

O ROMANCE HISTÓRICO DE ALEXANDRE HERCULANO

«Apesar da imensa elaboração económica e científica,
o século XIX distingue-se principalmente pelo génio histórico».

Teófilo Braga ¹

O interesse pelo passado, sobretudo nacional, é um dado inquestionável de toda a estética romântica. É do conhecimento geral, que é no início do século XIX que os estudos históricos ganham um relevo diferente do das épocas passadas e que começa a haver uma séria preocupação em estabelecer a cientificidade de uma disciplina que, até então, tinha vivido muito da confusão entre a lenda e a realidade. Sem nos querermos alongar demasiado em considerações introdutórias e alheias ao principal objectivo do nosso estudo, talvez não seja descabido relembrar as várias polémicas em que Herculano esteve envolvido, sendo a mais célebre a que focava o problema do milagre de Ourique ².

Se, por um lado, o estudo da História apaixonou intelectuais românticos, ao ponto de Herculano, por exemplo, ter percorrido o país à procura de documentos que esclarecessem a vida medieval portuguesa, por outro, não é menos verdade que uma certa efabulação com base histórica, isto é, a criação de universos, simultaneamente fictícios e referenciais, foi também uma constante de um período específico do Romantismo europeu e português. A voga inglesa, francesa ou italiana de reconstituição histórica do passado, na busca de uma identidade nacional que teria ficado abalada com as convulsões sócio-políticas do fim do século XVIII, início do XIX, estende-se também a Portugal.

Esta tendência é até ironizada por Alfred de Musset, em *Cartas de Dupuis a Cotonet*, mostrando, de certa forma, as características principais das personagens que tiveram uma existência real e que não são apenas os

¹ BRAGA, Teófilo — *História do Romantismo em Portugal*, Col. Ulmeiro/Universidade, n.º 6, Lisboa, 1984, pp.22-23.

² Cf., «A Batalha de Ourique», in *Opúsculos*, org., intr. e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia, IV vol., Lisboa, Presença, 1985, pp. 27-130.

seres de papel de que falava Valéry: «De 1830 a 1831, acreditamos que o Romantismo era o gênero histórico, ou se quisermos, aquela mania que há bem pouco se apoderou de nossos autores de chamar as personagens de romances e melodramas de Carlos Magno, Francisco I ou Henrique IV em vez de Amadis, Oronte ou Saint-Albin...»³.

A relatividade aposta à veracidade dos textos, está na base, pensamos nós, de toda a construção do romance histórico, mesmo se autores como Herculano pretendem fazer acreditar no papel didático das obras. Num texto intitulado «A Velhice»⁴, ele afirma: «Quando o caracter dos individuos ou das nações é sufficientemente conhecido, quando os monumentos e as tradições, e as chronicas desenharam esse caracter com pincel firme, o novelleiro póde ser mais verídico do que o historiador; porque está mais habituado a recompor o coração do que é morto pelo coração do que vive, o genio do povo que passou pelo do povo que passa. Então de um dicto, ou de muitos dictos elle deduz um pensamento ou muitos pensamentos, não reduzidos á lembrança positiva, não traduzidos, até materialmente; de um facto ou de muitos factos deduz um affecto ou muitos affectos, que se não revelaram. Esta é a historia intima dos homens que já não são: esta é a novella do passado. Quem sabe fazer isto chama-se Scott, Hugo, ou De Vigny, e vale mais, e conta mais verdades, que boa meia-dúzia de bons historiadores».

É evidente que tal tomada de posição terá de ser considerada com as devidas reservas e tendo em conta, simultaneamente, as concepções de História e de Romance. Mais lúcido é Alessandro Manzoni que, num texto de 1850, já consegue assumir uma certa perspetivação crítica: «How many times has it been said, and even written, that the novels of Walter Scott were truer than history! But those are the sort of words that get by in the first blush of enthusiasm and are not repeated upon reflection»⁵. Na mesma linha de pensamento, está o comentário do prefaciador de uma edição recente de *Ivanhoe*, de Scott, A. N. Wilson, que define de uma forma feliz o passado recriado: «The past he [Scott] recreates is thus, in its way, archetypal, not historical»⁶.

³ MUSSET, Alfred de — «Cartas de Dupuis a Cotonet (excerto)», in LOBO, Luiza (trad., sel. e notas) — *Teorias Poéticas do Romantismo*, série Novas Perspectivas, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1987, p. 151.

⁴ *A Velhice*, in «Panorama», n.º 170, 1/8/1840 e *Scenas de Um Ano da Minha Vida e Apontamentos de Viagens*, coordenação e prefácio de Vitorino Nemésio, Lisboa, Bertrand, 1934.

⁵ MANZONI, Alessandro — *On The Historical Novel*, trad. de Sandra Bermann, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1984, p. 126.

⁶ WILSON, A. N. — *Introduction*, in SCOTT, Walter — *Ivanhoe*, Londres, Penguin Classics, 1986 (1.ª ed., 1819), p. XV.

A noção do passado arquetípico, isto é, de uma determinada ideia paradigmática das figuras e dos acontecimentos, pareceu-nos ser a constante em quase todos os romances do género (exceptuando talvez, no caso português, alguns textos das *Lendas e Narrativas*), razão pela qual Jean Roudaut, no prefácio a *Cinq-Mars*, de Alfred de Vigny, afirma que «(...) les événements historiques durent se soumettre à l'ordre de la littérature»⁷.

A liberdade, inerente a toda a criação literária, não está ausente do romance histórico. Pelo contrário, e apesar das constantes atestações de veracidade (de que falaremos mais adiante), o romancista assume directamente a sua *falsidade* ao aceitar, como Herculano, que o propósito de construir uma efabulação exemplar é mais forte do que a simples verdade dos factos: «Deste modo, sendo hoje dificultoso separar, em relação áquellas eras, o historico do fabuloso, aproveitei de um e de outro o que me pareceu mais apropriado ao meu fim»⁸.

Oscilando constantemente entre o real e a ficção («l'amour du VRAI» e «l'amour du FABULEUX», de que fala Vigny⁹), o romancista *sabe* que só poderá construir o seu passado se aceitar o desafio da dialéctica entre o verdadeiro e o verosímil, ou entre o que ele *realmente* viu documentado e o que *imaginariamente* afirmou ter visto. Em «O Bispo Negro», Alexandre Herculano dá-nos um resumo feliz da resolução do par dicotómico embaraçante: «O príncipe de Portugal Affonso Henriques, depois de uma revolução feliz, tinha arrancado o poder das mãos de sua mãe. Se a historia se contenta com o triste espectáculo do filho condemnando ao exilio aquella que o gerou, a tradição carrega as tintas do quadro, pintando-nos a desditosa viuva do conde Henrique a arrastar grilhões no fundo de um calabouço. A historia é verdadeira, a tradição verosímil; e o verosímil é o que importa ao que busca as lendas da patria»¹⁰.

No entanto, e apesar de, consentientemente, se fazer a distinção entre o real e a sua transposição para a obra de arte, a verdade é que se tornou quase obrigatório para os autores românticos retomar o velho tópico da veracidade (cf. Herculano em *O monge de Cister*, na nota, quando, ironicamente, diz que é uma «historia tirada de um manuscripto que só eu vi, o que lhe dá certo perfume de sancto mysterio»¹¹), afirmando que os seus textos não são mais

⁷ ROUDAUT, Jean — *Une Tragédia Sans Erreurs*, in VIGNY, Alfred de — *Cinq-Mars*, Paris, Gallimard, Le Livre de Poche, 1970, p. 9.

