a orientação do Professor Doutor Carlos Castilho Pais, intitulada “Alexandre e a Tradução” explora o papel do tradutor/autor no panorama português em detalhe.

maior interesse para avaliar a originalidade de Herculano enquanto intérprete e leitor e a sua preparação como escritor, o diálogo criativo e insubmisso que manteve com as fontes sempre que as usava para a sua própria produção, mantendo uma autonomia quase total mesmo no caso de traduções directas, a que talvez por isso preferiu chamar “versões”.

(COSTA, 2010: 20-21)

A sistematização da história da literatura e as dinâmicas de consciência crítica acerca da interpretação literária contribuíram para o desenvolvimento de teoria literária que libertava o autor das regras de imitação clássicas. Todavia, sendo o Romantismo um movimento de contrastes e de transição, não é surpreendente que alguns cânones clássicos tenham sido mantidos.

Capítulo 2. Poesía sepulcral

2.1. “A Noiva do Sepulcro” e “O Noivado do Sepulcro”

O poema “A Noiva do Sepulcro” foi primeiro publicado no periódico *O Panorama – Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, dirigido pelo próprio Alexandre Herculano, a 30 de Junho de 1838. Nesta publicação a epígrafe do poema é “xacara [sic]”. Em 1850, o poema foi publicado na colectânea *Poesias*, aí com a epígrafe “imitado do inglez [sic]”.

“O Noivado do Sepulcro”, da autoria de Soares de Passos, foi também primeiramente publicado em periódico e só depois numa colectânea de poemas. A primeira publicação do poema foi em Março de 1852, n’*O Bardo, Jornal de Poesias Ineditas*. Mais tarde, foi publicado numa colecção de poemas à qual chamou, como Herculano, *Poesias* – publicada em 1856. Teófilo Braga, que escreveu o “Escorço Bibliográfico” que acompanhou a primeira edição, considerou que: “No texto definitivo da mais popular das suas composições, *O Noivado do Sepulcro*, em geral as modificações que adoptou na edição de 1854 são inferiores à redacção primitiva d’*O Bardo* [...]”;⁹ falando ainda de uma estrofe omitida na edição de 1856, acrescentou: “não se compreende porque a desprezou”.¹⁰

A temática sepulcral em Portugal foi particularmente popular durante o Romantismo, a julgar pelos vários poemas em torno de noivados e desamores do sepulcro que circulavam, como os que levantou Maria Leonor Machado de Sousa em *A literatura “negra” ou de terror em Portugal, séculos XVIII e XIX* (1978), e a respeito dos quais considera o seguinte:

O tema da separação dos casais teve sempre grande actualidade na vida portuguesa. Desde a necessidade de ir combater os mouros ao embarque nas naus da Índia e ao desaparecimento nas guerras do Ultramar, sempre o namorado era levado para longe da amada, que às vezes esperava uma vida inteira por alguém que já morrera. [...] Nas baladas que, com ligeiras variantes, tratam este tema, é geralmente clara a influência das versões de Herculano. Entre elas há que distinguir três anónimas: *O Cavaleiro da Cruz*, *Maldição* e *O Dia do Noivado*. As duas primeiras adoptaram a quadra popular, mas a última tem um esquema métrico mais trabalhado.

(SOUSA, 1979: 23-24)

Os poemas sepulcrais do Romantismo não inauguram, porém, a expressão melancólica do amor ou o tom elegíaco na literatura portuguesa. Portugal tinha já

⁹ BRAGA, 2014: 8-9.

¹⁰ *Ibidem*: 9.

na herança da tradição medieval trovadoresca correntes líricas como esparsas e endechas, canções de amor e de amigo, que tratavam como tema principal a morte e a perda e/ou amores não correspondidos ou amores corteses, recatados, impedidos, que eram lamentados. Disse Almeida Garret a propósito desta relação entre o gosto romântico e o medievalismo:

Em geral a poesia da meia-idade, singela, romanesca, apaixonada, de uma especie lyrica-romantica que não tem typo nos poetas antigos, comquanto deixou seu cunho impresso no character das línguas e poesias modernas de todo o sul e occidente da Europa, não teve comtudo imitadores nem se cultivou e apperfeiçoou nunca mais, quasi desde o completo triumpho dos clássicos, senão agora recentemente depois que as balladas de Burger, os romances poéticos de Sir W. Scott e alguns outros ensaios inglezes e alemães, mas principalmente os do famoso escocez, introduziram este gôsto e o fizeram da moda. Fatigados de grego e romano em architecturas e pinturas, começámos a olhar para as bellezas de Westminster [...].

(GARRET, 1853: 6-7)

A popularidade da poesia sepulcral suscitou no panorama das letras várias críticas em relação ao plágio e à imitação. De acordo com José-Augusto França, Camilo Castelo Branco tinha acusado de imitação o poeta Soares de Passos a respeito d'“O Noivado do Sepulcro”, apontando para base da sua afirmação a coleção de poemas *Comédie de la Mort* (1838) de Théophile Gautier – provavelmente devido ao tratamento melancólico da morte, ao ambiente soturno, ao tom de lamento e à centralidade do cemitério. Camilo apontara também como fonte de inspiração para o poema de Soares o poema de Bürger, traduzido por Herculano.¹¹ José-Augusto França ainda acrescenta o seguinte:

A própria palavra «sepulcro», evocando na sua sonoridade uma imagem espectral, pertence ao vocabulário da época [acerca d'“O Noivado do Sepulcro” de Passos], Palmeirim publicara no ano anterior “A Virgem e o Sepulcro”, Herculano tinha imitado já, em 1838, “A Noiva do Sepulcro”, de Spencer, que uma revista de Lisboa iria publicar de novo, a pedido de um assinante, em Novembro de 1852. Arnaldo da Gama imitará em breve Passos, com “A Paz no Túmulo”.

(FRANÇA, 1999: 320)

A popularidade do poema de Soares de Passos, tenha sido obtida por conta da sua referencialidade a uma temática já de si popular, tenha sido por mérito literário, suscitou ainda a suspeita de plágio, de que falou Teófilo Braga:

A extrema vulgarização desta balada chegou a produzir a ilusão mental de um poeta provinciano, que protestava tê-la escrito e recitado à família nas férias escolares em 1853, acusando Soares de Passos, depois de morto, como indigno plagiário.

(BRAGA, 2014: 9)

¹¹ FRANÇA, 1999: 320.

2.2. A importância de “Lenore”

Em 1834 Alexandre Herculano adapta o poema “Lenore” (1773) de Bürger para “Leonor”, publicado em 1834 no *Repositorio Litterario*. O poema foi também incluído na terceira parte da obra *Poesias* (de 1850), intitulada “Versões”. O uso da expressão “versão” ao invés de “tradução” demonstra consciência e respeito pela actividade literária no geral – como autor ou como tradutor –, apesar da falta de metodologia formal e de exactidão de termos na actividade da tradução na altura.

Em Portugal, versões e traduções de “Lenore” de Bürger seriam atribuídas como fonte de inspiração de vários poemas, como “O Noivado do Sepulcro” de Soares de Passos, que José-Augusto França considera ter sido imitado da versão inglesa “Leonora” por William Robert Spencer (1796).¹² No ano de publicação de “Leonora” o poema de Bürger foi traduzido por Scott em duas baladas, que intitulou “The Chase” e “William and Helen”. Contudo, há ainda uma tradução para inglês intitulada “Lenora” também de 1796, autorada por William Taylor e publicada num periódico (*Monthly Magazine*), e que foi depois revista e publicada novamente, no mesmo periódico, sob o título “Ellenora”. Só no ano de 1796 encontram-se cinco traduções e sete versões em inglês do poema que são dignas de nota,¹³ entre elas duas versões da autoria de William Taylor que se tornaram particularmente populares: “Lenora” e “Ellenora”, e ainda uma adaptação, “William and Helen” de Walter Scott – publicação com que se estreou um então jovem desconhecido no mundo das letras. Especula-se que as alterações que motivaram a publicação da segunda versão de Taylor tenham derivado do seu confronto com outras traduções publicadas, nomeadamente as de W. R. Spencer e de Walter Scott,¹⁴ o que poderá explicar as alterações ao título – que procurou tornar mais “inglês” – e à linguagem que simplificou, tornando-a mais acessível.

Com a recepção, popularização e tradução de “Lenore” de Bürger surgiu a sua associação a baladas da tradição popular inglesa. William Taylor, que além de ter traduzido duas versões do poema de Bürger, se dedicou ao estudo da

¹² FRANÇA, 1999: 320.

¹³ EMERSON, 1915: 60.

¹⁴ *Ibidem*, 34.

literatura alemã, notou traços de similaridade nas baladas “The Suffolk Miracle”¹⁵ e “Sweet William's Ghost”,¹⁶ esta última recolhida e publicada em *The Tea-Table Miscellany: or, A Collection of Scots Sangs* (1723–37) pelo poeta Allan Ramsay e, com pequenas variações não muito significativas, na colectânea de baladas populares intitulada *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) de Thomas Percy. De acordo com o trabalho de investigação e o levantamento de folclore e de literatura popular por parte de Francis James Child, “Sweet William's Ghost” terá tido origem numa célebre balada escandinava, cujo título em inglês menciona: “The Betrothed in the Grave”.¹⁷ Também a história contada em “A Suffolk Miracle” será comum a histórias populares durante o século XIX nas culturas de povos eslavos e austro-alemães, tendo mais tarde sido também recolhida da cultura de outras regiões europeias.¹⁸ Ainda no contexto de análise de “A Suffolk Miracle”, o poema de Bürger é por vezes mencionado como estando relacionado com essas histórias populares, mas a sua inspiração é associada a uma forma popular desse conto encontrada na tradição alemã (“Low German ballad”).¹⁹

Outras baladas populares com a mesma temática foram recolhidas por Thomas Percy e publicadas em *Reliques*, obra que tivera grande difusão e assumido reconhecimento. Ainda a respeito da relação do poema de Bürger com as baladas populares inglesas e escocesas:

Although the question of Bürger's sources for "Lenore" has not been answered definitively, there is no doubt of the influence exercised on the German poem by the ballad "Sweet William's Ghost" from Thomas Percy's folk poetry collection *Reliques of Ancient English Poetry*. Herder, for whom the *Reliques* were a great inspiration and model for his own work on *Volkspoesie*, included a German translation of "Sweet William" in his *Ossian* essay.

(DILLMAN, 2008: 87)

A publicação de “Lenore” ocorrera no seguimento dos apelos de Herder à importância da publicação de literatura em língua alemã, bem como do conhecimento da cultura popular representativa do que definiu como *Volkgeist* (“espírito do/de um povo”). No ano de publicação do poema, Bürger escreveu em carta ao seu amigo, Heinrich Christian Boie – autor, publicador e membro do grupo literário “Dichterbund” ou “Hain” em Göttingen, em cuja universidade

¹⁵ TAYLOR, 1829: 51.

¹⁶ EMERSON, 1915: 31.

¹⁷ SARGENT, KITTREDGE, 1904: 164-165.

¹⁸ *Ibidem*, 272.

¹⁹ CHILD, 1860: 217-218.

trabalhariam importantes figuras como Goethe e os Irmãos Grimm –: „Ich denke, Lenore soll Herders Lehre einiger Maßen entsprechen.“ (18 de Junho de 1773), isto é “creio que Lenore deva estar em conformidade com a doutrina de Herder”.

Em 1777 Herder publicaria o seu ensaio *Von Ähnlichkeit der Mittlern Englischen und deutschen Dichtkunst* (que significa algo como “acerca das similaridades entre as poesias medievais inglesa e alemã”) comparando o legado lírico anglófono com o que, a seu ver, se tratava de uma profunda lacuna no equivalente alemão – não a nível da inexistência de uma herança literária alemã, mas da falta do conhecimento, da difusão e também do apreço desses conteúdos.

Grosso modo, neste ensaio Herder cita por alto a obra de recolha de baladas populares por Percy (*Reliques*) e a obra de Shakespeare (entre outros autores) como exemplos de testemunhos dos elementos culturais que constituem o passado e a cultura dos povos e da história dessa nação (embora não utilize ainda o conceito *Volksgeist*, que apenas cunharia em 1801). Fala ainda de mitos e lendas ingleses (o Rei Artur e a Távola Redonda), clássicos (Aquiles) e nórdicos (as Valquírias) para compelir o público-alvo do seu ensaio a renunciar às actividades de mera tradução e imitação, e a recuperar aquilo a que chama “Physiologie des ganzen Nationalkörpers”. Isto é, de um modo geral, a recuperar a fisiologia de tudo o que constitui o conceito de uma dada nação, incluindo a história, a mitologia, as canções e melodias populares e a poesia no geral.

Em *Poesia – Imitação – Belo – Unidade* (1835), Herculano exalta o que considera serem os valores do Romantismo. No entanto, alguns valores do Classicismo parecem ainda ser privilegiados, como os conceitos do “bom”, do “belo” e da “imitação” como medidas de mestria literária. Neste ensaio, o autor fala também da diferença entre copiar e imitar, que aqui é importantíssima devido à epígrafe “imitado do inglez [sic]” e à busca do trajecto da influência da temática sepulcral no seu poema – e no de Passos. Neste ensaio, à semelhança de Herder, Herculano apela à necessidade de criar monumentos nacionais próprios, como os monumentos gregos e romanos, sendo aqui a literatura o monumento a que se refere, mais concretamente a literatura representativa da história dos portugueses – o que fundamenta a sua prolongada referência a Camões. Ainda à semelhança da mensagem geral do ensaio sobremencionado e da obra de Herder

na sua generalidade, Herculano fala da necessidade de substituir, na poesia narrativa, aquilo que é estrangeiro pela mitologia da sua própria nação.

2.3. “Affonso e Isolina” e “Alonzo the Brave and the Fair Imogine”

A balada “Alonzo the Brave and the Fair Imogine” foi incluída no romance *The Monk* (1796), cuja popularidade valeu ao autor, Matthew Gregory Lewis, a alcunha “Monk”. O romance em si foi mais do que popular: o seu conteúdo lascivo e blasfemo valeu-lhe a infâmia com que foi recebido pela sociedade sua contemporânea.

A balada em si adquiriu também uma fama própria entre os intelectuais: considera-se que contribuiu para a renovação do panorama poético inglês, mais concretamente no que concerne à prosódia, pelo uso do que veio a ser conhecido como “Alonzo metre”.²⁰ Dado o mediatismo que envolveu a sua recepção, o “Alonzo metre” passou a designar um tipo de estrofe próprio: composto em quintilha com o esquema “a[4], b[3], a[4], a[4], b[3]”, sendo que as letras correspondem ao esquema rimático e os números não à quantidade de sílabas mas ao número de sílabas tónicas – sem que haja um número fixo de sílabas métricas ou de pés ao qual obedecer,²¹ isto é, com uma forma possivelmente irregular, considerada pouco erudita. Este elemento de considerável liberdade (antes, irregularidade) no número de sílabas – contanto que seja seguido o ritmo da sucessão de tónicas e átonas – e a predilecção pelo anapesto, afastaram a prosódia inglesa da tradição métrico-silábica francesa, que era influenciada pela herança latina da métrica quantitativa. Estes elementos reaproximaram a literatura da tradição qualitativa que regeria, em larga escala, a poesia alemã e a poesia inglesa.²² A popularidade do “Alonzo metre” ocasionou, inclusivamente, significativo debate em torno da prosódia inglesa de Oitocentos e da questão da escansão²³ o que, em si, também terá contribuído para gradualmente se abandonar a rigidez dos cânones clássicos, à medida que novas propostas estabeleciam o Romantismo inglês.

²⁰ THOMSON, 2012: 77.

²¹ ELBERT, 2016: 159.

²² *Ibidem*, 159-160.

²³ ELBERT, 2016: 159-160.

De um modo geral, dada a importância do “Alonzo metre” para o panorama inglês das letras da sua contemporaneidade, podemos dizer que contribuiu para a introdução na escansão oitocentista inglesa de um ponto de referência ao que nesse período se começava a constituir como o seu folclore literário – especificamente, as baladas medievais – e que contrapôs a tendência clássica que então dominava, mas que não desapareceu por completo.²⁴ A valorização da acentuação silábica do “Alonzo metre” – em detrimento da métrica silábica, que é, por isso, deixada em aberto – e a preferência pela sucessão de sílabas átonas (batidas fracas) de modo a frisar as tónicas (batidas fortes), traduzem-se numa maior importância do ritmo e privilegiam a oralidade do poema. A relação de hierarquia da métrica qualitativa em relação à quantitativa premeia a cadência e, por isso, a musicalidade do poema, e remete, desse modo, no caso do “Alonzo metre” e no contexto inglês, para a tradição medieval inglesa.

Devido à relação temática com o poema de Bürger, o poema de Lewis foi recebido por vários críticos como um exemplo bem-sucedido de adaptação poética para o inglês.²⁵ Consta ainda que foi devido ao contacto de Walter Scott com a tradução do poema de Bürger por William Taylor e com a balada de Lewis, que o escritor veio a ler o poema original de Bürger, leitura da qual terá resultado a produção da sua versão, “William and Helen”, com que se estreou no panorama da publicação.²⁶

Herculano traduz e publica em 1835 “Affonso e Isolina”, a sua versão da balada “Alonzo the Brave and the Fair Imogine” de Lewis, contida em *The Monk* – que não traduz por inteiro mas tinha já lido na sua totalidade.²⁷ De acordo com a análise de Maria Leonor Machado de Sousa, a base para a tradução por Herculano desta balada terá sido uma versão em francês de *The Monk*.²⁸ O levantamento de Joana Lourenço de catalogações de leitura do romance traduzido para o francês em Portugal indica que existiam traduções francesas disponíveis para leitura na época. É exemplo o título *Moine, traduit de l’Anglais*

²⁴ *Ibidem*, *ibid.*

²⁵ Dizemos aqui adaptação, pois Lewis não seguiu a métrica original do poema. Contudo, vários dos seus contemporâneos apreciaram a relação entre o espírito do original e o esforço de adaptação para o inglês.

²⁶ EMERSON, 1915: 61.

²⁷ LOURENÇO, 2010: 102.

²⁸ SOUSA, 1978: 201.

encontrado no catálogo publicado em 1839 das obras disponíveis para aluguer no gabinete de leitura em casa de Pedro Bonnardel,²⁹ o maior gabinete de leitura em Portugal, na época.³⁰

2.4. Baladas populares inglesas e escocesas

As baladas inglesas e escocesas de que nos ocuparemos nesta dissertação foram recolhidas ao longo de Setecentos: período designado normalmente como Pré-Romantismo.

As chamadas “imitações” de baladas com um aspecto popular parecem populares ao longo do período de Oitocentos. O revivalismo da forma popular da balada está relacionado com o entusiasmo com que a recuperação do folclore foi recebida pela Europa, ligado ao que já foi designado por “a predictable preoccupation of romantic scholarship”,³¹ a respeito da sistematização do conhecimento e, particularmente, da história literária. Um forte indicador da popularidade destas baladas, que motivou as suas imitações, é encontrado no título da colectânea editada por Joseph S. Moor *The pictorial book of ancient ballad poetry of Great Britain, historical, traditional and romantic: to which are added, a selection of modern imitations and some translations* (1853). Francis Child recolheu desta obra a balada “The Suffolk Miracle” para a sua colectânea em 5 volumes *English and Scottish Popular Songs* (1882–1898), na qual incluiu todas as variações encontradas para cada balada. Moore, por sua vez, havia recolhido uma versão de “The Suffolk Miracle” de um *broadside*³² da colecção de baladas setecentistas e oitocentistas do Duque de Roxburghe (1704-1804) comprada pelo British Museum em 1845, sendo que, naturalmente, a origem da balada em si não será posterior à data da morte do Duque.³³

Consta na introdução a *English and Scottish Popular Ballads edited from the Collection of Francis James Child* uma importante nota relativamente a “The

²⁹ LOURENÇO, 2010: 102.

³⁰ ESTEVES, 1984: 219.

³¹ FELDMAN, RICHARDSON apud GARRY, EL-SHAMY, 2005: xvii.

³² *Broadsides* eram panfletos em que circulavam baladas com ou sem anotação musical, rimas e notícias, impressos em papel barato, que os tornavam acessíveis

³³ Não nos foi possível aceder a esta colecção para consultar uma possível data de publicação do *broadside* recolhido.

Suffolk Miracle”, que fala da sua relação com o chamado “Lenore cycle” e da relação entre baladas e imitações, que o editores desta obra dividem em duas categorias: as baladas realmente tradicionais e as baladas compostas num estilo revivalista, para impressão e distribuição em *broadsides*:

«Broadside ballads» are two main classes, which are really quite distinct: those that are traditional and those that are not. In the seventeenth century there was a great demand for printed ballads, and there grew up a class of professional «purveyors to the press», as Mr Child calls them, who were kept busy in supplying materials for the single-page issues which were hawked about by pedlars and with which every alehouse seems to have been papered. Many traditional ballads were printed in this form, usually in debased versions. Now and then a good old ballad was made over by some hack-writer, and when this was the case, the broadside text, though a pitiful specimen of Grub Street versification, may preserve the substance of a lost traditional ballad. [...]. Still more remarkable is «The Suffolk Miracle» (No. 272), which is the only representative in English of the so-called Lenore cycle. The great majority of the broadside ballads, however, belong to the second, or non-traditional class, and have no claim to be admitted into a collection like that of Professor Child. It is to rubbish of this character that the scornful allusions to ballad-mongers in Shakespeare and the other Elizabethan dramatists have reference. Hundreds of such pieces have been reprinted by the Ballad Society. They are generally composed in some form of the ballad stanza, and they use some of the commonplaces of the ballad style, but they are destitute of merit, and, though they are of value to the student of language and manners, they have nothing to do with the subject of this essay.

(SARGENT, KITTREDGE, 1904: xxvii-xxviii)

A balada “Fair Margaret and Sweet William” recolhida por Percy é considerada pelo autor como uma variação de uma balada contida na obra dramática *Knight of the Burning Pestle*,³⁴ cuja autoria – devido à publicação conjunta sob os nomes Beaumont e Fletcher – atribuiu a Fletcher, embora hoje saibamos que pertence apenas a Francis Beaumont. O texto dramático foi encenado pela primeira vez em 1607 mas apenas publicado em 1613. De acordo com Percy, apesar de denotar alterações, seria possível encontrar esta balada nos actos segundo e terceiro, sob o nome “Fair Margaret's Misfortunes; or Sweet William's frightful dreams on his wedding night, with the sudden death and burial of those noble lovers”.³⁵ De acordo com o poeta, estes primeiros versos (o dístico e a quadra que lhe segue) da balada inserida no texto dramático supramencionado deram origem a uma das mais belas baladas em inglês ou em qualquer outra língua,³⁶ referindo-se a “Margaret's Ghost”, que inclui também na sua colectânea. Os primeiros versos de que fala são:

³⁴ PERCY, 1870: 358.

³⁵ *Ibidem*, *ibid.*

³⁶ No original: “These lines have acquired an importance by giving birth to one of the most beautiful ballads in our own or any other language” (*Ibidem*, 359)

You are no love for me, Margaret,
I am no love for you,

When it was grown to dark midnight,
And all were fast asleep,
In came Margarets grimly ghost,
And stood at Williams feet.

(BEAUMONT apud PERCY, 1870: 359)

No parágrafo seguinte Thomas Percy informa o leitor acerca das modificações a que sujeitou a balada desde a primeira edição de *Reliques*, as quais teriam sido produzidas graças à informação que lhe foi passada por uma senhora sua conhecida, a quem a balada tinha sido repetidamente cantada durante a infância.³⁷ Não nos é claro se Percy ainda se está a referir, em relação a estas modificações e ao facto de a balada ter sido cantada na infância dessa sua conhecida, a “Margaret's Ghost”, ou a “Fair Margaret and Sweet William”, a cujo texto introdutório esta informação pertence.

O poema “Margaret's Ghost” é praticamente idêntico a “William and Margaret”, as variações entre ambas as versões são escassas e pouco relevantes aqui; a sua autoria tende a ser atribuída ao mesmo escritor escocês: David Mallet (ou Malloch). Se esta atribuição autoral estiver correcta, insere a origem cronológica dos poemas no período de Setecentos.

O poema tem, de acordo com a transcrição de Thomas Percy (*Reliques*), 18 estrofes em vez de 17, mas a primeira estrofe aparece em dístico – cujo segundo verso tem a indicação “&C.” que alude a uma nota de Percy em relação às variações da balada que encontrara em diversas publicações, e ao facto de a versão por si recolhida exibir traços de adaptação de uma balada popular para o formato atribuído à autoria de Mallet. Percy acrescenta, aliás, que esta prática de alteração é muito comum no que diz respeito às baladas e às canções populares.³⁸

Devido à enorme proximidade entre “Margaret's Ghost” e “William and Margaret”, seria redundante analisar formalmente os elementos idênticos em ambos os poemas. Deste modo, raramente mencionaremos especificamente “Margaret's Ghost” ao longo desta dissertação, embora por vezes seja produtivo analisar traços desta balada que se destaquem em relação a “William and

³⁷ *Ibidem*, *ibid.*

³⁸ PERCY, 1870: 427.

Margaret”. Apesar da grande similaridade entre os dois poemas, a inclusão de “Margaret’s Ghost” no nosso *corpus* textual deve-se ao facto de exemplificar um grau de variação nestes poemas ligados pela sua temática e a sua forma baladística. Isto é, embora não difira muito de “William and Margaret” e, por esse motivo, não forneça muitos pontos próprios a analisar na dissertação, a sua presença aqui é relevante na medida em que o poema exemplifica uma variação muito próxima de outro poema dentro do motivo sepulcral em apreço. Esta proximidade para a qual não conhecemos explicação concreta suscita reflexões acerca dos processos de revisão pelo próprio autor bem como do facto de a popularização destas baladas levar a que, com a perda do nome do autor – ou seja, com a sua inclusão no domínio popular, por assim dizer – fossem publicadas ao longo dos tempos alterando-se-lhes (ou modernizando-se-lhes) partes. Em suma, a presença de “Margaret’s Ghost” nesta dissertação contribui sobretudo para enriquecer o entendimento de processos que influenciaram a difusão destes textos e os fizeram chegar ao Romantismo.

Na introdução e na nota final a “Margaret’s Ghost” em *Reliques*, Percy comenta a atribuição da autoria desta balada a David Mallet por ter sido assumida pelo próprio. Mallet ter-lhe-á dito ter-se inspirado nos primeiros versos transcritos acima, de uma balada que pensava perdida, mas que Percy atribui à balada sobremencionada – a respeito de “The Suffolk Miracle” –, contida em *Knight of the Burning Pestle*. Percy distingue, no entanto, a simplicidade desses primeiros versos da balada original, que se enquadrava mais no estilo das baladas populares, dizendo-nos ainda que o poema terá primeiro circulado em periódicos do ano de 1724 ou em anos anteriores.³⁹

James B. Twitchell explica que as variações destas baladas com o mesmo motivo – o regresso do defunto ao mundo dos vivos por causa da pessoa amada – e personagens com os mesmos nomes (William e Margaret), mantêm correspondência com a balada tradicional que lhes estará na origem:

Here it is the female who returns from the dead to send her lover to the grave, but again the motivation is unconsummated love, not blood lust. This motif of the lover returning from the dead is repeated through the century in such poems as John Aikin's “Arthur and Matild” where the dead bride-to-be coaxes her unwary lover to share her

³⁹ Citação das palavras de Mallet por Percy, sem referência bibliográfica original: The two introductory lines (and one or two others elsewhere) had originally more of the ballad simplicity.” (PERCY, 1870, 426)

charms, which, by the way, include the grave. The variations on the William and Margaret theme multiply in number but not in quality; they remain singularly true to the traditional version. The names could be changed, the locale could vary, but the paradigm of dead lover returning to gather the living counterpart continues. Then near the end of the century, perhaps under the influence of German Gothic and nascent English Satanism, the tenor changes. The dead lover turns sadistic. He now wants more than a consummation of love in death; he wants life, the life of his lover. And he will have this life at the expense of love.

(TWITCHELL, 1997: 35-35)

O poema de John Aikin foi republicado por Walter Scott em *An Apology for Tales of Terror* (1799), juntamente com a sua versão de “Lenore” de Bürger, “William and Helen” e, entre outros poemas, curiosamente, “Alonzo the Brave and the Fair Imogene” de “Monk” Lewis. Apesar das semelhanças do poema de Aikin com as baladas populares inglesas e escocesas recolhidas por Ramsay e Percy, o poema de Aikin foi assumidamente inspirado no poema de Bürger, motivo pelo qual não o incluímos na nossa análise. Ainda assim, importa entender os laços de “Lenore” com a popularidade da balada sepulcral nas Ilhas Britânicas:

In a note from his *Poems* (1791) Aikin supplies the following information: “The idea of this piece was taken from a ballad translated by an ingenious friend from the German of Buirgher. The story and scenery are however totally different, and the resemblance only consists in a visionary journey.” “Arthur and Matilda” is noteworthy in that it evokes Bürger’s poetics of terror only to assign its presentation of otherworldly effects to a “visionary” or psychological cause. This use of the so-called “explained supernatural” became the favorite procedure of Ann Radcliffe, whose first novel to employ the technique, *The Romance of the Forest*, also appears in 1791. In his *Letters from a Father to a Son* (1793), Aikin reveals his interest in disordered psychological states in a passage that could well serve as a gloss on “Arthur and Matilda”: “The mind strongly impressed with an image which has been haunting it during sleep, is scarcely able to dispel the phantom, whilst the violent emotion which rouses from sleep, still, in the midst of darkness and solitude, keeps possession of the feelings” (283). Aikin’s poem is a minor literary work with little discernible influence, as most imitators of the “ancient ballad” will prefer supernatural presentations of terror as more in keeping with their Germanic and folk inspirations. His use of the “explained supernatural” nevertheless anticipates a rich vein of psychological literary terror that will characterize later Gothic fiction. [sic]

(SCOTT, 1799)

A balada “Sweet William's Ghost” tem origem desconhecida, tanto autoral como periodológica. Não sabemos até que grau poderá ser considerada uma imitação de uma balada antiga, como a que Walter Scott menciona na citação acima. O que sabemos acerca deste poema é que é encontrado em várias fontes. Em *Reliques of Ancient English Poetry*, de Thomas Percy, faz-se acompanhar da epígrafe “A Scottish Ballad”. Esta balada exhibe algumas variações não muito substanciais em relação à versão publicada anteriormente, em *Tea-Table Miscelany* de Allan Ramsay, da qual Percy a recolhe, observando, contudo, que a

estrofe final aparenta ser moderna.⁴⁰ Esta observação demonstra que já neste período havia consciência crítica acerca das liberdades de adaptação neste(s) (tipo de) processo(s) de recolha de baladas populares.

Importa ainda referir que as baladas populares inglesas e escocesas a que nos referimos estão, desde a sistematização da classificação de tipos de histórias tradicionais por Antti Aarne (1910), associadas ao tipo 365, inicialmente intitulado “Lenore” e/ou “Der tote Bräutigam trägt seine Braut davon” (*grosso modo*, “o noivo morto leva a sua noiva consigo”), a propósito do poema de Bürger. Mais tarde, com as revisões de Stith Thompson e o alargamento desta sistematização do folclore a outras narrativas e culturas, o sistema passou a classificar as histórias em relação ao motivo e passaram a existir também, devido às variações em que é encontrado, entradas mais detalhadas. A respeito do motivo que nos ocupa, é possível encontrar mais narrativas que o incluem na subcategoria “E200 – E599. Ghosts and Other Revenants” da categoria E “The Dead” no *Motif-index of folk-literature* (1955) de Thompson. Esta categoria apresenta diversidade de referências considerável para variações desse motivo recorrente, que põem em evidência a sua transcendência ao longo dos tempos e em diversos contextos culturais.

⁴⁰ PERCY, 1870: 361.

Capítulo 3. Estudio comparado

3.1. Aspectos formais

3.1.1. A balada

Em termos formais, a balada pode definir-se como um poema narrativo curto, com um enredo e uma estrutura métrica simples, dividido em estrofes e caracterizado por impessoalidade na forma como é narrado, sendo que é este último atributo aquele que mais importa na apreciação da qualidade ou das qualidades de determinada balada em relação à sua inclusão no campo da literatura. A balada não tem autor, ou pelo menos não aparenta tê-lo. Quem conta a história deve, nessa tarefa, permanecer tanto o seu autor, como o desconhecido que primeiro lhe dá a forma.⁴¹ Em relação às suas origens e características:

A balada tradicional é uma forma lírica de origem popular ou folclórica disseminada por toda a Europa, desde a Idade Média, caracteriza-se por ser um canto narrativo, sobre um único episódio, de assunto melancólico, histórico ou sobrenatural e também por apresentar uma forma mista, variada, que aglutina elementos da poesia dramática, lírica e narrativa. Outra característica destacada diz respeito à presença de um processo dramático de pergunta e resposta, viabilizando o desdobramento da fabulação desenvolvida, cuja conclusão é adiada ao máximo para manter a tensão e o mistério. A balada corresponde, em português ou espanhol, ao termo romance ou “rimance”.

(MOISES *apud* SIQUEIRA, 2018: 28)

Ainda que dificilmente se dispute a categorização de “balada” em termos de estrutura interna destes poemas, devemos entender que os seus traços formais se inserem na tradição livre de balada de génese germânica, por oposição à tradição francesa, com forma fixa.⁴² Diz ainda a respeito da balada Maria Leonor Machado de Sousa:

Quanto a *xácara*, sinónimo de romance (ou, na forma arcaica, *rimance*), trata-se do termo que, na literatura peninsular, corresponde à balada europeia, curto poema épico cantado e, na forma popular, transmitido oralmente. Talvez por falta da noção de que não correspondia à nossa terminologia tradicional, foi igualmente utilizado para poemas traduzidos e originais. No entanto, a não ser nos casos em que tais composições surgiam no teatro, esses poemas não eram musicados, e dificilmente se tornam claras, até na obra de um mesmo autor, as razões que levavam a escolher um ou outro termo.

(SOUSA, 1979: 23)

Não será por acaso que o termo “*xácara*” tenha sido usado como epígrafe na primeira versão publicada de “A Noiva do Sepulcro” de Herculano, n'O

⁴¹ No original: “The teller of the story for the time being is as much the author as the unknown (and for our purposes unimportant) person who first put it into shape.” SARGENT, KITTREDGE, 1904: xi.

⁴² MOISÉS, 2012: 51.

*Panorama.*⁴³

No que concerne à relação entre a música e a balada, temos na temática sepulcral anglófona e portuguesa dois exemplos concretos de poesia musicada. Há a balada popular “Sweet William's Ghost” à qual é atribuída, nas suas formas mais comuns, a origem escocesa, balada esta que William Taylor considerou estar na génese do poema “Lenore” de Bürger⁴⁴ e cujo texto era frequentemente publicado em *broadside* (panfleto) ou em periódico, juntamente com anotação musical: composições que, como a história, iam exibindo algumas variações.⁴⁵ E temos o poema de Soares de Passos, que sabemos ter-se vulgarizado entre o povo “sem ter contudo condições de popularidade; no Porto ouvimo-lo bastantes vezes cantado pelas ruas, em noites de luar, mas deturpadas as palavras cultas pelos mais deploráveis plebeísmos”.⁴⁶

É precisamente devido ao vínculo deste tipo de poema narrativo com a música e a oralização que aspectos como a métrica e a prosódia são relevantes: é sobretudo através destes elementos formais que achamos o ritmo de um poema – que marcamos o seu compasso. Também o elemento da popularização é relevante na medida em que permitiu que o género da balada florescesse ao longo do seu revivalismo no movimento romântico.

Devido à natureza da balada, o modo narrativo dos poemas analisados é bastante simples, consistindo de tempo narrativo passado e de uma ordenação frequentemente linear da cronologia, com excepção de algumas analepses, como veremos. O tipo de narrador tende a ser extradiegético, sem intromissões. Em termos de focalização⁴⁷ é onisciente. O narrador tende a abster-se de fazer observações e de expressar pontos de vista, distanciando-se assim do que narra: a narração está, pois, afastada da narrativa, da história em si, mas o narrador demonstra saber objectivamente o que se passou. Nas baladas analisadas o narrador expressa-se na terceira pessoa de forma a acentuar esse afastamento ou ausência do que conta e de como conta, impessoalizando o discurso.

⁴³ *O Panorama. Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora de Conhecimentos Uteis.* Nº 61 (30 Junho 1938).

⁴⁴ EMERSON, 1926: 31.

⁴⁵ SARGENT, KITTREDGE, 1904: 167.

⁴⁶ BRAGA, 2014: 9.

