

ALEXANDRE HERCULANO, ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA: TALENTO AMEAÇADO

Lênia Márcia Mongelli*

RESUMO: Com as mudanças trazidas pela falência do ideário iluminista, os artistas românticos foram obrigados a repensar a questão formal da criação literária. Assim também procedeu o escritor português Alexandre Herculano: as considerações que tece no Prólogo de seu *Eurico, o Presbítero*, mais do que hesitações quanto à classificação da obra, apontam seus vícios e virtudes de ficcionista-historiador. É um bom caminho para o leitor rever as diretrizes do Romantismo.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Portuguesa; Romantismo; ficção; novela; crítica literária.

Em *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*¹, Walter Benjamin discorre longamente acerca da preocupação dos artistas românticos com a *forma*, o que, longe de significar apenas discussão de natureza metodológica, conduz a densas reflexões sobre a própria *essência* da arte. Em *A Estética Romântica*², foram recolhidos testemunhos contemporâneos de Goethe, Novalis, Schlegel, Chateaubriand, Blake, Victor Hugo, e de outros tantos, que confirmam a homogeneidade de certas teorias e de certos pontos de vista diante do “novo” objeto estético trazido à baila pela falência do ideário iluminista. Se tais reflexões foram contundentes no âmbito da arte dramática, com não menos vigor elas incidiram sobre a emergente prosa de ficção na sua modalidade novelesca, de tão

(*) Universidade de São Paulo – USP.

(1) Trad., pref. e notas de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo, Edusp/Illuminuras, 1993. V. principalmente o capítulo sobre *A idéia da Arte*, p. 94 e ss.

(2) Textos doutrinários organizados por Álvaro Carlos Gomes e Carlos Alberto Vecchi. São Paulo, Atlas, 1992.

duradouros frutos. O folhetim, na fronteira do conto e do romance, camuflava o litígio entre verdade e fantasia, entre imaginação e realidade – terminologia posta em moda na transição do século XVIII para o XIX e nunca mais olvidada.

As coisas não transcorreram diferentemente em Portugal: ali, os primeiros românticos, sobretudo Almeida Garrett e Alexandre Herculano, não pouparam esforços no sentido de tentar definir a *natureza* da criação romântica. Às vezes, essas dissertações que se enredam atrás de um conceito ou de determinada definição catalogadora de um gênero e/ou espécie literária conduzem aos mecanismos de invenção da obra, às suas qualidades e aos seus defeitos, virtudes e vícios, à revelia do autor. Desse ângulo, é bastante reveladora a longa nota de rodapé que Alexandre Herculano após ao prólogo de sua mais conhecida novela histórica, *Eurico, o Presbítero*:

Sou eu o primeiro que não sei classificar este livro; nem isso me aflige demasiado. Sem ambicionar para ele a qualificação de poema em prosa – que não o é por certo – também vejo, como todos hão de ver, que não é um romance histórico, ao menos conforme o criou o modelo e a desesperação de todos os romancistas, o imortal Scott. Pretendendo fixar a ação que imaginei numa época de transição – a da morte do império gótico, e do nascimento das sociedades modernas da Península – tive de lutar com a dificuldade de descrever sucessos e de retratar homens que, se, por um lado, pertenciam a eras que nas recordações da Espanha tenho por análogas aos tempos heróicos da Grécia, precediam imediatamente, por outro, a época a que, em rigor, podemos chamar histórica, ao menos em relação ao romance. Desde a primeira até a última página do meu livro caminhei sempre por esta estrada duvidosa traçada em terreno movediço.⁶³

Sem pejo, Herculano mostra suas hesitações para classificar a novela como “crônica-poema, lenda ou o que quer que seja”. A sensação, segundo afirma, de percorrer “estrada duvidosa traçada em terreno movediço”, deve-se às polaridades com que se defrontou, algumas por ele próprio denunciadas na citação acima: entre o “poema em prosa” e o “ro-

⁶³ HERCULANO, Alexandre. *Eurico, o Presbítero*. São Paulo, Ática, 1971, p. 8-9.

mance histórico” à Scott; a época de transição “da morte do império gótico” para o “nascimento das sociedades modernas da Península”, ou dos “tempos heróicos” para a “época histórica”; e, subentenda-se ainda polarmente, a “dificuldade de descrever sucessos” e a de “retratar homens”.