⁸ HERCULANO, Alexandre — *Eurico o Presbítero*. Lisboa, Bertrand e Rio de Janeiro, S. Paulo, Belo Horizonte, Livr. Francisco Alves, s/d, p. 308.

⁹ VIGNY, Alfred de — «Réflexions sur la Vérité dans l'Art», in *Cinq-Mars*, p. 24.

¹⁰ HERCULANO, Alexandre — «O Bispo Negro», in *Lendas e Narrativas*, Lisboa, Bertrand e Rio de Janeiro, S. Paulo, Belo Horizonte, Livr. Francisco Alves, s/d, Tomo II, p. 58.

¹¹ HERCULANO, Alexandre — *O Monge de Cister*, Lisboa, Bertrand, s/d, Tomo II, p. 380.

do que simples reposição de manuscritos encontrados no fundo de conventos ou bibliotecas.

Esta moda não a inventou Herculano e quase todos os romancistas, desde Cervantes, ou desde os criadores do romance negro como Horace Walpole, em *The Castle of Otranto*, até aos autores de narrativas históricas como Scott, Manzoni ou Victor Hugo, fazem questão de se apresentarem como editores ou intérpretes de textos previamente escritos por outrem.

Alexandre Herculano leva esta preocupação ao exagero quando, em muitos textos de *Lendas e Narrativas*, se limita quase a transcrever, em linguagem moderna os textos das antigas crónicas.

Em «Arrhas por Foro d'Hespanha», por exemplo, há constantes remissões para a *Crónica de D. Fernando*, da autoria de Fernão Lopes, chegando o narrador a fazer a transcrição fidedigna do texto medieval ¹². Os capítulos LVII, LX, LXI, LXII, LXIII e LXIV da Crónica são a base quase exclusiva da narrativa que Herculano dá a lume, apesar de haver a criação da personagem Frei Roy, figura de espião e de traidor, que não existe com tal nomeação na Crónica de Fernão Lopes. De igual modo, textos como «O Castelo de Faria» ou «O Bispo Negro» são quase a transcrição do capítulo LXXIX da *Crónica de D. Fernando* de Fernão Lopes ¹³ e dos capítulos XXI a XXIV da *Crónica de D. Afonso Henriques* de Duarte Galvão ¹⁴, respectivamente. «O Bispo Negro» apresenta ainda a particularidade de, na sua primeira versão, no *Panorama* ¹⁵, ser antecedido por uma visita do narrador a Acenheiro, o qual afirmava a veracidade do episódio, dizendo que o encontrara referenciado «em todas as chronicas mais antigas» não vendo, portanto «razão para deixarmos de o acreditar.» Esta inclusão do narrador como ouvinte da história lida por Acenheiro é anulada na versão definitiva, impressa nas *Lendas e Narrativas*, tornando-se o texto mais depurado de referências a fontes. É também nesta colectânea que Herculano apõe uma nota final onde refuta, frontalmente, a fundamentação histórica do facto, transformando-o apenas em lenda literária.

O gosto por lendas, totalmente infundadas, mas ricas de potencialidades narrativas, justifica a inclusão e desenvolvimento de um texto referenciado no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, «A Dama Pé-de-Cabra» ¹⁶, cujo início remete inquestionavelmente para uma fonte exterior à criação poética:

¹² Cf. *Lendas e Narrativas*, Tomo I, p. 111.

¹³ LOPES, Fernão — *Crónica de D. Fernando*, Porto, Livraria Civilização, 1966, pp. 207-208.

¹⁴ GALVÃO, Duarte — *Crónica de D. Afonso Henriques*, notas e glossário de José de Bragança, Lisboa, Portugália Ed., s/d, pp. 101-117.

¹⁵ *Panorama*, n.º 125, 21/9/1839 e n.º 26, 28/9/1839.

¹⁶ Transcrito em *Textos Medievais Portugueses*, dir. de Corrêa de Oliveira e Saavedra Machado, Coimbra, Coimbra Ed. Ltda., 1969, pp. 478-479.

«Vós os que não credes em bruxas, nem em almas penadas, nem em tropelias de Satanás, assentae-vos aqui ao lar, bem junctos ao pé de mim, e contar-vos-hei a historia de D. Diogo Lopes, senhor de Biscaia.

E não me digam no fim: — 'não pode ser'. — Pois eu sei cá inventar cousas destas? Se a conto, é porque a li num livro muito velho. E o auctor do livro velho leu-a algures ou ouviu-a contar, que é o mesmo, a algum jogral em seus cantares.

É uma tradição veneranda; e quem descrê das tradições lá irá para onde o pague»¹⁷.

Semelhante é a teorização de Alfred de Vigny que, em 1827, no texto «Réflexions sur la Vérité dans l'Art», já punha em relevo o papel que a tradição e o boato tinham para a arte do romancista, que deveria ter consciência da relatividade histórica e da sua transposição para o universo fictício da literatura: «Examinez de près l'origine de certaines actions, de certains cris héroïques qui s'enfantent on ne sait comment: vous les verrez sortir en eux-mêmes autre chose qu'une ombre de vérité; et pourtant ils demeureront historiques à jamais»¹⁸.

Assumindo esta atitude como um importante princípio estético, o romancista histórico prefere, frequentemente, construir a diegese com heróis inventados, relegando para segundo plano as personagens referenciais que obrigam, de certa forma, a uma menor liberdade de efabulação. E é assim que nos romance de Walter Scott, ou em *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo ou em *I Promessi Sposi*, de Alessandro Manzoni ou nos três romances de Herculano (ao contrário de *Lendas e Narrativas*), os reis e os estadistas entram superficialmente na trama, dando lugar a personagens totalmente inventadas, mas mais livres de agirem de acordo com os propósitos do romancista.

Lukacs, no seu clássico estudo sobre o romance histórico, ao definir o género a que Scott conseguiu quase imprimir um carácter épico, põe muito claramente o problema da liberdade do autor, estabelecendo uma espécie de definição: «Il n'importe donc pas dans le roman historique de répéter le récit des grands événements historiques, mais de ressusciter poétiquement les êtres humains qui ont figuré dans ces événements. Il importe de nous faire revivre les mobiles sociaux et humains qui ont conduit les hommes à penser, sentir et agir précisément comme ils l'ont fait dans la réalité historique»¹⁹.

Partindo destes pressupostos, poderemos tentar esboçar uma caracterização do romance histórico de Herculano, tendo sempre em conta as suas possíveis relações com os modelos, quer ao nível de estrutura quer ao

¹⁷ *Lendas e Narrativas*, Tomo II, p. 7.

¹⁸ VIGNY, Alfred de — *Op. cit.*, p. 27.

¹⁹ LUKACS, Georges — *Le Roman Historique*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1977, pp. 43-44.

das várias instâncias narrativas que se conjugam no interior do universo diegético. Como diz Joseph Turner, num artigo intitulado «The Kinds of Historical Fiction: An Essay in Definition and Methodology»²⁰, «(...) the historical novelist is obligated to exercise his imagination to the full. But the more one's historical subject stands shrouded in mystery, the greater one's responsibility to create a formal correlative for the necessary expense of imagination»²¹.