⁴⁷ O conceito de focalização usado corresponde ao que Gérard Genette (1972) utilizou.

3.1. A estrutura externa

“A Noiva do Sepulcro”, poema inteiramente composto em quadra, divide-se formalmente em três partes e possui um total de 84 estrofes: a primeira parte com 9 estrofes, a segunda com 39 e a terceira com 36 estrofes.

“O Noivado do Sepulcro” é um poema consideravelmente mais curto, com apenas 19 estrofes em quadra. Talvez pela sua dimensão não tenha carecido de divisão formal em partes: a própria estrutura interna o consubstancia, como veremos adiante, já que a narrativa é mais sumária do que a do poema de Herculano – tanto na quantidade de elementos que a compõem como na complexidade do seu desenvolvimento. Esta relação entre brevidade e simplicidade narrativa e ausência de divisão formal em partes é observada também nas baladas “Fair Margaret and Sweet William”, “William and Margaret”, “The Suffolk Miracle” e “William's Ghost”.

O poema de Alexandre Herculano, “A Noiva do Sepulcro”, é escrito inteiramente em redondilha maior, ou heptassílabo. Por sua vez, “O Noivado do Sepulcro”, de Soares de Passos, é composto por decassílabos.

Nas primeiras traduções de “Lenore” (1774) de Bürger para o inglês⁴⁸, entre as quais está a versão de William Robert Spencer (1796) que José-Augusto França considera estar na base da “imitação” – palavra usada pelo autor – de Herculano, “A Noiva do Sepulcro”,⁴⁹ apenas as versões de William Taylor (“Lenora”, de 1796, e “Ellenore”, publicada mais tarde, no mesmo ano) e “William and Helen” (1796) de Walter Scott são compostas em quadra. Diferem, por isso, do poema de Bürger, constituído por oitavas. No entanto, o número total de versos em “Lenora” de Taylor (mas não de “Ellenore”) e “William and Helen” de Scott é, ainda que diferente do poema de Bürger – o qual tem 256 versos – relativamente próximo (264 versos). Esta aproximação é-nos pertinente dado que o poema “A Noiva do Sepulcro” de Herculano tem 336 versos. Mesmo o poema de Spencer, que alegadamente serviu de base para o de Herculano,⁵⁰ tem apenas 256 versos (32 oitavas), o mesmo que o de Bürger – o que, entre outros motivos, lhe valeu,

⁴⁸ EMERSON, 1915.

⁴⁹ FRANÇA, 1999: 320.

⁵⁰ *Ibidem*, *idib.*

aquando da sua publicação, críticas favoráveis enquanto esforço de tradução, incluindo por parte de Walter Scott.⁵¹

A versão de “Lenore” de Bürger escrita por Herculano, intitulada “Leonor” (1834)⁵² conta com 65 estrofes, 64 delas em quadra, sendo que uma, a 46^a, é em terceto. Contando com um total de 259 versos (256 + 3), tem uma extensão mais facilmente comparável ao poema de Bürger e às suas primeiras traduções para o inglês (que mencionámos no parágrafo anterior), do que “A Noiva do Sepulcro”.

Por sua vez, “Affonso e Isolina” (publicado em duas versões, em 1835 e em 1836) de Herculano conta com 20 estrofes em quadra (80 versos), e “Alonzo the Brave and the Fair Imogine” (1790) de Lewis, em que “Affonso e Isolina” se baseou, conta com 17 estrofes – 15 quintilhas e 2 sextilhas (4^a e 13^a estrofes) –, perfazendo um total de 87 versos. Em termos de brevidade e de ausência de divisões formais, o poema de Passos, com 76 versos, está amplamente mais próximo dos últimos dois mencionados (“Alonzo the Brave and the Fair Imogine” e “Affonso e Isolina”) do que d’“A Noiva do Sepulcro” de Herculano.

Em relação a “Affonso e Isolina”, é ainda de mencionar que Maria Leonor Machado de Sousa atribui a muitas das diferenças encontradas na tradução de Herculano do original a influência de uma tradução francesa.⁵³ Estas diferenças ocorrem quanto à extensão, à distribuição da essência do que trata cada verso e à própria linguagem utilizada nos versos para comunicar uma mesma ideia. É precisamente devido aos vários fluxos que assistem na produção escrita de Herculano – isto é, das diferentes influências no seu processo de criação e de adaptação – que se torna difícil precisar até que ponto a “A Noiva do Sepulcro” é um poema “imitado do inglez [sic]”, isto é, se segue um modelo ou referência e em que aspectos encontramos similaridade ou referencialidade.

“A Noiva do Sepulcro”, com os seus 336 versos e a sua divisão tripartida, está talvez mais próxima do formato utilizado previamente pelo poeta em “Leonor”, de 259 versos e divisão bipartida – uma inovação em relação ao poema de Bürger e mesmo em relação às primeiras traduções para o inglês analisadas por Oliver Farrar Emerson (1915). Estas duas características reforçam o cariz

⁵¹ EMERSON, 1915: 46.

⁵² É a versão de 1860 que aqui temos em apreço. Não é do nosso conhecimento a existência de variações, dado o escasso acesso a publicações deste poema.

⁵³ SOUSA, 1978: 201.

literário formal do poema, afastando-o nesses aspectos da tradição da balada popular, mais curta e com uma estrutura por vezes mais simples – como veremos a respeito das baladas populares inglesas e escocesas de que nos ocuparemos mais adiante. É de mencionar ainda que, por sua vez, “O Noivado do Sepulcro” tem uma estrutura externa mais curta e, nesse aspecto, mais próxima das baladas populares anglófonas em apreço. Na questão da métrica, no entanto, há importantes aspectos de destaque a analisar.

A escolha da quadra – forma que prevalece nas baladas inglesas e escocesas aqui apreciadas – foi feita por vários dos que traduziram e adaptaram o poema de Bürger, incluindo Herculano, o que pode ter influenciado mais tarde “A Noiva do Sepulcro” ou mesmo “O Noivado do Sepulcro” de Passos. Como referido, várias das primeiras traduções do poema de Bürger publicadas em inglês adoptaram a quadra. Em relação ao uso deste tipo de estrutura externa em “Leonor”, diz Fernanda Costa:

Como vimos, Herculano reconhece em Bürger a inovação de trazer para o alemão literário o hábito e o ritmo próprios das tradições populares da sua língua e compreendendo isso mesmo no idioma estrangeiro, tenta transpô-lo para a língua portuguesa usando a redondilha maior e a quadra, falhando por vezes a rima, mas aligeirando o ritmo com interjeições e pausas, e replicando habilmente, como se disse, a linguagem de tonalidades onomatopaicas e as aliteraões de cariz popular. A fidelidade ao original é sem dúvida uma preocupação, mas a intencionalidade que reconhece no texto do autor alemão, no sentido de recuperar estruturas e formas literárias e prosódicas da tradição popular, torna-se determinante e leva Herculano a replicar o movimento, buscando a tradição mais popular da poesia portuguesa, a quadra em redondilha maior.

(COSTA, 2010: 23)

Contudo, a quadra não é específica da tradição popular portuguesa: também as várias baladas populares inglesas e escocesas de temática sepulcral, com os quais tem sido relacionada a génese de “Lenore” de Bürger, utilizam a quadra. Estas baladas exibem vários elementos que consideramos de maior interesse para a análise comparada em relação aos poemas portugueses em questão, como veremos adiante.

Em termos de esquema rimático, “A Noiva do Sepulcro”, assim como “Affonso e Isolina” e “Leonor”, de Herculano, são poemas compostos de forma fixa em rima alternada simples, do segundo com o quarto verso, sendo que o primeiro e o terceiro versos são brancos. O esquema rimático é, portanto, “x, a, x, a”. Este é observado também em algumas das baladas populares escocesas e inglesas,

nomeadamente em “William and Margaret” e “Fair Margaret and Sweet William”. Por seu turno, “O Noivado do Sepulcro” usa rima cruzada completa – ou seja, no padrão “a, b, a, b” – ao longo de todo o poema, da qual entre essas baladas populares anglófonas temos apenas um uso irregular, em algumas estrofes de “Sweet William's Ghost”. Todos os poemas sobremencionados apresentam rimas novas em cada estrofe, isto é, não há um padrão de rima exógeno a cada estrofe.

O esquema rimático simples adoptado por Herculano em “A Noiva do Sepulcro” – isto é, de rima cruzada com versos brancos – revela um gosto que se distancia da insistência na rima do lírico neoclássico e se aproxima de um gosto medievalizante. Este tipo de rima alternada é popular também na tradição medieval da chamada *ballad stanza*. Esta distingue-se da chamada métrica comum inglesa (*common metre*), que tende a privilegiar o esquema de rima cruzada “a, b, a, b” – a que Soares de Passo usa no seu poema –, e que é também frequente na tradição popular portuguesa.

“A Noiva do Sepulcro” apresenta sobretudo rimas consoantes (e.g. “deserto” / “perto”, “eras” / “feras”). Gramaticalmente, embora haja um pouco mais de ênfase em rimas ricas (e.g. “sepultura” / “tristura”), as rimas pobres surgem com frequência (e.g. “maldade” / “verdade”).

“O Noivado do Sepulcro” é, neste aspecto, bastante similar ao poema de Herculano, embora encontremos no poema de Passos três rimas raras: “fallaz” [sic] / “jaz”, “cor” / “pallor” [sic], “alvor” / “amor”.

O poema “A Noiva do Sepulcro” de Herculano é composto em redondilha maior e o poema de Soares de Passos em decassílabo⁵⁴. Estes tipos de verso evocam tradições métricas diferentes, que nos permitem ver de que forma o Romantismo utilizou modelos e inspirações de diferentes origens periodológicas.

A redondilha maior corresponde a um traço do quadro estético da tradição literária medieval ibérica vernacular, cujo imaginário influencia também – como veremos adiante – a própria história do poema. Ao uso da redondilha maior

⁵⁴ Em Portugal, a contagem silábica fez-se, durante grande parte do Romantismo, utilizando o *padrão grave*, isto é, contando além da última sílaba tónica. Apesar de em Setecentos ter sido proposta a adopção do sistema de contagem usado na versificação francesa – o sistema agudo –, foi só a partir de 1850, com a publicação do *Tratado de Metrificação Portuguesa* de António Feliciano de Castilho que o sistema passou a ser comumente adoptado. CHOCIAY, R. – “Versificação” In BUESCU, Helena Carvalhão [Coord.] – *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997. ISBN 97221-1101-9. p. 574.

corresponde o que é designado por “medida velha”. Por sua vez, à utilização do verso decassílabo corresponde a “medida nova” que, por influência do gosto italiano, voltou a dominar a poesia por altura do Renascimento em recuperação dos ideais estéticos (literários, aqui) da Antiguidade Clássica. No caso particular da geração de Soares de Passos, foi ele que com o seu poema “[...] além de enriquecer o repertório dos cantores de serenatas do Porto, deu um novo modelo métrico ao Ultra-Romantismo, a quadra decassilábica”.⁵⁵ Difícil seria ignorar o facto de a evolução (ou transformação) do gosto acabar por ser, na esfera comparativa de dois poemas de um mesmo período, mas de escritores de gerações diferentes, representativa dos processos naturais de modificação de um determinado estilo ou escola devido a alterações no gosto. No caso do Romantismo português e no contexto desta análise comparada especificamente, relembramos que Herculano pertence a esta primeira geração e que Passos pertence à segunda.

Apesar das relações antagónicas que frequentemente se estabelecem na periodização histórica, é sabido que, culturalmente, os períodos não se sucedem como unidades definidas, antes há um processo orgânico de transição – em que esse presente é o momento transitório da presença de elementos que dominaram o passado, tal como de elementos que eventualmente dominarão o futuro, *grosso modo* –, ora rompendo com a norma vigente através de novas propostas, ora recuperando normas outrora adoptadas e relegadas. Esta complexidade de relações pode explicar a abrangência das influências no Romantismo, nas suas diversas correntes, mas também dificulta afirmações gerais. Diz Carlos Reis a respeito da análise periodológica de elementos da obra literária o seguinte:

O que deste modo parece sugerir-se é a inutilidade de tentar encontrar, para a criação literária, denominadores comuns de natureza periodológica. Para Garrett (e para os românticos de um modo geral) não faz, pois, sentido considerar a criação literária como prática passível de classificação, do ponto de vista do que seriam denominadores de período e de escola; o que tem que se compreender como resultado de uma concepção individualista e idealista da literatura, concepção inseparável dos valores que regiam o Romantismo. [...] o que não impede que reconheçamos eventuais dificuldades, oscilações ou zonas de aplicação difusa, quando se trata de utilizar aqueles e outros conceitos da mesma natureza.

(REIS, 2001: 382)

As complexas relações entre as influências no Pré-Romantismo e no

⁵⁵ SOUSA, 1979: 25.

Romantismo podem, em alguns casos, justificar as afirmações normalmente usadas para definir este movimento comopositor dos valores clássicos. Todavia, a característica realmente comum aqui prende-se com a nostalgia e a recuperação de modelos da tradição literária:

In the late Enlightenment the absoluteness of neoclassical models lost its cultural hold, to be replaced by a linear history of literature within whose constructions we still customarily think. [...] The potential vacuum left by the large shift in literary models was averted for British culture by the poets simultaneously being recovered by antiquarian scholars. A revolution in poetry was the simple effect. The liberating nature of this rediscovery of a poetic tradition probably results as much from its initial freedom from scholarly strictures as from the national genius it embodied. More precisely, scholarship and discovery went hand in hand; when the critics were not poets themselves, they were never distant from circles of writers. Whether it is Scott unwittingly preparing for his later career through research on Renaissance ballads and medieval romances or Coleridge translating his subtle creative gifts into critical paradigms, the bridge is essential and constantly being crossed.

(CURRAN, 1990: 21)

No Pré-Romantismo português os elementos estéticos neoclássicos estiveram, aliás, muito presentes, até pela sugestão das suas origens “no Maneirismo, presente na obra de Camões, modelo exponencial dos poetas pré-românticos da primeira fase do Pré-Romantismo português”.⁵⁶ O próprio Camões, cuja poesia Soares de Passos admirava explicitamente na sua própria obra, utilizou tanto a “medida velha” como a “medida nova” em *Os Lusíadas*.

Também a estrutura externa do poema de Herculano nos evoca o passado. Aqui, o período específico é a Idade Média. A forte regularidade métrica – que contrasta com o “Alonzo metre” do poema de Lewis – está mais próxima do Classicismo, de composições sacras medievais (que seguiam os valores clássicos) e de composições profanas como as cantigas de amigo de mestría, do que de tipos de composição trovadoresca como as cantigas de amor de descordo.⁵⁷

Há uma série de elementos formais que influenciam essa sensação medievalizante na leitura d’“A Noiva do Sepulcro”. Em termos de estrutura externa chamamos a atenção para o uso da chamada “medida velha”. A quadra em redondilha maior foi importada de Espanha para Portugal, na Idade Média,⁵⁸ e tornou-se, discutivelmente, na mais popular estrutura poética na tradição

⁵⁶ CUNHA, 1992: 293.

⁵⁷ CARREIRO, 2011: 10.

⁵⁸ SIMÕES, 2000: 569.

portuguesa.⁵⁹ Aliás, no caso de “A Noiva do Sepulcro”, que Herculano diz ter imitado do inglês, e de poemas adaptados do inglês como “Affonso e Isolina”, a que chamou versões, “o falar-se geralmente de «versões» e não de «traduções» justifica-se, sobretudo, pela adaptação à métrica popular, na forma de quadra de redondilha maior”.⁶⁰

Apesar de, como temos mencionado, a forte regularidade métrica de “A Noiva do Sepulcro” ser uma característica favorecida pelos valores clássicos, importa dizer que o poema de Herculano se serve frequentemente da técnica de *enjambement* ou encavalgamento para manter a métrica do verso e, possivelmente, para facilitar também a rima. Este processo de composição não era favorecido pelo Classicismo, embora existam, naturalmente, exemplos do seu uso por diversas grandes figuras da Antiguidade Clássica. Em Inglaterra foi bastante usado em verso narrativo durante o período Isabelino, mas também durante o Romantismo teve bastante popularidade, nomeadamente por quebrar a regularidade métrica do Classicismo.

Passos dá algum uso ao *enjambement* no seu poema embora este não lhe seja tão necessário, uma vez que a sua métrica lhe permitiu construir versos mais longos.

O *enjambement* proporciona maior fluidez discursiva sem sacrificar a regularidade da métrica, o que resulta em maior liberdade compositiva poética. Por outro lado, também prolonga a tensão de um verso para outro: suspende a interpretação do significado de um verso até que se termine o verso seguinte.

Também em “Alonzo the Brave and the Fair Imogine” de Lewis ocorre por vezes o *enjambement* de versos e, como nele, também em “Lenore” de Bürger e na adaptação de Herculano, “Leonor”, mas também nas baladas populares sepulcrais “William and Margaret” e “The Suffolk Miracle”.

O uso da “medida nova” por parte de Soares de Passos pode dever-se ao seu gosto por Camões ou quiçá ser enquadrado na influência do Arcadismo, antecessor do Romantismo e que ainda tinha alguma influência durante o período da segunda geração de românticos em Portugal. O decassílabo foi também favorecido pela estética naturalista, no contexto do Realismo que, por altura da

⁵⁹ SIQUEIRA, 2014: 35.

⁶⁰ SOUSA, 1979: 83.

publicação d'“O Noivado do Sepulcro” (1852), começava já a influenciar a literatura em França, chegando mais tarde a Portugal. Esta confluência de valores estéticos à partida antagónicos – de um lado, os valores da expressividade romântica, de outro, os valores do racionalismo clássico – pode dever-se à aparente influência de Théophile Gautier sobre Soares de Passos, o qual era acusado de imitar em “O Noivado do Sepulcro” por Castelo Branco.⁶¹ Gautier influenciou o Romantismo francês e inaugurou o Parnasianismo: movimento que marcou o Realismo com o seu radical “l'art pour l'art” e com o uso da lírica de métrica regular exacta, preferencialmente em decassílabo ou em alexandrino.

Esta relação de Passos com o gosto pelo Classicismo foi já observada no poema ao nível da estrutura interna, mais concretamente, em relação à temática e ao imaginário:

Este amor estranho, tão saboreado pelos nossos poetas desde a Idade Média até aos tempos modernos, tem de certeza, raízes muito longínquas: fomos encontrá-las na Antiguidade clássica. Os apaixonados Tristão e Iseu têm um precursor elegíaco latino, o admirável Propércio. [...] No começo da elegia XIX do Livro I, dirigida à sua amada Cíntia, confessa-lhe já não recear a triste mansão dos mortos [...].

(AZEVEDO, 1937: 17)

Como aprofundaremos adiante, além da transtextualidade da temática sepulcral em si, é possível encontrar referências que justificam a referencialidade do próprio imaginário, que aqui associamos especificamente à expressão “mansão da morte” que marca o primeiro verso do poema de Soares de Passos.

Os versos decassilábicos do poema “O Noivado do Sepulcro” de Passos são divididos maioritariamente em pentâmetros trocaicos, embora encontremos muitas vezes um pirríquio no centro de um ou outro verso. Estas sucessões de várias sílabas átonas no centro de alguns versos enfatizam o ritmo marcado pelas sílabas tónicas. Outro elemento que o reforça é a rima cruzada (“a, b, a, b”), muito usada na tradição popular medieval ibérica⁶² devido à forte componente musical, que facilmente explica a sua popularidade e a adaptação para cantiga popular mesmo na sua contemporaneidade, circulando mesmo entre quem não lhe conhecia o autor, de cujo poema se foram “alterando as palavras eruditas”.⁶³

O ritmo é, portanto, um factor preponderante na possibilidade de declamação da balada em melopeia, com ou sem acompanhamento musical e,

⁶¹ FRANÇA, 1999: 320.

⁶² SIMÕES, 2000: 569.

⁶³ FRANÇA, 1999: 320.

como vimos, o poema sepulcral de Soares de Passos não é um exemplo isolado de balada sepulcral musicada. Pelo menos um século antes circulavam pelas Ilhas Britânicas várias baladas em *broad-sides* – alguns desses panfletos com anotações musicais para serem cantadas e/ou acompanhadas por instrumentos –, como as que Allan Ramsay e Thomas Percy (entre outros) foram recolhendo.

Apesar da sua regularidade métrica, “A Noiva do Sepulcro” é um pouco confuso quanto à prosódia. Como dissemos anteriormente, há uma forte tendência anapéstica, que se sente sobretudo nos últimos pés dos versos (e.g. estrofe 1, versos 1, 2 e 4). Os trímetros que formam cada heptassílabo têm um ritmo ora iâmbico, ora trocaico, com o ocasional pé espondeu pelo meio. Estas características resultam numa sucessão de ritmos rápidos um pouco irregulares, com tendência a enfatizar o final. O anaspesto no final destes versos – pé formado por duas sílabas átonas que precedem a sílaba tónica – prolonga ou arrasta um pouco esse ritmo final, enfatizando a cadência e formando uma pequena suspensão que, ao terminar, exacerba esse final.

“William and Margaret”, poema recolhido por Allan Ramsay e publicado em *The Tea-Table Miscenally: or, a Collection of Choice Songs, Scots and English, in Four Volumes*, é composto por 17 estrofes em quadra. Está relativamente próximo em extensão de “O Noivado do Sepulcro” de Soares de Passos, que tem 19 estrofes. O seu esquema rimático é, contudo, “x, a, x, a”, como ocorre não no poema de Passos mas no de Herculano.

A métrica é regular ao longo do poema: cada quadra consiste numa sucessão de verso octossilábico, verso hexassilábico, verso octossilábico e verso hexassilábico. Essa regularidade é conseguida, em parte, através de *enjambement* – como mencionado já –, em parte, omitindo sílabas através da abreviação com apóstrofe, mas talvez em maior parte devido à predominância do pé iâmbico: ora em tetrâmetro, nos versos octossilábicos, ora em trímetro nos versos hexassilábicos.

Nesta balada as rimas são externas e predominantemente perfeitas, embora nas estrofes 6, 7 e 14 existam rimas imperfeitas: “complain” / “man” (esta é excepcionalmente imperfeita), “oath” / “troth” e “adieu” / “you”, respectivamente. Em termos do valor da rima, há uma distribuição equilibrada de rima rica (e.g.

“asleep” / “feet”) e de rima pobre (e.g. “cloud” / “shroud”). Há um total de 7 rimas ricas e de 7 rimas pobres.

“William and Margaret” é composto sobretudo por tetrassílabos e por trissílabos jâmbicos, o que lhe dá um ritmo muito regular e rápido, devido à sucessão de pés com sílaba átona e sílaba tónica.

A balada “William and Margaret” é praticamente idêntica a “Margaret's Ghost”. Em termos de métrica, o dístico com que se inicia o segundo poema é octossilábico no primeiro verso e hexassilábico no segundo. Observa-se a mesma métrica de “William and Margaret” nas quadras: sucessão de verso octossilábico, verso hexassilábico e verso octossilábico. O dístico e a primeira quadra de “Margaret's Ghost” são, no seu conjunto, uma variação da primeira quadra de “William and Margaret”, outros versos apresentam-se por vezes alterados favorecendo o lirismo da versão recolhida por Percy (“Margaret's Ghost”) de que são exemplo os seguintes versos:

“And aid the secret fears of night,
To fright the faithless man”

(“William and Margaret”, estrofe 7, versos 3 e 4)

“Now yawning graves give up their dead,
To haunt the faithless swain.”

(“Margaret's Ghost”, estrofe 8, versos 3 e 4)

O poema “Margaret's Ghost” é, portanto, praticamente o mesmo poema que “William and Margaret”, seja em termos de história, seja em termos do enredo que motiva essa história, seja em termos do nome das personagens, da linguagem e da estrutura externa do poema. A maioria dos versos é, de facto, idêntica, sendo que as poucas alterações denotadas pouco ou nada acrescentam de novo, motivo pelo qual, como estabelecemos anteriormente, pouco falaremos deste poema especificamente, dirigindo antes a nossa atenção para “William and Margaret”.

“Fair Margaret and Sweet William” contém 20 estrofes, isto é, mais 3 estrofes do que os poemas sobremencionados, atribuídos a David Mallet. Esta diferença é curiosa atendendo ao facto de que, de acordo com Percy, estes três poemas terão tido a mesma inspiração. Com apenas 3 estrofes a mais, no entanto, “Fair Margaret and Sweet William” condensa bastante acção na sua narrativa, como veremos no subcapítulo que concerne à acção.

Em “Fair Margaret and Sweet William” a métrica silábica do poema é irregular, mas há um padrão observado ao longo das estrofes: o primeiro e o terceiro versos de cada quadra tendem a ter mais sílabas do que os segundo e quarto versos. Os versos curtos oscilam entre 6 e 7 sílabas e os longos entre 8 e 10. O esquema rimático é “x, a, x, a”, mas as rimas tendem a ser desvirtuadas, no sentido em que há grande abundância de rimas imperfeitas (e.g. “hair” / “near”, “asleep” / “feet”), por contraste com os poemas atribuídos a David Mallet, por exemplo.

A análise prosódica deste poema é um desafio devido ao seu anisosilabismo, isto é, à sua heterometria (ou irregularidade) ao nível das sílabas. Contudo, notamos uma frequência maior no uso do pé jâmbico, embora se encontrem alguns anapestos também.

“Sweet William's Ghost” tem 16 estrofes apenas, é a balada mais curta entre as baladas populares escocesas e inglesas aqui consideradas. Tem um número de sílabas irregular ao longo de cada verso e de cada estrofe e não apresenta esquema rimático – todos os versos são brancos.

Não há esquema rimático regular. A rima ocorre ora de modo imperfeito nos primeiros versos, no padrão “a, b, a, b”, com rima perfeita nas estrofes 4 e 7, ora no padrão “x, a, x, a” – que é o caso das estrofes 9 a 16. Algumas das rimas no padrão “a, b, a, b” são feitas através da repetição dos nomes das personagens, “Marg'ret” e “Willy”.

As rimas que encontramos ao longo da balada tendem a ser pobres (e.g. “me” / “thee”) e várias delas são imperfeitas (e.g. “lend” / “chin”).

O ritmo do poema é, em grande parte, marcado pela repetição de estrofes e, parcialmente, de alguns versos. Em relação às estrofes repetidas: a 2ª e a 3ª são essencialmente a mesma, exceptuando o facto de o sujeito e o predicado serem alterados: na 3ª estrofe William responde a Margaret repetindo os seus quatro versos, para lhe dizer que quem está à porta não é o pai, nem o irmão, mas ele mesmo. As estrofes 4 e 7 são, por sua vez, exactamente a mesma, sem alterações. Em relação aos versos, nas estrofes 12 e 13 os três primeiros versos de cada uma delas são bastante idênticos. Na estrofe 12 Margaret pergunta a William se há espaço à cabeceira, aos pés ou ao lado de William no seu sepulcro

e, na estrofe 13, William repete a estrutura e a maioria das palavras dos versos de Margaret mas em jeito de resposta.

Esta balada é composta sobretudo por pés jâmbicos: hexassílabos compostos maioritariamente por trímetros jâmbicos, octossílabos por tetrâmetros jâmbicos e decassílabos por pentâmetros jâmbicos. Nos versos com número de sílabas ímpar – os heptassílabos e os eneassílabos – encontramos alguns anapestos entre os jambos. Em termos prosódicos e métricos este poema e “Fair Margaret and Sweet William” têm várias parecenças devido à sua irregularidade.

A balada “The Suffolk Miracle” tem a extensão de 28 estrofes, sendo a mais longa entre as baladas populares escocesas e inglesas analisadas. O esquema rimático é “a, a, b, b” em cada estrofe, sem repetição das rimas fora de cada estrofe.

Em termos de sonoridade encontrarmos diversos tipos de rima imperfeita (e.g. “known” / “upon”, “she” / “immediately”, “knew” / “too”), em termos de rima gramatical há maior prevalência de rima rica (e.g. “compare” / “fair”), embora encontremos também bastante rima pobre (e.g. “grievd” / “relievd” [sic]).

Em relação à prosódia, “The Suffolk Miracle” é o poema mais regular e, nesse aspecto, difere do poema de Herculano, do poema de Passos e das restantes baladas inglesas e escocesas. O poema é predominantemente composto em tetrâmetro iâmbico. O conjunto destes pés resulta num ritmo acelerado bastante regular.

Dada a frequência da rima, a extensão do poema e a relativa simplicidade do género do poema narrativo baladístico, de inspiração vernacular, não é inesperado observar que, a nível das rimas, não exista excepcional virtuosismo nem em termos gramaticais nem em termos fónicos.

Um dos aspectos mais notáveis em relação à sua estrutura externa prende-se com a métrica: todos os versos são octossilábicos. Essa regularidade contrasta particularmente com a irregularidade métrica de “Sweet William's Ghost” e de “Fair Margaret and Sweet William”. A regularidade métrica de “The Suffolk Miracle” aproxima esta balada de “A Noiva do Sepulcro” de Herculano e de “O Noivado do Sepulcro” de Passos como nenhuma outra das mencionadas, ainda que o número de versos de cada um destes três poemas seja distinto.

Nos vários poemas analisados predominam as rimas perfeitas e há uma distribuição bastante equilibrada de rimas ricas e de rimas pobres. No geral, as rimas não são excepcionalmente virtuosas nem desvirtuadas, nem em relação ao seu cariz fónico, nem em relação à classe gramatical.

Os aspectos formais levantados ao longo deste subcapítulo, como a métrica, o esquema rimático simples ou irregular, a simplicidade da rima em si – na sua gramaticalidade e sonoridade – e a ênfase prosódica do ritmo, revelam uma relativa simplicidade formal evocativa da lírica vernacular que durante o Romantismo foi reavivada, como reacção à rigidez dos cânones neoclássicos:

It is thus against something of a sense of crisis that the revival of Renaissance and medieval poetry occurs. And it is within the same context that the celebration of vernacular poetry, whether in old ballads or in contemporary Scottish songs, links up with the "naturalness" of Renaissance verse. The fame of Percy's *Reliques* obscures the importance of other antiquarian recoveries of vernacular poetry.

(CURRAN, 1990: 25)

Essa tradição vernacular de inspiração nas líricas renascentista – de influência clássica – e medieval (mais irregular, ligada à oralidade) verificou-se também em relação a “A Noiva do Sepulcro” e “O Noivado do Sepulcro”, nomeadamente em relação ao uso da redondilha maior (“medida velha”) e do decassílabo (“medida nova”).

Uma característica comum – com maior ou menor expressão – a estes poemas é o elemento da fala de personagens. A presença de conversação dialógica ou monológica é um elemento que dramatiza as baladas em apreço. Lembremos que na publicação de “A Noiva do Sepulcro” de Alexandre Herculano n’*O Panorama*, a epígrafe do poema não é “imitado do inglez” mas “xacara”, termo que aqui nos presta valiosa ajuda na interpretação deste tipo de poema narrativo. “Na *xácara* prevalece a forma dramática, diz o poeta pouco, às vezes nada – falam os seus personagens muito”.⁶⁴ A respeito das baladas populares inglesas e escocesas há outra relação entre o dramático e o lírico. Thomas Percy associa as baladas populares “Fair Margaret and Sweet William” e “William and Margaret”/“Margaret's Ghost” – que considera variantes da primeira – a uma balada contida no texto dramático *Knight of the Burning Pestle*, que ele cria estar na sua origem.⁶⁵

⁶⁴ GARRETT *apud* CORREIA, 1997: 583.

⁶⁵ PERCY, 1870: 358.

No *Romanceiro* de Almeida Garret o autor associa a xácara à endecha,⁶⁶ uma composição poética considerada de “arte menor”, com estrofes em quadra, geralmente em hexassílabo ou heptassílabo e com rima assonante. As endechas, também denominadas romancilhos, são normalmente de temática fúnebre ou triste e parecem surgir associadas à tradição lírica ibérica.⁶⁷ Há ainda a associação ao romanceiro que, “enquanto género [...], constitui o representante poético-narrativo da balada europeia na Península Ibérica, apresentando, contudo, características próprias em relação às *viser* dinamarquesas, às bilinas russas ou às baladas escocesas e inglesas.”⁶⁸

Os vários elementos formais que identificámos permitiram-nos começar a entender de que forma o revivalismo da balada popular se manifestou, neste caso, formalmente, em poemas sepulcrais concretos. Além das características próprias de cada poema e dos poemas portugueses em relação aos poemas ingleses e escoceses, continuaremos a identificar também os elementos de transtextualidade.

3.2. Aspectos discursivos

O poema “A Noiva do Sepulcro” caracteriza-se sobretudo pelo recurso a linguagem erudita. Há ainda a utilização discreta de um elemento linguístico evocativo do período em que se supõe decorrer a acção do poema.⁶⁹ O elemento linguístico arcaizante ao qual nos referimos especificamente fora já utilizado por Herculano em “Leonor”. Falamos da forma antiga do pronome pessoal mim: “mi”. Tanto em “Leonor” como n“A Noiva do Sepulcro” é usada mais frequentemente a forma moderna “mim”, mas em ambos os poemas a forma “mi” ocorre em situações de diálogo: duas vezes no primeiro poema (“Oh dor, oh pobre de mi! – ” [estrofe 11, verso 4], “No murzelo, atrás de mi.” [estrofe 33, verso 4]), e uma vez

⁶⁶ GARRET, 1853: 10.

⁶⁷ “Endecha”. In Oxford Living Dictionaries: Español [Em Linha]. Disponível em: <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/endecha> [2012-12-06].

⁶⁸ ESCARDUÇA, Carla – “Romanceiro”. In CEIA, Carlos [Coord.] – *E-Dicionário de Termos Literários* [Em Linha]. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6967/romanceiro/> [2016-12-09].

⁶⁹ Note-se que o facto de os poemas portugueses em apreço estarem escritos no português de Oitocentos dificulta ao leitor dos nossos tempos a detecção de linguagem marcadamente antiquada para a época – não no contexto lírico, mas no da linguagem corrente.

em “A Noiva do Sepulcro” (“Sois já senhora de mi.” [estrofe 19, verso 4]). Também por ser usado em situações de fala, é de certa forma evocativo da tradição da lírica trovadoresca galego-portuguesa, cujas cantigas de amor e de amigo estavam estruturadas em monólogo ou, por vezes, em diálogo – como na cantiga de amor “En grave día, senhor, que vos oí” (D. Dinis, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* 572, *Cancioneiro da Vaticana* 176), ainda que esta estrutura seja menos frequente.⁷⁰

O uso do título honorífico “dom” para o protagonista, e o tratamento honorífico feminino “dona” para as personagens femininas a quem conhecemos o nome no poema, também reforçam essa localização temporal para os tempos da Idade Média.

A intriga, ou o “caso misterioso”, como lhe chama o narrador na estrofe 8 (ainda na primeira parte), começa a ser contada a partir da segunda parte do poema. O tempo verbal exclusivamente utilizado na primeira estrofe desta segunda parte é no presente (“ergue”, “cavalga”, “passa”), marcando o início da acção, que assim se destaca do final da primeira parte. Seguidamente apresentam-se tempos verbais sobretudo no presente (“segue”, “revestem”, “brilha”, “incita”, “põe”), no infinitivo (“descubrir [sic]”, “estar”, “sair”, “parar”) e alguns no gerúndio (“buscando”, “guiando”) indicando uma continuidade da acção, embora também existam alguns verbos no pretérito perfeito, sugerindo, naturalmente, etapas que vão terminando ao longo da história, para que a sua dinâmica prossiga.

As figuras de estilo mais utilizadas por Herculano no poema são, sobretudo, tropos de imagem como a metonímia e a metáfora, figuras de construção como o hipérbato e a anástrofe, e a repetição da primeira palavra de um verso ao longo de versos imediatamente seguintes.

Em termos de metonímia, podemos tomar como exemplo os versos “O nobre senhor alcaide / Á rédea solta correu [sic]” (estrofe 11, versos 3 e 4). Aqui, quem correu à rédea solta foi o cavalo que o alcaide montava nesse percurso, e não o próprio alcaide.

“O Noivado do Sepulcro” tem descrições de um pendor fortemente lírico,

⁷⁰ LANCIANI, 2000: 135.

que adquirem particular expressão no tratamento do espaço, da morte e do amor. A linguagem utilizada está repleta de figuras semânticas que a diversificam, enriquecem e enaltecem. São frequentemente usados o hipérbato, diversos tipos de metonímia, a hipérbole e a metáfora.

Em termos de metáfora referimos como exemplo o tratamento do espaço, que nunca é expressamente designado como cemitério. Inicialmente descrito através da expressão “mansão da morte”, onde é adquirida a “paz tranquila! Dos vaivens da sorte [sic]” (estrofe 1, verso 3).

