

Herculano: da arte narrativa do ficcionista

Ao título abarcante da minha comunicação corresponde um propósito bem modesto: pôr em relevo no ficcionista Herculano apenas certos aspectos da sua arte narrativa que, sendo relativamente pouco focados, julgo relevantes na conformação global que ela apresenta e no rendimento emotivo que atinge.

Preliminarmente, creio útil recordar alguns pressupostos de teor romântico que, em textos de carácter ensaístico, o escritor colocou na base da criação artística e têm natural projecção em toda a sua produção literária.

Refiro em primeiro lugar o profundo idealismo de cariz religioso professado por Herculano, donde emana o alto conceito em que tem o “poeta”, identificado com o ser superior cuja “alma” recebeu uma herança divina - a capacidade de sentir e imaginar o belo que faz sonhar “um outro existir”, pairar “sobre as existências”. Estou a utilizar expressões retiradas do artigo que inseriu no *Panorama*, em 1837, sob o título de *Poesia* (Herculano reporta-se aos criadores de harmonias que geram “espanto e entusiasmo”, desde os cantos homéricos à *Bíblia* ou aos *Edas*), onde se lê que, por ela, o homem mostra “a sua origem celeste”, de um modo que não depende, quanto à sua “essência” mas tão-só na sua “forma acessória”, do “aumento da civilização”; a poesia, diz, “é o monumento da vida íntima”, “a voz consoladora da consciência, que nos fala de uma origem celeste e de um futuro de imortalidade”, acrescentando:

“A poesia é a aspiração dessa voz íntima - nada mais. Onde esta não aparecer não surgirá aquela. Não se creia poeta o que dispõe num livro alguns centenares de imagens triviais em versos melodiosos e com uma pura dicção [...]”.

“[...] inspirem sempre amor de virtude e de pátria os cantos de todos os bardos [...].

Considerada assim, a poesia é uma coisa útil. Companheira da moral, ela a faz penetrar no coração humano por meio do sentimento: e o sentimento para o homem vale mais que todos os raciocínios.” [...]

A tradição dos princípios morais que não flutuam, das ideias santas que devem estar gravadas no espírito de todos aqueles que têm pátria, família e deus, está confiada à alma dos poetas. São eles os depositários de uma herança de virtude: e desgraçado daquele que, falsando sua missão na Terra, conspurcou com o lodo das paixões ignóbeis o tesouro do género humano.”¹

Tais palavras, que permitem alargar o âmbito semântico do termo “poetas” aos idealistas com capacidade para modelarem em linguagem, que pode não ser a do verso, a riqueza do seu mundo íntimo, estão longe de remeter para uma estreita concepção *moralista/utilitarista* da criação artística. Ao falar em 1835, no ensaio *Poesia - Imitação - Belo - Unidade* publicado no periódico portuense *Repositório Literário*², da essência e finalidade do *belo*, vincando que ele, “objecto da poesia”, reside na “alma do homem” pois é sempre esta que “o sente e goza” (p. 30), escreve de modo esclarecedor que, gerando prazer, o belo não pode todavia ser confundido com o *agradável*, definido pelo gosto, nem, tendo por companheira a moral, ser identificado com o *bom*, aferido pela razão (p. 37), afirmando, após significativa referência a Kant:

“[...] o sentimento do belo é desinteressado, e não carece de ser acompanhado do de existência. Os jardins de Alcínoo, a ilha de Vénus, não seriam mais belos se os crêssemos existentes fora da *Odisseia* e dos *Lusiadas*. A imaginação é quem nos presta a ideia de que resulta o juízo acerca do belo: o bom nasce de uma ideia determinada pela razão: porque para julgar uma coisa boa e perfeita, é preciso saber para que serve, qual seu alvo, quais suas relações: um edifício irregular, mas cómodo e reparado, será bom, porque satisfaz o seu alvo objectivo: a Vénus de Médicis chama-se bela, porque satisfaz, por uma ideia da imaginação, o jogo das nossas faculdades quando a comparamos com o ideal do belo humano.” (p. 37)

O que o idealismo religioso subjacente a esta concepção do belo pressupõe é, pois, o carácter *intrínseco* da articulação entre *kalós* e *agathós*: como se viu no excerto há pouco lido, o escritor considera que o sentimento do belo, posto por Deus na “alma” do poeta, comporta uma “herança de virtude” que a enche de “ideias santas”, tendo o poeta por “missão” expandi-las na terra, tornando-se por isso mesmo um guia.