Não podemos falar de romance histórico sem fazer uma referência especial a Sir Walter Scott, «modelo e desesperação de todos os romancistas»²², como diz Alexandre Herculano, na nota 1 a *Eurico o Presbítero*. Qualquer estudo, por superficial que seja, sobre o Romantismo, tem, forçosamente, de aludir à importantíssima voga criada com a publicação de *Waverley* em 1814²³. A quantidade de traduções das obras de Walter Scott registadas durante a primeira metade do século XIX²⁴ são a prova irrefutável do êxito que este romancista teve no público em geral e nos intelectuais em particular.

Todavia, Herculano não conheceu apenas Scott; Alfred de Vigny, Victor Hugo, Manzoni e o próprio Balzac, podem ser considerados como outros tantos modelos (seguidos com rigor variável) que não devemos esquecer. No prefácio ao *Arco de Santana*, Garrett afirma: «'Se leu a NOTRE-DAME DE PARIS, de Victor Hugo, é um tanto nesse género o meu romance; se o não leu, recomendo-lhe que o faça'. Era realmente a NOTRE-DAME DE PARIS um digno modelo a que mais tarde se encostou Herculano, imitando Cláudio Frollo no Eurico, a idealização arquitectónica

²⁰ In «Genre» XII, rev. da Universidade de Oklahoma, Outono 1979, pp. 333-355.

²¹ *Idem*, p. 353.

²² *Eurico o Presbítero*, p. 295.

²³ Cf., entre outros, BRAGA, Teófilo — *Op. cit.*; FRANÇA, José-Augusto — *O Romantismo em Portugal*, 6 vols., Lisboa, Livros Horizonte, 1974; NEMÉSIO, Vitorino — *A Mocidade de Herculano*, 2 vols., Lisboa, Bertrand, 1978; MACHADO, Álvaro Manuel — *Les Romantismes au Portugal — Modèles Etrangers et Orientations Nationales*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1986; TIEGHEM, Paul van — *Le Romantisme dans la Littérature Européenne*, Paris, Albin Michel, 1969; SARAIVA, António José — *Herculano e o Liberalismo em Portugal*, 2.^a ed., Lisboa, Bertrand, 1977; BERNSTEIN, Harry — *Alexandre Herculano (1810-1877) — Portugal's Prime Historian and Historical Novelist*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1983; CHAVES, Castelo Branco — *O Romance Histórico no Romantismo Português*, Bibl. Breve, Lisboa, SEC, 1979; NOGUEIRA, Júlio taborda Azevedo — *Idade Média e Romantismo*, Dissertação de Licenciatura em Filologia Românica, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1972 (Dact.).

²⁴ Cf. RODRIGUES, A. Gonçalves — *A Novelística Estrangeira em Versão Portuguesa no Período Pré-Romântico*, Coimbra, 1951; PIRES, Maria Laura Bettencourt — *Walter Scott e o Romantismo Português*, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1979.

na *Abóbada*»²⁵. Apesar de não podermos concordar totalmente com as asserções feitas a propósito de Herculano, como em breve demonstraremos, o facto é que a consciencialização da existência de influências nos pareceu já digna de nota.

Vitorino Nemésio chama a atenção para a importância da obra da Manzoni²⁶ e das de Victor Hugo e Alfred de Vigny²⁷, pondo, contudo as devidas restrições em algumas comparações mais abusivas entre personagens (Eurico e Claude Frollo, entre outros).

Antes de passarmos propriamente a um estudo sistemático dos heróis e dos ambientes criados nos romances de Herculano, gostaríamos de nos deter brevemente sobre uma definição, mesmo se ainda sumária, do tipo de diegese e de personagens preferentemente escolhidas por Scott, para em seguida podermos abordar os problemas levantados pela reconstrução do ambiente e pelos tipos de heroína e herói, que o romancista português consagra e que, por vezes, se aproximam e outras se afastam da índole dos seus *modelos* europeus.

Os romances de Scott tratam, em geral de importantes acontecimentos sociais, que constituem um fundo histórico verdadeiro onde se movimentam personagens fictícias em cenas imaginárias. Num post-scriptum a *Waverley*, o autor afirma: «(...) for the purpose of preserving some idea of the ancient manners of which I have witnessed the almost total extinction, I have embodied in imaginary scenes, and ascribed to fictitious characters, a part of the incidents which I than received from those who were actors in them»²⁸.

O herói scottiano possui, como diz Lukacs, um carácter moderado²⁹ e nunca se deixa envolver por uma paixão que lhe retire a capacidade de discernimento ou de actuação. Envolvido em grandes lutas políticas, ele é mais impelido pelas circunstâncias a tomar determinado partido do que levado por convicções íntimas: *Waverley* (*Waverley*), *Morton* (*Old Mortality*), *Redgauntlet* (*Redgauntlet*), *Quentin Durward* (*Quentin Durward*) ou *Roland Graeme Avenel* (*The Abbot*) são à partida neutros e indiferentes à sorte de uma ou outra facção. Condicionanismos externos, a que não podem

²⁵ BRAGA, Teófilo — *Elaboração d'O Arco de Santana*, in GARRETT, Almeida — *Obras Completas*, 1.º vol., Porto, Lello & Irmão, 1966, p. 212.

²⁶ NEMÉSIO, Vitorino — *A Mocidade de Herculano*, 1.º vol., p. 286.

²⁷ NEMÉSIO, Vitorino — *Relações Francesas do Romantismo Português*, Coimbra, Bibl. da Universidade, 1936, pp. 85-123.

²⁸ SCOTT, Walter — *Waverley*, Londres, The Penguin English Library, 1983, pp. 492-493.

²⁹ Cf., Georges Lukacs, «Le 'héros' de Scott est toujours un gentleman anglais plus ou moins médiocre, moyen. Il possède généralement un certain degré, jamais éminent, de sagesse pratique, une certaine fermeté et une certaine bienséance morale, qui va même jusqu'à l'aptitude au sacrifice de soi, mais ne devient jamais une passion impétueuse, n'est jamais un dévouement enthousiaste à une grande cause», *op. cit.*, p. 33.

fugir, levam-nos a abraçar uma causa de cuja pertinência nem sempre estão plenamente convencidos. Em *Old Mortality*, Morton, porque abriga um antigo companheiro de seu pai, vê-se forçado a enfileirar nas hostes jacobitas; Redgauntlet, ignorante da sua origem é, literalmente, raptado pela família paterna, acérrima defensora dos ideais escoceses, e obrigado a lutar por uma causa que lhe é totalmente estranha. De igual modo, a relação amorosa, mesmo se parece impossível ou conflituosa, nunca é suficientemente absorvente a ponto de transtornar o herói ou de o fazer desviar-se do seu caminho. No pólo oposto de Eurico, Edward, em *The Monastery*, apaixonado pela mulher que vai casar com seu irmão, torna-se monge e leva uma vida desprendida e santificada.

É também de salientar que a maior parte dos romances de Scott terminam bem, exactamente porque as suas personagens estão isentas daquele desenfreado grau de paixão que caracteriza, por exemplo, personagens como Eurico ou Vasco.

Harry Shaw, em *The Forms of Historical Fiction* ³⁰, apresenta uma tipologia do romance histórico que ajuda a marcar as diferenças fundamentais entre Scott e Herculano. Enquanto na maior parte dos romances do mestre escocês, a História funciona como o assunto primordial do texto, em Herculano romancista, a História é usada «to intensify a fictional story's imaginative force» ³¹, onde a personagem «functions not as a symbol of historical process, but as the focus for our timeless hopes and fears» ³².