A certeza acerca do tipo de espaço é conseguida a partir da ampla sinonímia para sepultura (inclusive) usada ao longo do poema: campa, sepulcro, tumba; bem como do recurso a elementos visuais como o cipreste e a “marmorea cruz [sic]” (estrofe 3, verso 4) – dos quais falaremos um pouco mais no subcapítulo referente ao imaginário.

A morte é referida explicitamente em várias ocasiões, tanto em relação à personagem masculina, descrita como “pobre morto” (estrofe 7), como à feminina, cujo aspecto é caracterizado através da metonímia “mortal pallor [sic]” (estrofe 12, verso 4) aquando do seu surgimento na acção. A morte é ainda referida implicitamente através da metonímia “mansão final”, cujo significado é evidenciado pela forma como é descrita em oposição à vida (estrofe 15, verso 4).

O amor é descrito explicitamente e hiperbolizado através da caracterização “eterno” (estrofe 6, verso 4), sendo a sua ideia ainda elaborada contextualmente através das descrições “engano” e “illusão fallaz [sic]”. Isto é, nos monólogos que constituem os primeiros momentos de discurso directo no poema, a personagem masculina lamenta-se acerca de um amor que, por ser eterno, continua mesmo depois da sua morte física, mas transmite de forma implícita que esse amor não terá sido correspondido por descrever o seu objecto como alguém enganador. Esse amor é ainda caracterizado, neste contexto, como uma “cruel paixão”, por continuar a fazer sofrer o morto que a lamenta.

A hipérbole é também usada para dramatizar o peso da morte por amor, expresso pela personagem principal da seguinte forma: “Ai quão pesada me tem sido a lousa / Sobre este peito que bateu por ti!” (estrofe 8, versos 3 e 4).

Um exemplo de metáfora é a caracterização temporal da acção – “Já meia

noite com vagar soou” (estrofe 1, verso 2) – que se infere ser a madrugada. Outro exemplo é a “amplidão celeste” (estrofe 3, verso 1) que, neste caso, designa não o céu mas o que está acima do subsolo, de onde a personagem masculina se ergue. Outros exemplos são os “eccos tristes [sic]” (estrofe 5, verso 4) usados para referir o monólogo da personagem masculina que a seguir a esse verso se inicia, e o “fundo suspiro de cruel paixão” (estrofe 9, verso 4) que “entre soluços arrancou do seio” (estrofe 9, verso 3), para expressar a continuação desse monólogo.

Ambos os poemas se servem de palavras eruditas, como “impio [sic]” (estrofe 42, verso 3) em “A Noiva do Sepulcro” e “fallaz [sic]” (estrofe 7, verso 3) em “O Noivado do Sepulcro”, assim como de adjectivação que reveste os poemas de um tom marcadamente lírico, enfático. Em relação a este último aspecto destacamos as expressões “férrea espora” (estrofe 14, verso 2) e “escarpados outeiros” (estrofe 15, verso 4) em “A Noiva do Sepulcro”, e “feral cypreste [sic]” (estrofe 3, verso 3) e “sinistro alvor” (estrofe 17, verso 2) em “O Noivado do Sepulcro”.

O hipérbato é, possivelmente, a figura de retórica mais utilizada, e uma das características que, a par das descrições vívidas, mais depressa permite ao leitor aperceber-se da qualidade lírica do poema. Quase todo o poema é escrito em hipérbato, mas daremos aqui alguns exemplos mais expressivos, que ilustram o estilo particular do autor: “Funerea campa com fragor rangeu”, “D'entre os sepulchros a cabeça ergueu (estrofe 2, versos 2 e 4), “Foi celebrado, d'infeliz amor” (estrofe 17, verso 4), “Quebrada a lousa por ignota mão” (estrofe 18, verso 4).

Em “William and Margaret” as principais figuras de estilo que destacamos são a aliteração, pela frequência com que é usada, bem como a assonância e a consonância. Em suma, a ênfase dada à qualidade fonética do poema convida à oralidade, e o ritmo enfatiza a sua musicalidade ritmada e bastante regular – e simples.

O pendor lírico da linguagem é denotado, por exemplo, nas analogias visuais com que é descrita Margaret: “her face was pale like April morn”, “And clay cold was her lily hand” (estrofe 2, versos 1 e 3, respectivamente). A expressão

“lily” é também uma metonímia para a brancura da mão a que se refere. Em “Sweet William's Ghost” a mesma expressão é usada para descrever as mãos da personagem Margaret: “She stretch'd out her lilly-white hand” (estrofe 10, verso 1), não como metonímia – já que a qualidade branca é explicitada – mas como símbolo, como analisaremos no subcapítulo acerca do imaginário dos poemas.

Outros exemplos de lirismo na linguagem são encontrados ao longo das estrofes 4 e 5, na comparação do aspecto de Margaret com a rosa que, através da sua mudança de cor – de cor-de-rosa para um tom pálido – proporciona uma imagem da alteração do tom de pele da personagem em vida e na morte. Outro exemplo são as metáforas “virgin heart” (estrofe 9, verso 3) para um coração que nunca amou, e “fatal place” (estrofe 16, verso 1), para cemitério. Temos ainda uma prosopopeia na estrofe 15: “the morning smil'd [sic]” (verso 1) e outra metáfora, desta vez para Sol, ainda em relação ao seu raiar na manhã: “And rais'd her glist'ring head: [sic]” (verso 2).

O termo “bower” (casa [de campo], quarto [feminino?]), de origem nos finais do século XV,⁷¹ é frequentemente utilizado em “William and Margaret”, “Sweet William's Ghost” e, sobretudo, em “Fair Margaret and Sweet William”. Esta expressão, devido à sua origem antiga, arcaíza o discurso, dando a ilusão de que os poemas são mais antigos do que a sua origem presumida indica. O termo “bower” pode ainda ser considerado uma catacrese, na medida em que o seu significado por vezes parece variar, designando umas vezes a casa de alguém e outras uma divisão dessa casa.

Nas baladas “Sweet William's Ghost” e “The Suffolk Miracle” – e também em “Alonzo the Brave and the Fair Imogine” de Lewis – encontramos “thou”, pronome pessoal com origem situada no século XV. Em “Fair Margaret and Sweet William”, “William and Margaret” e “Sweet William's Ghost” – e ainda no poema de Lewis, novamente – encontramos “thy”, pronome possessivo com origem equivalente à de “thou”. Em várias destas baladas encontramos ainda o pronome pessoal oblíquo “thee”. Desta feita podemos afirmar que, entre os poemas em apreço, “A Noiva do Sepulcro” não é a única balada em que se utilizaram pronomes arcaizantes de modo a adequar a linguagem à ideia de a história

⁷¹ “Bower”. In Oxford Living Dictionaries [Em Linha]. Disponível em: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/bower> [2016-12-07].

pertencer a tempos históricos remotos.

“Sweet William's Ghost” é um poema com linguagem relativamente simples e pouco recurso a figuras semânticas. O lirismo da sua linguagem é marcado por expressões arcaizantes e pela repetição de expressões, de palavras e de sons, e por algumas inversões sintáticas, como “Nor yet will I thee lend” (estrofe 5, verso 2) e “The dead corp followed she” (estrofe 11, verso 4).

Em relação à repetição de expressões, palavras e sons, destacamos “grievous groan” pela afinidade fónica e pela sua repetição nas estrofes 1 (verso 2) e 15 (verso 2), e “Then up and crew the red red cock. / And up then crew the gray” (estrofe 14, versos 1 e 2), em que há a repetição de “red” e a afinidade sonora de “the”/“then” e a repetição de “up”. Há ainda a repetição da expressão “faith and troth” por cinco vezes, ao longo do poema, que apresenta consonância a nível do dígrafo em terminam as duas palavras: o som de “th”.

Em “Sweet William's Ghost” encontramos os termos “tirl” (“And ay he tirl'd at the pin”, estrofe 1, verso 3) e “kirk” (“Till you take me to yon kirk-yard”, estrofe 8, verso 3, “My bones are buried in yon kirk-yard”, estrofe 9, verso 1), usados sobretudo na Escócia. Consideramos que isto tenha facilitado a sua identificação como “balada escocesa” por Thomas Percy.⁷² “Kirk-yard” (que significa “cemitério”) é uma expressão de origem medieval⁷³ cujo uso também dá a ideia de o poema ter uma origem arcaica, como dá também a palavra “yon” (que significa “aquele/a”).⁷⁴ Há ainda o uso de um verbo escocês, “to kilt”, na estrofe 11 “Now she kilted her robes of green” (verso 1), cujo significado é “to tuck up, to truss. A woman is said to kilt her coats, when she tucks them up”.⁷⁵ Curiosamente, no dicionário de onde retirámos esta citação, um dos exemplos de utilização para o verbo é precisamente a estrofe deste poema, com a referência bibliográfica “Ritson's S. Songs, ii. 203.” (sendo aqui o “S.” a abreviatura de *Scottish*).

O uso deste tipo de palavras reforça o pendor popular e regional do poema,

⁷² PERCY, 1870: 361.

⁷³ “Kirkyard”. In *Merriam-Webster.com* [Em Linha]. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/kirkyard> [2016-10-11].

⁷⁴ “Yon”. In *Merriam-Webster.com* [Em Linha]. Disponível em: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/yon>. [2016-12-19].

⁷⁵ “To kilt” In JAMIESON, John -- *An etymological dictionary of the Scottish language; to which is prefixed, a dissertation on the origin of the Scottish language* [Em Linha]. Paisley: A. Gardner, 1879. Vol. III. p. 29. Disponível em: <https://archive.org/details/etymologicaldict03jamiuoft> [2016-12-05].

tornando mais fácil a identificação da sua origem. Por outro lado, o uso de termos arcaizantes dificulta a sua identificação cronológica. Em *Reliques* Thomas Percy observa que, nesta balada recolhida da coletânea *Tea-Table Miscelany* de Ramsay, a estrofe final parece ser moderna.⁷⁶ Há, portanto, a implicação de que, sendo uma balada antiga, terá havido, no mínimo, uma alteração mais recente da sua forma, embora possa também ser interpretado como um fundamento para a balada em si ser mais recente do que Ramsay e Percy poderiam considerar. Por outro lado é possível que esta balada seja de facto antiga, dado que se considera ser uma das várias formas de uma balada escandinava célebre que, por sua vez, é similar, em parte, a um poema anónimo da recolha de poemas antigos da tradição nórdica: “Elder Edda”.⁷⁷

Em “Fair Margaret and Sweet William” encontramos poucas figuras semânticas também. Embora não abunde, o hipérbato é talvez o mais significativo recurso estilístico neste poema (e.g. “A rich wedding you shall see”, “Then came the spirit of Fair Margaret”).

As figuras de linguagem usadas são sobretudo de som: “fast asleep” (estrofe 5, verso 2), “bride-bed” (estrofe 6, verso 3), “brown bride” (estrofe 15, verso 1), “seven brethrèn” (estrofes 11 e 14, versos 3 e 1, respectivamente).

À semelhança de “Sweet William's Ghost”, também encontramos bastante repetição de palavras e de expressões de um verso para outro, como por exemplo: “Deal on, deal on, my merry men all / Deal on your cake and your wine” (estrofe 16, versos 1 e 2). Encontramos também alguns pleonasmos “I dreamt a dream, my dear ladyè” (estrofe 8, verso 1), “Fair Margaret dyed to-day, to-day” (estrofe 17, verso 1).

Este poema contém elementos arcaizantes como a terceira pessoa do verbo “methought”: “methinks” (estrofe 12, verso 3), que podemos traduzir por “parece-me” e que é frequentemente encontrado nos sonetos e na obra dramática de Shakespeare. Outro destes elementos não é uma palavra mas um conceito, na estrofe 16, relativo à prática de comer e beber (bolo e vinho, neste caso) num rito funéreo a que corresponderá o funeral (ou talvez o velório). Thomas Percy

⁷⁶ Percy, 1870: 361.

⁷⁷ SARGENT, KITTREDGE, 1904: 164-165.

menciona em nota ao poema ser uma prática arcaica.⁷⁸ Este ritual é encontrado também em práticas culturais da tradição portuguesa. Segundo Alexandre Parafita, a prática é conhecida por “pão do defunto”, e “é uma última refeição que o falecido “oferece” às pessoas que se incorporaram no seu funeral, em jeito de agradecimento pelas preces de cada um [...]”.⁷⁹

Em “The Suffolk Miracle” o carácter narrativo do poema sobrepõe-se ao dramatismo das falas: é mais frequentemente descrito pelo narrador o que acontece do que há diálogo entre as personagens. O cariz lírico do poema é marcado sobretudo pelo hipérbato, pela linguagem descritiva e pelo uso de linguagem arcaizante com que a acção é narrada.

Em relação à linguagem descritiva, colocamos o exemplo do verso 2 da estrofe 7: “Who was her heart's espousèd friend [sic]”. Em relação ao uso de elementos linguísticos evocativos de períodos históricos antigos, destacamos a forma “cam'st” (estrofe 18, verso 3) do verbo “to come” – vir, em português. “Cam'st” é bastante usado por Shakespeare na sua obra dramática.

O hipérbato é uma figura de sintaxe importante, já que dramatiza a enunciação. A par da linguagem em si erudita, enfatiza a qualidade lírica do poema. Encontramo-lo em abundância também nas adaptações “Leonor” e “Affonso e Isolina”. Esta construção sintáctica evoca-nos a tradição de lírica medieval. Herculano, que foi mais do que um nostálgico, ocupou-se da recolha e sistematização históricas e daí terá buscado influências temáticas bem como formais, não só na produção de obra original como na produção e reprodução de textos ligados à herança histórica portuguesa, como é possível apreciar nas “suas” *Lendas e Narrativas* (1831).

De uma forma muito simples, o uso do hipérbato distancia o poema da sintaxe oral, mas não o torna inverosímil por isso: pelo contrário, aproxima-o da verosimilitude das tais fontes históricas que motivaram a publicação de, por exemplo, “A Dama Pé-de-Cabra”. O hipérbato está presente também em “Affonso e Isolina”, e no original “Alonzo the Brave and the Fair Imogine” de Lewis. Também na adaptação “Leonor” do poema “Lenore” de Bürger encontramos frequentemente a inversão da ordem sintáctica, mas aqui, tratando-se de uma

⁷⁸ PERCY, 1870: 359.

⁷⁹ PARAFITA, 2000: 20.

adaptação de um poema alemão, não devemos ignorar o facto de a língua ter por norma uma ordem sintáctica normal que na nossa língua parece inversa.

Também nas baladas inglesas e escocesas há um uso frequente do hipérbato, evocativo da escrita de Shakespeare, figura histórica que se começou a cultuar como o bardo da língua inglesa desde o Pré-Romantismo, como, aliás, aconteceu com Camões em Portugal, também a partir de cerca de Setecentos.

3.3. Aspectos textuais

3.3.1. Acção e enredo

Em “A Noiva do Sepulcro” (Herculano) a acção no poema localiza-se num tempo e num espaço que, apesar de não inteiramente concretos, evocam a época medieval e uma qualquer zona junto à fronteira com Espanha, onde outrora houve um castelo, isto é, uma povoação feudal. Na segunda parte do poema é mencionado o rio Lima, o que transporta a imaginação do leitor para a zona da Serra do Gerês.

Também o nome do cavaleiro, dom Sueiro, nos dá uma referência espaço-temporal importante em termos do imaginário em que o poema se apoia, já que é um nome que integra nobiliários da Península Ibérica e outros documentos da genealogia relativa às famílias nobres do Condado Portucalense e da Península Ibérica na sua generalidade, entre eles as *Provas da Historia Genealogica Da Casa Real Portuguesa* (1739-1748) recolhidas por António Caetano de Sousa.

O poema conta a história de dom Sueiro, alcaide de linhagem nobre, estimado por todos (“Noivados, torneios, festas, / Ninguém sem elle fazia [sic]”), mas cuja viuvez precoce e aparentemente pouco sentida (“Mas por este golpe o alcaide / Não mostrou grande tristura.”) ocasionou entre o povo suspeitas em torno dessa perda. Seguindo a tradição temática da balada, o que se conta é apresentado como se fosse uma lenda: uma sequência de eventos que mistura circunstâncias fantásticas de permeio com factos, e que integra determinados imaginário e tradição populares, à semelhança do que acontece, por exemplo na

lenda recolhida e adaptada por Herculano “A Dama Pé-de-Cabra” (1851).

O que à primeira vista poderia ser uma história de amores perdidos idealizada e trágica como a d“O Noivado do Sepulcro” (Passos), revela-se gradualmente como uma história de enganos. Dom Sueiro segue em caçada a cavalo e encontra uma estranha donzela que o intriga e cativa, e a quem persegue e faz juras de amor a troco de um novo encontro, com o qual esta acaba por comprometer-se. Antes de o consentir justifica a hesitação com o seu conhecimento do passado de dom Sueiro, mencionando dona Dulce, a falecida esposa do alcaide, e dona Elvira, que a donzela alega ter sido seduzida pelo cavaleiro.

Quando cai a noite e chega o momento ansiado, dom Sueiro depara-se, primeiro, com o fantasma de dona Elvira, que lhe faz um aviso para se arrepender dos seus crimes e, depois, com a donzela misteriosa. Ao renovar os seus votos de devoção à donzela, esta transfigura-se, assumindo o assustador semblante do cadáver de dona Dulce, de “lábios apodrecidos”, “mortal hálito” e, no geral, “figura horrível”. É neste momento do poema que as suspeitas levantadas ao longo da acção são confirmadas. Dona Dulce, a finada esposa de dom Sueiro, fora envenenada mortalmente, e dona Elvira, conquista que lhe seguiu, tivera o mesmo destino. Estas revelações, que confirmam as acusações da donzela da floresta acerca da conduta de dom Sueiro, derrubam o ideal cavalheiresco – e dom Sueiro é, afinal, um cavaleiro – bem como qualquer associação ao modelo de amor cortês: nobre, puro, casto. Aquele que no início da balada parecia prezado por todos – já que “Noivados, torneios, festas / Ninguém sem elle fazia [sic]” (estrofe 5, versos 1 e 2) – acaba por se revelar um cobarde e um homem de má índole: alguém de amores frívolos, promessas vãs, ou seja, alguém sem honra, valor basilar para os ideais de cavalaria.

A história termina com os relatos de pastores da assombração do alcaide condenado a vaguear por ali, perseguido pelas mulheres que iludiu e matou, ficando a cumprir as juras de amor outrora feitas, que no além-túmulo assim se eternizam.

A primeira parte da divisão formal do poema é uma introdução à história: esta introdução insere a história num espaço e num tempo específicos, e

apresenta os contornos da intriga: dom Sueiro e o “mysterio [sic]” que envolvia a morte da sua esposa. Uma vez que, como vimos, a acção é inserida no passado, esta constitui-se como uma analepse em relação ao tempo do narrador. O tempo da narrativa em si desenrola-se ao longo de um dia: começando cedo, com o erguer de dom Sueiro logo no primeiro verso da segunda parte, e terminando de madrugada, sabendo-se disso apenas que é depois da meia noite – hora em que “troa o sino” na estrofe 58.

Em “O Noivado do Sepulcro”, de Soares de Passos, a acção tem uma amplitude cronológica menor que a do poema de Herculano, passando-se ao longo de uma madrugada. Também em termos espaciais a amplitude é menor: a acção confina-se a um cemitério (“Vai alta a lua! Na mansão da morte / Já meia noite com vagar soou”, estrofe 1, versos 1 e 2).

A primeira personagem é um fantasma com semblante de monge – não se sabe se literalmente se assemelha a um monge, devido ao seu aspecto, ou se há aqui uma sugestão de amor proibido e casto, o que faria sentido atendendo ao modo como se vai desenrolando a acção. Ao vaguear por entre as campas – entre as quais aquela de onde se ergueu – lamenta-se pelo amor que teve em vida e tem ainda na morte (“E que na tumba não cessei de amar”, estrofe 6, verso 2) – não se sabendo aqui se fala da sua tumba ou da da sua amada – e julga ter sido abandonado pela mulher que amou, por não ser por ela visitado há três dias. No meio deste sofrimento surge a voz daquela a quem devotou o seu amor, uma “formosa virgem”. Aqui, ao contrário do que se passa com o poema de Herculano, concretiza-se o ideal amoroso do amor casto que, apesar de não estar contextualizado historicamente, por não existirem referências temporais, nos remete para a ideia de amor cortês que, depois da lírica medieval, tornou a ser grande temática literária com o Romantismo.

Para enfatizar as circunstâncias trágicas de ambos os amados se terem finado, a “formosa virgem” conta que sucumbiu à morte por causa do desgosto causado pela perda do seu amado (“Deixei a vida... que importava o mundo, / O mundo em trevas sem a luz do amor?”), ainda que tenham vivido o que será (implicitamente) um amor não consumado, quiçá proibido (“Foi celebrado, d'infeliz amor [sic]”). O poema termina com a ansiada união dos amados, já esqueletos,

numa só campã. A morte é aqui a concretizaçã das juras de amor eterno trocadas e, apesar de trágicas, as circunstâncias sobrenaturais do encontro sã favoráveis, pois possibilitam enfim a uniã dos amados, ainda que no além-túmulo.

O contraste entre os poemas é nítido: o poema de Herculano inicia-se com toda a promessa de um romance cavaleiresco, mas revela-se uma sequênciã de enganos, desilusões e vingança, sendo dom Sueiro uma personagem que se prova o contrário do que o ideal que representaria é – corajoso, honrado, nobre de espírito (nã apenas de linhagem), enfim, um cavaleiro nã só de mestria a cavalo como de conduta e valores. Já o poema de Soares de Passos inicia-se com o que poderia ser o contexto de um desamor e uma história de enganos, mas que acaba por ser um reencontro de dois amados que podem enfim ficar um com o outro, ainda que isso só seja possível com (e na) sua morte. Este facto concede ao poema de Passos um final trágico mas feliz, de idealizaçã amorosa.

A primeira parte do poema “A Noiva do Sepulcro” constitui-se como uma introduçã à história em si. O narrador fala-nos no presente, sendo que a aççã que narrará se circunscreve a um passado distante. As marcas temporais que estabelecem o presente passam pelo uso do presente do indicativo (“vê-se”, “trepam”, “cingem”) e do gerúndio (“vendo-se”) nas primeiras estrofes e sã usadas em relaçã a elementos descritivos espaciais. Esses elementos, um castelo e seus muros, estã, no presente do narrador, em ruínas, sendo que se infere das estrofes que se sucedem que a história tenha ocorrido quando esses marcos arquitectónicos eram “formosos e fortes” – como sã descritos em relaçã ao seu passado.

A contemporaneidade do passado do castelo e do cavaleiro é também inferida precisamente da contiguidade histórica do período em que castelos eram ainda utilizados e ainda existiam cavaleiros. É nesta primeira parte que nos é dado a conhecer o protagonista: o alcaide dom Sueiro, em torno de quem teria existido um “mysterio de maldade [sic]” que, de acordo com o povo, poderia ser mentira tanto como verdade. A maioria dos tempos verbais usados pelo narrador para se referir a essa personagem e ao contexto em que vivera sã no passado, encontram-se tanto no pretérito perfeito como no imperfeito (“fazia”, “montaria”,

“partiu”, “mostrou”, “criam”, “corria”). A incerteza que precipita a curiosidade do leitor de modo a desafiá-lo a continuar a leitura é dada não apenas pela forma explícita como esse mistério é mencionado, como pelo uso do pretérito imperfeito que, em simultâneo, indica a possibilidade da continuidade da acção – ou seja, da possibilidade de desvendar esse mistério –, que é precisamente o que acontece a partir da segunda parte do poema.

Tanto em “O Noivado do Sepulcro” como nas baladas inglesas e escocesas cuja acção analisaremos a partir do parágrafo seguinte, não há propriamente marcas linguísticas ou marcas descritivas que nos permitam particularizar o tempo da acção em relação a um período da História, como é possível fazer com o poema de Herculano, “A Noiva do Sepulcro”.

A história de “William and Margaret” tem alguma afinidade com o poema de Alexandre Herculano, na medida em que trata a aparição do fantasma de uma personagem feminina ao seu amado, motivada pela quebra do juramento de amor que este lhe fizera.

A acção é começada a contar como pertencendo já ao passado e segue uma dinâmica de sucessão cronológica regular, com excepção da analepse nas estrofes 4 e 5. O tempo da narrativa encaixa-se no período de uma madrugada e no início de uma manhã. A acção começa a ser narrada a partir da meia noite, na primeira estrofe e, chegando à estrofe 14, Margaret menciona o aviso do galo, simbolizando o raiar do dia, sendo que na estrofe seguinte o narrador fala da cotovia e do sorrir da manhã para descrever essa passagem de tempo.

Na primeira estrofe dá-se conta do aparecimento do fantasma de Margaret aos pés de William (“In glided *Margaret's* grinly ghost, / And stood at *William's* feet” [sic]), enquanto todos dormiam (“When all were fast asleep”). A estrofe seguinte consiste numa descrição da figura do fantasma no momento da acção e, nas duas estrofes seguintes, numa analepse que serve para caracterizar Margaret em vida e, assim, demonstrar o contraste entre os dois estados. Na estrofe 5 é-nos indicada a causa da sua morte – o amor – e a natureza prematura dessa morte: “But love had, like the canker worm, / Consum'd her early prime:”, “She dy'd before her time”.

A partir da estrofe 6 começa o monólogo de Margaret a William. Apesar de

este poema ser intitulado “William and Margaret”, a personagem principal é Margaret. O facto de apenas Margaret falar singulariza esta balada em relação aos restantes poemas, onde o diálogo, parco ou abundante, é a norma. Este monólogo dura 9 estrofes – terminando na estrofe 14, com o amanhecer.

Ao dirigir-se a William, na estrofe 8, Margaret fala-lhe de como traiu a sua confiança (“Thy pledge and broken oath”) e pede-lhe que devolva a sua virtude de donzela (“And give me back my maiden-vow”). Na estrofe 9 dá a entender, como forma de questionar o seu carácter, que William abandonara o mesmo rosto que outrora ocasionara elogios (“How could you say, my face was fair, / And yet that face forsake?”).

Em suma, o monólogo de Margaret proporciona ao leitor não só um relato da conduta de William em relação a Margaret – embora a sua perspectiva seja unilateral – como um conjunto de elementos caracterizadores da personagem William: um *rakehell*, como dom Sueiro.

Com o raiar do dia, nas últimas três estrofes, é indicado que William se levanta da cama empalidecido e trémulo (“Pale *William* quak'd every limb; [sic]”) e que, em desvario (“Then, raving, left his bed”), se dirige ao cemitério (“He hy'd to the fatal place”). A menção do estado de alteração visível de William depois do que sucedeu ao longo da noite coloca, de certa forma, a suspeita de que a acção ao longo do poema poderá ter sido apenas um pesadelo.

Depois de deslocar-se ao local de descanso final de Margaret, William deita-se na erva e, invocando três vezes o nome de Margaret, chora sobre a sua sepultura. No penúltimo verso da última estrofe encosta o seu rosto à sepultura de Margaret e, no último verso, é descrita uma acção que consideramos um eufemismo para a sua morte: “And word spoke never more”. Estes versos finais dão a entender que William terá sucumbido fatalmente à sua culpa, embora não saibamos que grau de culpa exactamente ele tem. Voltando atrás, à estrofe 11, nos primeiros dois versos Margaret diz “How could you swear, my lip was sweet, / And made the scarlet pale”, o que, tomando em consideração o verbo “to make”, podemos considerar uma acusação. Terá William roubado a vivacidade de Margaret através da desilusão amorosa, ou terá tido um papel mais activo na morte da personagem, como dom Sueiro? Esta é uma questão que o poema não

nos pode esclarecer, mas que enriquece a nossa análise.

Como estabelecemos já, “William and Margaret” e “Margaret’s Ghost” são essencialmente o mesmo poema, já que apresentam poucas alterações de um para outro. A alteração mais significativa é a diferença no título, e devido à centralidade da personagem Margaret em relação a William, consideramos que “Margaret’s Ghost” é um título mais adequado.

Em “Fair Margaret and Sweet William” a acção decorre ao longo de três dias que se sucedem de modo linear. No primeiro dia, descrito como um longo dia de Verão, são-nos apresentadas as personagens principais como um casal (“two lovers”, estrofe 1, verso 2).

Na primeira estrofe, último verso (“And could not talk their fill”) é-nos dada a ideia de um desentendimento entre os dois amados, e na segunda estrofe William fala acerca de um casamento a realizar-se no dia seguinte. Na estrofe 3 o leitor é informado de que a noiva não é Margaret, a qual vê os noivos passar (“There she spyed sweet William and his bride [sic]”, verso 3). Na quarta estrofe Margaret sai do quarto, ao qual nunca mais regressaria viva (“But ne'er came alive in't again”).

Na estrofe 5 há um avanço rápido do tempo até à noite do dia do casamento. Os quatro versos da estrofe evidenciam similaridades com as versões atribuídas a David Mallet (“William and Margaret” e “Margaret’s Ghost”), estrofes 1 e estrofes 2 de cada versão (respectivamente):

“When day was gone, and night was come,
And all men fast asleep,
Then came the spirit of fair Marg’ret,
And stood at Williams feet”

(“Fair Margaret and Sweet William”)

“’twas at the fearful midnight hour,
When all were fast asleep,
In glided Margaret’s grimly ghost,
And stood at William’s feet

(“William and Margaret”)

Estas similaridades concernem ao momento temporal da acção e à posição espacial de Margaret em relação a William, quando primeiro lhe aparece.

A estrofe 6 constitui-se como um pequeno monólogo de Margaret, dirigindo-se a William: esta pergunta-lhe se está acordado ou a dormir. No seu monólogo alude às suas vestes – uma mortalha – referência encontrada também nas versões atribuídas a Mallet. A alusão à mortalha confirma o verso da quarta

estrofe que citámos, acerca de como Margaret não mais voltaria ao seu quarto em vida. A partir desta estrofe a história vai diferindo cada vez mais das versões de Mallet. Para começar, ao dirigir-se a William, Margaret deseja-lhe sorte no leito nupcial (“God give you joy of your gay bride-bed”).

Na estrofe seguinte o dia raia e William dirige-se à sua noiva, dizendo-lhe que tem motivo para chorar (“My dear, I have cause to weep”). Nas estrofes que se sucedem William conta o estranho sonho que teve, em que viu duas coisas – o quarto cheio de “vinho” tinto (I dreamt my bower was full of red “wine”) e o leito nupcial cheio de sangue (“And my bride-bed full of blood”) – que a sua noiva reconhece como maus presságios (“Such dreams, such dreams, my honoured sir, / they never prove good”).

Na estrofe 10 William avisa os amigos de que, com a permissão da sua noiva, vai ao encontro de Margaret. Nas estrofes 9 e 10 chega a casa de Margaret e é um dos seus irmãos que o recebe e lhe mostra o cadáver. Na estrofe 13 William tenta beijar o corpo de Margaret nos lábios dizendo “Though a smile I cannot win”. Isto exalta os sete irmãos desta, que lhe pedem para ir beijar a sua noiva e deixar Margaret em paz (“You may go kiss your jolly bride, / And let our sister alone.”). A isto William responde tentando defender-se, na estrofe 15, dizendo que ao beijar a sua noiva apenas faz o que é correcto, já que nunca prometera devotar-se a cadáver algum (“I never made a vow to yonder poor corpse / By day, nor yet by night.”). O “yet” aqui parece pressagiar alguma coisa, sensação que a estrofe 16 agudiza quando William diz “Deal on (...) / (...) on your cake and your wine: / For whatever is dealt at her funeral to-day, / Shall be dealt to-morrow at mine”. Quando a personagem fala do seu funeral no dia seguinte, o que poderíamos entender enquanto força de expressão, acaba por pressagiar o que lhe acontece, que é narrado nas estrofes seguintes: William morre no dia seguinte a Margaret, ele de desgosto amoroso e ela do mais puro amor (“Fair Margaret dyed today, today, / Sweet William dyed the morrow: / Fair Margaret dyed for true love, / Sweet William died for the sorrow. [sic]”).

Na estrofe 18 há uma prolepse, em que o que é narrado decorre ainda no passado, mas num tempo menos afastado em relação ao da acção. Os primeiros versos (“Margaret was buryed in the lower chancél, / And William in the higher:”)

revelam que Margaret foi enterrada numa parte da igreja mais afastada do altar – essa “lower chancel” será uma nave ou um transepto da igreja, dependendo de quantas zonas a planta terá –, e William na parte mais próxima, no presbitério. Nos versos seguintes é relatado que do peito de Margaret brotou uma rosa, e do de William uma planta com espinhos (“Out her breast there sprang a rose. / And out of his a briar.”).

Na penúltima estrofe é narrado como essas plantas cresceram até ao tecto da igreja, e que não podendo crescer mais, se entrelaçaram, formando o que é designado como “o nó dos amores verdadeiros” (And there they tyed in a true lovers knot”), o que muito espantou todos (“Which made all the people admire”). O poema conclui na estrofe 20 dizendo que essas plantas foram mandadas cortar, ou ainda lá podiam ser avistadas no presente em que nos fala o narrador.

A última estrofe do poema de Passos termina em prolepse – assim como as duas últimas estrofes do poema “A Noiva do Sepulcro” de Herculano –, o que reforça a circunscrição do enredo ao passado. Em ambas há a referência a testemunhas de impactos decorrentes destas narrativas. Temos em “A Noiva do Sepulcro” os pastores que contam que é possível avistar-se à meia noite, nas margens do rio Lima, estranhas figuras vestidas de branco, e em “O Noivado do Sepulcro” as testemunhas abstractas que acharam dois esqueletos numa só sepultura, e a testemunha material da pedra tumular quebrada, na sepultura que havia ficado vazia.

A existência de testemunhos de situações relacionadas com os contornos sobrenaturais das histórias que se contavam serve então de reforço da veracidade dessas histórias, o que se constitui como um importante elemento de evocação de narrativa popular. O que queremos aqui dizer é que, como era sabido já por Herculano na sequência da sua recolha de folclore, era comum a associação de episódios ou elementos inexplicáveis a factos – de que é exemplo o uso da lenda da “Dama Pé-de-Cabra” na fundamentação das origens do Conde D. Pedro no *Terceiro Livro de Linhagens*, de onde Herculano a retirou e adaptou.⁸⁰

A estratégia de conclusão de “Fair Margaret and Sweet William” tem

⁸⁰ MONTEIRO *apud* ALVES, 2014: 56.

afinidade com a conclusão do poema de Soares de Passos. Tanto “Fair Margaret and Sweet William” como “A Noiva do Sepulcro” terminam com a alusão a testemunhos físicos da história contada, de modo a reforçar a veracidade (antes, a verosimilhança) dessa narrativa. A principal diferença quanto a esses testemunhos físicos não se prende necessariamente com a forma da sua manifestação mas com o facto de, na balada popular inglesa, ser estabelecido o desaparecimento desse testemunho – ou ainda “hoje” lá estaria (“Or they had now been there”), e de na balada de Passos esse testemunho ainda existir quando a história foi contada. Lembremos que a conclusão de “A Noiva do Sepulcro” de Herculano termina com a alusão aos testemunhos verbais de avistamentos das assombrações relacionadas com o destino das personagens do poema.

Na balada “Sweet William's Ghost”, embora os protagonistas sejam também um William e uma Margaret, e se trate de uma história trágica de amor que envolve a morte e a aparição sobrenatural de um defunto, o defunto é William e a história em si difere o suficiente das baladas anteriores para se destacar.

Em termos cronológicos e espaciais é também bastante simples: a história tem a duração de pelo menos uma madrugada, terminando durante o raiar da manhã, e passa-se no que se crê ser o quarto de Margaret, embora o termo “bower” possa designar uma casa (de campo) também. Em termos de sucessão cronológica a história é narrada de modo linear.

A narrativa inicia-se com a chegada de um fantasma à porta de Margaret, que entre gemidos de agonia (“with many grievous groan”) faz brandir a cavilha da dobradiça da porta (“And ay he tirmed at the pin”) sem que Margaret responda. Na estrofe seguinte, contudo, ela inicia o diálogo perguntando se quem lá vem é o pai, o irmão ou o seu amado “Willy”, vindo da Escócia (“Or is it my true love Willy / From Scotland new come home.”). Da estrofe seguinte consta a resposta, em que o fantasma se identifica como sendo Willy. Na estrofe que lhe sucede ele continua a dirigir-se a Margaret, pedindo-lhe que lhe responda e que acredite/confie nele como ele confiou nela (“I pray speak to me, / Give me faith and troth, Marg’ret, / As I gave it to thee”). A isto, na estrofe a seguir responde Margaret poder apenas fazê-lo depois de ele entrar e lhe beijar a bochecha e o queixo. (“The faith [...] / Nor yet will I thee lend, / Till thou come within my bower, / And kiss my cheek and

chin”).