Este último aspecto é o que deixa entrever o verdadeiro obstáculo que enfrentou Herculano e que talvez estivesse subjacente a sua consciência crítica, na ânsia de delimitar classificatoriamente a obra: “descrever sucessos” e “retratar homens” faz a criação incidir sobre o fato histórico antes que sobre a imaginação, a realidade “observada” ocupando lugar mais nítido do que a “recriação” dela. É como se o escritor se perguntasse pela adequação possível entre *ciência e ficção* (ou entre História e Fantasia) – problema dos mais intrincados, cujo difícil equilíbrio muitas vezes determina o ficcionista de fôlego.

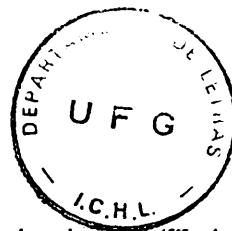
Não parece ser outra a origem dos “vícios” e das “virtudes” do *Eurico*, conforme aqui se vai apontar: se a história dos últimos remanescentes visigóticos na Península Ibérica é acomodada quase sem retoques na obra, transformando os “sucessos descritos” e os “homens retratados” em “cópia” de modelos exteriores e antecedentes à criação, é também deste veio que, paradoxalmente, emanam os quadros descritivos da ambiência lendária, cujas qualidades estilísticas atestam o vigoroso talento de Herculano. Ou seja: a fidelidade à História, é certo, restringiu a imaginação à “verdade” dos acontecimentos, em detrimento da verossimilhança; mas esse esforço de precisão, faca de dois gumes, gerou cenas de rara beleza na recomposição do espírito medieval, pleno de misticismo e de barbárie. Côncio dessa tênue linha divisória entre *imitação e invenção*, Herculano buscou resposta numa classificação que lhe parecesse plausível. É por aí que envereda o leitor atento.

Comecemos pelos “vícios”. Segundo se depreende da nota de rodapé acima citada, Herculano viu-se premido, na verdade, por duas intenções: de um lado, retratar a transição da Espanha romano-germânica para a da conquista árabe; de outro, fazê-lo à moda do romance histórico concebido

por Walter Scott. Tão próxima está dele a presença do escritor inglês, que certos ingredientes do *Eurico* parecem diretamente absorvidos de *Ivanhoé*: o tema do celibato clerical e/ou do padre às voltas com paixões contrárias à doutrina da Igreja; a figura do Cavaleiro Negro, com que Eurico esconde a identidade e que também serve a Ricardo-Coração-de-Leão para ocultar seu retorno ao reino dos saxões; a reconstituição dos valores da cavalaria cristã, com seus votos de fidelidade a Deus, ao Rei e à Pátria, etc. Porém, enquanto Scott transforma a História ou fábula na própria trama romanescamente tratada (Ricardo-Coração-de-Leão, o herói, é também o rei que teve o trono usurpado), em Herculano “fábula” e “trama” correm paralelos, disjunção que implica duas nítidas falhas: a construção do enredo e, decorrente dele, a caracterização do herói.

O capítulo XIII é um marco no andamento da ação: reunidos em Covadonga depois da vitória dos árabes em Crissus, os godos, sob comando do valente Pelágio, aguardam o momento quase sagrado de dar a vida pela Espanha, numa espécie de suicídio coletivo. É então que Hermengarda, até aí conhecida apenas por referências de Eurico, entra efetivamente em cena, após sua rápida “corporificação” no capítulo XII. A desproporção é evidente: numa obra de XIX capítulos, XII são dispendidos com o relato de peripécias principalmente históricas, que servem de preâmbulo ao conflito vivido pelo par amoroso, núcleo da novela. Este simples arrolamento estatístico dos capítulos deixa entrever: de um lado a História, de outro a ficção, numa incômoda cisão entre as partes. São frágeis os elos que, antes do capítulo XIII, vão garantindo a unidade e a coerência da trama, dispersa por excrescências de vária ordem, denunciadas pelas numerosas “notas de rodapé”: de I a VI, capítulos nitidamente preparatórios, resumem-se antecedentes de Eurico, com vistas a situá-lo no espaço e no tempo; de VII a XI, narram-se as batalhas, de forma que o capítulo XII serve de intermediário entre o *cenário* e o *conflito*, pois é nele que “brota” Hermengarda.