Os três romances de Herculano podem, assim, incluir-se naquilo a que Harry Shaw chama de novelas disjuntivas, isto é, aquelas cujo destino do herói é indiferente para o curso da História: «The heroes of disjunctive novels imply little or nothing in this respect. Their successes and failures do not translate into propositions concerning the course of history» ³³.

Passamos agora à segunda parte da nossa lição onde faremos uma análise mais detalhada do processo narrativo que Herculano põe em jogo em jogo nos seus textos.

Começamos pela reconstituição do ambiente, fenómeno sem o qual é praticamente impossível pensar em romance histórico, tal como o Romantismo o concebia.

O primeiro tópic presente é o da localização espaço-temporal. Como diz Jean Molino, «Cette précision extrême, aussi bien topographique que chronologique, donne naissance aux deux éléments de récit constitutifs de

³⁰ SHAW, Harry — *The Forms of Historical Fiction*, 2.^a ed., Ithaca & London, Cornell University Press, 1985.

³¹ *Idem*, p. 82.

³² *Idem*, p. 97.

³³ *Idem*, p. 155.

l'ouverture du roman historique: le *topos* de la date et le *topos* du lieu. La signification fonctionnelle de ces éléments est double; il s'agit en même temps de situer et d'éloigner»³⁴.

Basta abrírmos a obra de romancista de Herculano que logo encontraremos esses *topoi* que imediatamente nos situam no tempo e no lugar pretendidos. A indistinção espaço-temporal presente, por vezes, nouro tipo de textos está, por definição, portanto, excluída do romance histórico, de tal forma é aí importante aquilo a que vulgarmente se chama *cor local*. Sob esta designação, vamos encontrar um sem-número de elementos indispensáveis para a constituição de uma narrativa com as características que temos vindo a assinalar.

O primeiro elemento focado pode ser o da própria linguagem (o dialecto escocês, usado nos livros de Scott, na transcrição das falas das personagens de classes menos cultas), linguagem que, em certos casos se assume pela negativa, isto é, o narrador diz não usar a língua apropriada, pois ela seria ininteligível para os leitores. É mais uma vez Scott (em *Ivanhoe*) quem define essa posição: «The dialogue which they maintained between them was carried on in Anglo-saxon, which, as we said before, was universally spoken by the inferior classes, excepting the Norman soldiers and the immediate personal dependants of the great feudal nobles. But to give their conversation in the original would convey but little information to the modern reader, for whose benefit we beg to offer the following translation»³⁵.

É também como uma espécie de tradução, embora isso não seja explicitamente dito, que textos como *Eurico o Presbítero* ou *O Alcaide de Santarém* nos são apresentados.

É numa perspectiva idêntica que se descreve minuciosamente o vestuário de algumas personagens, desde o mouro Alle, de *O Monge de Cister*, ao alfaiate de «Arrhas por Foro d'Hespanha». A pormenorização da indumentária que, evidentemente, se destina a mais facilmente presentificar a efabulação tem também o seu paralelo, entre outros, no romance *The Heart of Midlothian*, do mestre escocês. Nesta obra, a descrição das vestes escocesas de Jennie (a rapariga que vai a Londres interceder pela irmã, acusada de infanticídio e condenada à morte), traduzem expressivamente a diferença cultural entre a Escócia e a Inglaterra do século XVIII. De igual modo, a indumentária de Alle significa a diferença entre árabes e cristãos, acentuando o carácter irreconciliável das duas raças.

Exaustivas descrições de cidades, castelos e monumentos, como muito bem anota José-Augusto França, num interessante artigo intitulado, «A Arte

³⁴ MOLINO, Jean — *Qu'est-ce que le Roman Historique?*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 75.º ano, n.º 2-3, Março-Junho, 1975, p. 215.

³⁵ *Ivanhoe*, p. 13.

Medieval Portuguesa na Visão de Herculano»³⁶, contribuem também para acentuar a *cor local*.

A descrição, em *O Monge de Cister*, das três raças (cristã, judia e árabe) que conviviam em Lisboa no tempo de D. João I e a explicação que é dada sobre a forma de vida e os bairros em que cada uma habitava, situam-se nesta perspectiva de fidelidade ao tempo narrado, tentativa que autores como Vigny ou Manzoni também levaram a cabo, sempre na mira de criar, por uma espécie de «saturação» de informação, a ilusão de total realidade.

A atenção dada à arquitectura («A Abóbada»), à topografia do Porto («Arrhas por Foro d’Hespanha») ou a manifestações populares tipicamente medievais como os torneios (*O Bobo*) ou os saraus (*O Bobo*, *O Monge de Cister*) contribui para que o narrador possa movimentar as suas personagens, nem sempre estruturalmente medievais, num ambiente que, pelo menos exteriormente, obriga a uma localização temporal afastada do tempo de enunciação.

É que nem sempre a narrativa é *inocente*, isto é, frequentemente, ela *esconde* sob as roupagens da História a teoria que quer demonstrar. Como diz Harry Shaw, «history has provided an ideological screen onto which the preoccupations of the present can be projected for clarification and solution, or for disguised expression»³⁷.

Não é por isso difícil entrever a crescente importância do Terceiro Estado, o povo, no dealbar da Idade Moderna. Em «Arrhas por Foro d’Hespanha» ou em *O Monge de Cister*, essa importância da classe média de que falam Harry Bernstein e António José Saraiva, entre outros, está já bem delineada. Contudo, como também anota o mesmo António José Saraiva,

«O código de honra pelo qual se regem os actos de Amadis de Gaula é ainda aquele que Herculano exalta no seu romance histórico.

E para que isto fique perfeitamente claro, este espírito cavalheiresco é posto em confronto com a deformidade de corpo e alma do maciço e obtuso Mem Bugalho, o representante do Terceiro Estado n’*O Monge de Cister*»³⁸.

Se Mem Bugalho, o infeliz Mater Galla, de pruridos latinizantes e ridículos, é vituperado pelos nobres na taberna das Portas-do-Mar, estes mesmos nobres não escapam ao olhar severo do narrador que os mostra na defesa acérrima dos seus privilégios, esquecendo as transformações sócio-políticas da Nação e a importância do Terceiro Estado que levou ao trono D. João I. Mas nem este nem o seu mais directo assessor, o Dr. João das Regras, deixam de ser analisados fria e desassombadamente, de modo a fornecer uma visão distanciada da época.

³⁶ In *Herculano à Luz do Nosso Tempo*, Ciclo de conferências, Academia Portuguesa de História, Lisboa, 1977, pp. 49-67.

³⁷ SHAW, Harry — *Op. cit.*, p. 52.

³⁸ SARAIVA, António José — *Op. cit.*, p. 149.

Herculano, porém, não consegue deixar de apresentar algumas questões à luz das teorias do século XIX, sobretudo de exaltar o municipalismo da Idade Média que ele considera ser o melhor processo administrativo para a Nação. A apologia do município feita em *O Monge de Cister* é mais uma tentativa de convencer os leitores do século XIX do que uma simples referência documental do sistema vigente no fim do século XIV: «Deste modo, a aliança tríplice da unidade monarchica, da sciencia e do principio da associação, cuja fôrma mais bella, mais energica, mais vivaz tem sido e será sempre o municipio, era uma colisão que se tornava em toda a Europa cada vez mais ameaçadora para a casta privilegiada, mas que em Portugal actuava com dobrada violencia na epocha de D. João I (...)»³⁹.

Antes de abordarmos o estudo das personagens, vamos apenas referir três pormenores que nos pareceram estabelecer elos de ligação entre os textos portugueses e os do romance histórico europeu.