Na estrofe 6 William avisa-a: “I am no earthly man / And shou’d I kiss thy rosy lips, / thy days will not be lang”, o que a informa de que o seu Willy não é exactamente o homem que conhecera e que, ao tocá-la (beijá-la), a condenaria à morte – um eufemismo para morrer de facto. É através das palavras de William que Margaret se dá conta da transformação daquele que lhe era familiar em algo sobrenatural: o fantasma de William.

A estrofe 7 é uma repetição da estrofe 4: William pede a Margaret que lhe responda e que confie nele. Os dois primeiros versos da estrofe 8 são uma repetição dos dois primeiros versos da estrofe 5 – a resposta de Margaret – mas nos dois versos seguintes Margaret estabelece que esse tipo de intimidade (o beijo) não será concedido até que William a leve ao adro da Igreja e case com ela com um anel (“Till you take me to yon kirk-yard, / And wed me with a ring”).

William responde-lhe na estrofe 9 que no adro de uma Igreja longínqua, além-mar, está sepultado o seu corpo (“My bones are buried in yon kirk-yard, / Afar beyond the sea”), e que é o seu espírito que se lhe dirige naquele momento (“And it is but my spirit, Marg’ret, / That’s now speaking to the.”).

As estrofes 10 e 11 são sobretudo descritivas. Em termos de acção passa-se, em suma, que Margaret decide confiar no seu amado. Contudo, no verso 4 da estrofe 11 a acção é posicionada no tempo em relação à estação do ano: o Inverno (“And a’the live-lang winter night”).

Margaret pergunta a William, na estrofe seguinte, se há espaço para ela onde ele foi sepultado (“Is there any room [...] / Wherein that I may creep?”), ao que ele lhe responde, na estrofe a seguir, que o seu caixão foi feito à justa (“There’s no room [...] / My coffin’s made so meet.”).

Nos primeiros dois versos da estrofe 14 são mencionados elementos que dão a ideia do raiar do dia: o cantar do galo vermelho e o alegrar do cinzento do céu (“Then up the crew the red red cock, / And up then crew the gray”). Nisto, William diz a Margaret que é altura de ir embora. Contudo, estranhamente, não diz que é altura de ele próprio se ir embora, antes se dirige a Margaret (“’Tis time [...] / That you were going away”), o que pode parecer um pouco confuso aqui, mas fará sentido adiante.

Na estrofe 15, a penúltima deste poema, o fantasma de William pára de falar e emite um gemido descrito da mesma forma que aqueles com que se fez anunciar no início do poema (*grievous*) antes de desaparecer envolto em neblina (“Evanish'd in a cloud of mist [sic]”), deixando Margaret só (“And left her all alone”).

Perante o desaparecimento do fantasma de William, na estrofe seguinte Margaret suplica que este – seu amor verdadeiro e único – fique com ela (“O stay, my only true love, stay,”). A ideia desse amor idealizado, nobre, é reforçada pelo verso “The constant Marg'ret cry'd [sic]”, que caracteriza Margaret como alguém constante. A própria atitude perante o fantasma de William, perguntando-lhe se pode juntar-se-lhe no sepulcro quando este lhe aparece, valida esta ideia. O verso termina descrevendo o momento em que esta morre, desolada pela perda de William (“Wan grew her cheeks, she close'd een, / Stretch'd her soft limbs and dy'd. [sic]”), o que reforça uma última vez no poema essa nobreza de sentimentos.

A balada “The Suffolk Miracle” é, em suma, uma tragédia amorosa: conta a história de um amor dividido pela vontade humana, o que traz aos dois amados a morte. Um rapaz e uma rapariga que se conhecem e que se enamoram são separados pelo pai da jovem, um agricultor rico e proeminente na zona em que se passa a acção, que provavelmente fazia tenções de casar a filha com um partido melhor. O rapaz morre de desgosto amoroso mas regressa do além-túmulo pela sua amada, sem que, contudo, esta saiba que ele havia morrido.

A par do título, é na primeira estrofe que se localiza geograficamente a acção: na região de Suffolk. É também no título e nesta estrofe que a narrativa é apresentada como uma história tão fantástica como nenhum estranho terá antes ouvido: “A wonder stranger ne'r was known / Then what I now shall treat upon [sic]”. É ainda nesta primeira estrofe do “milagre de Suffolk” que temos a única identificação na primeira pessoa do narrador, característica completamente distinta desta balada em relação aos poemas analisados previamente.

Nas primeiras estrofes temos a breve menção do estatuto socioeconómico relativamente elevado do agricultor e uma curta descrição interna e externa da sua filha – virtuosa e bela. Nas estrofes 3 e 4 é-nos apresentado o enredo que motiva a história: um rapaz que vivia nas imediações da filha do agricultor

apaixona-se por ela e ela corresponde, o pai da jovem desaprova o afecto e isso leva-o a enviar a filha para a casa do tio, para separar os dois amados.

Na estrofe 5 há a menção de uma distância de 40 milhas em relação à casa do tio da rapariga, circunscrevendo os dois espaços principais da acção a essa área. Ao longo das estrofes 6 e 7 há a descrição de como essa impossibilidade física que separa os dois jovens causa grande transtorno emocional ao rapaz, que se lamenta pelo facto de o pai da jovem não conseguir ver que ele a ama de facto (“He sighd and sobd continually / That his true love he could not see [sic]”).

Na estrofe 8 sucede a consequência fatal deste desgosto amoroso que a medicina não pôde aliviar (“He mournd so much that doctor's art / Could give no ease unto his heart / Who was so strang(e)ly terrified, / That in short time for love he died” [sic]), contudo, como ficamos a saber através da estrofe 9, a jovem não é informada acerca da morte do seu amado e assim continua a amá-lo à distância (“But constant she did remain”).

Seguidamente, na estrofe 10, após cerca de um mês de o rapaz ter sido sepultado, aparece à rapariga, que ainda estava na casa do seu tio. O rapaz aparece-lhe no cavalo do pai da jovem, juntamente com o capuz da mãe da rapariga e um salvo-conduto, de modo a provar que tinha vindo por ordem deles. O tio consente que o rapaz leve a sobrinha de volta a casa dos pais e nisto se inicia a rápida sequência a cavalo, que em apenas duas horas lhes permitiu deslocarem-se essas 40 milhas. Devemos mencionar aqui que este momento tem sido relacionado com a sequência a cavalo no poema “Lenore” de Bürger por vários autores e críticos como prova de uma relação entre os dois poemas. Nas baladas populares aqui em apreço, assim como no poema de Herculano e no poema de Soares de Passos, não há qualquer sequência de acção relacionada com a deslocação a cavalo de dois amados – vivos ou mortos.

É nesta sequência a cavalo em “The Suffolk Miracle” que aparece, contudo, uma variação do motivo recorrente do testemunho do momento sobrenatural: durante a cavalgada o rapaz queixa-se de uma dor na cabeça e, à volta dela, a rapariga prende o lenço que trazia consigo. Na estrofe 25 esse lenço é descoberto pelo pai da jovem amarrado à cabeça do defunto em decomposição

na campa.

Regressando à estrofe 16, mesmo depois de a jovem ser entregue na casa de seus pais e de estes a terem recebido muito surpreendidos, não é revelado à moça que o seu amado havia falecido. Antes, o seu pai vai averiguar junto do pai do jovem acerca do que se terá passado. Só depois disso, e de o agricultor ter ido mandar abrir a campa do rapaz para ver se estava mesmo morto, e de ver o lenço da sua filha amarrado à cabeça do defunto, é que o homem relata à filha o sucedido. Este desgosto precipita a morte da rapariga, na estrofe 27, e a estrofe 28 termina com uma mensagem de consciência moral: “Part not tru love, you rich men, then / But if they be right honest men / Your daughters love, give them their way, for force oft breeds their lives' decay”.

Como vimos a respeito dos dois primeiros versos da primeira estrofe, o tempo do discurso situa o tempo da acção no passado. Com excepção de “A Noiva do Sepulcro”, todos os poemas analisados são narrados a partir do início da acção, isto é: *ab ovo*.

Na primeira estrofe do poema o narrador circunscreve a história ao passado, mas não parece ser um passado muito distante do do tempo do narrador, a julgar pelo uso do advérbio de tempo “lately”.

Não é possível precisar o tempo cronológico além da menção do curto espaço de tempo entre o vínculo amoroso formado entre os dois jovens e a morte do rapaz por desgosto amoroso, na estrofe 8, e da menção do período de cerca de um mês ou mais entre a morte do pretendente à filha do agricultor e a sua aparição sobrenatural diante dela. A duração desse momento sobrenatural é o de uma noite: não há elementos que nos dêem conta de uma passagem do tempo além disso. Na sequência de o pai da jovem ter ido falar com o pai do rapaz e de ter ido averiguar se o rapaz estava mesmo enterrado, é-nos dito novamente que ele estava morto há cerca de um mês – o que indica que a sequência de eventos entre a aparição do defunto à sua amada e o momento de descoberta no túmulo do lenço que ela lhe pôs na cabeça é curto.

Ao contrário do que acontece nas baladas supramencionadas, o diálogo é escasso. Entre Margaret e William há apenas uma troca de palavras em dois versos por parte de Margaret – “Thou art as cold as any clay; / When we come

home, a fire wee'l have [sic]" (estrofe 15, versos 2 e 3) – e de nem um verso por parte de William: "'I'll set the horse up," the he said" (estrofe 16, verso 3).

Em "The Suffolk Miracle" o motivo do defunto que regressa ao mundo dos vivos pela pessoa amada parece um pouco anticlimático no que concerne à revelação do morto – que ao leitor é bastante óbvio assim que fica a saber da morte do rapaz, na estrofe 8 – mas que à sua amada é apenas um relato verbal, no fim do poema. Este tratamento do motivo em questão difere amplamente, em termos de acção, de "A Noiva do Sepulcro". No poema de Herculano, o momento em que o fantasma de dona Elvira aparece ao alcaide é fundamental para que haja um desenvolvimento: o aviso contido nas palavras de Elvira sumariza a causa do desenlace da acção e se, por um lado, o permeia de fatalidade na estrofe 61, especialmente com o verso "Negro o sepulchro te espera [sic]", por outro, na estrofe seguinte, lembra a dom Sueiro de que tem uma oportunidade de escolha em relação ao seu destino: "Pensa, monstro, enquanto é tempo [sic]".

O primeiro momento sobrenatural em "A Noiva do Sepulcro" torna fundamental para o desencadeamento do final da trama o comportamento de dom Sueiro no derradeiro encontro com a donzela: ao renovar as (vãs) juras de amor eterno à mesma, o alcaide precipita a transfiguração da donzela. É nessa transfiguração, em que a donzela assume a forma decrépita da finada dona Dulce, que esta revela o fim de dom Sueiro, ao estabelecer o seu castigo: condenado assim a passar a eternidade junto de quem votou amar para sempre.

Os dois momentos sobrenaturais no poema de Herculano, "A Noiva do Sepulcro", enquadram-se em variações do motivo da transfiguração visual ou verbalmente explícita de uma personagem aparentemente normal (embora por vezes suspeita) – em um fantasma, esqueleto ou cadáver – que surge em várias baladas sepulcrais. Entre elas está "Lenore" de Bürger e "Alonzo The Brave and the Fair Imogine" de Lewis e, de certa forma, também em "Sweet William's Ghost", como vimos.

Há uma outra obra relacionada com esta temática que demonstra afinidades mais particulares com as duas aparições sobrenaturais diante de dom Sueiro, e a forma como se relacionam com o seu destino, em "A Noiva do Sepulcro". Referimo-nos a *The Monk* (no seu último capítulo), mais

concretamente ao momento em que, em lugar de Matilda, aparece perante Ambrosio um demónio e ao momento em que Ambrosio invoca esse demónio intencionalmente.

No romance de Lewis o protagonista, Ambrosio, encontra-se a dada altura em desespero devido à sua condenação no auto-de-fé a que foi sujeito e invoca forças ocultas através de um livro que lhe foi dado por Matilda – figura que ao longo do romance o instigou a cair em tentação de várias formas, com sucesso. Aparece-lhe então, inesperadamente, uma figura demoníaca que, em vez de conceder absolvição, o avisa da inevitabilidade da sua punição (mesmo se adiada por um pacto com o demónio).

Quando esta figura monstruosa primeiro surge, o seu aspecto provoca em Ambrosio um estado de terror que o silencia (“Terrified at an apparition so different from what he had expected [...] deprived of the power of utterance”),⁸¹ embora apenas por momentos. Como vimos, em “A Noiva do Sepulcro” dom Sueiro fica num estado similar quando o fantasma de dona Dulce lhe aparece – um terror que o silencia e dá lugar ao monólogo da finada esposa do alcaide. Outra afinidade prende-se com o facto de, em *The Monk*, a aparição inesperada do demónio (em lugar de Matilda) perante Ambrosio confirmar a culpa desta personagem nos crimes que cometera, como acontece quando o fantasma de dona Elvira (antes de aparecer o fantasma de dona Dulce) aparece a dom Sueiro.

Em *The Monk*, quando, mais tarde, Ambrosio invoca o demónio (que aí já aparece descrito como sendo Lúcifer) para com ele tentar selar um pacto que lhe permita adiar a tortura e a danação, este acusa Ambrosio de ter morto Elvira e Antonia – o que era já do conhecimento do leitor por esta altura – e revela-lhe que estas eram, na verdade, mãe e irmã suas, respectivamente. Esta relação tem um impacto importante para a personagem, já que Ambrosio tinha sido, em bebé, deixado no mosteiro de que veio a ser abade, onde crescera sem saber da sua família. A revelação do demónio agrava, por isso, a severidade destes crimes mas também a sua ironia: o facto de Ambrosio ter eventualmente conhecido mãe e irmã e de tanto mal lhes ter feito.

O aparecimento surpreendente e a descrição monstruosa da figura

⁸¹ LEWIS, 1907: 348.

sobrenatural revelada perante Ambrosio, a revelação dos crimes por si cometidos por parte dessa aparição e do valor que a personagem tivera em vida, aos olhos dos outros, e o momento de revelação em que culmina a trama – que precipita o destino final da personagem masculina – correspondem a uma sucessão de elementos similar à dinâmica da acção nas estrofes que pertencem ao final da intriga em “A Noiva do Sepulcro”, a partir do aparecimento do fantasma de dona Dulce. Este fantasma – cuja figura é descrita de modo horrífico (embora de modo diferente da figura que aparece em *The Monk*) – revela então o seu assassínio e o de Elvira às mãos do alcaide. Condena-o ainda a permanecer unido na morte às suas vítimas, concretizando assim as juras de amor eterno com que ludibriou aquelas que foram alvo fatal da sua sedução – um fim também ele irónico.

Ainda em relação aos encontros sobrenaturais com defuntos nestes poemas, alguns deles ocorrem em circunstâncias oníricas, ficando um pouco por explicar se terão acontecido ou não: é o caso particular de “Fair Margaret and Sweet William”, em que, como vimos, da aparição do espírito de Margaret fica, em William, apenas a recordação de um sonho acerca de “vinho” e de sangue.

Há uma outra análise que fundamenta a existência do sobrenatural neste tipo de poema. De acordo com Ana Márcia Alves Siqueira (2014), em análise a “A Noiva do Sepulcro”, essas experiências do sobrenatural estariam ligadas ao contexto da sensibilidade cristã que permeava a escrita de muitos românticos – contrastando com o Romantismo de escritores como Byron, cuja escrita Herculano abnegou.⁸² De acordo com Siqueira, a existência de manifestações sobrenaturais no poema de Herculano seria justificada pelo rompimento com a ordem natural das coisas que os crimes praticados por dom Sueiro significariam, sendo que essas manifestações teriam ocorrido de modo a permitir a punição justa do cavaleiro. Isto é, só uma força maior poderia voltar a equilibrar essa ordem. Não obstante as diferenças entre as duas hipóteses, a ideia principal é a de que o papel do sobrenatural no poema de Herculano não é meramente estético mas também simbólico e, nesse contexto especificamente – ou seja, independentemente do pendor religioso de uma qualquer análise –, o sobrenatural é profundamente simbólico também no poema de Soares de Passos.

⁸² Herculano abnegou Byron devido ao seu “septicismo absoluto, a negação de todas as idéias positivas” (HERCULANO, 1909: 70).

A interpretação do papel do sobrenatural em relação ao sentido de religião e de moral que motivavam as sensibilidades da sociedade contemporânea ao Romantismo não é exclusiva a Siqueira nem ao poema de Herculano – ou ao de Passos. Em carta ao publicador da primeira versão de J. T. Stanley de “Lenore” de Bürger, a propósito da publicação de uma nova versão,⁸³ disse o autor: “Since your first publication of the poem, I have often doubted whether it is not calculated (as far as its effects could extend) to injure the cause of Religion and Morality, by exhibiting a representation of supernatural interference, inconsistent with our ideas of a just and benevolent Deity”.⁸⁴ Esta preocupação poderá justificar a escolha de Stanley de subverter o final do poema original de Bürger por um final feliz – como o que encontramos (embora de modo diferente) no poema de Soares de Passos.

No final d’“O Noivado do Sepulcro” encontramos dois elementos também presentes na versão de Stanley. O primeiro tem a ver com o facto de, na penúltima estrofe, a noite e a intriga ao longo da qual decorre, terminarem com o progressivo raiar do dia, como indica o uso do pretérito imperfeito no verso “Quando risonho despontava o dia”. Esta passagem da noite para o dia ocorre também na adaptação “Leonora” (1796) feita por J. T. Stanley do poema de Bürger – mas não no original –, que se destaca das traduções e versões apreciadas por Emerson pela sua grande quantidade de liberdades, entre elas a alteração de Stanley ao final original do poema, que não é encontrada entre esses outros textos.

Apesar de Stanley ter sido bastante descritivo na sua versão dessa progressão para o dia, a ideia essencial de que, com o fim da noite, cessam as manifestações sobrenaturais, mantém-se. A estrofe 40 de “Leonora” é constituída por uma série de descrições vívidas da transformação do céu e do espaço natural da acção em dia. Os finais destes dois poemas são, no entanto, bastante diferentes na forma como ocorrem, embora confluentes em termos temáticos.

Em relação à alteração do final de Bürger do resultado desse encontro sobrenatural num fim feliz para as personagens principais: é revelado ao leitor que, na verdade, tratou-se apenas de um sonho da personagem Leonora e que

⁸³ Há indicação de pelo menos 3 versões de “Leonora” publicadas por Stanley só em 1796, o que se deverá ao seu sucesso (EMERSON, 1915: 18).

⁸⁴ STANLEY *apud* EMERSON, 1915: 20.

quem a acorda é William, que estaria afinal vivo. Apesar de diferir do poema de Passos, o facto é que William e Leonore terminam unidos, como o par d'“O Noivado do Sepulcro”, algo que contrasta com o poema de Herculano, assim como com o poema de Bürger e o poema de Lewis. Relativamente às baladas inglesas e escocesas em apreço, não há praticamente informação acerca de uniões físicas entre amores depois da morte, com excepção de uma união física simbólica em “The Suffolk Miracle”.

Em “William and Margaret” o aspecto sobrenatural manifesta-se numa relação simbólica com a fé e a virtude – e com o amor. Apesar de a primeira estrofe indicar explicitamente que William dormia no início da acção – e de na sexta estrofe Margaret lhe dizer “Awake!” – nas estrofes seguintes (7 e 8) é dito também que é durante a madrugada que os fantasmas vagueiam e que, com a ajuda dos medos que a noite consigo desperta naqueles que não têm fé, os atormentam. No contexto da mentalidade religiosa da época, é natural que estes elementos suscitem a interpretação de que William seja assombrado não só devido à sua culpa mas também, simbolicamente, pela sua culpa – que à noite assume a forma da pessoa a quem errou com promessas vãs de amor, ferindo-a mortalmente (no sentido figurado de Margaret ter morrido por amor).

Em relação ao narrador, como referimos em relação aos traços da balada enquanto poema narrativo, a tendência é para este ter uma presença extradiegética⁸⁵ ao longo de todo o poema, nunca demonstrando participação na acção. Se quisermos falar em focalização, podemos dizer que nestes poemas há um narrador onisciente neutro, que fala sempre na terceira pessoa. O discurso é frequentemente pautado por discurso directo livre, para apresentar monólogos e diálogos, sem que o narrador acompanhe estes diálogos de observações suas. Todas as indicações do narrador em relação a estes diálogos são descritivas da acção a partir de uma posição de observador, não demonstrando, portanto, qualquer conhecimento dos pensamentos das personagens. Há um conhecimento abrangente do que se passou na acção.

⁸⁵ Utilizamos este conceito de acordo com a sua teorização por parte de Gérard Genette (primeiro cunhado em 1970).

3.3.2. Personagens

Apesar de serem poemas narrativos, a sua brevidade coloca óbvios impedimentos a um maior desenvolvimento das personagens, que por isso aqui podemos descrever como planas.⁸⁶

Em “A Noiva do Sepulcro”, apesar de o nome do poema poder indicar um protagonista feminino, como acontece em “Lenore” de Bürger, ou da possibilidade de se tratar de uma história com dois co-protagonistas – um casal –, como sucede em “Alonzo the Brave and the Fair Imogine” de Lewis e também n’“O Noivado do Sepulcro” de Soares de Passos, a personagem principal é masculina.

Dom Sueiro, o “nobre alcaide” é caracterizado como “Nobre por sua linhagem. / Nobre por bom cavalleiro”. As suas qualidades de cavaleiro são reconhecidas pelos seus pares, como se infere pelos versos “Noivados, torneiros, festas / Ninguém sem elle fazia: / Ninguém, sem o convidar / Ajustava montaria” – importância essa merecida pela nobreza das qualidades referidas. Apesar da consideração em que era tido, o povo especulava em torno da morte da sua esposa, devido à aparente indiferença demonstrada por dom Sueiro aquando da perda dessa “Mulher, que elle muito amara”.

No início da segunda parte formal do poema, dom Sueiro sai de manhã numa caçada, actividade que, interpretada em conjunto com a função de alcaide que exerce e o castelo em que vive – e que, aliás, “oferece” à donzela da floresta, quando a tenta conquistar (estrofe 25, verso 3) –, lhe confere um elevado estatuto social.

Ao longo da progressão da acção iniciada com a segunda parte da balada, dom Sueiro vai demonstrando possuir poucas das virtudes tradicionais cavalleirescas que tomaríamos por garantidas depois da caracterização inicial da personagem. É na primeira tentativa de sedução da “dama formosa” com que se depara o alcaide nas cercanias da floresta que o leitor é confrontado tanto com a alegação da sedução por dom Sueiro de outra jovem, Elvira, como com as suspeitas do destino que esta terá tido. É também a donzela da floresta que caracteriza dom Sueiro como um “homem fraudulento” (estrofe 27, verso 2). Na

⁸⁶ Utilizamos aqui a definição proposta por E. M. Forster (1927).

estrofe 72 dom Sueiro é ainda descrito pelo narrador como “mesquinho” (verso 3).

À luz destes factos, Dom Sueiro pode ser caracterizado como um *rake* ou *rakehell*: um sedutor mal-intencionado, um dissoluto, como estabelecemos já no subcapítulo relativo à acção. Em relação à terminologia usada aqui, importa referir a diferença entre personagens caracterizadas como *rakes* e como libertinas. Diz *The Encyclopedia of British Literature 1660-1789* diz o seguinte:

[...] terminological challenges arise from the occasional overlap between a “rake” (in the sense of an impulsive, instinct-driven personality, attracted primarily to physical pleasures such as sex, drugs, gambling or violence) and a “libertine” (in the sense of a more philosophical, intellect-driven type, pursuing not only pleasures of the flesh but also of the mind) [...].

(CZENNIA, 2015: 978)

Este tipo de personagem está relacionado com uma temática concreta: a do binómio virtude/desonra, que exploraremos adiante, no subcapítulo que concerne às temáticas dos poemas.

As personagens femininas neste poema são antagonistas de dom Sueiro: a donzela da floresta, dona Dulce e dona Elvira.

A donzela da floresta, ou a “formosa donzella [sic]” (estrofe 16, verso 3), é descrita de modo breve como alguém que se move de forma etérea, como se fosse de outro mundo (“Celestes são seus meneios / Não mortal, anjo parece, estrofe 17, versos 1 e 2), e de pele incrivelmente branca (“Da sua tez a brancura / Alva açucena escurece.” estrofe 17, versos 3 e 4). Essa aparência alva e celestial poderia prenunciar uma personagem feminina idealizada pela sua virtude; contudo, com o desenrolar da acção, essa mesma caracterização revela ter um outro significado: esta personagem é, de facto, um ser sobrenatural – mas não um anjo –, e a sua brancura evocativa dos fantasmas em que se transfigura.

A personagem de Elvira é descrita como “linda” – uma vez pela dama da floresta (estrofe 28, verso 3) e outra pelo narrador (estrofe 51, verso 1) – mas também como alguém “pobre” (estrofe 32, verso 2), no sentido de desafortunada, e “infeliz” (estrofe 51, verso 1), devido ao que dom Sueiro lhe fizera: “Nos dias da juventude, / Perdera nos braços d'elle / Flor de innocencia e virtude.” (estrofe 51, versos 2-4). Aqui a sua inocência pode referir-se de facto ao carácter da personagem, mas também ser relativo à idade e, juntamente com a alusão a virtude, à virgindade.

Dona Dulce, falecida esposa de dom Sueiro, aparece-lhe sob a forma de

fantasma para o acusar de a ter envenenado e à jovem Elvira, e para o condenar pelos seus crimes. Dona Dulce não é descrita em relação à sua aparência em vida, a descrição que nos aparece no poema é quanto ao seu aspecto sobrenatural horrífico, na morte: “Com os lábios descarnados”, “E os lábios apodrecidos” (estrofe 74, versos 1 e 3), “Mortal hálito de serpe”, “Sua figura era horrível [sic]”, “Tocada apenas gelava.” (estrofe 75, versos 1, 3 e 4).

Em “O Noivado do Sepulcro” as únicas personagens são um par amoroso: uma personagem masculina e uma personagem feminina. Estes, por motivos alheios ao leitor, não puderam em vida ser felizes juntos, mas encontram-se na morte. Como acontece em “The Suffolk Miracle”, nenhuma das personagens tem nome.

A personagem masculina é a primeira a surgir na narrativa e é sumariamente descrita como um “branco phantasma, semelhante um monge,” (estrofe 2, verso 2), com uma expressão carregada, referida no poema através da expressão “fronte exausta” (estrofe 9, verso 2).

Ainda que não existam indícios claros em relação à impossibilidade da união dos amados em vida, as duas grandes alternativas são a de um amor proibido devido à descrição física da personagem masculina (“semelhando um monge”), ou de uma morte prematura da personagem masculina, quiçá pelo desgosto de amor, quiçá por outro motivo. Contudo, não havendo menção desta morte como prematura e, à luz da referência à aparência de monge, e mesmo ao tipo de amor entre as duas personagens (puro, cortês), poderíamos especular que esta personagem poderia, porventura, ter sido um monge cavaleiro. A alusão à brancura da figura do fantasma, na segunda estrofe, e ao manto que arrastava, na quarta estrofe, poderiam confirmar esta associação à Ordem dos Templários – que, pela sua devoção e votos de pobreza e, mais importante aqui, castidade, eram simultaneamente cavaleiros e monges. Da indumentária desta ordem de cavalaria faziam parte o manto branco com a cruz em vermelho, sendo que o “Branco phantasma [sic]” poderia ser uma referência não à palidez natural de um corpo defunto, mas ao branco no contexto desse imaginário medieval específico.

A existência de uma ligação à Ordem dos Templários não seria despropositada – embora reconheçamos que é uma hipótese arrojada –,

considerando o fascínio que exerceu sobre intelectuais do período romântico com interesse na história medieval – seja do ponto de vista meramente historiográfico ou (também) literário, de que é exemplo o romance *Ivanhoe* de Walter Scott (1820). Embora esta hipótese seja um pouco rebuscada, não é totalmente despropositado pensar que o poema de Passos possa apresentar-nos este tipo de referência, até por Portugal ter tido uma presença templária notável, já então explorada até por Herculano no Tomo II de *Lendas e Narrativas* (1831) através de “O Mestre Assassinado: Crónica dos Templários” (1320) – um dos seus esforços historiográficos romantizados.

A personagem feminina é descrita como uma “formosa virgem” (estrofe 11, verso 3) de “fórmias divinaes, airosas [sic]”, com “Longas roupagens de nevada côr” a cobri-las e uma “singela c'rôa de virgineas rosas” na cabeça, cercandolhe a “fronte d'um mortal pallor” (estrofe 12, versos 1-4). As características realçadas são, portanto, a beleza e a virtude, uma idealização análoga à da personagem Margaret de “Sweet William's Ghost” e à Margaret de “Fair Margaret and Sweet William”. No poema de Soares de Passos, os elementos simbólicos da cor e das rosas reforçam a ideia de pureza em relação à personagem feminina, como veremos no subcapítulo acerca do imaginário.

Não há propriamente uma descrição do carácter das personagens além do que se subentende da sua conduta em relação ao amor que partilham um pelo outro, mesmo no além-túmulo.

O poema “William and Margaret” fala exclusivamente de duas personagens, Margaret e William, relacionadas por motivos passionais: Margaret amou William em vida e terá morrido de desgosto amoroso por este não ter cumprido as juras de amor que lhe fez. Margaret volta ao mundo dos vivos para se lamentar e assim assombrar William como punição. Margaret não nos é dada a conhecer em vida exceptuando nas estrofes 4 e 5, que funcionam como analepse para explicar o seu estado presente na acção do poema.

Em “William and Margaret” esta é assumidamente apresentada como a figura do fantasma da pessoa que foi, embora não seja caracterizada de modo muito grotesco, antes etérea, pálida, envolta numa mortalha, sem vestígios da vivacidade que tivera (bochechas e lábios rosados) mas sem um aspecto que

provoque susto ou medo, tanto quanto é descrito. As suas características de virtuosidade são referidas pelas menções a um voto de pureza (virginal) – “maiden-vow” –, ao seu coração virginal (“virgin heart”) como analogia para um coração que nunca amou, e pelos dois últimos versos da estrofe II: “And why did I, young witless maid, / Believe the flatte’ring tale?”, mais concretamente a sua auto descrição como “witless” perante as palavras doces que William lhe disse para a conquistar.

Como vimos nos subcapítulos anteriores, apenas Margaret fala neste poema, sendo que é a sua perspectiva que prevalece. Devido à sua centralidade ao longo da balada consideramo-la a personagem principal; William é secundarizado pela sua participação menor na acção.

A caracterização de William é feita por Margaret, de forma implícita e explícita. Esta personagem traiçoeira e mal-intencionada seduziu Margaret para se aproveitar dela, causando-lhe um desgosto amoroso fatal. Descrito como “false man” (estrofe 14, verso 3), William é, portanto, um *rakehell*. Lembremo-nos de que dom Sueiro é descrito de modo similar (“homem fraudulento” estrofe 28, verso 2), e que tal como William, fez promessas que não cumpriu:

Mas como crer nos teus dictos,
Dictos de um homem fraudulento?

(“A Noiva do Sepulcro”, estrofe 29, verso 1)

Why did you promise to love me,
and not that promise keep?”

(“William and Margaret”, estrofe 10: versos 1 e 2)

O lamento com que William encerra o poema pode dever-se a um de dois motivos: à sua culpabilidade assumida ou a um sentimento de culpa causado por um mal-entendido ou um impedimento genuíno da sua parte, que poderá ter causado o desenlace trágico da história de Margaret. Estas duas hipóteses são aqui relevantes tendo em conta as variações do motivo do retorno do defunto ao mundo dos vivos por causa do/da seu/sua amado/a. O que queremos aqui dizer é que, depois de apreciar os vários poemas, e dado que nesta balada a perspectiva da acção é sobretudo unilateral – de Margaret –, temos algumas reservas em relação à vilanização de William, que consideramos aqui um pouco relativa, por comparação a dom Sueiro.

Ao contrário do que se passa entre as personagens de “A Noiva do

Sepulcro”, apesar de William ser um *rakehell* este não antagoniza a sua vítima quando ela torna a aparecer-lhe, já morta. O motivo que nos leva a fazer esta afirmação prende-se com o facto de William não oferecer resistência a Margaret: ao longo da acção ele sujeita-se de modo passivo ao fantasma que o assombra, sem o tentar expulsar, como faz dom Sueiro perante a aparição da esposa finada (estrofe 73).

Não há descrição física de William no poema, exceptuando quando empalidece de medo (verso 3, estrofe 15). Em termos anímicos apenas se conhece a sua reacção ao aparecimento de Margaret. Estes elementos secundarizam-no em relação a Margaret e tornam-no uma personagem muito rudimentar e unidimensional, sensação quebrada apenas pela humanização que o seu lamento de culpa lhe pode dar – se o interpretarmos como sincero e não como resultado do medo da sua punição (a assombração por parte do fantasma de Margaret).

Em “Sweet William's Ghost” a personagem Margaret é descrita, na última estrofe (verso 2), como “constante”, isto no contexto da sua afeição por William – que descreve, no verso seguinte, como “only true love”. A breve caracterização de Margaret como “constant” quebra a objectividade geral com que a acção é narrada para introduzir um ponto de vista – uma focalização. Por um lado, a focalização pode ser considerada interventiva, se considerarmos esta caracterização de Margaret enquanto algo subjectivo: relativamente à personalidade ou à forma de ser da personagem. Por outro lado, esta focalização pode ser onisciente se essa constância for atribuída a partir de um entendimento total da acção observada: de acordo com o tanto quanto é narrado, Margaret manteve-se fiel na sua afeição a William.

É ainda importante considerar que a ênfase do carácter de Margaret ao longo do poema se pode dever à transtextualidade da sua temática. De acordo com a recolha de Allan Ramsay, sabemos que pelo menos na data de publicação da sua colectânea de baladas populares inglesas e escocesas existiam histórias em que personagens com o mesmo nome – William e Margaret – eram encontradas em variações da história de amor sepulcral. Nestas variações era, por vezes, uma inconstância nos afectos que motivava o defunto a aparecer

diante da pessoa amada em vida. Um exemplo desta variação é “William and Margaret”/“Margaret's Ghost”, que a esse respeito apresenta afinidades com o poema de Alexandre Herculano, “A Noiva do Sepulcro”.

O que diferencia “William and Margaret” das outras baladas inglesas e escocesas é, acima de tudo, a variação no enredo em si – que consigo altera a história. Falamos aqui da ligação entre as personagens principais: o facto de Margaret amar genuinamente William, um afecto que William retribui falsamente, com o intuito de a seduzir. Finda a conquista, Margaret encontra um final trágico, não às mãos do sedutor, como em “A Noiva do Sepulcro”, mas por desgosto amoroso, tanto quanto diz o poema. À semelhança do que acontece em “A Noiva do Sepulcro”, a acção é desencadeada pela quebra da jura de amor feita pela personagem masculina a uma personagem feminina – ou personagens, no poema de Herculano – e é essa transgressão que justifica o castigo sobrenatural da assombração e, no caso de algumas variações deste motivo, como em “A Noiva do Sepulcro”, como indica Ana Siqueira (2014) a punição.

Neste poema há a alusão a outras personagens – o pai de Margaret, Philip, e o irmão de Margaret, John – mas estas não estão presentes na acção, pelo que não as podemos sequer considerar figurantes.

Em “Sweet William's Ghost” parece haver um esforço considerável por demonstrar que Margaret é alguém honesto, pelo menos nos seus afectos: é alguém que não deixou de amar William, que renova os seus votos de amor (chamando-lhe “only true love”) e que se mostra disposto a acompanhá-lo até à sepultura. Margaret é aquela cujas palavras são confirmadas pelas acções, contrastando com personagens equivalentes à sua posição: o ser mortal a quem o defunto aparece, motivado pelo amor que a esse indivíduo teve em vida e que perdura na morte. Podemos analisar esse contraste com, por exemplo, o William de “William and Margaret”, que quebrou o voto de amor e de confiança dado pela Margaret deste poema depois de ela lhe entregar o coração e a virtude (estrofe 8). Também dom Sueiro de “A Noiva do Sepulcro” fez juras de amor que quebrou, não a uma mas a duas mulheres, sendo que após uma terceira tentativa de conquista – da misteriosa dama da floresta – se desenlaça o fim do alcaide.