Apesar da notória desordem desta seqüência, dois estratagemas garantem os elos atrás referidos e preservam da perigosa proximidade do real



histórico a narrativa: trata-se do capítulo VII, *A visão*, e, depois, de X (*Traição*) e XII (*Dies irae*). No capítulo VII, Eurico sonha:

Diz-me voz íntima que esse doloroso espetáculo a que assistiu minha alma é, Espanha, o mistério dos teus destinos.⁴

Esta sombria antevisão da derrota dos godos, que assinalará o início do domínio árabe na Península hispânica, liga-se sutilmente ao capítulo III, *O Poeta*, onde Eurico, vagando pelas brenhas do Calpe, é tido “na conta de inspirado por Deus, quase de profeta”. E Herculano acrescenta:

Mas, se os que o acatavam como um predestinado soubessem quão negra era a predestinação do poeta, porventura que essa espécie de culto de que o cercavam se converteria em compaixão ou antes em terror?⁵

Ao se defender a arte do poeta como *missão*, produto que é do *gênio inspirado*, as ações de Eurico adquirem outra dimensão, como se vinculadas a Destino superior. Nada surpreendente, portanto, que a ele tenha sido concedido prever os próximos episódios, pois ser poeta é ser *iniciado* em mistérios vedados ao comum dos mortais.

Havemos de convir que o indesejável paralelismo entre os acontecimentos e a rigidez da factualidade histórica ganhou saboroso colorido ao enovelar-se no princípio então vigente do poeta como “gênio” – tradição que remonta aos clássicos, sobretudo a Longino.⁶ Travestir esses conceitos com os matizes dos presságios medievais, que faziam antever, sob o signo do pecado, os terríveis castigos que ameaçavam a Cristandade, traça uma curiosa linha de duração entre o passado e o presente oitocentista, numa atemporalidade que é o contraponto equilibrador do historicismo.

⁴ Op. cit., p.32.

⁵ Idem, p. 18.

⁶ V. o capítulo *Gênio, emoção e associação*, de WIMSATT, William K. e BROOKS, Clewth. *Crítica Literária – Breve História*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, p. 343.

O segundo elo, representado pelos capítulos X e XI, também continua o veio subjacente, que se manteve inalterado desde o capítulo III: o da participação divina nos acontecimentos humanos. Atente-se para a seqüência que faz pensar numa relação de causalidade: a traição é que desencadeou a ira de Deus, ou esta se manifestou *porque* houve traição. A sugestão é consentânea com os valores cavaleirescos defendidos pela obra, centrados na fidelidade a Deus, ao Rei e à Pátria. Para o crime de traição perpetrado pelo Bispo de Opas e pelo Conde de Septum, que lesou a Pátria em sua preciosa liberdade, só a força de punição transcendente, cujo primeiro sinal são os monumentais e desastrosos combates que se seguem. Nesse sentido, e sintetizando, ressuma desses onze primeiros capítulos qualquer coisa de místico, que transforma a história dos godos e o desenrolar das batalhas num misto de misérias profanas e de grandezas sagradas. É o mínimo de unidade, de contorno acentuadamente mítico, sobre que repousa o acúmulo de informações mal distribuídas.

Se há dificuldades para dosar a harmonia do enredo, há também deslizos na caracterização do herói-protagonista. O drama de Eurico, que se quer coletivo e denunciador de medidas arbitrárias da Igreja, é, na verdade, rigorosamente individual. Reconstituamos algumas passagens: segundo Herculano, no Prólogo, ele pretendeu contar “a história das agonias íntimas geradas pela luta desta situação excepcional do clero [o celibato] com as tendências naturais do homem”. Ou seja: todas as desgraças internas de Eurico decorreriam da impossibilidade de concretizar seu amor por Hermengarda, devido aos votos clericais. Contudo, a par desse motivo extrínseco, um outro ganhou corpo, como que à revelia das intenções de Herculano, só elucidado no penúltimo capítulo: os pais dela, nobres e ricos, eram contra sua união com um pobre e obscuro gadingo; supondo a aquisição da amada ao impedimento paterno, Eurico, desgostoso, decide ser padre, num impulso ultra-romântico⁷ de autopunir-se e de colocar obstácu-

⁷ Sobre a questão do “ultra-romantismo”, consultar BRAGA, Teófilo. *História do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Ulmeiro, 1984.

los definitivos ao casamento. Quando, ao fim, oculto atrás de uma rocha, descobre que Hermengarda sempre o amou, não há mais saída. Portanto, esboroa-se diante dos olhos do leitor o móbil inicial da desunião: foi a precipitação e a instabilidade emocional de Eurico que levaram à separação do casal, afastamento apenas “selado” pelo celibato clerical. Assim é que o infeliz gardingo viveu dez anos torturado pela dúvida – este sim, seu verdadeiro mal! – de se saber ou não amado. No denso quadro de suas aflições morais, pouco ou nada representa o fato de Eurico ser padre, circunstância que, repetimos, só se torna significativa no penúltimo capítulo. Portanto, o drama do herói reparte-se em duas faces indesejavelmente antagônicas: de um lado, o conflito íntimo, profundo, verdadeiro, decorrente da indecisão e da desconfiança quanto ao amor de Hermengarda; de outro, o problema “externo”, programático e tardio do celibato clerical como barreira para a realização amorosa. O dissídio entre esses dois pontos é o elemento destoante que mais seriamente compromete a verossimilhança.