O ataque dos árabes ao mosteiro, referido em *Eurico o Presbítero*, pode ter um paralelo no assalto das forças protestantes ao convento católico, em *The Monastery*. Em ambos os textos, as forças assaltantes funcionam como um flagelo que vem destruir a paz reinante e instaurar uma nova realidade histórica.

No mesmo romance, há a presença misteriosa de uma *White Lady* de que *A Dama Pé-de-Cabra* tem algumas reminiscências. Todavia, enquanto esta última simboliza indubitavelmente o diabo e as forças maléficas, a *White Lady*, de *The Monastery*, tem uma função muito menos definida, pois é dito que ela representa a fecundidade da casa de Avenel, ameaçada no início deste romance pela destruição. De uma forma, por vezes, pouco clara, ela vai ajudando as personagens que estão ou vão estar ligadas à família Avenel, inclusivé facilitando a sua instrução nas doutrinas protestantes, ao fazer voltar à família a Bíblia, em inglês, ao tempo considerada sacrílega pelos católicos, e que tinha sido levada por um monge do mosteiro.

A profecia da morte de Fernando Afonso, o sedutor de Beatriz, e o processo que esse fenómeno acarreta a nível da estrutura do romance, tem certas semelhanças com as profecias do astrólogo do rei Luís XI, em *Quentin Durward*, ou com a predição de Guy Mannering, no livro do mesmo nome. Embora o tipo de profecias difira de livro para livro, o certo é que o recurso a este tipo de antecipação da narrativa, mesmo não sendo apanágio do romance histórico, tem, todavia aí alguma fortuna, uma vez que, ao usar esse processo, o narrador está, mais uma vez, a integrar-se no espírito supersticioso, próprio da época que retrata.

Finalmente, pensamos não dever deixar em claro a possível relação entre o papel desempenhado pela Igreja como asilo inviolável para

³⁹ *O Monge de Cister*, Tomo II, p. 80.

condenados. Assim como Esmeralda (*Notre-Dame de Paris*) se abriga na catedral, também Fernando Afonso (*O Monge de Cister*) é impelido para uma igreja, sob o falacioso pretexto de asilo, embora o real motivo seja a constatação da morte de Beatriz e a respectiva vingança de Vasco.

As personagens constituem um domínio privilegiado no estudo do romance histórico, uma vez que uma parte delas tem, como vimos, uma existência histórica definida, limitando de certa forma, a liberdade do narrador, como muito bem anota o próprio Scott, quando na introdução a *The Monastery* afirma que «Mistakes of place or inanimate things referred to, are of very little moment; but the ingenious author ought to have been more cautious of attaching real names to fictitious characters»⁴⁰.

Daí que «Dans les romans les plus importants de Scott, ce sont des personnages historiquement inconnus, semi-historiques ou absolument non historiques qui jouent ce rôle de premier plan»⁴¹.

Desta constatação pode resultar a teorização sobre a inclusão das personagens históricas no primeiro plano da narrativa. Na grande maioria dos romances de Scott, as personagens referenciais têm um papel secundário, no desenvolvimento da diegese. No entanto, em romances como *Quentin Durward* ou *The Abbot*, o rei Luís XI, de França, ou Maria Stuart, da Escócia, respectivamente, assumem-se como personagens imprescindíveis, à volta de cujos destinos a acção se vai estruturando.

Em *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo, a figura de Luís XI é também abordada, embora com menos realce do que em *Quentin Durward*, e em *Cinq-Mars*, de Vigny, são Richelieu e Luís XIII que entram em cena. Alfred de Vigny considera mesmo que a inclusão das personagens referenciais é uma das virtudes do romance histórico. No já citado artigo, «Réflexions sur la Vérité dans l'Art», o escritor francês separa-se conscientemente do modelo scottiano (que ele julga superficialmente), dizendo «(...) je crus aussi ne pas devoir imiter les étrangers, qui, dans leurs tableaux, montrent à peine à l'horizon les hommes dominants de leur histoire; je plaçai les nôtres sur le devant de la scène, je les fis principaux acteurs de cette tragédie dans laquelle j'avais dessein de peindre les trois sortes d'ambition qui nous peuvent remuer et, à côté d'elles, la beauté du sacrifice de soi-même à une générosité pensée»⁴².

Alexandre Herculano, tal como Scott, usa dos dois processos de inclusão das personagens referenciais. Nas *Lendas e Narrativas*, com ligeiras excepções, as personagens históricas são preferencialmente os heróis e heroínas, havendo, como já foi notado, uma construção diegética muito mais

⁴⁰ SCOTT, Walter — *The Monastery*, Edinburgh, Adam and Charles Black, 1868, p. 389.

⁴¹ LUKACS, Georges — *Op. cit.*, p. 39.

⁴² VIGNY, Alfred de — *Op. cit.*, pp. 23-24.

incipiente, na medida em que há um apego maior ao texto das crónicas. Nos romances, Pelágio, Roderico, Juliano (*Eurico o Presbítero*), D. Afonso Henriques, D. Teresa, Fernando Peres de Trava (*O Bobo*), D. João I ou o Dr. João das Regras (*O Monge de Cister*) têm papéis variáveis, mas sempre dentro de uma relativa obscuridade.

Se em *O Monge de Cister*, as figuras de D. João I e do Dr. João das Regras encarnam sobretudo as forças políticas em luta contra os privilégios dos senhores feudais (tal como Luís XI em *Notre-Dame de Paris* ou em *Quentin Durward*), as personagens referenciais de *O Bobo* são as molas indispensáveis para que o triângulo Dulce-Egas-Garcia Bermudes se possa resolver, mesmo se é uma resolução negativa e com implicações trágicas. Papel semelhante ao de D. João I, de *O Monge de Cister* é o de D. João II, em *Mestre Gil*, texto publicado no *Panorama*⁴³ e nunca mais reeditado. Nesta pequena narrativa conta-se a morte dos duques de Bragança e de Viseu, às mãos do próprio rei, figurando Mestre Gil, o barbeiro, como o espectador dos feitos do monarca.

Abandonando agora as personagens referenciais, menos interessantes, porque muito mais condicionadas, vamos debruçar-nos sobre os heróis e heroínas presentes nos três romances de Herculano, atentando nas suas características próprias e nas suas possíveis relações com uma tradição literária e cultural do Romantismo europeu, com principal incidência, como é óbvio, nos romancistas históricos.

Começemos pelo estudo da heroína, porque ela é talvez menos complexa, ou antes aproxima-se mais das do modelo scottiano, menos problemáticas porque, em geral, mais passivas. Como diz Balzac, no «Avant-Propos» da *Comédie Humaine*⁴⁴, «Obligé de se conformer aux idées d'un pays essentiellement hypocrite, Walter Scott a été faux, relativement à l'humanité, dans la peinture de la femme, parce que ses modèles étaient des schismatiques. La femme protestante n'a pas d'idéal. Elle peut être chaste, vertueuse; mais son amour sans expansion sera toujours calme et rangé comme un devoir accompli».

Apesar de Balzac apresentar como causa das características da heroína a sua religião, nós podemos observar em Herculano, cujas heroínas são, evidentemente, católicas, algumas personagens bastante semelhantes às mulheres desenhadas por Scott. Toda a actuação de Hermengarda, até aos momentos finais do romance é na linha de Rose (*Waverley*) ou Edith (*OLD Mortality*). A apaixonada de Eurico aceita passivamente a recusa do pai ao seu casamento com um cavaleiro de inferior condição social e vive

⁴³ *Panorama*, n.º 80, 10/11/1838, n.º 81, 17/11/1838, n.º 82, 24/11/1838, n.º 83, 1/12/1838, n.º 84, 8/12/1838, n.º 85, 15/12/1838, n.º 86, 22/12/1838.