Na estrofe 6 William avisa Margaret: “I am no earthly man / And shou'd I

kiss thy rosy lips, / thy days will not be lang”, o que a informa de que o seu Willy já não é do mundo dos mortais e o seu toque (o beijo, especificamente) a condenaria – um eufemismo para a morte. É através das palavras de William que Margaret se dá conta da transformação daquele que lhe era familiar em algo sobrenatural: o fantasma de William. Essa figura não é descrita fisicamente, como acontece no caso de outras figuras sobrenaturais.

Lembremo-nos também de que em “O Noivado do Sepulcro” de Soares de Passos o poema começa com os lamentos de um defunto em relação ao abandono por parte da sua amada, facto que com o avançar do poema se revela falso, embora a ausência temporária da amada fundamente o receio que motiva esse lamento. À semelhança da Margaret de “Sweet William's Ghost”, a personagem feminina da balada de Passos demonstra a natureza verdadeira e constante do seu carácter morrendo pelo seu amor, sendo a diferença principal em termos de acção o facto de Margaret terminar o poema assim, e a personagem feminina de “O Noivado do Sepulcro” começar assim na narrativa, jazendo no cemitério onde o seu amado foi enterrado.

Em “Fair Margaret and Sweet William”, a nível da caracterização de Margaret, esta é-nos apresentada como alguém belo (“fair”), de cabelo loiro (“yellow hair”) e que em vida teria tido um ar vivaz, como é indicado pelo “cherry red” que perdeu na morte. A alusão a “fair” é importante, dado que designa não apenas qualidades e atributos físicos (pele clara, cabelo loiro, beleza no geral) como atributos interiores, ao designar também aquilo que é bom e justo.⁸⁷ Ou seja, funciona simultaneamente como caracterização interna e externa da personagem. Em termos de caracterização interna, o leitor pode confirmar essa forma de ser através da conduta de Margaret ao longo do poema, à luz dos acontecimentos, em vida e na morte.

William é descrito no título e ao longo do poema como “sweet”, tanto pelo narrador como por Margaret. Devido à relação entre as personagens no poema, podemos interpretar “sweet” como estando associado ao termo *sweetheart*, vulgarmente usado para designar alguém amado. Em termos objectivos, a conduta de William ao longo do poema é demasiado dúbia para lhe valer o

⁸⁷ “Fair”. In *Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus* [Em Linha]. Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/fair> [2016-12-05].

atributo “sweet”. Dificilmente podemos considerar uma intrusão narrativa aqui. Neste contexto, faz mais sentido que a caracterização de William seja, na verdade, uma designação do que representa para Margaret. Em termos de características físicas não há descrição para William, mas há a menção da aparência da sua noiva (“jolly brown bride”), que inferimos ser morena, e que assim contrasta com Margaret.

Neste poema aparecem ainda personagens secundárias. Algumas destas personagens são os sete irmãos de Margaret, que não são descritos além do seu número e género, mas têm uma fala nos dois últimos versos da estrofe 14: “You may go kiss your jolly brown bride, / And let our sister alone”. A outra personagem secundária é a noiva de William, descrita como morena pelos sete irmãos, e que tem uma fala – em que consiste a estrofe 9 na sua totalidade. A sua participação reduz-se, contudo, a repetir parte do que William lhe houvera dito em relação ao sonho que teve e a dizer-lhe que esse sonho não parece pressagiar boas coisas.

Por fim, há também figurantes: os “merry men” de William, que podemos considerar seus amigos ou companheiros. A única alusão a estas personagens é em relação ao número (“By one, by two, by three;” estrofe 10, verso 3), quando William se lhes dirige para os informar de que vai a casa de Margaret.

No poema “The Suffolk Miracle” as personagens não têm nome e há mais personagens no total. Outro aspecto de interesse é o facto de, como acontece com o poema de Soares de Passos – “O Noivado do Sepulcro” –, os dois amados não contrastarem em termos de carácter, como tende a acontecer nos poemas supramencionados. Contudo, ao contrário do poema de Passos, há uma personagem com uma conduta menos digna: a pessoa que causa a separação entre os amados, o pai da jovem.

No poema, o pai da rapariga é, em termos explícitos, unicamente retratado quanto ao seu estatuto socioeconómico. Esse estatuto, a par da conduta do homem ao longo do poema, reforça o que está implícito: o seu carácter dúbio. Dizemos aqui dúbio pois nunca é de facto explicado o seu motivo para a separação do casal. A última estrofe do poema constitui-se como um apelo – ou aviso – à consciência dos homens, para que não separem as suas filhas de um homem honesto que as ame. Esta estrofe reforça a ideia de o impedimento se

prender com inconvenientes menos dignos – possivelmente de ordem pecuniária. Contudo, não podemos afirmar que o pai da rapariga é um indivíduo interesseiro ou mal-intencionado, já que o sustento da filha é um motivo válido para a preocupação de qualquer pai – esse sustento era dependente, na época, do pai (enquanto ela estivesse solteira) ou do marido (depois de casada).

A personagem feminina é descrita interna e externamente no início do poema: “He had a daughter fair and bright” (estrofe 2, verso 1), “Her beauty was beyond compare, / She was both virtuous and fair” (estrofe 2, versos 3 e 1). O rapaz seu amado é descrito apenas como alguém jovem (estrofe 3, verso 1).

As personagens secundárias são o tio da rapariga – que vive a 40 milhas da povoação onde decorre a acção, e que aloja a sobrinha em favor ao seu irmão, pai da jovem –, o pai do rapaz e o *sexton* – espécie de sacristão incumbido também de cuidar do cemitério de uma igreja.⁸⁸

A caracterização da personagem feminina como “fair” em “The Suffolk Miracle” não é exclusiva deste poema: como vimos, esta expressão é usada também para descrever a personagem Margaret de “William and Margaret”, e a Margaret de “Fair Margaret and Sweet William”. Também em “Alonzo the Brave and the Fair Imogine” encontramos esta caracterização: é indicada no elemento paratextual do título, aliás.

3.3.3. Espaços da acção

Em “A Noiva do Sepulcro” de Alexandre Herculano a história é circunscrita a um lugar real: as margens do rio Lima, nas proximidades de Espanha. Apesar de, no início do poema, ser mencionado um castelo e uma fortificação com muros “formosos e fortes” (estrofe 3, verso 1) – os quais estão já em ruínas no tempo do narrador –, os vários momentos da acção decorrem na natureza.

A descrição da natureza que inicia a segunda parte do poema pinta um espaço natural em estado selvagem: uma floresta (estrofe 16, verso 1). As duas menções a outeiros, nas estrofes 12 e 15, descrevem-nos um terreno acidentado. A flora que compõe a paisagem é descrita em relação aos arbustos (zimbros e

⁸⁸ “Sexton”. In *Cambridge Advanced Learner’s Dictionary & Thesaurus* [Em Linha]. Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/sexton> [2016-12-05].

urzes) e às árvores (pinheiros) que presumimos predominarem (“Que revestem pela encosta / o zimbro, a urze e o pinheiro”, estrofe 12, verso 4). Presumimos ainda que esta natureza seja essencialmente verdejante, dada a alusão à pouca abundância de flores (“E no meio da paisagem / Uma brilha e outra flor [sic]”, estrofe 13, versos 3 e 4).

Há também elementos naturais instáveis, considerados perigosos mas que em dom Sueiro não suscitam medo: “Nada lhe põe embaraço; / Nem resonantes ribeiros, / Nem as chans apauladas, / Nem escarpados outeiros [sic]” (estrofe 15). Falamos aqui das águas que surgem de duas formas: sob a forma de ribeiros ressonantes – isto é, que deverão correr com rapidez ou por entre pedras ao longo das quais a passagem da água produza som – e sob a forma de terrenos pantanosos.

Entre o fim da segunda parte do poema e o início da terceira, dom Sueiro termina a caçada na floresta e regressa ao seu castelo seguindo um trilho ao longo do rio. A edificação de castelos nas margens de rios era bastante comum na época medieval dado que privilegiava o controlo da circulação nesses corpos de água, que tendiam a ser a via de deslocação mais rápida – especialmente para o transporte de mercadorias – por contraste com as estradas, frequentemente em más condições e com o acréscimo da presença de foras-da-lei. Além de proporcionar abastecimento de água doce, também facilitava o abastecimento de mantimentos em ocasião de cerco. Em suma: a descrição da topografia que rodeia o castelo reforça a verosimilhança da evocação do período medieval.

Dom Sueiro só volta a sair do castelo quando cai a noite, para se ir encontrar com a donzela da floresta no cemitério (estrofe 41, verso 2) localizado no adro de uma igreja, sob o “teixo solitário” (estrofe 42, verso 1), como ela havia sugerido. Quando o alcaide se aproxima deste espaço, ouve as doze badaladas através das quais o sino soa a meia noite – hora combinada para o encontro. A par da referência a um adro, é também o soar do sino que marca a presença implícita de uma igreja nas imediações do cemitério (estrofe 55, verso 2). De caminho para a zona erma em que se localiza o adro (estrofe 55, verso 2) há ainda uma fonte descrita como “ruidosa” (estrofe 56, verso 4 e estrofe 64, verso 4)

– novamente um elemento de água que na sua sensorialidade parece adensar a tensão.

A associação de cemitérios a fantasmas tem uma longa história como se vê pela sua presença no folclore.⁸⁹ Muitas das superstições em torno de cemitérios e de aparições e fenómenos visuais sobrenaturais no geral são hoje atribuídas a um fenómeno químico natural denominado fogo-fátuo (do latim *ignis fatuus*), que consiste na fosforescência que irradia de campas ou de zonas pantanosas devido aos gases (metano e fosfina) gerados no processo de decomposição de matéria orgânica, que em contacto com o ar entra em combustão espontânea, causando o efeito visual que lhe dá o nome. Já em Setecentos vários cientistas tinham começado a tentar explicar este fenómeno, o que ajudou a gradualmente pôr termo ao misticismo que desde a ancestralidade acompanhara o avistamento de *ignes fatui*.

Em relação a “O Noivado do Sepulcro” de Soares de Passos, não há uma contextualização cronológica ou geográfica. Em termos de espaço da acção, circunscreve-se a um espaço exterior: o cemitério. Ao contrário do cemitério de “A Noiva do Sepulcro”, este é mais amplamente descrito. São mencionados um cipreste (estrofe 3, verso 3), uma cruz em mármore (estrofe 3, verso 4), bem como campas (estrofe 4, verso 3), uma outra cruz (estrofe 5, verso 1) e ainda um cruzeiro (estrofe 17, verso 3). Em suma, a percepção visual do cemitério enquanto espaço cristão é bastante acentuada.

Como acontece em “A Noiva do Sepulcro”, há uma alusão ao soar da meia noite no início da descrição do cemitério – que, no caso de “O Noivado do Sepulcro”, coincide com o início do poema em si. Esta alusão pressupõe a presença de uma igreja nas imediações do cemitério.

Em “William and Margaret” o espaço onde se dá a acção é interior, presumivelmente o quarto de William, onde este dorme quando lhe aparece o espectro de Margaret. Este espaço não é descrito.

A última parte da acção, a que correspondem as duas últimas estrofes, decorre no cemitério onde Margaret está sepultada, mencionado através da metáfora “fatal place” (estrofe 16, verso 1). Acerca do cemitério sabemos apenas

⁸⁹ NEWELL, 1904: 44.

que está coberto de erva verdejante, sobre a qual William se deita (“And stretch'd him o'er the green grass turf [sic]”, estrofe 16, verso 3).

Na balada “Fair Margaret and Sweet William”, como vimos em análise da acção, o espaço circunscreve-se a uma localidade – uma paróquia, como indica o verso 1 da estrofe 20 (“Then came the clerk of the parish”). Contudo, o local onde se inicia a história é exterior e natural: uma colina (“Two lovers they sat on a hill”, estrofe 1, verso 2) – da qual não é apresentada descrição.

Na manhã seguinte ocorre o casamento de William com outrem e Margaret vê os noivos a passar da janela da sua casa ou do seu quarto. A expressão usada para descrever este espaço interior privado é “bower” e, como explicado no subcapítulo acerca da linguagem, pode significar casa (de campo) ou quarto (especialmente de rapariga ou mulher): “Fair Margarèt sat in her bower-windòw [sic]” (estrofe 3, verso 1). O facto de se usar o pronome possessivo no singular para se referir a essa janela pressupõe que seja do quarto, já que, presumivelmente, mesmo uma pequena casa de campo terá mais do que uma janela. Outro motivo que nos leva a interpretar *bower* aqui como quarto tem a ver com o verso seguinte, de acordo com o qual Margaret estava neste espaço a pentear o cabelo (estrofe 4, verso 1). Neste verso – “Then down layd her ivory combe, [sic]” – há ainda uma implicação em termos de percepção do espaço: *ivory* pode designar a cor ou o material de fabrico do pente. A ser marfim – um material exótico – podemos inferir que a família de Margaret tem algum poder económico, já que o material mais comum para um pente seria madeira ou, eventualmente, osso. A tratar-se de um pente de marfim, a ideia do quarto de Margaret é, além de um espaço privado, um espaço com algum conforto – quiçá relativo luxo até.

O espaço onde decorre a manifestação sobrenatural do fantasma de Margaret perante William é um outro espaço privado: o quarto em cujo leito de núpcias repousam os noivos (“God give you joy of your gay bride-bed”, estrofe 6, verso 3). Seguidamente, o espaço para onde a acção passa é a casa de Margaret, onde William vê o seu cadáver, ficando a saber da sua morte. Novamente, não há descrição do espaço, mas sabemos que apesar de privado (por ser uma habitação), deve ser uma divisão de convívio comum, pois aí

decorria o velório por essa altura, onde se comia e se bebia: “Deal on, deal on, my merry men all, / Deal on your cake and your wine.” (estrofe 16, versos 1 e 2).

O último espaço descrito no poema corresponde ao local onde foi sepultada Margaret e, mais tarde, William: a igreja. Sabemos pelos versos 1 e 2 da estrofe 28 que a igreja terá pelo menos duas zonas além do altar (que é a base para qualquer capela ou igreja, em termos de planta): “Margaret was buried in the lower chancèl, / and William in the higher”. Estas zonas corresponderão à nave e ao presbitério, respectivamente. Inferimos ainda que a história se circunscreve a um período relativamente antigo, em que os enterros ainda se faziam sob o chão da igreja – antes de estes espaços começarem a ficar cheios e de surgirem cemitérios nos seus adros.

Em “Sweet William's Ghost” a acção decorre no quarto de Margaret, à porta do qual aparece o fantasma de William: “There came a ghost to Marg'ret's door” (estrofe 1, verso 1), “Till thou cime within my bower” (estrofe 5, verso 3). Este espaço interior privado não é descrito. A alusão ao cantar do galo que anuncia a manhã, na estrofe 14 (verso 1), parece circunscrever a acção a uma zona relativamente rural.

O adro da igreja (“kirk-yard” no poema, ou *kirkyard* na grafia actual) é referido por duas vezes. Na primeira, por Margaret, para expressar o desejo de se casar com William: a referência a este local evoca o contexto do seu uso em ritos de celebração alegres e vivazes como o do matrimónio. Na segunda, por William, para se referir ao sítio onde o seu corpo jaz: aqui, o adro de igreja é o cemitério, frequentemente localizado na zona imediatamente exterior às igrejas antigas. É, portanto, um espaço carregado de emotividade feliz e triste.

A balada “The Suffolk Miracle”, de todas aquela em que mais acção e mais espaços são condensados, passa-se numa região do condado de Suffolk, como indica o seu nome. A acção circunscreve-se a um perímetro de cerca de 40 milhas, entre o local onde habitam as famílias dos amados, e o local onde mora o tio da rapariga, para onde esta é enviada com o intuito de separar o casal (“Forty miles distant was she sent”, estrofe 5, verso 1). As únicas referências implícitas a locais específicos inseridos nesta região, são precisamente em relação à residência destas famílias, e ao cemitério onde o rapaz é sepultado.

O único destes locais em relação ao qual podemos inferir características mais concretas é em relação à casa da família da rapariga. Sabemos pelo verso 3 da estrofe 18 que a casa tem dois andares (“Down stairs he ran, and when he see her”) e que terá um estábulo, já que possuem pelo menos um cavalo – aquele que o rapaz usa para ir a casa do tio da rapariga buscá-la. Estes elementos não são, contudo, surpreendentes em termos contextuais, já que logo na primeira estrofe do poema o pai da rapariga é apresentado como alguém de elevado estatuto socioeconómico no condado de Suffolk.

Nestas baladas inglesas e escocesas recolhidas durante o Pré-Romantismo, por comparação aos dois poemas sepulcrais portugueses do Romantismo, os espaços onde decorrem os momentos de cada narrativa são pouco caracterizados. Estes espaços são menos atmosféricos, contribuindo pouco para a dramatização da acção. São representados sobretudo de modo objectivo, isto é, menos lírico.

Um padrão que denotámos nesta pequena análise em relação aos espaços de cada narrativa é que predominam um espaço interior relacionado com a esfera privada, o quarto – normalmente no contexto do sono/sonho – e o espaço exterior do cemitério.

Em termos de espaços naturais temos a alusão a dois tipos distintos. De um lado, o monte onde estão sentadas as personagens William e Margaret no início do poema do Pré-Romantismo “Fair Margaret and Sweet William”, num dia de Verão – o que muito levemente esboça um *locus amoenus*. Do outro, a floresta ou bosque (como intercala Herculano) em “A Noiva do Sepulcro” que pelo seu estado selvagem e todos os seus elementos descritivos incorpora o *locus horrendus* que caracteriza a natureza do Romantismo.

3.4. O imaginário

Apesar de o imaginário de cada um dos poemas em apreço abranger diferentes elementos que poderíamos interpretar numa análise mais ampla, este subcapítulo tratará apenas aqueles que considerámos mais interessantes para o nosso estudo comparado.

No poema “A Noiva do Sepulcro” de Alexandre Herculano vários elementos usados para descrever os espaços naturais que surgem ao longo da acção podem ser interpretados de forma simbólica. No verso “O zimbro, a urze e o pinheiro” (estrofe 12, verso 4) acerca das espécies que crescem na floresta ficamos não apenas com a ideia de uma flora silvestre, como de elementos que podem ser interpretados como visualmente hostis e/ou potencialmente perigosos.

O pinheiro, embora seja mais simbólico de conceitos como a resiliência e a fecundidade não apenas pela sua capacidade de crescer em zonas áridas como pela sua folhagem perene, pode aqui ser interpretado pelo seu simbolismo visual: o conjunto das suas agulhas e da rugosidade do tronco produzem efeitos visuais e tácteis de hostilidade.

Em Portugal o termo “pinheiro” pode designar várias espécies: o pinheiro-bravo, o pinheiro-manso e o pinheiro-silvestre. Este último, *Pinus sylvestris*, tende a ser encontrado a norte do país, especialmente na Serra do Gerês. Na sua resina e nos óleos segregados através da sua madeira encontra-se o extracto de terebintina que, além de ser tradicionalmente usado como diluente de pigmentos na pintura a óleo, tem propriedades antibacterianas e anti-sépticas. Era, por isso, usado para tratamentos medicinais desde, pelo menos, a Antiguidade Clássica. Devido à terebintina a resina do pinheiro-silvestre pode, contudo, causar irritação na pele.

Urze é a denominação vernácula para arbustos da família das ericáceas, com folhagem também perene. A espécie *Calluna vulgaris* que pode designar é comum nas Ilhas Britânicas, particularmente na Escócia, tendo-se tornado num dos seus símbolos. Tende a crescer em zonas graníticas. Em Portugal há, essencialmente, duas urzes: a urze-lusitana (*Erica lusitanica*), que cresce principalmente no centro e a sul do país, e floresce sobretudo em tons de branco

e de rosa, e a urze-roxa (*Erica cinerea*) ou urze-de-Portugal, que abunda no norte do país – e que, como nas Ilhas Britânicas, floresce em tons de lilás e roxo. A sua folhagem tem uma aparência espigada que lembra as agulhas dos pinheiros e que, como acontece nos pinheiros, lhe dá um aspecto mais hostil em termos visuais e tácteis.

Zimbro corresponde a uma denominação comum para arbustos do género *Juniperus* de plantas coníferas com espécies que podem ter bagas (ou, em termos técnicos, pseudo-bagas) que, quando ingeridas, produzem um efeito tóxico.

O outro elemento natural possivelmente tóxico é o teixo, e surge associado à noite. O ponto de encontro combinado entre a dama misteriosa que aparece a dom Sueiro e o mesmo é sob o “teixo solitário” que cresce no cemitério (estrofe 32), é este o local onde o primeiro momento sobrenatural se dá, propriamente: onde o fantasma de Elvira aparece e o avisa em relação à necessidade de se arrepender das suas traições.

O teixo ou *Taxus baccata*, hoje espécie rara em Portugal, cresce naturalmente na zona do Gerês, por onde corre o rio Lima, nas margens do qual a acção d’“A Noiva do Sepulcro” se passa. Esta árvore cresce lentamente e pode atingir grande longevidade, na ordem dos milhares de anos de idade. Por esse motivo e por ser uma árvore de folhagem perene, tem sido utilizada na literatura e no folclore no geral como metáfora para antiguidade, para renovação, para vida e, sobretudo, para a morte. Devido ao veneno que produz – a taxina (cujos efeitos tóxicos podem chegar a ser letais) – está associado à morte e a rituais em torno da morte de acordo com o folclore de tribos druídicas.⁹⁰

William Wordsworth falou do teixo no seu poema “Yew-Trees” (1803) descrevendo esta árvore como um símbolo ancestral da região tratada no poema (Vale de Lorton, em Cumbria), e, por isso, do seu valor histórico e do seu estatuto icónico. Sendo uma prática natural ao longo da história usarem-se locais já considerados sagrados por populações locais aquando do estabelecimento de um local de culto para uma nova religião – de que são exemplo a Sé de Lisboa, monumento edificado sobre uma antiga mesquita, e a Igreja da Madalena nas

⁹⁰ LAQUEUR, 2015: 135.

suas proximidades, por sua vez edificada junto ao local onde outrora houve um templo romano a Cibele –, é natural que nas Ilhas Britânicas e na Galiza seja possível encontrar teixos em cemitérios cristãos de origem – tanto quanto se saiba – posterior à desses teixos. É de mencionar que algumas destas áreas foram outrora habitadas por povos druídicos para quem o teixo era, no geral, uma árvore sagrada, não só pelo simbolismo sobremencionado como pelas propriedades psicoactivas que poderão ter contribuído para a utilização desta espécie como enteógeno – isto é, um alterador de consciência.

Consta que há muito se crê que a inalação do aroma do teixo, especialmente no Verão, quando é mais intenso, seja suficiente para provocar perturbações da visão; mesmo na Antiguidade, naturalistas como Pliny the Elder, lhe observaram efeitos nocivos causados pela mera respiração do odor que exala da árvore.⁹¹

A tragédia *Romeo and Juliet* (1595) de William Shakespeare implica que havia já na altura um conhecimento muito rudimentar do efeito psicoactivo do odor do teixo na sabedoria popular quando o criado de Romeo, Balthasar, na terceira cena do acto quinto, diz ter adormecido debaixo de um teixo e sonhado com o confronto que na verdade precipitou a morte do co-protagonista da tragédia, possivelmente para se desresponsabilizar por não ter ajudado o seu amo. Actualmente, sabe-se que apenas a ingestão das suas sementes pode provocar realmente alucinações e que o pólen lançado pelos pés dióicos masculinos e pelos pés monóicos se limita a causar comichões, sonolência e, no máximo, a induzir ataques respiratórios em asmáticos. Devido à presença de tribos celtas no actual Reino Unido (em particular, no País de Gales) bem como em Portugal e em Espanha, não seria totalmente despropositado considerar que podem existir superstições ligadas ao teixo no folclore destas regiões, nomeadamente em relação à sua toxicidade e à sua ligação ancestral à morte.

No poema de Soares de Passos, em que o cemitério é o local primário da acção, também uma árvore com conotações especificamente lúgubres aparece mencionada mais do que uma vez: o cipreste – designação popular para árvores da família das Cupressaceae. Em Portugal a espécie predominante é designada

⁹¹ PLINY, 1855a: 360.

cipreste-português (*Cupressus lusitanica*). Tanto o teixo como o cipreste são árvores ancestralmente ligadas à morte e frequentemente encontradas em contextos de arquitectura funerária já desde a Pré-História: nas Ilhas Britânicas as suas folhas são muito usadas em guirlandas para funerais.⁹² William Shakespeare, na peça *Twelfth Night* (1623), inclui o teixo e o cipreste numa canção entoada por Feste, o tolo (*the fool*), a respeito de uma morte por amor – antes, por desgosto amoroso (acto segundo, quarta cena).

Outro elemento do imaginário que importa ter em consideração é o mocho. Os versos “E só lhe quebra o socego / O mocho e a fonte ruidosa [sic]” (estrofe 56, versos 3 e 4) em “A Noiva do Sepulcro” e “O mocho pia na marmorea cruz [sic]” (estrofe 3, verso 4) em “O Noivado do Sepulcro” aludem ao som emitido pelo animal. Mocho é uma designação comum para as aves de rapina da família Strigidae, a que pertencem não só espécies diversas de mocho como de coruja, na sua maioria solitárias e noctívagas.

Na Antiguidade Clássica a coruja era associada à sabedoria por ser, na Grécia Antiga, o símbolo da deusa Atena – deusa da sabedoria. O bufo-real (*Bubo bubo*), em particular, é uma espécie relativamente comum em Portugal, especialmente em regiões do interior. Na sua *Natural History* (*Naturalis Historia*) Pliny the Elder diz que o avistamento de um bufo ou corujão (denominações comuns para diversas espécies de *Bubo*) pode, por vezes, constituir um mau presságio, e que é no geral uma ave funérea. Menciona ainda o facto de o som produzido pelos bufos ou corujões não ser o piar melódico de uma ave comum mas uma espécie de grito. Podemos, por isso, presumir que o piar deste tipo de animal seja aqui um elemento que reforça a componente do medo: piar esse que é ainda mais marcante devido ao contraste com o relativo silêncio da noite.⁹³

Em “O Noivado do Sepulcro” de Passos e em “A Noiva do Sepulcro” de Herculano há ainda dois elementos naturais que surgem não como referência a espaços naturais, mas para descrever personagens. Referimo-nos à rosa e à açucena, respectivamente. Estes elementos surgem também em algumas das baladas inglesas e escocesas em apreço. É ainda de mencionar que na *Natural History* de Pliny the Elder o lírio e a rosa surgem associados devido à sua

⁹² BUSHFIELD, 1897: 277.

⁹³ PLINY, 1855b: 492.

importância na Roma sua contemporânea: a rosa em primeiro lugar e o lírio logo em segundo – ambas cultivadas nos jardins. No seu capítulo acerca da natureza das flores e guirlandas, entre as doze espécies de rosa mencionadas a roseira com espinhos é estabelecida como a menos prezada.⁹⁴ Esta hierarquização adquire especial relevo à luz do simbolismo da rosa em “Fair Margaret and Sweet William”.

O verso “Singela c'rôa de virgineas rosas [sic]” (estrofe 12, verso 3) em “O Noivado do Sepulcro” descreve a coroa de rosas que adornava a cabeça da personagem feminina. “Rosa” designa vulgarmente a flor das plantas da família Rosaceae, que pela sua delicadeza surge associada à beleza e ao amor. A descrição destas rosas como “virgineas [sic]” reforça o elemento de pureza e de virtude no simbolismo desta flor. A rosa como flor surge com maior importância no poema “Fair Margaret e Sweet William”. Em “Sweet William's Ghost” – assim como em “Margaret's Ghost” – aparece também mas com menor importância e em referência à tonalidade a que dá o nome: cor-de-rosa. Em “William and Margaret” a alusão à rosa é usada para evocar o aspecto visual da cor mas também características simbólicas de vivacidade.

Em “A Noiva do Sepulcro” a açucena é mencionada nos versos “Não mortal, anjo parece: / Da sua tez a brancura / Alva açucena escurece.” (estrofe 17), associada à brancura da pele da donzela da floresta. Açucena é uma denominação vernacular para várias espécies da família das Liliaceae, a que pertencem os lírios – e também da família Amarilidáceas, a que pertencem os narcisos. Em Portugal é comum chamar-se açucena branca ao *lillium candidum*. O adjectivo latino *candidus* – ou cândido, em português – refere-se à qualidade de uma tonalidade de branco muito pura, bem como à pureza, à inocência e à ingenuidade no geral. A açucena branca ou o lírio branco aparecem mencionados também em “William and Margaret” e em “Sweet William's Ghost”.

Na estrofe 10 de “Sweet William's Ghost” e na estrofe 2 de “William and Margaret” surge a descrição da brancura e da pureza da mão das personagens Margaret através da alusão simbólica ao lírio:

Her face was pale like April morn,
Clad in wintry cloud;

⁹⁴ PLINY, 1855c: 310-316.

And clay cold was her lily hand
That held her fable shroud.

(“William and Margaret”, estrofe 2)

She stretch'd out her lilly-white hand,
And for to do her best,
Hae there's your faith and troth, *Willy*,
God send your soul good rest.

(“Sweet William's Ghost”, estrofe 10)

A estrofe 18 de “Fair Margaret and Sweet William” está revestida de simbolismo: o sepultamento das duas personagens principais, uma mais longe e outra mais perto do altar da igreja, vai além do que supomos relacionar-se com a hierarquia das sepulturas cristãs de acordo com o estatuto social, dentro das igrejas, aqui ligado aos estados de solteira e de casado em que morreram. A distância espacial do altar, no seu simbolismo da proximidade e do afastamento de Deus, é ironizada através do factor de do peito do corpo sepultado de Margaret florir uma rosa, e do peito de William brotar uma planta com espinhos.

A rosa está associada, no geral, à virtude (dependendo da sua cor, que não é aqui especificada) e ao amor. Neste contexto, está associada também a algo bonito e delicado, já que, por contraste, está a planta com espinhos que nasce da sepultura de William. “Briar” é o termo usado para descrever essa planta incerta, sendo que, por vezes, é utilizado para designar plantas específicas, como roseiras bravas e/ou roseiras com muitos espinhos. Não obstante a planta em questão, sabemos que apresenta espinhos e interpretamo-los enquanto manifestação simbólica do carácter de William. A ausência de menção à capacidade floração da planta pode significar uma incapacidade de amar, tendo em conta o contraste com a rosa que aflora do peito de Margaret. Em suma, depois da morte das duas personagens há uma manifestação física simbólica do tipo de pessoa que foram em vida: uma metamorfose.

Em “Sweet William's Ghost”, no verso “And shou'd I kiss thy rosy lips” (estrofe 6, verso 3), a alusão à rosa é, em primeira instância, em relação à tonalidade cromática e não necessariamente à flor, embora possa ser aqui interpretada de modo simbólico também: as pétalas rosadas de uma rosa evocam, na sua textura e na sua cor, os lábios de um ser humano. Quando particularmente delicadas, as pétalas podem, de certa forma, assemelhar-se a um ideal fisionómico de boca feminina jovem.

Na estrofe 4 de “William and Margaret” a rosa como flor é usada para evocar a tonalidade cromática e simbolizar a vivacidade da aparência de Margaret: “Her bloom was like the springing flow'r / That sips the silver dew; / The rose was budded in her cheek; / Just opening to the view”.

Nos versos “But love had, like the canker worm, / Consum'd her early prime:”, “She dy'd before her time” (estrofe 5), a analogia de Margaret com a rosa tem particular importância em relação à expressão “canker worm”. Esta designa normalmente o estado de larva de espécies como a *Alsophila pometaria*, que se alimenta, entre outras coisas, de rosas. Uma das pragas das roseiras, prefere geralmente as folhas mais jovens. É, portanto, uma forma destrutiva que faz perigar a integridade física dessa flor – e da rapariga que simboliza. Nesse sentido – até por a rosa surgir por vezes associada ao amor – podemos colocar aqui a hipótese de interpretação do simbolismo de relações sexuais que a expressão “maiden-vow” (estrofe 8, verso 3) suscita, a respeito do que Margaret pede a William para lhe devolver.

Outro elemento do imaginário que importa mencionar é o termo “clay”, usado em “William and Margaret” e em “The Suffolk Miracle” para designar a matéria de que Deus criou o primeiro Homem, de acordo com a mitologia de criação do Antigo Testamento (em particular, em Job 33:6). Já anteriormente, na mitologia grega, o mito da criação do Homem por entidades divinas surgia associado ao barro: o titã Prometeu moldou o barro formando a figura à qual a deusa Atena, soprando, deu vida. Em “William and Margaret” a palavra “clay” aparece por duas vezes: “And clay cold was her lily hand” (estrofe 2, verso 3); “That wrapt her breathless clay” (estrofe 16, verso 4). Em “The Suffolk Miracle” aparece apenas uma: “Thou art as cold as any clay” (estrofe 15, verso 2). Nas três situações o barro pressupõe matéria inanimada, sem vida, o que reforça aqui o simbolismo da morte mas também de um sentido de intervenção divina que reforça a interpretação dos elementos destas narrativas de acordo com uma moral cristã, como veremos no subcapítulo seguinte, em relação à temática.

3.5. A temática

Nos poemas sepulcrais em apreço os principais temas são a morte e o amor e, das relações entre os dois surge o tema da virtude. Como analisámos no subcapítulo relativo à acção e ao enredo, o amor e a morte relacionam-se, essencialmente, mediante duas variações: ora o amor é impedido pela morte, ora a morte é causada por amor. No subcapítulo relativo às personagens vimos que nestas variações o tema da virtude surge enquanto atributo de uma ou mais personagens, sendo que é habitual haver outra personagem que, ou se lhe opõe em termos de carácter, ou pelo menos demonstra uma conduta menos digna, ou então há, no mínimo, o receio (ou a suspeita) por parte da personagem virtuosa de ter sido iludida pela pessoa amada.

As assombrações são tema frequente na tradição oral portuguesa: a figura da “alma penada” surge normalmente associada à inquietude provocada pela preocupação com assuntos pendentes, deixados em vida:

Na literatura oral, muitas são as histórias que se transmitem, com maior ou menor convicção de quem narra, sobre esta figura do maravilhoso. Falam de mortos mal mortos, de vivos perseguidos e atormentados por eles e, mesmo, de vivos que os desrespeitam. Designadas pelo povo como “almas penadas”, “almas perdidas” ou simplesmente “almas do outro mundo”.

(PARAFITA, 2000: 18)

Em “A Noiva do Sepulcro” a morte de dona Dulce e de Elvira é causada directamente por dom Sueiro. O alcaide jura-lhes amor para as conquistar e, depois de obter o que deseja – sendo desejo aqui a palavra-chave –, assassina-as. A dama da floresta transfigura-se no fantasma das duas mulheres, primeiro para o avisar e depois para efectivamente o punir, dado que este não modifica o seu comportamento após o aviso. A morte de dom Sueiro é o castigo pelo seu incumprimento das juras de amor – a sua falta de virtude(s).

Na balada “O Noivado do Sepulcro” desconhecem-se as causas da morte da personagem masculina. O poema inicia-se com o seu lamento – ou as suas suspeitas – de ter sido abandonado pela pessoa amada. Estas suspeitas são dissipadas quando a personagem feminina aparece e explica que morreu por amor. É precisamente a força desse amor que parece ser o motivo do encontro sobrenatural dos dois falecidos, e é por ser um amor tão nobre que o consideramos virtuoso.

Nos poemas “William and Margaret” e “Margaret's Ghost” que, como explicado, são essencialmente o mesmo, Margaret morre por desgosto amoroso devido ao incumprimento das promessas de amor por parte de William. William é um homem desvirtuado, cuja morte é causada pelo sentimento de culpa que a aparição do fantasma de Margaret – e as acusações que lhe faz – suscita(m). À semelhança de dom Suevo, William é um *rakehell*.

Na balada “Sweet William's Ghost” a personagem William morre inesperadamente e regressa dos mortos para aparecer diante da sua amada, Margaret. Esta pede-lhe para se lhe juntar na morte e acaba mesmo por morrer quando o fantasma desaparece e o desgosto amoroso se instala. Ambas as personagens se revelam constantes no seu afecto e o seu amor é nobre e virtuoso, como acontece no tratamento destes temas no poema de Soares de Passos.