Voltemos ao capítulo XIII, marco também das qualidades indiscutíveis da obra. É a partir dele que os acontecimentos se precipitam e que a narrativa adquire extraordinária mobilidade, graças a um cerrado sistema de expectativas que se mantém em ritmo ascendente até o final, onde, com muito senso estético, Herculano faz incidir o clímax da trama. Tudo concorre, então, para essa concentração de forças: os fatos giram em torno do recuo dos godos, foragidos em Covadonga, e do feroz avanço dos árabes; no meio deles, o Cavaleiro Negro luta heroicamente para não deixar sucumbir a Pátria e para salvar a mulher amada; a cena transcorre à noite, sombriamente iluminada por tochas, o que confere aos rostos expressões tensas e aterrorizadas; o foco narrativo, antes cedido à primeira pessoa para que Eurico extravasasse suas íntimas preocupações, assume definitivamente a óptica da terceira pessoa, equilibrando narração e descrição em cenas precisas e rápidas, etc.

Tenha-se um exemplo da qualidade desses expedientes através do primoroso episódio narrado no capítulo XVI, intitulado *O Castro Romano*:

trata-se de ruínas, como pedia o gosto romântico, situadas à margem do Sália, “que de queda em queda, rompia de entre as montanhas e se encaminhava para o Mar Cantábrico”. Abrigados ali, a última esperança dos godos é a difícil travessia do Sália, feita por estreita e perigosa ponte, cuja destruição posterior conteria por algum tempo a horda muçulmana. Já se ouvem ao longe os gritos de guerra dos pagãos; metade dos godos está a salvo do outro lado e surge o inesperado empecilho: a fragilidade de Hermengarda, há muitos dias em fuga e alimentando-se mal, não lhe permite relizar a proeza. A tensão criada, que mantém suspenso o fôlego, só pode ser descrita pelo próprio narrador:

A contração da agonia que neste momento passou nas faces do Cavaleiro Negro, estendendo para o céu os punhos cerrados, não haveria aí palavras humanas que a pintassem. Não disse mais nada. Tomou nos braços aquele corpo de mulher que lhe jazia aos pés e encaminhou-se para a estreita ponte do Sália. Era o seu andar hirtto, vagaroso, solene, como o de fantasma: parecia que as suas passadas não tinham som; que lhe cessara o coração de bater, e os pulmões de respirar.

Viram-no atravessar, lento como sombra; como sombra, lento, hirtto, solene, internar-se com Hermengarda na selva da outra margem.⁸

Quando nos recordamos de que essa mulher que Eurico traz junto ao peito é a mesma por quem pena há dez anos e perante a qual deve se conter, a cena adquire uma gravidade que beira o elegíaco, lembrando, em muitos pontos, episódios imortais de Camilo Castelo Branco. São os grandes impasses, que os românticos exploraram com maestria, por surpreender neles os limites da *paixão*. É de lances assim que sobrevivem até obras como *A Morgadinha dos Canaviais*, de Júlio Dinis, já tão distantes do gosto moderno.

O mesmo quadro da fuga denuncia a habilidade descritiva de Herculano. Ceda-se de novo a palavra ao narrador, para relatar o inescusável momento em que os godos destróem a ponte sobre o Sália, conseguindo temporária vitória sobre os árabes:

⁸ Idem, p. 115.

E os árabes avançavam sempre, e os os golpes das pesadas secures godas batiam roucos e cada vez mais violentos e repetidos nas raízes que estalavam, lascando; e já os olhos esverdeados de cólera, faiscantes, desvairados infieis, cujas barbas negras varriam o tronco, se encontravam com o olhar torvo de Sancion, curvo, vibrando golpes sobre golpes, e cercado de alguns a quem o consentia a abertura do sítio, enquanto os outros, com os franquisques nas mãos, se preparavam para repelir os inimigos, que só um a um poderia transpor a estreita passagem.