⁴⁴ BALZAC, Honoré de — «Avant-Propos», in *La Comédie Humaine*, Coll. l'Intégrale, Vol. I, Paris, Seuil, 1965, p. 54.

conformada até ao desenlace, momento em que se dá uma transformação no seu comportamento, assumindo um desespero que a leva à loucura, afastando-se, apenas neste momento, do modelo da heroína scottiana.

Beatriz, a irmã de Vasco, seduzida e abandonada, morre de desespero, inactiva, tal como Dulce, que vê Egas, o objecto do seu amor, tornar-se monge. Nenhuma escolhe o seu destino, antes são o juguete da fatalidade que as ultrapassa e que não conseguem dominar.

Se em Scott, os acontecimentos são de molde a torná-las felizes no fim dos romances, em Herculano são também os acontecimentos que as tornam desgraçadas. Estruturalmente, elas são pouco activas, apesar de Dulce ser ligeiramente diferente de Hermengarda e esta de Beatriz.

Hermengarda, como vimos, deixa que as coisas aconteçam e, não aguentando a desilusão, enlouquece.

Dulce, mais consciente, embora colocada entre dois fogos, o amante, inimigo do Conde de Trava, e D. Teresa, sua protectora e partidária deste último, tenta agir de acordo com o coração, fazendo tudo para libertar Egas, o seu amor, inclusivé casando com Garcia em troca da liberdade daquele. Ao fazer avançar os acontecimentos, através da sua actuação, Dulce recorda a personagem Diana Vernon de *Rob Roy*, de Scott ou Catherine Seyton de *The Abbot*, do mesmo autor. Estas duas mulheres, empenhadas politicamente, tentam transformar o *status quo*, mesmo se disso se revelam incapazes. Diana Vernon e Catherine Seyton conseguem colocar os seus ideais acima das suas tendências pessoais (respectivamente, o amor por Edward e por Roland), enquanto Dulce, menos consciente ou mais alienada, só toma partido porque Egas a isso a obriga, sem que haja nenhuma convicção íntima.

O triângulo amoroso, Dulce-Egas-Garcia, pode lembrar o de Edith-Morton-Evandale, em *Old Mortality*. Em ambos os romances, a heroína ama a personagem menos favorecida (Egas e Morton), que lutam em campos opostos aos aparentes interesses das suas amadas, e são requestadas pela terceira personagem, que, indubitavelmente cavalheiro, não se quer aproveitar das suas vantagens, mas não recusa uma oportunidade, se ela se apresentar.

A diferença entre os dois romances é a diferença fundamental entre Scott e Herculano: moderação *versus* excitação. Se Evandale, estrategicamente, morre, deixando o campo livre, Garcia Bermudes, ao morrer, não resolve a situação triangular, uma vez que é morto por Egas, o rival, o qual, matando-o, perde simbolicamente o direito a usufruir do objecto partilhado. Em *Old Mortality*, a morte de Evandale nada tem a ver com Morton que, aliás, tenta a todo o custo salvá-lo.

É agora o momento de nos debruçarmos mais concretamente sobre as características dos heróis de Herculano e analisar em que medida eles se afastam dos de Scott ou Hugo, ou até das atitudes teoricamente correspondentes à época em que se situam.

Parece-nos que, independentemente, do século ou do contexto histórico em que se movimentam, Eurico ou Vasco são sobretudo heróis românticos e partilham de todas as características inerentes a esta estética.

David T. Gies, num artigo intitulado «Imágenes y la Imaginación Románticas»⁴⁵, define assim a constante dialéctica em que se movem os heróis românticos: «Las imágenes que aparecen alrededor del tema del Rechazo son numerosas, y se ven más claramente en las numerosas comparaciones que forman el eje central del vocabulario romántico: vida/muerte, amor/odio, luz/oscuridad, ángel/diablo, Dios/Satanás, cielo/infierno, salvación/condenación, etcétera. La continua vacilación entre estos elementos resulta en un desequilibrio emocional y deja ese residuo de desesperación ontológica que todos reconocemos en el héroe romántico. Su propia existencia gira al principio al rededor del primer elemento de la pareja dialéctica — vida, amor, luz, ángel, Dios, cielo, salvación»⁴⁶.

Se o par positivo está prioritariamente do lado feminino (exceptua-se o caso de Frei Lourenço, em *O Monge de Cister*, autêntica figura de anjo), o lado diabólico representa personagens como Eurico ou Vasco, que não conseguem encontrar na religião a consolação pretendida.

Partindo do princípio de que «o amor individual domina o amor pelo ideal»⁴⁷ e de que o homem nasce bom, mas é corrompido pela sociedade («Também nós não protahiremos por mais tempo esta scena de lucta moral, em que o virtuoso velho trabalhava para salvar um desgraçado que nascera bom e honesto, e que a sociedade fizera culpada»⁴⁸) à boa maneira de Jean-Jacques Rousseau («Tous les caractères sont bons et sains en eux-mêmes (...) tous les vices qu'on impute au naturel sont l'effet des mauvaises forces qu'il a reçues»⁴⁹), podemos tentar estabelecer uma tipologia do herói herculaniano, apoiando-nos nas características inerentes ao universo romântico.

Ao observar a galeria das personagens, salta logo à atenção a importância que o herói marginal assume no universo diegético, apontando para o tópico da marginalidade e da diferença já referenciado, entre outros, por Jean Molino e por David T. Gies, nos artigos citados. Quasimodo, o monstro criado por Victor Hugo, em *Notre-Dame de Paris*, tem pontos de contacto com Alle, o truão de *O Monge de Cister* e com D. Bibas de *O Bobo*. Tal como eles, é açoitado e jura vingança. Em *Ivanhoe*, de Walter Scott, Wamba, o bobo do saxão Cedric é, praticamente, o pião que, graças à sua

⁴⁵ GIES, David T. — *Imágenes y Imaginación Románticas*, in «El Romanticismo», ed. de David T. Gies, Madrid, Taurus, 1989, pp. 140-151.

⁴⁶ *Idem*, p. 147.

⁴⁷ FERREIRA, Alberto — *Perspectiva do Romantismo Português*, 3.ª ed., Lisboa, Litexa Portugal, s/d, p. 17.

⁴⁸ *O Monge de Cister*, Tomo I, p. 62.

⁴⁹ ROUSSEAU, Jean-Jacques — *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Firmin Didot Frères, 1854, p. 518.

astúcia e poder de dissimulação, consegue fazer triunfar a causa de Cedric, do seu filho Ivanhoe e de Ricardo Coração de Leão, regressado da Terra Santa. Em *Quentin Durward*, aparece também a figura do bobo, embora o seu papel aí seja irrelevante para a sequência diegética.

Em *O Bobo*, D. Bibas tem uma importante função, sendo, por assim dizer, o motor que faz resolver o conflito, de acordo com os interesses nacionais de D. Afonso Henriques.

Em *O Monge de Cister*, Alle, o truão mouro, corresponde quase à definição de personagem embraiadora, uma vez que faz constantemente de elo de ligação entre as várias personagens principais: é ele que recolhe Beatriz e que, ao chamar Frei Lourenço, a aproxima involuntariamente do irmão; é ele que denuncia Fernando Afonso como amante de Leonor, a noiva prometida de Vasco, que o desprezara, por um pretendente mais rico que aquele assassina.