Em “Fair Margaret and Sweet William” a relação do amor e da morte com a virtude é um pouco menos linear. A personagem Margaret morre de desgosto amoroso depois de William se casar com outra, mas tanto quanto o poema revela, William não se teria comprometido com juras de amor a Margaret e, portanto, não teria rompido com prometido algum. Margaret aparece-lhe em sonhos na noite de núpcias para lhe desejar sorte e, ao acordar, William vai averiguar o que é feito de Margaret, descobrindo então que esta havia morrido. Sabendo o leitor que as personagens partilham um passado amoroso – como analisámos em relação à primeira estrofe, em que as personagens são descritas como amados (“lovers”) –, mas não exactamente qual, é difícil entender o carácter de William, mas a conduta de Margaret demonstra virtude, já que mesmo no seu desgosto não deseja mal a William. A sua aparição sobrenatural não serve para se vingar – como acontece nos poemas em que há uma quebra de jura de amor –, antes para entregar uma mensagem amável do além-túmulo. É precisamente devido à virtude demonstrada por Margaret que, como vimos no subcapítulo do imaginário, brota do seu sepulcro uma rosa, e da de William – que entretanto morre de tristeza pelo destino de Margaret – uma planta com espinhos (“briar”, possivelmente uma roseira brava).

“The Suffolk Miracle” é, entre os poemas supramencionados, o único em que se assume a intenção moral implícita na narrativa, em relação à virtude de conduta e à nobreza de sentimentos – nomeadamente do amor (romântico e parental). Como analisámos em subcapítulos anteriores, na última estrofe do poema é feito um aviso para que os pais abastados de raparigas casadoiras não rejeitem pretendentes honestos que as amem, motivados por inconvenientes não especificados – mas que neste contexto se infere serem de natureza monetária. A morte da personagem masculina é causada por desgosto amoroso decorrente da separação da jovem que este amava, por culpa do pai da rapariga. Avançando para a conclusão da história: depois da ocultação durante cerca de um mês da notícia da morte do seu amado, e da aparição deste perante a amada, para a levar de volta a casa dos pais, a rapariga morre, devido ao choque e ao profundo desgosto. Em suma: a conduta menos nobre do pai da jovem causa não apenas a morte de um inocente, como de dois: entre eles a filha que o homem tanto amara – como indica a primeira estrofe. À luz da interpretação de Ana Márcia Alves Siqueira (2014) em relação às transgressões morais e à sua relação com o sobrenatural em “A Noiva do Sepulcro”, a morte da filha do agricultor de “The Suffolk Miracle” pode ser interpretada como uma espécie de punição pela falta de virtude no seu comportamento para com o par amoroso – especialmente por ser um amor nobre, virtuoso.

A importância da conduta virtuosa parece ser generalizada nos exemplos de poesia sepulcral mencionados, quer em relação ao sobrenatural, quer em relação à morte especificamente. No poema “Lenore” de Bürger a personagem principal que lhe dá o nome, ao blasfemar contra Deus na sua inconformidade com o desaparecimento do seu amado, precipita um castigo que desafia as leis naturais e, enfim, a sua morte. No poema “Alonzo the Brave and the Fair Imogine” de Lewis, Imogine quebra as juras de amor eterno feitas a Alonzo, que parte em guerra para a Palestina, ficando noiva de outrem – o que é agravado pelo facto de nem sequer ter esperado um ano desde a partida de Alonzo. O espectro de Alonzo torna a aparecer para castigar Imogine no dia do seu casamento com outro. Apesar de diferentes, estas histórias coincidem no padrão de transgressão e castigo analisado por Siqueira (2014), segundo a qual o aparecimento de

elementos sobrenaturais nestas histórias é justificado pelo rompimento da ordem natural das coisas que a blasfémia, o pecado ou a quebra de um pacto eterno – o de amor – simbolizam.⁹⁵ Na sua apreciação de “A Noiva do Sepulcro”, “Affonso e Isolina” e da adaptação “Leonor” de Herculano, Siqueira aponta como elemento fundamental para a compreensão do papel do sobrenatural nas histórias destes poemas a religiosidade cristã, não só pela sua presença na cultura portuguesa da época,⁹⁶ como por influência da sensibilidade alemã que o poema “Lenore” de Bürger exemplifica⁹⁷ e ainda, especificamente, pelo importante papel da moralidade para Herculano à luz de ensaios como *Poesia – Imitação – Belo – Unidade* (1835).

A respeito da hipótese da influência da sensibilidade alemã importa salientar que, a nível do sobrenatural, o poema de Bürger, apesar de ser mais gráfico nas suas descrições do horrível – isto é, apesar de ter uma presença estética mais marcante e explícita no que concerne ao macabro – do que a adaptação “Leonor” de Herculano bem como do poema “A Noiva do Sepulcro”, o modelo de “pacto, transgressão e castigo” que serve de base para a análise de Siqueira mantém-se. O que pretendemos dizer aqui é que nestes três poemas o macabro é mais do que um conjunto de elementos estéticos a descrever os contornos da acção: está directamente relacionado com um sentido de equilíbrio entre bem e mal. Com maior ou menor impacto, o macabro cumpre uma tarefa prática que pode ainda ser relacionada com uma necessidade de equilíbrio daquilo que é devido, não só nesses três poemas como nos poemas ingleses e escoceses apreciados. Ou seja, os temas “morte”, “amor” e “virtude” articulam-se de modo diferente em cada variação do motivo do defunto que regressa dos mortos por amor, para aparecer diante da pessoa amada, mas sempre à luz de um processo de (re)equilíbrio.

O tipo de personagem masculina que nos aparece em “William and Margaret” e em “A Noiva do Sepulcro” tem bastante relevo na literatura oitocentista, estando associado não apenas ao binómio virtude/desonra – especialmente popular na esfera de leitura dita feminina – como ao tema da

⁹⁵ SIQUEIRA, 2014: 29.

⁹⁶ *Ibidem*, 30.

⁹⁷ *Ibidem*, 36.

libertinagem. O contraste entre virtude e desonra é predominante em histórias com um pendor moral preponderante, que serviam de aviso a raparigas e senhoras em relação aos perigos representados pelas atenções de conquistadores dissolutos, ou *rakehells*, personagem de que dom Sueiro e William de “William and Margaret” são exemplos. A existência de personagens deste tipo na literatura do Romantismo está normalmente ligada a uma função de instrução importante na conservação das virtudes e da reputação de raparigas inexperientes, para quem a leitura era uma das poucas formas de conhecer o mundo sem consequências.

Importa dizer que histórias que abordavam a temática da virtude foram bastante populares no período de Oitocentos, como se pode concluir pelo sucesso de obras como o romance epistolar *Pamela: Or Virtue Rewarded* (1740) de Samuel Richardson, que constitui uma das mais populares obras dentro desta temática neste período – tendo sido traduzida para várias línguas desde a sua publicação original e influenciado o género do romance nesta temática. Outras obras também populares foram *Clarissa* (1747-8), do mesmo autor, e *Charlotte Temple* (1791), de Susanna Rowson. Em relação a este último romance, no prefácio a autora refere-se aos factos narrados como se se tratasse de factos reais e alude à importância da leitura desta narrativa no contexto da prevenção de um destino semelhante ao da protagonista. Nenhuma versão publicada por Herculano de “A Noiva do Sepulcro” tem, dentro do nosso conhecimento, qualquer nota introdutória ou paratexto no geral que sugira esta temática, nem a possuem versões de “William and Margaret” que consultámos (como “Margaret's Ghost”), pelo que não se sabe com que grau de intencionalidade moral estas histórias foram estruturadas. No Romantismo, a presença de um certo sentido de moralidade veio ainda por influência dos valores clássicos, contexto no qual importa mencionar a *Ars Poetica* de Horácio. Herculano assumiu de modo declarado em ensaio a importância que dava ao bom e ao belo, pelo que não podemos ignorar a séria possibilidade de a história d’ “A Noiva do Sepulcro” ter tido uma base ideológica consciente: em prol da moralidade.

Sabendo-se que Herculano terá lido o romance *The Monk* além da balada que adaptou, podemos falar aqui seguramente do seu conhecimento (empírico ou

não) do tema da libertinagem que tornou o romance de Lewis tão polémico. A personagem principal, Ambrosio, um monge beneditino, é primeiro dada a conhecer ao leitor como alguém de excepcional virtude. Com o desenvolvimento da acção, Ambrosio é corrompido por várias tentações, caindo sucessivamente em pecado até se tornar num homem dissoluto. Ao longo de vários momentos-chave, esta personagem afunda-se cada vez mais naquilo que resultará no seu destino fatídico: a sua danação. Ambrosio não resiste ao pecado da soberba, mostra-se impiedoso perante as falhas e infortúnios alheios, cede ao pecado capital, passando depois a seduzir intencionalmente, a matar e a estuprar, e a matar novamente. Parte-se então de um protagonista conhecido entre os seus pares pela sua virtude para um vilão: herege, sedutor e assassino. Em “A Noiva do Sepulcro”, ainda que não haja uma transformação do protagonista, há uma mudança na percepção do seu carácter: é inicialmente apresentado como alguém nobre mas que, pelos seus actos ao longo da história, acaba por se revelar pérfido. Em “William and Margaret” não há uma transformação da percepção de William, este é prontamente apresentado de acordo com o seu verdadeiro carácter, assim que Margaret se lhe dirige.

O amor e a morte são temas fundamentalmente ligados à fragilidade humana. É natural que a ideia de um desgosto amoroso ou as ansiedades existenciais ligadas à efemeridade da vida precipitem sentimentos agudos, como os que se expressam tendencialmente nas literaturas do Pré-Romantismo e do Romantismo. Por seu turno, a virtude é uma idealização ligada a um sistema de valores morais de conduta importantes para a sociedade da época. Queremos dizer que são as formas como estes temas são tratados – e não os temas por eles mesmos – que nos permitem entender o contexto que tornou este motivo popular a ponto de ser retomado em tantas variações.

Considerações finais

Em termos de estrutura externa, “A Noiva do Sepulcro” e o “Noivado do Sepulcro”, “William and Margaret”, “Margaret's Ghost”, “Fair Margaret and Sweet William”, “William's Ghost” e “The Suffolk Miracle” apresentam uma similaridade fundamental: são poemas compostos em quadra, forma que tendia a ser privilegiada pelas líricas populares inglesa e portuguesa.

Os poemas ingleses e escoceses aqui apreciados, cujas origens são incertas quanto à data e à autoria, foram recolhidos e publicados em colectâneas ao longo de Setecentos precisamente por serem baladas populares. Estes textos eram encontrados habitualmente em *broadsides*, isto é, em panfletos que continham baladas (com ou sem anotação musical), rimas e notícias, com ou sem ilustrações, impressos em papel barato de modo a torná-los acessíveis – por oposição a um periódico ou a um livro –, factor que contribui para a sua propagação. Uma das colectâneas que adquiriu particular sucesso foi *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) de Thomas Percy. De caminho, tornou-se numa das referências usadas no apelo à necessidade de recuperação de elementos tradicionais da língua e da História dos povos como forma de consolidar as identidades nacionais que se iam construindo pela Europa em torno das conjunturas geopolíticas e socioculturais que representariam. Uma das figuras que lançou apelos às letras para esta necessidade foi Johann Gottfried Herder – do movimento Proto-Romântico *Sturm und Drang*. Herder terá inspirado Gottfried Bürger a escrever “Lenore” – como vimos pela passagem que citámos de uma carta de Bürger ao seu amigo e editor, Boie. Apesar de ter sido publicado ainda em Setecentos, “Lenore” atingiu particular popularidade ao longo de Oitocentos, como é notório pela quantidade de traduções e adaptações às quais foi sujeito. Além das muitas versões em inglês, foi também adaptado para o português por Alexandre Herculano.

A recepção favorável de “Lenore” parece ter reacendido a chama da popularidade do motivo do defunto que volta dos mortos por causa da sua amada – que brilhara anteriormente, na poesia popular –, por ter precipitado o surgimento de diferentes versões e traduções em diferentes línguas. Em Portugal a

recuperação da tradição da poesia teve um importante papel no Romantismo, e Herculano foi uma das incontornáveis figuras no apelo e na execução dessa tarefa. Inclusivamente, na sua adaptação “Leonor” (1834) utilizou elementos da tradição literária portuguesa, como a quadra – em vez da oitava, usada no original – e a redondilha maior,⁹⁸ que usou também em “A Noiva do Sepulcro”.

O poema “O Noivado do Sepulcro” de Soares de Passos é composto por versos decassílabos, a que corresponde a designação “medida nova”, que entrou para o cânone literário a partir do Renascimento por influência italiana, em recuperação de ideais clássicos. Por sua vez, a redondilha maior ou heptassílabo corresponde a designação “medida velha”, característica da tradição medieval ibérica, período em que a poesia ainda se destinava à declamação melódica pelos próprios trovadores ou por jograis. Ironicamente, não foi o poema de Alexandre Herculano que circulou oralmente em melopeia, mas o poema de Soares de Passos, e por esse motivo adquiriu grande popularidade entre o povo.⁹⁹

Entre as baladas populares inglesas e escocesas encontramos alguma diversidade quanto à métrica quantitativa, umas vezes regular e outras irregular. Cada quadra de “William and Margaret” é composta por duas sucessões de verso octossílabo e verso hexassílabo. “Fair Margaret and Sweet William” é composta de modo irregular, com versos entre 6 a 10 sílabas, embora o primeiro e o terceiro versos tendam a ser mais longos do que o segundo e quarto versos. O poema “Sweet William's Ghost” foi o que demonstrou maior heterometria silábica. Por contraste, composto por versos octossílabos, “The Suffolk Miracle” é dos poemas mais regulares neste conjunto, à semelhança do que acontece em “A Noiva do Sepulcro” e “O Noivado do Sepulcro”. Uma característica mais ou menos comum é o *enjambement*, que vai marcando presença nestes poemas – umas vezes de forma mais acentuada do que outras – o que terá facilitado o fluir do discurso e das ideias bem como, possivelmente, o cumprimento de parâmetros métricos mínimos.

A análise da prosódia foi dos maiores desafios nesta dissertação,

⁹⁸ COSTA, 2010: 23.

⁹⁹ BRAGA, 2014: 9.

precisamente pela discrepância entre ritmo silábico e ritmo acentual. Escolhemos privilegiar o ritmo acentual devido à ligação ancestral da balada à música. Contados e comparados os pés, apesar de haver uma grande diversidade de ritmos, o jambo e o anapesto pareceram-nos predominar ao longo deste *corpus* textual.

Em relação aos esquemas rimáticos, de um modo geral predomina, entre estes poemas, a rima cruzada. Surge no padrão “a, b, a, b” em “O Noivado do Sepulcro” e, com versos brancos (“x, a, x, a”) em “A Noiva do Sepulcro”, “William and Margaret” e em “Fair Margaret and Sweet William”. Em “Sweet William's Ghost” não há um padrão rimático concreto, havendo por vezes estrofes no padrão “x, a, x, a” e outras “a, b, a, b” – isto é, quando uma estrofe tem padrão rimático, tende a ser cruzado. “The Suffolk Miracle” é o poema que aqui se destaca devido ao uso da rima emparelhada, com o esquema rimático “a, a, b, b”. Um ponto comum a todos os poemas é o de terem rimas que não reincidentem ao longo de estrofes diferentes, com a exceção de poemas em que há estrofes repetidas.

Quanto à sua extensão, a maioria não tem divisão formal: apenas “A Noiva do Sepulcro” de Herculano esta dividida em 3 partes. No entanto, é também o poema mais extenso: com 84 estrofes. “O Noivado do Sepulcro” de Soares de Passos tem uma extensão de 19 estrofes. Os poemas ingleses e escoceses oscilam entre as 16 e as 20, com exceção de “The Suffolk Miracle”, com 28.

Os aspectos discursivos que prevalecem são a presença de falas de personagens nos poemas, o uso de linguagem descritiva e do que nos pareceu serem arcaísmos, bem como o uso do hipérbato.

Em termos de figuras de estilo, embora encontremos vários tropos de imagem como a metonímia e a metáfora – que enriquecem a linguagem em termos semânticos, a par da adjectivação tendencialmente abundante –, é uma figura de retórica que se destaca pela sua predominância: o hipérbato. As alterações da ordem sintáctica usadas coloquialmente para uma sintaxe mais presente na literatura antiga reforçam não só esse pendor antiquado de que falámos em relação ao uso dos arcaísmos, como dramatizam a enunciação. Deve dizer-se que, além das componentes lírica e narrativa, há uma componente

dramática generalizada através, sobretudo, da presença de diálogo nestes poemas narrativos. Essa troca de falas é quebrada apenas em “William and Margaret”, por se restringir ao monólogo (de Margaret) – e, no geral, à perspectiva desta personagem. “The Suffolk Miracle” merece ainda aqui destaque por ser, entre estes poemas, o que menor grau de diálogo apresenta, ocupando escassos versos.

No que concerne à linguagem que considerámos arcaizante, nem sempre foi fácil detectá-la devido à origem remota de alguns destes poemas, bem como à evolução que as línguas portuguesa e inglesa sofreram desde então. Apesar disso, pensamos ter encontrado exemplos válidos para consubstanciar esta hipótese de interpretação.

A análise dos aspectos textuais foi aquela que melhor nos permitiu examinar a transtextualidade da poesia sepulcral, precisamente por concernir elementos da temática em si, e por nos mostrar que variações podemos encontrar para o motivo do regresso de uma personagem feminina ou masculina do além-túmulo, motivada/o por amor ou por desgosto amoroso, para então aparecer diante da pessoa amada. Além da óbvia variação do género das personagens defunta e viva de cada par, também a acção e o enredo de cada poema apresentam diferenças fundamentais, quer em termos do que causa a morte de uma personagem – ou mais, no caso de “A Noiva do Sepulcro” –, quer do que motiva o seu retorno ao mundo dos vivos, a reacção causada e o final de cada história. Também a duração do tempo de narrativa de cada poema varia, havendo em comum apenas a predominância da noite nos momentos em que se dão as aparições sobrenaturais. Outro ponto em comum, mas que é habitual neste género, é a neutralidade do autor, que tende a ser extradiegético.

As principais variações que orientam a dinâmica da acção são em relação ao enredo: estas variações permitiram-nos entender em que aspectos textuais podemos encontrar transtextualidade quanto à temática sepulcral.

Nestes poemas, quando o amor não é correspondido, a morte da personagem diante da qual aparece o defunto tende a resultar da culpa, tenha essa personagem participado com maior ou menor intenção no sofrimento do defunto. Este ou morre de desgosto, ou morre às mãos da personagem que a

iludira com promessas de amor. Em “A Noiva do Sepulcro” as mortes de dona Dulce e de Elvira foram causadas intencionalmente por dom Sueiro, que corresponde ao tipo de personagem designado por *rakehell*. Em “William and Margaret” a causa da morte de Margaret não é esclarecida, mas parece-nos ter sido por desgosto amoroso, após o incumprimento de juras de amor por William – e a sua provável consumação física, a julgar pelos elementos de linguagem que destacámos. Embora não saibamos se William é tão pérfido como o alcaide assassino do poema de Herculano, a sua conduta vale-lhe, da nossa parte, a associação ao tipo de personagem *rake*. “Fair Margaret and Sweet William” apresenta uma variação um pouco mais distinta, já que o seu enredo é mais difuso: a relação entre William e Margaret não é esclarecida. É-nos indicado que terão um passado amoroso, mas aparentemente, segundo as palavras de William, no início do poema, não há um compromisso entre os dois, e assim ele informa Margaret de que se vai casar. Esta morre de desgosto amoroso mas não regressa da morte para o assombrar: antes lhe deseja felicidades no matrimónio. William morre, no entanto, consumido pela culpa do destino de Margaret, que só descobre depois do estranho sonho que tem na noite em que Margaret lhe aparece.

Nos poemas em que o amor é correspondido mas ainda assim inquieta os mortos, o motivo aparenta ser normalmente o do impedimento da união em vida. Apesar de a causa da morte ser, frequentemente, o desgosto amoroso, a eventual morte dos dois elementos do par amoroso parece aliviar a tensão na narrativa, dado que esse amor que não se finda na vida, mesmo que impossível ao longo desta, tem a possibilidade de se eternizar na morte devido a circunstâncias sobrenaturais, legitimadas pela virtude desse amor. “O Noivado do Sepulcro”, “Sweet William's Ghost” e “The Suffolk Miracle” representam variações neste sentido.

Em “O Noivado do Sepulcro” e em “Sweet William's Ghost” as personagens masculinas falecem por motivos obscuros. Já no poema de Soares de Passos a personagem masculina surge morta no poema a lamentar-se no cemitério por se julgar abandonada pela sua amada – que depois lhe aparece, revelando que morrera por amor, motivo do desaparecimento temporário –, e na balada escocesa William aparece diante da sua amada para lhe dizer que morrera na

Escócia e, ao desaparecer, precipita a morte de Margaret por desgosto amoroso. Em “The Suffolk Miracle” a personagem masculina do par amoroso morre de desgosto devido à separação imposta pelo pai da rapariga. Esta personagem masculina regressa dos mortos para levar a sua amada de casa do tio – para onde tinha sido enviada – de volta para a casa dos pais. A rapariga, que não sabia da morte do seu amado, é informada do facto apenas perto da conclusão do poema: nisto, sucumbe ao desgosto e falece.

As personagens destas baladas são caracterizadas de forma bastante rudimentar e plana. As personagens principais tendem a posicionar-se entre a virtude e a falta dela, umas vezes através de descrições explícitas, outras implicitamente, através da sua conduta e do fim que têm. A virtude das personagens tende a depender, em última análise, da constância nos afectos, da bondade e da honra. A honra manifesta-se de duas formas: em expressões que implicam um amor casto – como acontece em “O Noivado do Sepulcro” – e, de um modo mais geral, na força do amor que é capaz de trazer um espírito ao mundo dos vivos.

Nestes poemas a falta de virtude parece ser definida sobretudo pela negligência da importância do amor, como acontece em “The Suffolk Miracle”. A mácula a um amor nobre pode resultar mais especificamente de perfídia calculada – como acontece com dom Sueiro, em “A Noiva do Sepulcro” –, como da incapacidade de honrar um compromisso amoroso – não sabemos se deliberadamente ou não – demonstrada pelas personagens William de “William and Margaret” e de “Fair Margaret and Sweet William”. Estas personagens desvirtuadas tendem a ser punidas pelo seu fraco carácter de uma de três formas. Podem ser punidas através da perda de alguém querido, como o agricultor em “The Suffolk Miracle”, que perde a filha tão estimada ao negar-lhe a possibilidade de se unir ao seu amado.

A punição pela falta de virtude pode manifestar-se também sob a forma de assombração pelos defuntos a quem foi causado desgosto amoroso, como em “A Noiva do Sepulcro”¹⁰⁰ e “William and Margaret”. Outra forma de punição observada prende-se com o sentimento de culpa pelo sofrimento causado,

¹⁰⁰ SIQUEIRA, 2014.

despertado aquando da descoberta das consequências dos danos provocados, em “Fair Margaret and Sweet William”. Apenas no poema de Soares de Passos o motivo do regresso do defunto ao mundo dos vivos é desencadeado pelo incumprimento dos votos de amor por parte de uma personagem feminina, como acontece em “Lenore” de Bürger – apesar de o elemento da blasfémia ser por vezes apontado como o mais importante –, no poema “Alonzo the Brave and the Fair Imogine” de Lewis, e nas adaptações de Herculano dos dois textos. No entanto, como vimos, em “O Noivado do Sepulcro” é revelado que o abandono fora apenas aparente: a personagem feminina mantivera-se fiel ao seu amado, tendo-o seguido para a sepultura ao sucumbir, eventualmente, à dor da sua perda. A relação da punição ou da vingança, da virtude e do amor, com o género das personagens e as variações das relações entre elas, propõe implicações que ficaram aqui por explorar e que muito podem vir a contribuir para uma compreensão mais específica das perspectivas de género na transitoriedade que caracteriza o Romantismo dada a sua confluência de diferentes valores – antigos e novos.

Ao contrário do que acontece no poema de Bürger e no poema de Lewis, as personagens femininas principais das baladas inglesas e escocesas e nas duas baladas portuguesas são caracterizadas de modo essencialmente virtuoso. Apesar de algumas sucumbirem a promessas de amor e de entregarem a sua castidade fora dos laços do matrimónio, este aspecto não parece pesar no tratamento do seu carácter. As personagens Elvira em “A Noiva do Sepulcro” e Margaret de “William and Margaret” não são estigmatizadas por essa falha, antes apresentadas como vítimas do ludíbrio de homens pouco honrados. Isto leva-nos à componente moral do tipo de história que gira em torno de *rakehells* que, como mencionámos, foi particularmente popular durante o período de Oitocentos. Também “The Suffolk Miracle” tem uma componente de índole moral, que é explícita no aviso contido na última estrofe, em que o narrador urge os pais abastados de moças em idade casadoura para que não rejeitem pretendentes que as amem realmente, por motivos alheios à nobreza desse amor. Estes elementos moralizantes conferem a estes poemas uma função exógena à narrativa: a função de ensinar, educar e avisar. As histórias contidas funcionam assim como

exemplos dos perigos e males acerca dos quais avisam, função comum às histórias da tradição popular no geral.

A virtude com que as personagens femininas são predominantemente tratadas nos poemas que apreciamos concerne sobretudo a qualidades de bondade e de fidelidade ao amor, que não significam necessariamente que a sua presença na acção obedeça a uma idealização feminina. Isto é, podem ser descritas como figuras idealizadas mas revelam por vezes algumas atitudes humanas. Um exemplo de humanidade pode ser visto na cedência da virtude ao homem amado depois de este lhes ter sido jurado amor, fora dos laços do matrimónio. Apesar de os desvios de conduta moral não lhes valerem caracterizações pejorativas, na maioria dos poemas analisados em que as personagens femininas voltam dos mortos para assombrar quem as iludira, essa presença sobrenatural tende a ser caracterizada de modo horrível – com menor ou maior adjectivação. Esta caracterização pode não fazer perigar uma idealização da personagem em vida – já que não diz respeito à personagem nesse plano –, mas confere-lhe uma outra dimensão, por contraste negativo, na morte.

A idealização de características descritivas de personagens femininas em alguns destes poemas não delimita necessariamente a sua actividade na acção a um plano inteiramente secundário. As personagens de “A Noiva do Sepulcro” também têm grande importância para a acção, no sentido em que intervêm de modo a influenciá-la directamente. Na sua punição de dom Sueiro, é difícil não considerar que a intervenção do fantasma de dona Elvira em relação ao marido é um acto de vingança, por mais que a sua aparição seja uma corporização das forças sobrenaturais que tentam reequilibrar o que está errado. Em “William and Margaret” (e na versão “Margaret’s Ghost”), não só a personagem principal é feminina, Margaret, como regressa do além-túmulo para atormentar o *rake* William pelo desgosto que lhe causara em vida.

Em suma, apesar da predominância de uma polarização entre virtude e falta dela, e de a forma como as personagens são apresentadas ser predominantemente estática,¹⁰¹ há alguns elementos em várias destas baladas

¹⁰¹ O que E.M. Forster considera uma “personagem plana” (1927).

sepulcrais que podemos considerar atenuarem esse contraste entre bom e mau: elementos humanos. Por mais curtas que sejam estas baladas, e por menor que seja a possibilidade de desenvolver as personagens, talvez seja devido às emoções que movem esta temática que haja este elemento de humanização – tanto para o feminino como para o masculino. Talvez este elemento de humanização se prenda com o cariz individual da expressão romântica, que contrasta com modelos mais uniformes, encontrados em outros movimentos literários.

O tratamento do masculino e do feminino em alguns destes poemas suscita ainda outra reflexão acerca de mudanças na concepção do amor virtuoso. Em outros tempos essa virtude poderia ser fundamentalmente feminina, mas mesmo entre os poemas de origem incerta, recolhidos no Pré-Romantismo, temos exemplos de uma exigência de fidelidade amorosa do homem relativamente próxima da da mulher – que neles resulta em punição por não terem honrado o amor jurado.

Os espaços onde decorre a acção de cada um dos poemas acerca dos quais há elementos descritivos mais detalhados são espaços naturais, cemitérios e espaços interiores privados, nomeadamente quartos de dormir. É nestes espaços que, em cada balada, ocorrem as aparições sobrenaturais.

Em “A Noiva do Sepulcro” e “O Noivado do Sepulcro” temos exemplos de natureza selvagem e lúgubre que se inserem nos cânones do *locus horrendus* que marcaram o Romantismo. Já nos poemas ingleses e escoceses os espaços têm um papel pouco preponderante para a atmosfera da acção, como vemos pela sua fraca ou nula descrição. Este contraste pode dever-se ao facto de o conjunto de poemas estrangeiros ser de um período anterior àquele em que se tende a situar o movimento romântico – e, portanto, anterior ao surgimento de, pelo menos, alguns dos seus traços predominantes –, ou por serem poemas de origens populares incertas, que não sabemos se são propriamente literárias ou primordialmente comerciais, dado o grau de procura de textos desta temática para publicação em *broadside*.¹⁰²

Outras considerações que surgiram da análise aos espaços foram o facto

¹⁰² SARGENT, KITTREDGE, 1904: xxvii-xxviii.

de as descrições mais detalhadas contribuírem, no geral, para uma maior dramatização da acção, e o facto de os espaços na sua generalidade estarem ligados a conceitos que poderão justificar o aparecimento de fenómenos sobrenaturais: falamos do medo e do sonho. Em relação à natureza selvagem e/ou lúgubre, alguns dos seus elementos descritivos estão associados de modo simbólico ao mistério e/ou ao medo. No que concerne ao espaço interior do quarto, o sonho ou, simplesmente, o sono, justifica experiências inexplicáveis. Esta atmosfera de incerteza e de receio é reforçada pelo tempo da acção que prevalece que, como referimos, é a noite.

O aspecto do imaginário tem uma importância generalizada nestes poemas. Pré-Românticos ou Românticos, em todos eles encontramos elementos simbólicos e, mais do que isso, todos eles partilham entre si determinadas referências. Destacam-se flores, plantas e animais na maioria dos poemas, mas também há uma referência mitológica relacionada com o mito da criação partilhada por dois poemas – “William and Margaret” e “The Suffolk Miracle”.

Na nossa pesquisa do significado simbólico dos elementos naturais analisados procurámos fontes antigas que achámos válidas em termos de possibilidade de influência cultural para os contextos de produção e de circulação destes textos. As fontes que privilegiámos foram sobretudo da Antiguidade Clássica – Pliny the Elder –, embora tenhamos mencionado também Shakespeare e o Antigo Testamento. O que, de outro modo, se poderiam considerar fontes obsoletas são aqui, a nosso ver, exemplos de um conhecimento comum já antigo de representações simbólicas que fundamentam a nossa interpretação dos elementos correspondentes neste *corpus* textual.

Apesar de a plurissignificação ser uma condição intrínseca ao símbolo, encontrámos elementos de transtextualidade na poesia sepulcral em relação ao imaginário. Destacamos a transcendência de dois elementos simbólicos na maioria destes poemas: a rosa e o lírio aparecerem em analogias semelhantes em poemas portugueses e anglófonos associados à figura feminina, na sua beleza e/ou forma de ser. O lírio branco ou a açucena – designações relativamente afins – surgem, pela sua brancura, associados a uma pureza etérea, à inocência e à delicadeza. Esta flor é usada para descrever elementos

simultaneamente externos e internos das personagens femininas em “A Noiva do Sepulcro” – a dama da floresta – em “William and Margaret” e em “Sweet William's Ghost”. A rosa é tendencialmente associada à castidade e ao amor puro, caracterizando as figuras femininas de “O Noivado do Sepulcro”, “Sweet William's Ghost”, “William and Margaret” e “Fair Margaret and Sweet William”.

O uso de referências mitificantes, especialmente da natureza, em conjunto com as superstições do natural em torno das quais a temática surgiu, revestem os poemas de uma ancestralidade pagã que contrasta com a cultura religiosa à qual podemos associar os conceitos de virtude e de punição que orientam cada uma destas narrativas líricas.

O desgosto amoroso – ou o receio de sofrer uma (des)ilusão amorosa – parece ser um traço comum, mas o tratamento do tema do amor tende a ser idealizado mesmo nos poemas em que não é correspondido: pelo menos uma das personagens o idealiza e o sente (ou sentiu) com a virtude que é, nessa idealização, desejada.

O tema da morte, fundamental para a temática sepulcral, é tratado de forma tendencialmente trágica nestes poemas mas, por vezes, traz consigo um certo alívio às personagens que só no além-túmulo se unem à pessoa que amam. Nestes poemas sepulcrais a morte está directamente associada ao amor e à virtude: juntos, estes três temas articulam-se de modo a que, em cada narrativa, se restabeleça o equilíbrio perdido quando um desses temas se manifesta de modo a desencadear uma injustiça.

O sobrenatural é a força através da qual o desequilíbrio é reparado. Isto é, quando num dos poemas há um impedimento amoroso por motivo de morte inesperada ou devido à falta de virtude(s) de uma das personagens, normalmente o sobrenatural tenta colmatar essa injustiça trazendo de volta aos vivos o defunto para comunicar com a pessoa amada – que a apazigua ou atormenta, de acordo com a gravidade da situação –, e/ou juntando os amados na morte. É na relação que nestes textos se estabelece entre o amor e a morte que encontramos um elemento fundamental em comum que articula essas dinâmicas: o tema da virtude. Apesar de haver um padrão de castigo pela quebra de compromissos amorosos feitos com maior ou menor seriedade, em vários dos diferentes poemas

há, sobretudo, um padrão generalizado de restabelecimento de ordem natural desestabilizada, uma ordem natural que, como propôs Ana Márcia Siqueira (2014) parece só poder ser restaurada por forças sobrenaturais.

O esforço de recolha de lendas e de mitos do folclore de determinados povos e regiões – iniciado de um modo mais alargado e sistematizado à medida que o Romantismo ganha forma – veio a revelar perante diversos estudiosos, ao longo do tempo, a ubiquidade do motivo comum a esta temática – o regresso de um defunto ao mundos dos vivos por causa do/a seu/sua amado/a –, em especial na zona da Europa central. A perda de alguém amado e a compreensão da morte, processos que abrangem o ser humano no geral, podem justificar a transcendência de superstições sobrenaturais nesta temática, que se manifestam em diferentes *media* de expressão cultural.

Esta dissertação começou a explorar, de modo mais superficial, algumas relações entre o folclore e a literatura de temática sepulcral nos panoramas português e inglês. O estudo destas relações pode ser ampliado não só a outras narrativas como a outros panoramas europeus. Ainda que não nos tenha sido possível determinar quais das baladas apreciadas são realmente da tradição popular, e quais foram criadas no âmbito do revivalismo desta forma mista, o estudo destas relações em outros trabalhos de investigação pode contribuir para o desenvolvimento do estudo integrado da tradição oral, popular, no estudo da literatura, por estarem neste caso tão intimamente ligadas.

Se por “imitação” José-Augusto França¹⁰³ e Herculano¹⁰⁴ propunham a noção de semelhança a um modelo, por oposição à ideia de reproduzir ou copiar em *strictu sensu*, podemos supor que, em termos temáticos (temática sepulcral) e formais (a balada), todos estes textos sejam imitações. Serão imitações na medida em que há arquitextualidade: há aspectos de referencialidade que nos permitem relacioná-los, independentemente de estes fenómenos de transtextualidade analisados se deverem a processos naturais e orgânicos – inerentes ao que Roland Barthes definiu como o código cultural da narrativa (1970) – ou à adopção intencional de modelos ou elementos modelizantes concretos. Ainda em relação às noções de imitação, não consideramos ter

¹⁰³ 1999: 320.

¹⁰⁴ 1860: 277.

encontrado o que Genette definiu como “la présence effective d’un texte dans un autre”¹⁰⁵, ou intertextualidade. Este termo cunhado por Julia Kristeva (1966) abrangia, nessa primeira instância, as ligações gerais entre textos e contextos. Contudo, à luz das presenças efectivas definidas por Genette – “citação”, “plágio” e “alusão” (1982) –, sentimos que o seu conceito de transtextualidade, pelas relações que integra, é aqui mais correcto para nos referirmos às diferentes ligações que explorámos, dado que há vários conjuntos de elementos analisados que não apenas aproximam como transcendem o conjunto de textos.

Apesar de todas as limitações, cremos ter proposto entre textos específicos um conjunto de relações de transtextualidade que poderá ser utilizado na análise comparada com/de outros textos da temática sepulcral, a fim de expandir o conhecimento que temos acerca do movimento romântico, da temática sepulcral já em literaturas anteriores – no Pré-Romantismo –, de processos de contaminação de elementos culturais e, especificamente, acerca de processos de transcendência de elementos literários.

¹⁰⁵ GENETTE, 1982: 8.