Subitamente estouram as últimas fibras do lenho; a árvore monstruosa despenha-se da sua base de pedra, escapa da riba fronteira, tomba pelas pontas dos rochedos limosos, fá-las voar em rachas e bate sobre o dorso da torrente, cujo ruído não pôde devorar inteiramente o alarido dos infieis precipitados, que deixam os fragmentos das armas, dos vestidos e dos membros pendentes dos bicos das rochas. As águas, espadanando, trepam em lençóis de espuma pelas paredes anfractuosas do precipício e lambém o sangue que por instantes as tingiu. Depois, o grosso madeiro flutua, deriva pela corrente e lá vai, de envolta com ela.

Os árabes que enchem os recintos das ruínas recuam diante de tão horroroso espetáculo: os Codos enviam-lhes uma risada feroz de insulto e desaparecem na espessura das brenhas que se dilatam até às raízes das montanhas de Auseba, onde deve ser o termo da sua viagem.⁹

Atente-se para a diferença de “tom” entre o primeiro e o segundo parágrafos: naquele, abundam os adjetivos, centrados na caracterização dos olhos de pessoas das duas facções que se defrontam, com fortes apelos visuais e sonoros; neste, a partir do advérbio *subitamente*, que desencadeia o aluvião de pormenores, as frases coordenadas, assindéticas e aditivas, sugerem com maestria a aflição dos godos para vencer a marcha inexorável dos minutos. Ao introduzir, com o advérbio *depois*, o término do período, já o leitor respira aliviado. E é sempre esse jogo entre tensão e distensão que orienta momentos dramáticos como o do incêndio do acampamento árabe, o da morte de Abdulaziz, o da fuga de Eurico e Hermengarda ao luar, etc.

O capítulo XII, intitulado *O Mosteiro*, oferece exemplo do perfeito entrelaçamento de narração e descrição. A montagem do cenário, onde se vai desenrolar o drama das virgens mutiladas, insiste nos tons incertos e no silêncio cheio de presságios:

⁹ Idem, p. 116.

Era ao anoitecer de um dia de novembro. Por entre o nevoeiro cerrado que, alevantando-se do vale vizinho, trepava pela encosta, deixando apenas livres as negras agulhas dos cerros, lá no viso da montanha divisavam-se a custo as ameias e muralhas à luz baça do crepúsculo, refrangida em céu pardo e úmido. A brisa morna de oeste gemia nos troncos dos castanheiros nus, nas ramas esguias dos pinheiros bravos, e as passadas monótonas dos vigias ao longo dos adarves formavam um concerto acorde com o aspecto melancólico do céu e da terra.¹⁰

A atmosfera é propícia à altivez com que o venerando Atanagildo recusa o sórdido pacto proposto pelo traidor Suintila; à severidade com que Cremilda encontra a solução mais honrosa para preservar a virtude das noviças; ao horror dos bárbaros, que, separados por uma grade e iluminados por pálidas tochas, assistem impotentes à deformação da beleza de jovens mulheres, etc. Tudo, nesta passagem, remete à ancestralidade de ritos bárbaros e obscuros, reposição de valores lendários que, em nome da Fé, licitam atitudes nem sempre compreensíveis.

Mal sabia Herculano que sua dificuldade inicial em classificar a obra de “poema em prosa” ou de “romance histórico” ocultava obstáculo bem mais profundo: livrar sua pujante imaginação do ranço de historicidade que a obscureceu. Se o historiador foi brilhante e se a ele Portugal deveu publicações inestimáveis como *Portugaliae Monumenta Historica*, o ficcionista sobreviveu dos momentos em que, no corpo da narrativa, aquele pôde ocupar o segundo plano que ali lhe competia. Terão sido esses intervalos de criatividade que Herculano, à falta de melhor terminologia, chamou “poema em prosa”? Vislumbrou neles qualidades que referendam a permanência de *Eurico, o Presbítero* como um dos marcos do Romantismo português?

ABSTRACT: With the changes brought by the decadence of the Iluminism, the Romantic writers were obliged to reconsider the formal question of literary creation.

¹⁰⁰ Idem, p. 64.

*The portuguese writer Alexandre Herculano proceeded the same way: the considerations that he makes in the Prologue of *Eurico, o Presbítero* not only make us hesitate about how to classify the work, but show his vices and virtues of fictionist-historian as well. It is a good opportunity for the readers to check the direction of Romanticism.*

KEYWORDS: *Portuguese Literature; Romanticism; fiction, novel; literary criticism.*