Há, sem dúvida, atracção por personagens degradadas cujo intuito de reabilitar é evidente na estética romântica⁵⁰ e que correspondem também um pouco ao resultado do tópico da fatalidade, tão obsessivo nos heróis criados nesta época. Vasco (*O Monge de Cister*) é vítima de sucessivas infelicidades (fuga da irmã, seduzida por um vilão, morte do pai, infidelidade da noiva) que o levam fatalmente ao desespero e desejo de vingança. Eurico é também vítima do destino que o ultrapassa — a recusa do pai de Hermengarda, a passividade desta, a opção pela vida religiosa num momento de desespero e, finalmente, a impossibilidade de a possuir (porque é padre) quando ela, livre já da tutela paterna, se lhe quer entregar.

É por isso que Eurico, culpado da própria angústia se expande em exortações à morte e à noite que são directas reminiscências de Young e do bardo escocês, inventado por James Macpherson, Ossian.

A noite, magistralmente definida por Young, encontra um eco semelhante em *Eurico*:

«*Night*, sable Goddess! from her *Ebon* Throne,
In rayless Majesty, now stretches forth
Her leaden sceptre o' ver a slumbering world:
Silence, how dead? and Darkness, how profound?
Nor Eye, nor list'ning Ear an object finds;
Creation sleeps»⁵¹.

⁵⁰ cf. BORAQ, Jerónimo — *El Romanticismo*, in «El Romanticismo», pp. 41-42: «(...) vemos que se ha desenmascarado en cierto una escuela, y se ha venido a deducir que el ennoblecer a los seres degradados es, no un caso fortuito producido por la índole de un argumento atractivo o por el desco de sustentar una brillante paradoja, sino todo un sistema llevado a cabo con laborosidad y con vehemencia».

⁵¹ YOUNG, Edward — «The Complaint — Night the First», in *Night Thoughts*, ed. por Stephen Comford, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 37.

É contudo nos poemas de Ossian que o presbítero de Carteia vai buscar a sua principal inspiração para as invocações nocturnas. Uma comparação sistemática de algumas passagens demonstra claramente o que queremos significar:

Eurico o Presbítero — «Era, pois, numa destas noites como a que desceu do céu depois do desbarato dos hunos; era uma destas noites em que a terra, envolta no seu manto d'escuridade, se povôa de terrores incertos; em que o sussurro do pinhal é como um coro de finados, o despenho da torrente como um ameaçar d'assassino, o grito da ave nocturna como uma blasphemia do que não crê em Deus.

Nessa noite fria e humida, arrastado por agonia intima, vagava eu às horas mortas pelos alcantis escavados das ribas do mar, e enxergava ao longe o vulto negro das aguas balouçando-se no abysmo que o Senhor lhes deu para perpetua morada»⁵²;

The Poems of Ossian — «Star of descending night! fair is thy light in the west! thou liftest unshorn head from thy cloud: thy steps are stately on thy hill. What dost thou behold in the plain? The stormy winds are laid. The murmur of the torrent comes from afar. Roaring waves climb the distant rock. The flies of evening are on their feable wings; the hum of their course is on the field. What dost thou behold, fair light? But thou dost smile and depart. The waves come with joy around thee: they bathe thy lovely hair. Farewèll, thou silent beam! Let the light of Ossian's soul arise!»⁵³;

Eurico o Presbítero — «Por cima da minha cabeça passeava o norte agudo. Eu amo o sopro do vento, como o rugido do mar»⁵⁴;

The Poems of Ossian — «It is night: I am alone, forlorn on the hill of storms. The wind is heard in the mountain. The torrent pours down the rock. No hut receives me from the rain, forlorn on the hill of winds»⁵⁵;

Eurico o Presbítero — «Pela escuridão da noite, nos logares ermos e às horas mortas do alto silencio a phantasia do homem é mais ardente e robusta.

É então que elle dá movimento e vida aos penhascos, voz e entendimento às selvas que se meneiam e gemem à mercê da brisa nocturna»⁵⁶;

The Poems of Ossian — «As flies the inconstant sun, over Larmon's grassy hill, so pass the tales of old, alone my soul by night! When bards are removed to their place: when harps are hung in Selma's hall; then comes a voice to Ossian, and awakes his soul!»⁵⁷.

⁵² *Eurico o Presbítero*, pp. 27-28.

⁵³ *The Poems of Ossian*, translated by James Macpherson, with notes and with an introduction by William Sharp, Edinburgh, John Grant, 1926, p. 409.

⁵⁴ *Eurico o Presbítero*, p. 28.

⁵⁵ *The Poems of Ossian*, p. 410.

⁵⁶ *Eurico o Presbítero*, p. 37.

⁵⁷ *The Poems of Ossian*, p. 187.

O fascínio da noite está intimamente ligado ao da morte, que, como é do conhecimento geral, é um *leit-motiv* do Romantismo e um tema também obsessivo em Ossian ou em Young. Conjugado com o tópico da beleza trágica da solidão, que é corroborado pelo do desterro, presente no exílio voluntário de Eurico em Carteira.

Personagens incapazes de se libertarem, simultaneamente carrascos de si próprios e vítimas das circunstâncias, Eurico e Vasco, para só nomearmos os dois mais tristemente célebres, estão encerrados em si próprios e deles poderíamos dizer o que Victor Brombert aponta como uma característica de Victor Hugo: «Mais l'originalité de Hugo consiste à situer la prison à l'intérieur de l'homme, à faire de sa culpabilité son propre geôlier»⁵⁸.

A prisão, que as personagens têm dificuldades em quebrar, dá, frequentemente, azo a tentativas de evasão que se saldaram em experiências de delírio (Hermengarda, o próprio Vasco) ou em soluções cada vez mais negativas e sem a mínima possibilidade de sublimação.

Por vezes, essa sublimação parece estar relacionada com o tópico do simulacro, funcionando a temporária mudança de personalidade como uma possível tentativa de evasão. É assim que Eurico, ao transfigurar-se em *cavaleiro negro* (tal como Ricardo Coração de Leão, em *Ivanhoe*, ou Georges Douglas em *The Abbot*) assume uma outra personalidade, lutando com uma valentia e um frenesim que lhe deveriam retirar todas as pulsões agressivas e negativas.

O que sucede, porém, é exactamente o inverso, e o tema da prisão e do seu simulacro, o convento, é cada vez mais angustiante: «La cellule du prisonnier ressemble étrangement à la cellule du moine»⁵⁹, escreve Victor Brombert. E o mesmo autor chama a atenção para a importância da imagem claustrofóbica, simbolizando o lugar (o estado) de onde se não pode sair.

A análise do tema do monge, do padre (Eurico, Vasco), obriga a debruçarmo-nos sobre a importância da figuração cristã na estética romântica, sobretudo a partir da obra de Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme*. É neste texto que o escritor francês alerta para a poética presente nas várias manifestações do cristianismo, nomeadamente nas procissões e nas pompas do culto. Herculano, curiosamente, dá pouca atenção a estas manifestações, mesmo quando aparentemente parece lhes ir dedicar algum espaço. É o caso da procissão de *Corpus-Christi* em *O Monge de Cister*, cuja descrição serve mais para realçar os propósitos de Vasco do que para significar as pompas da Igreja. Até em *O Pároco de Aldeia*, texto a que ainda nos não referimos por não ser uma narrativa histórica, ao focar a figura do Pároco, Herculano atenta mais nos seus comportamentos externos e

⁵⁸ BROMBERT, Victor — *La Prison Romantique — Essai sur l'Imaginaire*, Paris, José Corti, 1975, p. 113.