Bibliografia

Activa

“Fair Margaret and Sweet William” [Em Linha]. In PERCY, Thomas [Ed.] – *Reliques of Ancient English Poetry*. UK: Porter & Coates, 1870. pp. 358-360. Disponível em: <https://archive.org/details/reliquesofancien1934perc> [2016-03-12];

HERCULANO, Alexandre de Carvalho – “A Noiva do Sepulchro” [Em Linha]. In *O Panorama. Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora de Conhecimentos Uteis*. Nº 61 (30 Junho 1938). pp. 203-206. Disponível em: http://purl.pt/23739/1/j-155-b_1838-06-S5/j-155-b_1838-06-S5_item2/j-155-b_1838-06-S5_PDF/j-155-b_1838-06-S5_PDF_24-C-R0150/j-155-b_1838-06-S5_0000_201-208_t24-C-R0150.pdf [2016-01-03];

HERCULANO, Alexandre de Carvalho – “A Noiva do Sepulchro” [Em Linha]. In *Poesias*. 2ª ed. Lisboa: Viúva Bertrand e Filhos, 1860. pp. 277-291. Disponível em: <http://purl.pt/167/3/#/0> [2016-01-03];

[MALLETT, David] – “William and Margaret” [Em Linha]. In RAMSAY, Allan [Ed.] – *The tea-table miscellany: or, a collection of choice songs, Scots and English. In four volumes*. 10th Ed. London: A. Millar & J. Hodges, 1740. pp. 137-139. Disponível em: <https://archive.org/details/teatablemiscella03rams> [2016-03-12];

MALLETT, David – “Margaret's Ghost” [Em Linha]. In PERCY, Thomas [Ed.] – *Reliques of Ancient English Poetry*. UK: Porter & Coates, 1870. pp. 426-427. Disponível em: <https://archive.org/details/reliquesofancien1934perc> [2016-03-12];

PASSOS, António Augusto Soares de – “O Noivado do Sepulchro” [Em Linha]. In *Poesias*. 5ª ed. Porto: Typographia do jornal do Porto, 1870. pp. 16-19. Disponível em: <http://purl.pt/290/4/#/0> [2016-01-03];

“Sweet William's Ghost” [Em Linha]. In RAMSAY, Allan [Ed.] – *The tea-table miscellany: or, a collection of choice songs, Scots and English. In four volumes.* 10th Ed. London: A. Millar & J. Hodges, 1740. pp. 324-325. Disponível em: <https://archive.org/details/teatablemiscella03rams> [2016-03-12];

“The Suffolk Miracle” [Em Linha]. In SARGENT, Helen Child, KITTREDGE, George Lyman [Ed.] – *English and Scottish Popular Ballads edited from the Collection of Francis James Child.* Boston/New York: Houghton Mifflin Company, The Riverside Press Cambridge, 1904. pp. 592-594. Disponível em: <https://archive.org/details/englishscottishp1904chil> [2016-03-13].

Passiva

AZEVEDO, Narciso De – “O Noivado do Sepulcro, Sua Genese”. In *Separata de «Bibliotheca Portvcalensis»*. Vol. I. Porto: Typ Da Empresa de Publicidade do Norte, 1957. 20 p.;

BRAGA, Teófilo – “Escorço Biográfico”. In PASSOS, Soares – *Poesias* [Livro electrónico]. [s. l.]: Edições Vercial, 2014. Formato E-Book. ISBN 9789897002397. pp. 4-22;

CHILD, Francis James [Ed.] – *English and Scottish Ballads* [Em Linha]. Vol. I. Boston: Little, Brown and Company, 1860. 368 p. Disponível em: <http://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=moa;idno=ABF2062.0001.001> [2016-03-15];

DILLMAN, Gabrielle – “Transcending Borders, Loss and Mourning In Gottfried August Buergers Lenore”. In CASS, Jeffrey, PEER, Larry [Ed.] – *Romantic Border Crossings*. 1st ed. England: Ashgate, 2008. ISBN 9780754660514. p. 86-95;

FRANÇA, José Augusto – “Os Noivos do Sepulcro”. IN *O Romantismo em Portugal, Estudo de Factos Socioculturais*. 3ª ed. Braga: Livros Horizonte, 1999. ISBN 972-24-1066-0. pp. 317-328;

PERCY, Thomas [Ed.] – *Reliques of Ancient English Poetry* [Em Linha]. UK: Porter & Coates, 1870. 580 p. Disponível em: <https://archive.org/details/reliquesofancien07perc> [2016-02-01];

RAMSAY, Allan – *The tea-table miscellany: or, a collection of choice songs, Scots and English. In four volumes* [Em Linha]. 10th ed. London: Printed for A. Millar: and sold by him, and by J. Hodges, 1740. 488 p. Disponível em: <https://archive.org/details/teatablemiscella03rams> [2016-02-01];

SARGENT, Helen Child, KITTREDGE, George Lyman [Ed.] – *English and Scottish Popular Ballads edited from the Collection of Francis James Child* [Em Linha]. Boston/New York: Houghton Mifflin Company, The Riverside Press Cambridge, 1904. 782 p. Disponível em: <https://archive.org/details/englishscottishp1904chil> [2016-02-01];

SIQUEIRA, Ana Marcia Alves – “O Pacto de Amor Eterno Segundo Herculano, Transgressão e Castigo” [Em Linha]. In *Revista Ininga*. ISSN 2359-2265. V. 1, n.º 1 (segundo semestre de 2014). pp. 26-38. Disponível em: <http://www.ojs.ufpi.br/index.php/ininga/article/view/3183> [2016-02-04];

SOUSA, Maria Leonor Machado de – *O Horror na Literatura Portuguesa*. 1ª ed.. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979. 113 p;

TAYLOR, William – *Historic Survey of German Poetry: Interspersed with Various Translations* [Em Linha]. London: Treuttel And Würtz, Treuttel Jun. And Richter, Soho Square, 1830. Vol. 2. 512 p. Disponível em: <https://archive.org/details/historicsurveyof02tayluoft> [2016-04-17];

TWITCHELL, James B. – *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature*. 3ª Ed. Durham, North Carolina, USA: Duke University Press, 1997. ISBN 0-8223-0798-8. 219 p..

Secundária

BÜRGER, Gottfried August– “Lenore” [Em Linha]. In EMERSON, Oliver Farrar – “The Earliest English Translations of Bürgers Lenore, A Study In English and German Romanticism”. In *Western Reserve University Bulletins*. Cleveland, Ohio, USA: Western Reserve University Press, 1915. Vol. XVIII N. 3. 120 p. Disponível Em Linha: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ien.35556036912202> [2016-03-05];

BUSHFIELD, T. N. – “Yew Trees in Churchyards”. In *Antiquities and curiosities of the church*. London: William Andrews & Co., 1897. pp. 256-278;

CARREIRO, José – “Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa” [Em Linha]. In *Lusofonia: Plataforma de Apoio ao Estudo da Língua Portuguesa no Mundo*. 13 p. Disponível em: http://lusofonia.x10.mx/literatura_portuguesa/poesia_trovadoresca.pdf [Última actualização 2016-01-10] [2016-07-01];

CHOCIAY, R. – “Versificação” In BUESCU, Helena Carvalhão [Coord.] – *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997. ISBN 972-21-1101-9. 574 p.;

CORREIA, J. D. Pinto – “Xácara”. In BUESCU, Helena Carvalhão [Coord.] – *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997. ISBN 972-21-1101-9. 583 p.;

COSTA, FERNANDA GIL – “Herculano tradutor e intérprete do romantismo europeu” [Em Linha]. In MARINHO, Maria de Fátima, AMARAL, Luís Carlos, TAVARES, Pedro Vilas-Boas [Coord.] – *Revisitando Alexandre Herculano no bicentenário do seu nascimento*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 2013. ISBN 978-989-8648-09-9. pp. 19-24. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id022id1441&sum=sim> [2016-03-13];

CUNHA, Zenobia Collares Moreira – *O Pré-Romantismo português [Texto policopiado]: subsídios para a sua compreensão*. Tese de doutoramento. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1992. 720 p.;

CURRAN, Stuart – *Poetic Form and British Romanticism*. New York: Oxford University Press. 1990. ISBN 0-19-506072-5. 265 p.;

CZENNIA, Bärbell – “Rakes and Libertinism”. In DAY, Gary, LYNCH, Jack [Ed.] – *The Encyclopedia of British Literature 1660-1789*. Vol. 1. West Sussex, UK: John Wiley & Sons, 2015. ISBN 978-1-4443-3020-5. pp. 977-981;

ELBERT, Monika, MARSHALL, Bridget M. [Ed.] – *Transnational Gothic: Literary and Social Exchanges in the Long Nineteenth Century*. London, UK: Routledge, 2016. ISBN 978-1-409-44770-2. 282 p.;

EMERSON, Oliver Farrar – “The Earliest English Translations of Bürger's Lenore, a Study in English and German Romanticism” [Em Linha]. IN *Western Reserve University Bulletins*. Vol. XVIII. N. 3. Cleveland, Ohio, USA: Western Reserve University Press, 1915. 120 p. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=iem.35556036912202> [2016-02-26];

ESTEVEES, Rosa – “Gabinetes de leitura em Portugal no século XIX (1815 – 1853)”. In *RUA-L: Revista da Universidade de Aveiro – Letras*. ISSN: 0870-1547. N.º 1, 1984. pp. 213-237;

GARRET, J. B. de Almeida – *Romanceiro* [Em Linha]. 3ª ed. Lisboa: Casa da Viuva Bertrand e Filhos, 1853. Vol. I. pp. 6-10. Disponível em: http://purl.pt/924/4/l-33998-p/l-33998-p_item4/l-33998-p_PDF/l-33998-p_PDF_24-C-R0150/l-33998-p_0000_cap_a-capa_t24-C-R0150.pdf [2016-08-10];

GENETTE, Gérard – *Figures III. Discours de Récit*. Paris: Éditions du Seuil (Poétique), 1972. ISBN 2-02-002039-4. 286 p.;

GENETTE, Gérard – *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil (Poétique), 1982. ISBN 2-02-006116-3. 468 p.;

HERCULANO, Alexandre de Carvalho – “Affonso e Isolina” [Em Linha]. In CASTILHO, António Feliciano [Ed.] – *A noite do castello e os ciumes do bardo: poemas seguidos da confissão de Amelia, traduzida de M.elle Delfine Gay por A. Feliciano de Castilho*. Lisboa: Typographia Lisbonense A. C. Dias, 1836. pp. 117-121. Disponível em: <http://purl.pt/28/5/P139.html> [2016-02-03];

HERCULANO, Alexandre de Carvalho – “Leonor” [Em Linha]. In *Poesias*. 2ª ed. Lisboa: Viúva Bertrand e Filhos, 1860. pp. 315-326. Disponível em: <http://purl.pt/167/3/#/0> [2016-02-03];

HERCULANO, Alexandre de Carvalho – “Poesia – Imitação – Belo – Unidade” (Em Linha). In *Opusculos*. Tomo IX (1909). pp. 21-72. Disponível em: <http://purl.pt/718/4/> [2016-02-01];

HERDER, Johann Gottfried – “Von Aehnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst, nebst Verschiednem, das daraus folget”. [Em Linha]. In *Deutsches Museum*. Bd 2, Stück 11 (1777). pp. 421-435. Disponível em: https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1777_herder.html [2016-09-06];

LANCIANI, G – “Cantiga de Amigo”. In *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2000. ISBN 972-21-0871-9. pp. 135;

LAQUEUR, Thomas W – *The Work of the Dead: A Cultural History of Mortal Remains*. United Kindgom: Princeton University Press, 2015. ISBN 978-0-691-15778-8. 711 p.;

LEWIS, Matthew Gregory – *The Monk* [Em Linha]. BAKER, E. A. [Ed.]. London: G. Routledge & sons, limited, 1907. 392 p. Disponível em: <https://archive.org/details/cu31924013516723> [2016-09-20];

LEWIS, Matthew Gregory – “Alonzo the Brave and the Imogine” [Em Linha]. In BRAITHWAITE, William Stanley [Ed.] – *The Book of Georgian Verse*. Book Third. New York: Brentano's, 1909. pp. 809-812. Disponível em: <https://archive.org/details/bookofgeorgianve00braiuoft> [2016-09-20];

LOURENÇO, Joana – “A Versão Portuguesa De The Monk, Contributo para O Estudo Da Tradução Do Romance Gótico Inglês No Portugal Oitocentista”. In *Revista De Estudos Anglo-Portugueses*. ISSN: 0871-682X. N.º 19 (2010). pp. 101-152;

MOISÉS, Massaud – “Balada”. In *Dicionário de Termos Literários*. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2012. ISBN 85-316-0130-4. pp. 51;

PARAFITA, Alexandre – *O Maravilhoso Popular – Contos. Lendas. Mitos*. Lisboa: Plátano Editora, 2000. ISBN 972-770-053-5. pp. 18-21;

PINILLA, Jose Antonio Sabio – “Los Poetas Lakistas y la Traducción en Portugal”, [Em Linha]. In *Revista de Traducción Hikma*. ISSN: 2445-4559. Vol. 8 (2009). pp. 89-123. Disponível em: https://www.academia.edu/2059757/Los_poetas_lakistas_y_la_traducci%C3%B3n_en_Portugal [2016-08-10];

PLINY, The Elder – *Natural History* [Em Linha]. BOSTOCK, John, RILEY, Henry T. [Trad.]. Vol II. London: H. G. Bohn, 1855b. pp. 492. Disponível em: <https://archive.org/details/naturalhistoryof21855plin> [2016-11-12];

PLINY, The Elder – *Natural History* [Em Linha]. BOSTOCK, John, RILEY, Henry T. [Trad.]. Vol III. London: H. G. Bohn, 1855a. pp. 360. Disponível em: <https://archive.org/details/naturalhistoryp02bostgoog> [2016-11-12];

PLINY, The Elder – *Natural History* [Em Linha]. BOSTOCK, John, RILEY, Henry T. [Trad.]. Vol IV. London: H. G. Bohn, 1855c. pp. 310-316. Disponível em: <https://archive.org/details/naturalhistoryp02bostgoog> [2016-11-12];

NEWELL, William Wells – “The Ignis Fatuus, Its Character and Legendary Origin”. In *The Journal of American Folklore* [Em Linha]. Vol. 17, No. 64 (Jan. - Mar., 1904), pp. 39-60. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/533988> [2016-12-10];

REIS, Carlos – *O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários*. 2ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 2001. ISBN 972-40-0824-X. pp. 381-434;

SCOTT, Walter – *An Apology for Tales of Terror* [Em Linha]. Kelso: Printed at the Mail Office, 1799. Disponível em: <http://www.walterscott.lib.ed.ac.uk/works/poetry/apology/text.html#am> [2016-07-06];

SIMÕES, M. – “Redondilha (Composição)”. In *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2000. ISBN 972-21-0871-9. pp. 569;

SOUSA, Maria Leonor Machado de – *A Literatura “Negra” ou de Terror em Portugal*. Lisboa: Editorial Novaera, 1978. 469 p.;

SPARANO, Magalí Elisabete – *Balada, canção e outros sons: um estudo fonostilístico em Língua Portuguesa* [Em Linha]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006. Tese de Doutorado. pp. 30. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-22082007-155553/pt-br.php> [2016-06-22];

THOMSON, Douglas H. – “The Gothic Ballad”. In PUNTER, David [Ed.]. *A New Companion to the Gothic*. UK: John Wiley & Sons, 2012. ISBN 978-1-4051-9806-6. pp. 77-90;

WALTJE, Jörg – “Johann Wolfgang von Goethe’s Theory of Translation in the West-Eastern Divan” [Em Linha]. In *Other Voices, The (e) Journal of Cultural Criticism*. V. 2, N. 2 (March 2002). ISSN: 1094-2254. Disponível em: <http://www.othersvoices.org/2.2/waltje/> [2016-12-01].

ANEXOS

Anexo 1. Autor desconhecido – “Fair Margaret and Sweet William” (1870)

“Fair Margaret and Sweet William” [Em Linha]. In PERCY, Thomas [Ed.] – *Reliques of Ancient English Poetry*. UK: Porter & Coates, 1870. pp. 358-360. Disponível em: <https://archive.org/details/reliquesofancien1934perc> [2016-03-12]

“FAIR MARGARET AND SWEET WILLIAM”

As it fell out on a long summer's day,
Two lovers they sat on a hill;
They sat together that long summer's day,
And could not talk their fill.

I see no harm by you, Margarèt,
And you see none by mee;
Before to-morrow at eight o' the clock
A rich wedding you shall see.

Fair Margarèt sat in her bower-window,
Combing her yellow hair;
There she spyed sweet William and his bride,
As they were a riding near.

Then down she layd her ivory combe,
And braided her hair in twain:
She went alive out of her bower,
But ne'er came alive in't again.

When day was gone, and night was come,
And all men fast asleep,
Then came the spirit of fair Marg'ret,
And stood at Williams feet.

Are you awake, sweet William? shee said;
Or, sweet William, are you sleep?
God give you joy of your gay bride-bed,
And me of my winding-sheet.

When day was come, and night was gone,
And all men wak'd from sleep,
Sweet William to his lady sayd,
My dear, I have cause to weep.

I dreamt a dream, my dear ladyè,
Such dreames are never good:
I dreamt my bower was full of red 'wine'
And my bride-bed full of blood.

Such dreams, such dreams, my honoured sir,
They never do prove good:
To dream thy bower was full of red 'wine',
And thy bride-bed full of blood.

He called up his merry men all,
By one, by two, by three;
Saying, I'll away to fair Marg'ret's bower,
By leave of my ladie.

And when he came to fair Marg'ret's bower
He knocked at the ring;
And who so ready as her seven breth'rèn
To let sweet William in.

Then he turn up the covering-sheet,
Pray let me see the dead:
Methinks she looks all pale and wan,
She hath lost her cherry red.

I'll do more for thee, Margarèt,
Than any of thy kin;
For I will kiss thy pale wan lips,
Though a smile I cannot win.

With that bespake the seven breth'rèn,
Making most piteous mone:
You may go kiss your jolly brown bride,
And let our sister alone.

If I do kiss my jolly brown bride,
I do but what is right;
I neer made a vow to yonder poor corpse
By day, nor yet by night.

Deal on, deal on, my merry men all,
Deal on your cake and your wine:.*
For whatever is dealt at her funeral to-day,
Shall be dealt to-morrow at mine.

Fair Margaret dyed to-day, to-day,
Sweet William dyed the morrow:
Fair Margaret dyed for pure true love,
Sweet William dyed for sorrow.

Margaret was buryed in the lower chancèl,
And William in the higher:
Out her brest there sprang a rose.
And out of his a briar.

They grew till they grew unto the church top,
And then they could grow no higher;
And there they tyed in a true lovers knot,
Which made all the people admire.

Then came the clerk of the parish,
As you the truth shall hear,
And by misfortune cut them down,
Or they had now been there.

*Nota de Thomas Percy no original: "Alluding to the dole anciently given at funerals."

Anexo 2. Autor desconhecido – “Sweet William's Ghost” (1740)

“Sweet William's Ghost” [Em Linha]. In RAMSAY, Allan [Ed.] – *The tea-table miscellany: or, a collection of choice songs, Scots and English. In four volumes.* 10th Ed. London: A. Millar & J. Hodges, 1740. pp. 324-325. Disponível em: <https://archive.org/details/teatablemiscella03rams> [2016-03-12]

“SWEET WILLIAM'S GHOST”

There came a ghost to *Marg'ret's* door,
With many a grievous groan,
And ay he tirl'd at the pin,
But answer made she none.

Is that my father *Philip*?
Or is't my brother *John*?
Or is't my true love *Willy*
From *Scotland* new come home?

'Tis not thy father *Philip*,
Nor yet thy brother *John*;
But 'tis thy true love *Willy*
From *Scotland* new come home.

O sweet *Marg'ret!* O dear *Marg'ret!*
I pray thee speak to me,
Give me my faith and troth, *Marg'ret*,
As I gave it to thee.

Thy faith and troth thou's never get,
Nor yet will I thee lend,
Till that thou come within my bower,
And kiss my cheek and chin.

If I shou'd come within thy bower,
I am no earthly man;
And shou'd I kiss thy rosy lips,
Thy days will not be lang.

O sweet *Marg'ret!* O dear *Marg'ret!*
I pray thee speak to me,
Give me my faith and troth, *Marg'ret*,
As I gave it to thee.

Thy faith and troth thou's never get,
Nor yet will I thee lend,
Till you take me to yon kirk-yard,
And wed me with a ring.

My bones are buried in yon kirk-yard,
Afar beyond the sea;
And it is but my spirit, *Marg'ret*,
That's now speaking to thee.

She stretch'd out her lilly-white hand,
And for to do her best,
Hae there's your faith and troth, *Willy*,
God send your soul good rest.

Now she has kilted her robes of green
A piece below her knee,
And a'the live-lang winter night
The dead corp followed she.

Is there any room at your head, *Willy*?
Or any room at your feet?
Or any room at your side, *Willy*,
Wherein that I may creep?

There's no room at my head, *Marg'ret*;
There's no room at my feet;
There's no room at my side, *Marg'ret*,
My coffin's made so meet.

Then up and crew the red red cock,
And up then crew the gray,
'Tis time, 'tis time, my dear *Marg'ret*,
That you were going away.

No more the ghost to *Marg'ret* said,
But, with a grievous groan,
Evanish'd in a cloud of mist,
And left her all alone.

O stay, my only true love, stay,
The constant *Marg'ret* cry'd;
Wan grew her cheeks, she clos'd een,
Stretch'd her soft limbs and dy'd.

Anexo 3. Autor desconhecido – “The Suffolk Miracle” (1904)

“The Suffolk Miracle” [Em Linha]. In SARGENT, Helen Child, KITTREDGE, George Lyman [Ed.] – *English and Scottish Popular Ballads edited from the Collection of Francis James Child*. Boston/New York: Houghton Mifflin Company, The Riverside Press Cambridge, 1904. pp. 592-594. Disponível em: <https://archive.org/details/englishscottishp1904chil> [2016-03-13]

“THE SUFFOLK MIRACLE”

A wonder stranger ne'r was known
Then what I now shall treat upon.
In Suffolk there did lately dwell
A farmer rich and known full well.

He had a daughter fair and bright,
On whom he plac'd his chief delight.
Her beauty was beyond compare,
She was both virtuous and fair.

A young man there was living by,
Who was so charm'd with her eye
That he could never be at rest,
He was with love so much possest.

He made address to her, and she
Did grant him love immediately;
Which when her father came to hear,
He parted her and her poor dear.

Forty miles distant was she sent,
Unto his brother's, with intent
That she should there so long remain
Till she had chang'd her mind again.

Hereat this young man sadly grievd,
But knew not how to be reliev'd;
He sighd and sobd continually
That his true love he could not see.

She by no means could him send
Who was her heart's espous'd friend;
He sighd, she grievd, but all in vain,
For she confin'd must still remain.

He mournd so much that doctor's art
Could give no ease unto his heart;
Who was so strang[e]ly terrified,
That in short time for love he dyed.

She that from him was sent away
Knew nothing of his dying-day,
But constant still she did remain;
To love the dead was then in vain.

After he had in grave been laid
A month or more, unto this maid
He comes about middle of the night,
Who joyd to see her heart's delight.

Her father's horse, which well she knew,
Her mother's hood and safeguard too,
He brought with him to testifie
Her parent's order he came by.

Which when her unckle understood,
He hop't it would be for her good,
And gave consent to her straightway
That with him she should come away.

When she was got her love behind,
They passd as swift as any wind,
That in two hours, or little more,
He brought her to her father's door.

But as they did this great haste make,
He did complain his head did ake;
Her handkerchief she then took out,
And tyed the same his head about.

And unto him she thus did say:
"Thou art as cold as any clay;
When we come home, a fire wee'l have;"
But little dreamt he went to grave.

Soon were they at her father's door,
And after she ne'r see him more;
"I'll set the horse up," then he said,
And there he left his harmless maid.

She knockt, and strait a man he cryed,
"Who's there?" "Tis I," she then replied;
Who wondred much her voice to hear,
And was possest with dread and fear.

Her father he did tell, and then
He stared like an affrighted man:
Down stairs he ran, and when he see her,
Cry'd out, My child, how cam'st thou here?

"Pray, sir, did you not send for me,
By such a messenger?" said she:
Which made his hair stare on his head,
As knowing well that he was dead.

"Where is he?" then to her he said;
"He's in the stable", quoth the maid.
"Go in," said he, "and go to bed;
I'll see the horse well littered."

He stared about, and there could hee
No shape of any mankind see,
But found his horse all on a sweat;
Which made him in a deadly fret.

His daughter he said nothing to,
Nor no one else, though well they knew
That he was dead a month before,
For fear of grieveing her full sore.

Her father to his father went
Who was deceed, with this intent,
To tell him what his daughter said;
So both came back unto this maid.

They askd her, and she still did say
"T was he that then brought her away;
Which when they heard they were amaz'd,
And on each other strang[e]ly gaz'd.

And a handkerchief she said she tyed
About his head, and that they tryed;
The sexton they did speak unto,
That he the grave would then undo.

Affrighted then they did behold
His body turning into mould,
And though he had a month been dead,
This kercheif was about his head.

This thing unto her then they told,
And the whole truth they did unfold;
She was thereat so terrified
And grievd, she quickly after dyed.

Part not tru love, you rich men, then;
But if they be right honest men
Your daughters love, give them their way,
For force oft breeds their lives' decay.

Anexo 4. BÜRGER, Gottfried – “Lenore” (1915)

BÜRGER, Gottfried August – “Lenore” [Em Linha]. In EMERSON, Oliver Farrar – “The Earliest English Translations of Bürgers Lenore, A Study In English and German Romanticism”. In *Western Reserve University Bulletins*. Cleveland, Ohio, USA: Western Reserve University Press, 1915. Vol. XVIII N. 3. 120 p. Disponível em linha: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ien.35556036912202> [2016-03-05]

“LENORE”

Lenore fuhr ums Morgenrot
Empor aus schweren Träumen:
»Bist untreu, Wilhelm, oder tot?
Wie lange willst du säumen?« –
Er war mit König Friedrichs Macht
Gezogen in die Prager Schlacht
Und hatte nicht geschrieben,
Ob er gesund geblieben.

Der König und die Kaiserin,
Des langen Haders müde,
Erweichten ihren harten Sinn
Und machten endlich Friede;
Und jedes Heer, mit Sing und Sang,
Mit Paukenschlag und Kling und Klang,
Geschmückt mit grünen Reisern,
Zog heim nach seinen Häusern.

Und überall, all überall,
Auf Wegen und auf Stegen,
Zog Alt und Jung dem Jubelschall
Der Kommenden entgegen.
»Gottlob« rief Kind und Gattin laut,
»Willkommen!« manche frohe Braut;
Ach! aber für Lenoren
War Gruß und Kuß verloren.

Sie frug den Zug wohl auf und ab
Und frug nach allen Namen;
Doch keiner war, der Kundschaft gab,
Von allen, so da kamen.
Als nun das Heer vorüber war,
Zerraupte sie ihr Rabenhaar
Und warf sich hin zur Erde
Mit wütiger Gebärde.

Die Mutter lief wohl hin zu ihr:
»Ach, daß sich Gott erbarme!
Du liebes Kind! was ist mit dir?«
Und schloß sie in die Arme. –
»O Mutter! Mutter! hin ist hin!
Nun fahre Welt und alles hin!
Bei Gott ist kein Erbarmen:
O weh, o weh mir Armen!« –

»Hilf Gott! hilf! Sieh uns gnädig an!
Kind, bet ein Vaterunser!
Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Gott, Gott erbarm sich unser!« – .
»O Mutter! Mutter! eitler Wahn!
Gott hat an mir nicht wohlgetan!
Was half, was half mein Beten?
Nun ists nicht mehr vonnöten.« –

»Hilf Gott! hilf! Wer den Vater kennt,
Der weiß, er hilft den Kindern.
Das hochgelobte Sakrament
Wird deinen Jammer lindern.« –
»O Mutter! Mutter! was mich brennt,
Das lindert mir kein Sakrament,
Kein Sakrament mag Leben
Den Toten wiedergeben.« –

»Hör, Kind! Wie, wenn der falsche Mann
Im fernen Ungerlande
Sich seines Glaubens abgetan
Zum neuen Ehebande? –
Laß fahren, Kind, sein Herz dahin!
Er hat es nimmermehr Gewinn!
Wann Seel und Leib sich trennen,
Wird ihn sein Meineid brennen!« –

»O Mutter! Mutter! hin ist hin!
Verloren ist verloren!
Der Tod, der Tod ist mein Gewinn!
O wär ich nie geboren! –
Lisch aus, mein Licht! auf ewig aus!
Stirb hin! stirb hin! in Nacht und Graus!
Bei Gott ist kein Erbarmen:
O weh, o weh mir Armen!« –

»Hilf Gott! hilf! Geh nicht ins Gericht
Mit deinem armen Kinde!
Sie weiß nicht, was die Zunge spricht;
Behalt ihr nicht die Sünde! –
Ach, Kind! vergiß dein irdisch Leid
Und denk an Gott und Seligkeit,
So wird doch deiner Seelen
Der Bräutigam nicht fehlen.« –

»O Mutter! was ist Seligkeit?
O Mutter! was ist Hölle?
Bei ihm, bei ihm ist Seligkeit,
Und ohne Wilhelm, Hölle!
Lisch aus, mein Licht! auf ewig aus!
Stirb hin! stirb hin! in Nacht und Graus!
Ohn ihn mag ich auf Erden,
Mag dort nicht selig werden.« –

So wütete Verzweiflung
Ihr in Gehirn und Adern.
Sie fuhr mit Gottes Vorsehung
Vermessen fort zu hadern,
Zerschlug den Busen und zerrang
Die Hand bis Sonnenuntergang,
Bis auf am Himmelsbogen
Die goldnen Sterne zogen.

Und außen, horch, gings trap trap trap,
Als wie von Rosses Hufen,
Und klirrend stieg ein Reiter ab
An des Geländers Stufen.
Und horch! und horch! den Pfortenring
Ganz lose, leise klinglingling!
Dann kamen durch die Pforte
Vernehmlich diese Worte:

»Holla! holla! Tu auf, mein Kind!
Schläfst, Liebchen, oder wachst du?
Wie bist noch gegen mich gesinnt?
Und weinst oder lachst du?« –
»Ach, Wilhelm! du? – So spät bei Nacht?
Geweinet hab ich und gewacht;
Ach, großes Leid erlitten!
Wo kommst du her geritten?« –

»Wir satteln nur um Mitternacht.
Weit ritt ich her von Böhmen;
Ich habe spät mich aufgemacht
Und will dich mit mir nehmen.« –
»Ach, Wilhelm, 'rein, herein geschwind!
Den Hagedorn durchsaust der Wind:
Herein, in meinen Armen,
Herzliebster, zu erwärmen!« –

»Laß sausen durch den Hagedorn,
Laß sausen, Kind, laß sausen!
Der Rappe scharrt; es klirrt der Sporn!
Ich darf allhier nicht hausen!
Komm, schürze, spring und schwing dich
Auf meinen Rappen hinter mich!
Muß heut noch hundert Meilen
Mit dir ins Brautbett eilen.« –

»Ach, wolltest hundert Meilen noch
Mich heut ins Brautbett tragen?
Und horch! es brummt die Glocke noch,
Die elf schon angeschlagen.« –
»Herzliebchen! komm! der Mond scheint hell;
Wir und die Toten reiten schnell;
Ich bringe dich, zur Wette,
Noch heut ins Hochzeitsbette.« –

»Sag an! wo ist dein Kämmerlein?
Wo? wie dein Hochzeitsbettchen?« –
»Weit, weit von hier! – Still, kühl und klein!
Sechs Bretter und zwei Brettchen!« –
»Hats Raum für mich?« – »Für dich und mich!
Komm, schürze, spring und schwing dich!
Die Hochzeitsgäste hoffen;
Die Kammer steht uns offen.«

Schön Liebchen schürzte, sprang und schwang
Sich auf das Roß behende;
Wohl um den trauten Reiter schlang
Sie ihre Lilienhände;
Und als sie saßen, hopp hopp hopp!
Gings fort im sausenden Galopp,
Daß Roß und Reiter schnoben
Und Kies und Funken stoben.

Zur rechten und zur linken Hand,
Vorbei vor ihren Blicken,
Wie flogen Anger, Heid und Land!
Wie donnerten die Brücken!
»Graut Liebchen auch? ...Der Mond scheint hell!
Hurra! Die Toten reiten schnell!
Graut Liebchen auch vor Toten?« –
»Ach nein! ...doch laß die Toten!« –

Was klang dort für Gesang und Klang?
Was flatterten die Raben? ...
Horch Glockenklang! Horch Totensang:
»Laßt uns den Leib begraben!«
Und näher zog ein Leichenzug,
Der Sarg und Totenbahre trug.
Das Lied war zu vergleichen
Dem Unkenruf in Teichen.

»Nach Mitternacht begrabt den Leib
Mit Klang und Sang und Klage!
Jetzt führ ich heim mein junges Weib;
Mit, mit zum Brautgelage! ...
Komm, Küster, hier! komm mit dem Chor
Und gurgle mir das Brautlied vor!
Komm, Pfaff, und sprich den Segen,
Eh wir zu Bett uns legen!«

Still Klang und Sang. – Die Bahre schwand. –
Gehorsam seinem Rufen
Kams, hurre! hurre! nachgerannt
Hart hinter's Rappen Hufen.
Und immer weiter, hopp! hopp! hopp!
Gings fort im sausenden Galopp,
Daß Roß und Reiter schnoben
Und Kies und Funken stoben.

Wie flogen rechts. wie flogen links
Gebirge, Bäum und Hecken!
Wie flogen links und rechts und links
Die Dörfer, Städt und Flecken! –
»Graut Liebchen auch? ...Der Mond scheint
hell!
Hurra! Die Toten reiten schnell!
Graut Liebchen auch vor Toten?«
»Ach. laß sie ruhn, die Toten.« –

Sieh da! sieh da! Am Hochgericht
Tanz, um des Rades Spindel,
Halb sichtbarlich. bei Mondenlicht,
Ein luftiges Gesindel.

»Sa! sa! Gesindel! hier! komm hier!
Gesindel, komm und folge mir!
Tanz uns den Hochzeitsreigen,
Wann wir das Bett besteigen!« –

Und das Gesindel, husch! husch! husch!
Kam hinten nach geprasselt,
Wie Wirbelwind am Haselbusch
Durch dürre Blätter rasselt.
Und weiter, weiter, hopp! hopp! hopp!
Gings fort im sausenden Galopp,
Daß Roß und Reiter schnoben
Und Kies und Funken stoben.

Wie flog, was rund der Mond beschien,
Wie flog es in die Ferne!
Wie flogen oben überhin
Der Himmel und die Sterne! –
»Graut Liebchen auch? ...Der Mond scheint hell!
Hurra! Die Toten reiten schnell! –
Graut Liebchen auch vor Toten?«
»O weh! laß ruhn die Toten!«

»Rapp! Rapp! Mich dünkt, der Hahn schon ruft. –
Bald wird der Sand verrinnen. –
Rapp! Rapp! ich wittre Morgenluft –
Rapp! tummle dich von hinnen!-
Vollbracht! vollbracht ist unser Lauf!
Das Hochzeitsbette tut sich auf!
Die Toten reiten schnelle!
Wir sind, wir sind zur Stelle!«

Rasch auf ein eisern Gittertor
Gings mit verhängtem Zügel;
Mit schwanker Gert ein Schlag davor
Zersprengte Schloß und Riegel.
Die Flügel flogen klirrend auf,
Und über Gräber ging der Lauf;
Es blinkten Leichensteine
Ringsum im Mondenscheine.

Ha sieh! Ha sieh! im Augenblick,
Hu! Hu! ein gräßlich Wunder!
Des Reiters Koller, Stück für Stück,
Fiel ab, wie mürber Zunder.
Zum Schädel ohne Zopf und Schopf,
Zum nackten Schädel ward sein Kopf,
Sein Körper zum Gerippe
Mit Stundenglas und Hippe.

Hoch bäumte sich, wild schnob der Rapp
Und sprühte Feuerfunken;
Und hui! wars unter ihr hinab
Verschwunden und versunken.
Geheul! Geheul aus hoher Luft,
Gewinsel kam aus tiefer Gruft;
Lenorens Herz mit Beben
Rang zwischen Tod und Leben.

Nun tanzten wohl bei Mondenglanz
Rund um herum im Kreise
Die Geister einen Kettentanz
Und heulten diese Weise:
»Geduld! Geduld! wenns Herz auch bricht!
Mit Gott im Himmel hadre nicht!
Des Leibes bist du ledig;
Gott sei der Seele gnädig!«

Anexo 5. HERCULANO, Alexandre – “Affonso e Isolina” (1836)

HERCULANO, Alexandre de Carvalho – “Affonso e Isolina” [Em Linha]. In CASTILHO, António Feliciano [Ed.] – *A noite do castello e os ciumes do bardo: poemas seguidos da confissão de Amelia, traduzida de M.elle Delfine Gay por A. Feliciano de Castilho*. Lisboa: Typographia Lisbonense A. C. Dias, 1836. pp. 117-121. Disponível em: <http://purl.pt/28/5/P139.html> [2016-02-03]

“AFFONSO E ISOLINA”

De Isolina a mui formosa,
Já se parte o seu guerreiro.
– "A Palestina me chama,
"Adeos que sou Cavalleiro.

"Sinto, Senhora, os teus choros,
"E n'essas lagrimas creio:
"Mas hot medo a novo amante,
"De inconstancias me arreceo." –

– "Affonso, não te arrecêes
"Não tens que te arreçar:
"Juro amar-te vivo ou morto,
"Corn ninguem me ha de gozar.

"Tua sombra me appareça
"Se eu quebrar o juramento,
"Comigo se ponha á meza
"No dia do casamento.

"Ali declare em voz alta
"Que o seu direito requer:
"Para o sepulcro me arraste,
"Gritando – és minha mulher." –

Largos annos são passados,
Quando estremado Infanção
De Isolina a mui formosa,
Se affoita a pedir a mão.

Graças e amores são prendas,
N'elle Isolina as vê todas:
Finezas quebrarão juras:
Grande turba acode ás bodas.

Rompem co'o banquete applausos,
Applausos á noiva bella,
Quando entra desconhecido
Que vem sentar-se ao pé d'ella.

Seu ar de agoiro, armas negras,
Altura descommunal,
Intimão geral respeito,
Infundem terror geral.

Ninguem conhecêl-o pôde
Que o elmo bem o encobria;
Voltado contra Isolina,
Immovei, nada dizia.

Isolina, a mui formosa,
Convulsa esta falla fez:
– "Erguei, Senhor, a viseira,
"Deixai a triste mudez.

"Em dia de regozijos
"Que vindes vós agoirar?
"Cavalleiro que assim usa
"Não sabe as armas honrar." –

Fez-lhe o incognito a vontade;
Toda a sala absorta pasma!
Que levantada a viseira,
Se vio medonho fantasma.

Pallido, em pé, e crescendo,
Diz á trémula Isolina:
"Lembrada estarás de Affonso
"Que morreu na Palestina.

"Fugir de novos amores
"Outr'ora lhe promettias,
"Juravas que, vivo ou morto,
"Leal te conservarias.

"Tu me convidaste á boda,
"O teu convite acceitei:
"Palavras que me has dictado
"Palavras são que eu direi.

"Meu fantasma aqui declara
"Que o seu direito requer:
"Para a cova me acompanha,
"Vem, vem, que és minha mulher." -

Com a torpe mão arrasta
A infiel que em vão bradava;
Nenhum d'elles já se via,
Seu clamor inda soava.

Em prantos de noite e dia
Breve o Infância se finou:
Lá no castello deserto
Ninguem depois habitou.

Salvo que nas longas noites
Noiva em pranto ali se via,
E traz ella hediondo espectro
Que nas garras a prendia.

Anexo 6. HERCULANO, Alexandre – “Leonor” (1860)

HERCULANO, Alexandre de Carvalho – “Leonor” [Em Linha]. In *Poesias*. 2^a ed. Lisboa: Viúva Bertrand e Filhos, 1860. pp. 315-326. Disponível em: <http://purl.pt/167/3/#/0> [2016-02-03]

“LEONOR”

(Burger).

Ralada de ruins sonhos
Já desperta está Leonor
E 'inda agora os céus d'oriente
De manhan tingiu o alvor.

«Guilherme, és morto? – ella exclama –
Ou trahiste a pobre amante?
Se vives, porque retardas
De te eu ver infeliz instante?»

Nas tropas de Friderico
Tempo havia que partira
Para a batalha de Praga
E cartas delle quem vira?

Mas a imperatriz e o rei*
De guerras, emfim, cansados
Depondo os animos feros,
De paz faziam tractados.

Já aos seus lares tornavam
Ambas as hostes folgando.
Cingem frentes ramos verdes
Vem atabales rufando.

E por montes e por valles
Velhos e moços chegavam
Dando brados de alegria,
A encontrar os que voltavam.

«Boa vinda! Adeus! – diziam
As filhas, noivas, e esposas.
E Leonor? Nenhum dos vindos
Lhe faz caricias saudosas.

Por Guilherme ella pergunta;
Por qual estrada viria.
Vão trabalho; vans perguntas:
Novas delle quem sabia?

Não o vê. Passaram todos...
Em furioso devaneio,
Ei-la arranca as negras tranças;
Fere crua o lindo seio.

Sua mãe, correndo a ella:
«Valha-me Deus! – lhe bradou. –
Minha filha, pois que é isso?!»
E entre os braços a apertou.

«Minha mãe, perdeu-se tudo!
O mundo, tudo perdi:
De nada Deus se condoe...
Oh dor, oh pobre de mi! –

«Ai! Jesus venha á minha alma!
Filha, um padre-nosso resa.
Deus é pae: sempre nos ouve:
Nunca a humana dor despreza. –

«Minha mãe, inutil crença!
Que bens me tem feito Deus?
Padre-nossos!.. padre-nossos!..
Quem importam resas aos céus? –

«Ai! Jesus venha á minha alma!
Pois não é quem resa ouvido?
Busca da igreja o consolo
Verás teu pesar vencido. –

«Mãe, oh mãe, esta amargura
Nenhum sacramento adoça:
Não sei nenhum sacramento,
Que aos mortos dar vida possa. –

«Filha, quem sabe se, ingrato,
Elle ás promessas faltou;
E lá na remota Hungria
Novo amor o capturou?

Se, mudavel, te abandona,
Do crime o premio terá:
Do ultimo trance na angustia
O remorso o punirá. –

«Morreu-me, oh mãe, a esperança.
Perdido... tudo é perdido!
Morrir, tambem, só me resta.
Nunca eu houvera nascido!

Foge, oh sol resplandecente!
Manda a noite e os seus terrores...
Deus, oh Deus, que nunca escutas
O gemer de humanas dores. –

«Meu Senhor! A desditosa
Não pensa o que a lingue exprime.
Não julgues a filha tua:
Nem te lembres do seu crime.

Vans paixões esquece, oh filha:
Cogita no goso eterno,
No sangue que te remiu,
E nos tormentos do inferno. –

«O que é goso eterno, oh mãe,
E o inferno em que consiste?
Com Guilherme há goso eterno,
Sem Guilherme o inferno existe.

Sem elle que a luz fugindo,
Se troque em nocturno horror;
Sem elle, no céu, na terra
Só conheço acerca dor!»

Assim no sangue e na mente
Furia insana lhe fervia:
Cruel chamando ao Senhor
Mil blasphemias repetia.

Desde o sol brilhar no oriente
Até que o céu se estrellava,
As mãos, louca, retorcia,
O brando seio pisava.

Porém ouçamos!.. A terra
Pisa um cavallo lá fóra!..
E pelos degraus da escada
Tinem sons d'espada e espóra...

Ouçamos! Batem na argola
Pancadas que mal feriram...
E através das portas, claro,
Estas palavras se ouviram:

«Oh lá, querida, abre a porta.
Dormes? Estás acordada?
Folgas em riso? Pranteias?
De mim és 'inda lembrada? –

«Guilherme, tu?! Na alta noite?
Tenho velado e gemido.
Quanto padecí!.. Mas, d'onde
Até 'qui tens tu corrido?! –

«Nós montamos á meia-noite
Só. Vim tarde, mas ligeiro,
Desde a Bohemia, e comigo
Levar-te-hei, por derradeiro. –

«Oh meu querido Guilherme,
Vem depressa: aqui te abriga
Entre meus braços; que o vento
Do bosque as crinas fustiga. –

«Rugir o deixa nos matos.
Sibilla? Sibille embora!
Não paro... que o meu ginete
Escarva o chão... tine a espóra...

Nosso leito nupcial
Dista cem milhas d'aqui.
Sobraça as roupas... vem... salta
No murzelo, atrás de mi. –

«Além cem milhas, me queres
Hoje ao thalamo guiar?
Ouve... o relógio ainda soa:
Doze vezes fere o ar. –

«Olha em roda! A lua é clara:
Nós e os mortos bem corremos.
Aposto eu que n'um instante
Ao leito nupcial iremos? –

«Mas dize-me, onde é que habitas?
Como é o leito do noivado? –
«Longe, quedo, fresco, breve:
De oito taboas é formado. –

«Para dous? – «Para nós ambos.
Sobraça as roupas: vem cá.
Os convidados esperam:
O quarto patente está. –

Sobraçada a roupa, a bella
Para o ginete saltou.
E ao leal cavalleiro
Co'as alvas mãos se enlaçou.

Ei-los vão! Soa a corrida.
Ei-los vão, á fula-fula!
Ginete e guerreiro arquejam:
A faisca, a pedra pula.

Ui, como, á direita, á esquerda
Ante seus olhos se escoam
Prado e selva, e do galope
Sob a ponte os sons ecchoam!

«Tremes, cara? A lua é pura.
Depressa o morto andar usa.
Tens medo de mortos? – «Não.
Mas delles falar se escusa. –

«Que sons e cantos são estes?
O corvo alli remoinha!
Sons de sino? Hymnos de morte?
É morto que se avizinha! –

Era de feito um saimento,
Que andas e esquife levava:
Aos silvos de cobra em pégo
Seu canto se assemelhava.

«Um enterro á meia-noite,
Com psalmos e com lamento,
E eu a minha noiva levo
Ao sarau do casamento?

Vinde, sacristão e o côro,
O ephitalamio entoai-nos;
Vinde, abbade, e antes que entremos
No leito, a bençam lançai-nos. –

Cala o som e o canto: a tumba
Some-se: finda o clamor
A seu mando; e o tropel voa
Na pista do corredor.

Sempre mais alto a corrida
Soa. Vão á fula-fula.
Ginete e guerreiro arquejam:
A faisca, a pedra pula.

Como á dextra e esquerda fogem
Montes, bosques, matagaes!
Como á dexta e esquerda fogem
Cidades, villas, casaes!

«Tremes, cara? A lua é pura.
Depressa o morto usa andar.
Temes os mortos, querida? –
«Ai, deixa-os lá repousar! –

«Olha! Ao redor de uma forca
Dançar em tropel não vês
Aereos corpos, que alvejam
Da luz da lua através?

Oh lé, birbantes, aqui!
Birbantes, acompanhai-me!
Vinde. A dança do noivado
Juncto do leito dançai-me. –

E os vultos vem após logo,
Ruído immenso fazendo,
Como o furacão nas folhas
Seccas do vergel rangendo.

E resoando a corrida
Ei-los vão, á fula-fula.
Ginete e guerreiro arquejam:
A faisca, a pedra pula.

Para trás fugir parece
Quanto o luar allumia;
Para trás suas estrellas
Sumir o céu parecia.

«Tremes, cara? A lua é pura.
Depressa o morto andar usa.
Temes os mortos, querida? –
«Ai, delles falar se escusa! –

«Murzelo, o gallo ouvir creio!
Breve a areia há-de correr...
Murzelo, avia-te, voa;
Que sinto o ar do amanhecer!

Nossa jornada está finda:
Ao leito nupcial chegámos:
Ligeiro os mortos caminham:
A méta final tocámos. –

D'uma porta ás grades ferreas
Á rédea solta chegaram,
E de fragil vara ao toque
Ferro e chave saltaram.

Fugiram piando as aves:
A corrida, emfim, parára
Sobre campas. Os moimentos
Alvejam; que a noite é clara.

Peça após peça, ao guerreiro
Cáe a armadura lustrosa
Em negro pó impalpavel,
Qual de isca fuliginosa.

Sua cabeça era um craneo
Branco-pallido, escarnado:
Nas mãos tem fouce e ampulheta,
Triste adorno de finado.

Alça-se e arqueja o ginete:
Igneas faiscas lançou,
E debaixo de seus pés
Abriu-se a terra, e o tragou.

Dos covões surgem phantasmas:
Feio urrar os ares corta:
Bate incerto o coração
Da donzella semimorta.

Ao redor danças de espectros
Em remoinha passavam:
Canto de medonhas vozes
Era o canto que cantavam:

«Affliges-te? Oh, tem paciência!
Não fosses com Deus audaz.
Teu corpo pertence á terra:
Á tua alma o céu dê paz. –

Anexo 7. HERCULANO, Alexandre – “A Noiva do Sepulchro” (1860)

HERCULANO, Alexandre de Carvalho – “A Noiva do Sepulchro” [Em Linha]. In *Poesias*. 2ª ed. Lisboa: Viúva Bertrand e Filhos, 1860. pp. 277-291. Disponível em: <http://purl.pt/167/3/#/0> [2016-01-03]

“A NOIVA DO SEPULCHRO”

(Imitado do inglez).

I.

Juncto da raia d'Hespanha,
Em monte calvo e deserto,
Vê-se um vulto negro ao longe,
Castello é, vendo-se ao perto:

Mas castello derribado,
De bons tempos, de outras eras,
Hoje abrigo escuro e triste
De reptís e bravas feras.

Foram formosos e fortes
Esses muros derrocados,
Por onde trepam as heras;
Que cingem bastos silvados.

A voz delrei nelle linha
Nobre alcaide dom Sueiro;
Nobre por sua linhagem.
Nobre por bom cavalleiro.

Noivados, torneios, festas,
Ninguem sem elle fazia:
Ninguem, sem o convidar,
Ajustava montaria;

Que nunca da sua bésta
Viróte partiu em vão;
Como nunca os justadores
O viram perder o arção.

Mulher, que elle muito amara,
Lh'a roubara a sepultura;
Mas por este golpe o alcaide
Não mostrou grande tristura.

Até corria entre o povo
Um mysterio de maldade...
Suppunham uns ser mentira;
Criam outros ser verdade.

Mas o que? Cubria a terra
Esse caso mysterioso;
E só o povo sabía
Ser viuvo o que era esposo.

II.

Cedo se ergue dom Sueiro;
Cavalga no seu cavallo,
E para caçada alegre
Passa áquem do extremo vallo.

Por essas margens do Lima,
Debaixo de puro céu,
O nobre senhor alcaide
Á rédea solta correu.

Veredas segue torcidas,
Até descobrir o outeiro,
Que revestem pela encosta
O zimbro, a urze e o pinheiro.

Soam sonoras buzinas,
Ri do dia o lindo alvor,
E no meio da paisagem
Uma brilha e outra flor.

Dom Sueiro o seu cavallo
Incita com ferrea espora;
Que no logar aprazado
Deve estar dentro de um' hora.

Nada lhe põe embaraço;
Nem resonantes ribeiros,
Nem as chans apaúladas,
Nem escarpados outeiros.

Mas ao sair da floresta,
Ainda perto do rio,
Viu ir formosa donzella
Buscando do ermo o desvio.

Celestes são seus meneios:
Não mortal, anjo parece:
Da sua tez a brancura
Alva açucena escurece.

O seu corcel dom Sueiro
Fez parar. Já se esquecera
Da caçada; e que no monte
Em breve estar promettera.

— Dizei-me vós, oh donzella,
Quem sois, que nunca vos vi;
Que por minha alma vos juro
Sois já senhora de mi.»

Resposta nenhuma teve,
Que ella não lhe respondia,
E, sempre guiando ao valle,
A curva senda seguia.

— Não me fugireis assim:
Bofé que não fugireis!
Um momento, um só momento,
Dora Sueiro escutareis!»

Disse: desmonta, e persegue-a,
Nos braços para a estreitar;
Mas ella furta-lhe o corpo,
E elle abraça o subtil ar.

— Dizei-me vós, oh donzella,
Pela vossa alma dizei,
De que procede tal susto,
Que a meu pesar vos causei?

Que, pelos céus o asseguro,
É verdadeiro este amor.
Não me fujaes, bella dama:
Não ha de que ter pavor.

De esposo, se vós quereis,
Dar-vos-hei, contente, a mão:
Sereis dona de um castello,
Dona do meu coração.»

— Dom Sueiro, oh dom Sueiro —
Tornou a dama formosa—
Eu sei quem és, qual teu nome,
E eu seria tua esposa:

Mas como crer nos teus dictos,
Dictos de homem fraudulento?
Conheço tuas perfidias,
E quai é teu vil intento.

Dês que morreu dona Dulce,
A tua infeliz mulher,
A linda Elvira roubaste
Para teu ludibrio ser.

Com promessas refalsadas
Enganaste uma innocente.
Quem crerá juras de um ímpio,
Que só jura quando mente?

Ella te creu, desditosa!
Porém não te creio eu:
Nem, qual de Elvira o destino,
Será o destino meu.

E como soffrera, esposa
Tua sendo, uma rival?
Folgáras tu nos meus zelos;
Eolgáras della no mal?

Ousáras tu, dom Sueiro,
A pobre Elvira expulsar,
E dias de angustia e pejo,
Misera, vê-la tragar?—

«Oh, voto a Christo, que sim ! —
O nobre alcaide atalhou:
E desfazer-se de Elvira,
Com mil pragas, protestou.

—Mas dizei vós, dama linda,
Quem sois? quem são vossos paes?
Que eu vos direi de mim tudo,
Se tudo me perguntaes. —

«Nunca! — tornou a donzella: —
Quem eu sou não te direi.
Nada te devo por ora :
Quando dever pagarei.

Mas pódes estar seguro.
Que, bem que nobre senhor,
Não é que o meu o teu sangue
Sangue de maior primor. —

«Pois sim, querida, pois sim! —
Dom Sueiro proseguiu;
E algum signal de ternura
Á bella dama pedia.

«Não, oh não, meu cavalleiro!
Quando a mim te vir ligado
Tua serei; que antes disso
Fôra horroroso peccado. —

«Porém dizei-me, oh donzella,
Onde vos hei-de encontrar?
Que, pela cruz, ahi juro
Nossas nupcias celebrar. —

«Oh, que não será de dia;
Que mal de nós julgarão! —
Tornou a dama — e os praguentos
Certo de mim se rirão.

É pela noite que eu voto;
De noite no cemiterio,
Quando soar doze vezes
O sino do presbyterio.

Sob o teixo solitario.
Onde ninguem nos não veja;
E aonde nunca chegar-se
Quem passar ousado seja. —

«Vivam meus lindos amores! —
Interrompeu dom Sueiro: —
Sob o teixo, á meia noite? . . .
Veremos quem vae primeiro.—

«Sim! —olveu ella — a ess' hora.
Nenhuma fôra melhor;
Porém, da tua palavra
Que me darás em penhor? —

«Minha paixão em seguro
Do que promettí te dou :
Nunca promessas mentidas
Fez quem devéras amou.

Curvando o joelho, eu juro
Teus grilhões sempre rojar:
Meu corpo e alma são teus;
E o tempo o ha-de provar. —

«Basta! — a donzella lhe disse. —
Dom Sueiro, sou contente.
São meus teu corpo e tu' alma :
Meus serão eternamente.—

Dicto isto, ao longo do rio
Ligeira a senda seguiu,
E elle aos outros caçadores
Alegre se reuniu.

III.

Já da larga montaria
O folguedo se acabava,
E dom Sueiro ao castello,
Ao seu castello voltava.

Arde-lhe na alma o desejo
Com as imagens do goso.
E róe-lhe idéa damnada
O coração criminoso.

Infeliz e linda Elvira,
Nos dias da juventude,
Perdera nos braços d'elle
Flor de innocencia e virtude.

Mas gosos faceis não duram;
Breve após o tédio chega:
Elvira é já enfadonha:
Novo amor o alcaide cega.

Cumpre de si afasta-la:
O caso difficil é:
Ajunctará crime a crime?
Elle outro meio não vê.

Emfim decidiu-se: a morte
Em aurea taça lhe deu.
Nobre senhor, folgar pódes,
Teu crime a terra escondeu !

Era noite: e dom Sueiro
Para o adro ermo partia.
Logar, horas ou remorsos,
Nada terror lhe infundia.

Brilha a lua em seu crescente:
Passa a noite silenciosa;
E só lhe quebra o socego
O mocho e a fonte ruidosa.

Ao cabo o adro elle avista:
No meio o teixo lhe avulta :
Não deu meia noite ainda;
A dama ainda se occulta.

Mas troa o sino! Uma!... Duas!...
Contou; contou: mais dez são:
E uma donzella, de branco,
Surge da lua ao clarão,

E está debaixo do teixo.
Para lá o alcaide corre.
Não enganou seus desejos
Essa por quem elle morre.

Porém que é isto? Recúa?
Para trás a face víra?
Sim; que não era a donzella,
Mas o phantasma de Elvira.

« Maldicto ! — clamou o espectro —
Pune a traição o traidor.
Negro o sepulchro te espera.
De teu mal és só o auctor.

Pensa, monstro, enquanto é tempo;
Que não tardará teu fim.
Teu nome apagou-se. Agora,
Recorda-te bem de mim! —

Não disse mais; e esvaeceu-se.
Dom Sueiro, espavorido,
Fugiu: sem volver os olhos,
Sem parar, sempre ha corrido.

Brilha a lua em seu crescente:
Passa a noite silenciosa;
E só lhe quebra o socego
O mocho e a fonte ruidosa,

À porta do seu castello
Já dom Sueiro chegava.
Alli, vestida de branco.
Do bosque a donzella estava.

«Mal-hajas tu, cavalleiro : —
Apenas o viu lhe disse: —
O ter de mulheres medo
É signalada pequice.

Fui eu que tiz de phantasma:
Teu valor conhecer quiz.
Tremar como tu tremeste
É só próprio de homens vís. —

As faces do nobre alcaide
De vermelho se tingiram;
Mas voltou logo a ternura;
Passados sustos fugiram.

«Vinde a meus braços, querida!
Vinde: não vos detenhaes,
Digna de ser minha esposa
Só vós sois, e ninguem mais.

Neste sitio, hoje vos juro
Amor firme e puro e ardente:
Em corpo e alma sou vosso;
Sê-lo-hei eternamente.»—

«Em corpo e alma!?— ella clama,
Com uma voz sepulchral.—
Certo será graciosa
Nossa união conjugal! »

Então, qual bravo terçol,
Que em sua presa poz mira,
Ao mesquinho dom Sueiro,
Abrindo Os braços, se atira.

«Arredo! Filha do inferno! —
Grita o alcaide.— Isto o que é?»
Ai !... olhou... É dona Dulce,
Não a donzella, quem vê.

Com os braços descarnados
Ella o collo lhe estreitou,
E os labios apodrecidos
Aos labios delle chegou.

Mortal halito de serpe
Seu halito assemelhava:
Sua figura era horrivel:
Tocada apenas gelava.

« Deixa-te agora de medos: —
Disse o espectro a dom Sueiro.—
Que é da audacia que mostravas,
Audacia de cavalleiro?

Tremes?... De quê, assassino?
Antes devêras tremar,
Quando envenenaste Elvira,
E a tua pobre mulher.

Meu amor e meus encantos
Pouco tempo te prenderam :
Em mim do sepulchro os vermes
Por tua mão se pasceram.

Depois, a amar-me tornando.
Repetiste um crime horrível...
Teu amor é frouxo sempre;
Teu ódio sempre terrível !

Mas agora, odiada ou grata,
Não saírei de teu lado:
Nada quebra no outro mundo
Dos mortos negro noivado.

Alma e corpo me cedeste:
O corpo aqui dormirá:
Porém tua alma comigo
Mais longe se acolherá!»

Não lhe respondeu o alcaide,
Que a morte empallidecera,
E, ao som de arranco profundo,
No chão, extinto, batera.

Mas contam 'inda os pastores,
Que á meia-noite vagueia
Nas margens do ameno Lima,
Que murmurando serpeia;

E que, gritando e gemendo,
O seguem duas figuras,
Ambas com brancos vestidos
E tismadas cataduras.

Anexo 8. LEWIS, M. G. – “Alonzo the Brave and the Imogine” (1909)

LEWIS, Matthew Gregory – “Alonzo the Brave and the Imogine” [Em Linha]. In BRAITHWAITE, William Stanley [Ed.] – *The Book of Georgian Verse*. Book Third. New York: Brentano's, 1909. pp. 809-812. Disponível em: <https://archive.org/details/bookofgeorgianve00braiuoft> [2016-09-20]

“ALONZO THE BRAVE AND THE FAIR IMOGINE”

A WARRIOR so bold and a virgin so bright
Conversed, as they sat on the green;
They gazed on each other with tender delight:
Alonzo the Brave was the name of the knight,
The maid's was the Fair Imogine.

‘And, oh!’ said the youth, ‘since to-morrow I go
To fight in a far-distant land,
Your tears for my absence soon leaving to flow,
Some other will court you, and you will bestow
On a wealthier suitor your hand.’

‘Oh! hush these suspicions,’ Fair Imogine said,
‘Offensive to love and to me!
For if you be living, or if you be dead,
I swear by the Virgin, that none in your stead
Shall husband of Imogine be.

‘And if e'er for another my heart should decide,
Forgetting Alonzo the Brave,
God grant, that, to punish my falsehood and pride,
Your ghost at the marriage may sit by my side,
May tax me with perjury, claim me as bride,
And bear me away to the grave!’

To Palestine hasten'd the hero so bold;
His love she lamented him sore:
But scarce had a twelvemonth elapsed, when behold,
A baron all cover'd with jewels and gold
Arrived at fair Imogine's door.

His treasure, his presents, his spacious domain
Soon made her untrue to her vows:
He dazzled her eyes, he bewilder'd her brain,
He caught her affections so light and so vain,
And carried her home as his spouse.

And now had the marriage been bless'd by the priest;
The revelry now was begun;
The tables they groaned with the weight of the feast,
Nor yet had the laughter and merriment ceased,
When the bell of the castle toll'd—'one!'

Then first with amazement fair Imogine found
That a stranger was placed by her side:
His air was terrific; he uttered no sound;
He spoke not, he moved not, he look'd not around,
But earnestly gazed on the bride.

His visor was closed, and gigantic his height,
His armour was sable to view:
All pleasure and laughter were hush'd at his sight,
The dogs, as they eyed him, drew back in affright,
The lights in the chamber burnt blue!

His presence all bosoms appear'd to dismay,
The guests sat in silence and fear:
At length spoke the bride, while she trembled:—'I pray,
Sir Knight, that your helmet aside you would lay,
And deign to partake of our cheer.'

The lady is silent; the stranger complies;
His vizor he slowly unclosed:
Oh! then what a sight met fair Imogine's eyes!
What words can express her dismay and surprise,
When a skeleton's head was exposed!

All present then uttered a terrified shout;
All turn'd with disgust from the scene.
The worms they crept in, and the worms they crept out,
And sported his eyes and his temples about,
While the spectre address'd Imogine:

'Behold me, thou false one! behold me!' he cried;
'Remember Alonzo the Brave!
God grants that, to punish thy falsehood and pride,
My ghost at thy marriage should sit by thy side,
Should tax thee with perjury, claim thee as bride,
And bear thee away to the grave!'

Thus saying, his arms round the lady he wound,
While loudly she shriek'd in dismay,
Then sank with his prey through the wide-yawning ground:
Nor ever again was fair Imogine found,
Or the spectre who bore her away.

Not long lived the Baron: and none since that time
To inhabit the castle presume;
For chronicles tell, that, by order sublime,
There Imogine suffers the pain of her crime,
And mourns her deplorable doom.

At midnight four times in each year does her sprite,
When mortals in slumber are bound,
Array'd in her bridal apparel of white,
Appear in the hall with the skeleton-knight,
And shriek as he whirls her around.

While they drink out of skulls newly torn from the grave,
Dancing round them pale spectres are seen:
Their liquor is blood, and this horrible stave
They howl:—'To the health of Alonzo the Brave,
And his consort, the False Imogine!'

Anexo 9. [MALLETT, David] – “William and Margaret” (1740)

[MALLETT, David] – “William and Margaret” [Em Linha]. In RAMSAY, Allan [Ed.] – *The tea-table miscellany: or, a collection of choice songs, Scots and English. In four volumes.* 10th Ed. London: A. Millar & J. Hodges, 1740. pp. 137-139. Disponível em: <https://archive.org/details/teatablemiscella03rams> [2016-03-12]

“WILLIAM AND MARGARET”

an Old Ballad

'Twas at the fearful midnight hour,
When all were fast asleep,
In glided *Margaret's* grimly ghost,
And stood at *William's* feet.

Her face was pale like April morn,
Clad in wintry cloud;
And clay cold was her lily hand
That held her fable shroud.

So shall the fairest face appear,
When youth and years are flown:
Such is the robe that kings must wear,
When death has reft their crown.

Her bloom was like the springing flow'r
That sips the silver dew;
The rose was budded in her cheek;
Just opening to the view.

But love had, like the canker worm,
Consum'd her early prime:
The rose grew pale, and left her cheek;
She dy'd before her time.

Awake! – she cry'd, thy true love calls,
Come from her midnight grave:
Now let thy pity hear the maid,
Thy love refus'd to fave.

This is the dumb and dreary hour,
When injur'd ghosts complain,
And aid the secret fears of night,
To fright the faithless man.

Bethink thee, *William*, of thy fault,
Thy pledge and broken oath,
And give me back my maiden-vow,
And give me back my troth.

How could you say, my face was fair,
And yet that face forsake?
How could you win my virgin heart,
Yet leave that heart to break?

Why did you promise to love me,
And not that promise keep?
Why said you, that my eyes were bright
Yet left these eyes to weep?

How could you swear, my lip was sweet,
And made the scarlet pale?
And why did I, young witless maid,
Believe the flatt'ring tale?

That face, alas! No more is fair;
These lips no longer red;
Dark are my eyes, now clos'd in death,
And every charm is fled.

The hungry worm my sister is;
This winding-sheet I wear:
And cold and weary lasts our night,
Till that last morn appear.

But hark! – the cock has warn'd me hence –
A long and late adieu!
Come see, false man! how low she lies,
That dy'd for love of you.

The lark sung out, the morning smil'd,
And rais'd her glist'ring head:
Pale *William* quak'd every limb;
Then, raving, left his bed.

He hy'd him to the fatal place
Where *Margaret's* body lay,
And stretch'd him o'er the green grass turf
That wrapt her breathless clay.

And thrice he call'd on *Margaret's* name,
And thrice he wept full sore:
Then laid his cheek on her cold grave,
And word spoke never more.

Anexo 10. MALLET, David – “Margaret's Ghost” (1870)

Anexo 9. MALLET, David – “Margaret's Ghost” [Em Linha]. In PERCY, Thomas [Ed.] – *Reliques of Ancient English Poetry*. UK: Porter & Coates, 1870. pp. 426-427. Disponível em: <https://archive.org/details/reliquesofancien1934perc> [2016-03-12]

“MARGARET’S GHOST”

“When all was wrapt in dark midnight,
And all were fast asleep”, &c.

'Twas at the silent solemn hour,
When night and morning meet;
In glided Margaret's grimly ghost,
And stood at William's feet.

Her face was like an April morn,
Clad in a wintry cloud:
And clay-cold was her lily hand,
That held her sable shroud.

So shall the fairest face appear,
When youth and years are flown:
Such is the robe that kings must wear,
When death has reft their crown.

Her bloom was like the springing flower,
That sips the silver dew;
The rose was budded in her cheek,
Just opening to the view.

But love had, like the canker-worm,
Consum'd her early prime:
The rose grew pale, and left her cheek;
She dy'd before her time.

“Awake!” she cry'd, “thy try love calls,
Come from her midnight grave;
Now let thy pity hear the maid
Thy love refus'd to save.

“This is the dark and dreary hour
When injur'd ghosts complain;
Now yawning graves give up their dead,
To haunt the faithless swain.

“Bethink thee, William, of thy fault,
Thy pledge and broken oath:
And give me back my maiden vow,
And give me back my troth.

“Why did you promise love to me,
And not that promise keep?
Why did you swear mine eyes were bright,
Yet leave those eyes to weep?

“How could you say my face was fair,
And yet that face forsake?
How could you win my virgin heart,
Yet leave that heart to break?

“Why did you say my lip was sweet,
And made the scarlet pale?
And why did I, young witless maid,
Believe the flattering tale?

“That face, alas! no more is fair;
These lips no longer red:
Dark are my eyes, now clos'd in death,
And every charm is fled.

“The hungry worm my sister is;
This winding-sheet I wear:
And cold and weary lasts our night,
Till that last morn appear.

“But hark! The cock has warn'd me hence!
A long and last adieu!
Come see, false man, how low she lies,
Who died for love of you.”

The lark sung loud; the morning smil'd
With beams of rosy red:
Pale William shook in every limb,
And raving left his bed.

He hyed him to the fatal place
Where Margaret's body lay:
And stretch'd him on the grass-green turf,
That wrapt her breathless clay:

And thrice he call'd on Margaret's name,
And thrice he wept full sore:
Then laid his cheek to her cold grave,
And word spake never more.

Anexo 11. PASSOS, A. A. Soares de – “O Noivado do Sepulchro” (1870)

PASSOS, A. A. Soares de – “O Noivado do Sepulchro” [Em Linha]. In *Poesias*. 5ª ed. Porto: Typographia do jornal do Porto, 1870. pp. 16-19. Disponível em: <http://purl.pt/290/4/#/0> [2016-01-03]

“O NOIVADO DO SEPULCHRO”

BALLADA

Vae alta a lua! na mansão da morte
Já meia noite com vagar soou;
Que paz tranquilla! dos vaivens da sorte
Só tem descanso quem alli baixou.

Que paz tranquilla!... mas eis longe, ao longe
Funerea campa com fragor rangeu;
Branco phantasma, semelhando um monge,
D'entre os sepulchros a cabeça ergueu.

Ergueu-se, ergueu-se!... na amplidão celeste
Campeia a lua com sinistra luz;
O vento geme no feral cypreste,
O mocho pia na marmorea cruz.

Ergueu-se, ergueu-se! com sombrio espanto
Olhou em roda... não achou ninguem...
Por entre as campas, arrastando o manto,
Com lentos passos caminhou além.

Chegando perto d'uma cruz alçada,
Que entre os cyprestes alvejava ao fim,
Parou, sentou-se, e com a voz magoada
Os eccos tristes acordou assim:

«Mulher formosa que adorei na vida,
«E que na tumba não cessei d'amar,
«Porque atraições desleal, mentida,
«O amor eterno que te ouvi jurar?

«Amor! engano que na campa finda,
«Que a morte despe da illusão fallaz:
«Quem d'entre os vivos se lembrára ainda
«Do pobre morto que na terra jaz?

«Abandonado n'este chão repousa
«Ha já tres dias, e não vens aqui...
«Ai quão pesada me tem sido a lousa
«Sobre este peito que bateu por ti!

«Ai quão pesada me tem sido!» e em meio,
A fronte exhausta lhe pendeu na mão,
E entre soluços arrancou do seio
Fundo suspiro de cruel paixão.

«Talvez que rindo dos protestos nossos,
«Goses com outro d'infernal prazer;
«E o olvido, o olvido cobrirá meus ossos
«Na fria terra, sem vingança ter!

--«Oh nunca, nunca!» de saudade infinda
Responde um ecco suspirando além...
«Oh nunca, nunca!» repetiu ainda
Formosa virgem que em seus braços tem.

Cobrem-lhe as fórmias divinaes, airosas,
Longas roupagens de nevada côr;
Singela c'rôa de virgineas rosas
Lhe cerca a fronte d'um mortal pallor.

«Não, não perdeste meu amor jurado:
«Vês este peito? reina a morte aqui...
«É já sem forças, ai de mim, gelado,
«Mas inda pulsa com amor por ti.

«Feliz que pude acompanhar-te ao fundo
«Da sepultura, succumbindo á dôr:
«Deixei a vida... que importava o mundo,
«O mundo em trevas sem a luz do amor?

«Saudosa ao longe vês no céu a lua?
--«Oh vejo, sim... recordação fatal!
--«Foi á luz d'ella que jurei ser tua,
«Durante a vida, e na mansão final.

«Oh vem! se nunca te cingi ao peito,
«Hoje o sepulchro nos reune enfim...
«Quero o repouso do teu frio leito,
«Quero-te unido para sempre a mim!»

E ao som dos pios do cantor funereo,
E á luz da lua de sinistro alvor,
Junto ao cruzeiro, sepulchral mysterio
Foi celebrado, d'infeliz amor.

Quando risonho despontava o dia,
Já d'esse drama nada havia então,
Mais que uma tumba funeral vazia,
Quebrada a lousa por ignota mão.

Porém mais tarde, quando foi volvido
Das sepulturas o gelado pó,
Dous esqueletos, um ao outro unido,
Foram achados n'um sepulchro só.