⁵⁹ *Idem*, p. 11.

sociais do que propriamente na narração pormenorizada do seu mister religioso. Uma frase colocada no final do capítulo III é enganadora, pois parece antecipar uma determinada descrição que nunca se efectua na realidade: «O leitor viu o padre prior caminhando pela estrada dolorosa da moral evangelica: é necessário que o veja também radiante no meio das pompas do culto»⁶⁰. A verdade, porém, é que essa expectativa não vai ser realmente colmatada.

Com efeito, para Herculano, a figura do monge não tem nada a ver com a execução do ministério religioso nem com o maravilhoso ligado às solenidades da Igreja. O autor de *O Bobo* pretende, através dos seus monges, sem vocação, demonstrar, por um lado, a terrível solidão monástica e, por outro, o erro em que as personagens incorrem ao abraçar uma vida para que não foram talhadas. Manuel Trindade, em *O Padre em Herculano*⁶¹, analisa lucidamente a problemática da vida religiosa tal como o autor de *Eurico* a encara e descreve, chegando à conclusão de que, na ausência de vocação, Eurico e Vasco só podem ser falhados, uma vez que o facto de terem professado não modifica em nada o seu comportamento, deixando-lhes todas as paixões mundanas.

As personagens herculanianas deviam talvez ter ouvido o conselho dado a Edward (*The Monastery*) por um monge, quando aquele, desesperado por a mulher que ele ama preferir o irmão decide abraçar a vida religiosa: «Not now, my son', said the Sub-Prior, 'not in this distemperature of mind. The wise and good accept not gifts which are made in heat of blood, and which may be after repented of»⁶².

Muito diferente é o conselho que Frei Lourenço dá a Vasco, incitando-o a tornar-se monge afim de esquecer os ódios terrenos.

No entanto, nem Eurico nem Vasco foram compelidos a professar, como Gertrude, a filha de um príncipe italiano, que aparece em *I Promessi Sposi* ou Suzanne Simonin, em *La Religieuse* de Diderot.

Ao falar de Eurico, Álvaro Manuel Machado refere-se a um célebre romance, publicado em 1796, da autoria de Matthew Lewis e intitulado *The Monk*⁶³. Herculano, ao referir-se-lhe, critica-o, dizendo que não vale nada⁶⁴. Não será contudo despropositado fazer uma breve referência a Ambrosio, o monge de Lewis, comparando-o com Eurico ou Vasco. Ambrosio, abandonado em criança à porta de uma igreja, segue,

⁶⁰ *Lendas e Narrativas*, Tomo II, p. 174.

⁶¹ TRINDADE, Manuel — *O Padre em Herculano*, Lisboa, Verbo, 1965.

⁶² SCOTT, Walter — *The Monastery*, p. 517.

⁶³ MACHADO, Álvaro Manuel — *Op. cit.*, p. 207.

⁶⁴ NOGUEIRA, Júlio Taborada Azevedo — *Op. cit.*, p. 35 e FRANÇA, José-Augusto — *O Romantismo em Portugal*, 2.^a vol., p. 472.

naturalmente e sem desgostos anteriores, a vida religiosa, um pouco na linha de Claude Frollo de *Notre-Dame de Paris*. A revolta posterior dos dois e a sua transformação em monges malditos é, por conseguinte, mais gratuita do que a das personagens de Herculano.

Ambrosio tem pacto com o diabo, mata a mãe, viola a irmã e acaba por morrer no meio de enormes sofrimentos; Claude Frollo apaixona-se lubrificamente por Esmeralda e, não sendo correspondido, deixa-a ser queimada por feitiçaria. Em Herculano, Eurico e Vasco têm razões nas suas vidas passadas que os leva a um desespero ontológico. Eurico oferece-se à morte, mas não assume, apesar de tudo, esse carácter de frade maldito, inerente à figura de Vasco, Vasco que também possui o seu demónio particular, presentificado na figura do Abade de Alcobaça, D. João de Ornelas, que o incita à vingança sangrenta, tomando o tópico da vingança um dos temas-chave de *O Monge de Cister*. Maldito, mas não pervertido, como Ambrosio ou Claude Frollo, Vasco, ao negar a confissão a Fernando Afonso, pratica, talvez, a suprema vingança à luz da moral cristã. A maldição que lança ao sedutor da irmã recai também sobre si, e de carrasco se transforma em vítima.

O problema de Eurico é diferente, o seu desespero provém do voto de celibato imposto aos padres, como já tivemos ocasião de referir.

A comparação com *Jocelyn*, de Lamartine (onde um padre tem também um amor impossível) foi posta em causa por Vitorino Nemésio, em *Relações Francesas do Romantismo Português*⁶⁵, demonstrando o autor como os dois pares amorosos (Eurico e Hermengarda/Jocelyn e Laurence) nada têm em comum. Jocelyn tornara-se levita antes de conhecer Laurence, num gesto de abnegação para que a irmã pudesse herdar toda a fortuna; os primeiros contactos com Laurence são isentos de qualquer culpabilidade, uma vez que ela se apresenta sob a clássica forma da donzela mascarada, isto é, disfarçada de homem. A descoberta só se dá muito depois de já haver uma vivência em comum. Jocelyn resigna-se, Laurence prostitui-se e acaba por morrer, abençoada pelo padre que tanto amara. Como facilmente se verifica, a relação com *Eurico o Presbítero* é meramente accidental.

No prefácio da 36.ª edição desta obra (1944), Vitorino Nemésio refere ainda que «Quanto à exemplaridade de Walter Scott perante Herculano romancista, não deve estar só na conquista de um leitor entusiasta, mas na sugestão, talvez, do fundo temático de Eurico. Scott publicara em 1881 uma *Vision of Don Roderick*, alegoria dos sintomas de regeneração peninsular na resistência aos franceses»⁶⁶. A semelhança parece-nos, porém, muito ténue

⁶⁵ NEMÉSIO, Vitorino — *Relações Francesas do Romantismo em Portugal*, pp. 64-73.

⁶⁶ NEMÉSIO, Vitorino — *Eurico — História de um Livro*, in HERCULANO, Alexandre — *Eurico o Presbítero*, ed. do centenário da 1.ª ed., 36.ª ed., Lisboa, Bertrand, 1944, p. XXI.

e fica-se talvez pela identificação entre Don Roderick e Roderico, o último rei dos godos, de que fala o presbítero de Carteira.

Depois deste breve e forçosamente resumido estudo sobre o romance histórico de Herculano, convirá talvez condensar em duas linhas as características que presidem à elaboração dos universos diegéticos. Muito mais desesperadas do que os moderados e fleumáticos heróis scottianos, as personagens do escritor português batem-se sempre uma causa que *a priori* está irremediavelmente perdida. Levadas por uma fatalidade esmagadora, elas caminham para uma morte angustiada e violenta. Não são os movimentos sociais ou as crises sócio-políticas que interessam. A invasão dos árabes, a luta entre D. Afonso Henriques e D. Teresa ou a política de D. João I são meros acidentes na vida desses heróis que correm vertiginosamente para um abismo que nunca tentam evitar.

Maria de Fátima Marinho