¹ “Poesia”, in *O Panorama*, I, nº 8, 24-VI-1837, pp. 59-60 (apud *Opúsculos*, vol. V, organização, Introdução e Notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia, Lisboa, Ed. Presença, 1986, pp. 136-137).

² Este artigo encontra-se inserido no mesmo volume V de *Opúsculos* (ed. cit., pp. 25-45).

Nessas “ideias santas”, está colocada, como também vimos, a de *pátria*: subsumindo a de *família*, ela remete para laços que significam pertença, amor, responsabilidade, factores axiais de identidade e coesão social. Ao nimbá-la assim de religiosidade, Herculano mostra-se bem um romântico, lido em Herder, nos Schlegel, ou em M.me de Staël, um romântico defensor em arte, como na atitude cidadã em geral, do *nacionalismo*, enquanto alimento da inspiração, e do *historicismo* que lhe está associado, enquanto estudo das raízes e devir da comunidade nativa. O “poeta” deve ser voz do *Volksgeist*; daí, por exemplo, que Herculano exalte a nossa literatura *autóctone* - a medieval, expressão ingénua dos modos de ser e dizer *nostros* - e denigre o polimento artificializante trazido, desde o Renascimento, pela imitação da Antiguidade³.

Quanto ficou dito converge na luz que Herculano atira para a *raiz subjectiva* das criações da arte, nascidas da “alma” dos criadores autênticos, sempre “poetas”. Nesse foro íntimo estão as “ideias” que imprimem a essas criações, como diz no citado ensaio de 1835 (p. 38), o “imprescritível cânone da unidade”, pela qual os objectos artísticos devêm *todos orgânicos*, de conteúdo e expressão *indissociáveis*, isentos das constricções da velha poética, vindas, estas, de fora, com as demarcações genológicas ou as regras de equilíbrio que impõem. Afirmando no mesmo texto que situa a unidade “mui longe donde os antigos a colocavam”, Herculano esclarece:

“É uma ideia geral e indeterminada que a torna necessária: a acção não é mais do que a série de variedades que devem, digamos assim, dar um som uníssono com a ideia geral e una. Será, pois, em nosso sistema o primeiro passo a dar no exame de qualquer poema o buscar qual foi essa ideia, esse “deus in nobis” que constrangeu o poeta a revelar-se ao mundo em cantos harmoniosos.” (p. 38)

Este nuclear critério romântico, aplica-o depois aos grandes poemas épicos europeus, entre os quais *Os Lusíadas*, cuja unidade proclama, radicando-a na “alma” de Camões, em viva resposta às críticas que o racionalismo neoclássico tinha movido à congruência da epopeia pela voz de um Verney, ou, meio século depois, de um J. Agostinho de Macedo. Escreve Herculano:

“*Os Lusíadas* são o poema onde mais aparece a necessidade de recorrer a uma ideia independente da acção para achar a imprescritível unidade, e o seu título nos revela logo a mente de Camões. Não foi, quanto a nós, o descobrimento da Índia que produziu este poema: foi sim a glória nacional. Esta ideia bela, pura, imensa, como a alma de Camões, gerou *Os Lusíadas*. A unidade, que procurada de outro modo não pode encontrar-se neste

³ Veja-se o elucidativo “Elogio histórico de Sebastião José Botelho”, de 1841, incluído também no volume V de *Opúsculos*, ed. cit., pp. 103-118.

poema, se encontra logo encarando-o por esta maneira. Era o feito mais espantoso da história portuguesa que servia de frontispício à longa colecção de maravilhas que ela oferecia; foi por ali pois que rompeu a canção nacional que entoou Camões; mas todas as recordações de Portugal, mesmo as suas débeis esperanças, estão consignadas n'Os *Lusiadas*. Não é um facto que ele cantou; são mil factos, mas unidos todos por um ponto, a ideia do renome português.” (p. 42)

Evocados estes critérios muito gerais da concepção romântica da criação artística sustentada por Herculano, passo a deter-me na sua obra ficcional, saída de uma alma de “poeta”, tomado o termo na lata acepção que lhe dá: essa obra traduz, como toda a produção que nos deixou, um mundo interior possuído pelas “ideias santas” que o vimos atribuir aos poetas e pelo sentimento de missão ético-cívica que lhes associou.

Este imperativo moral avolumou-se nele pelo profundo desânimo de assistir à decadência da pátria, que já fora grande e nobre, sem poder alimentar qualquer esperança de regeneração no porvir. Daí ter buscado no passado um refúgio lustral: a evocação dos Portugueses antigos na sua ficção romanesca, toda criada nos desenganadores tempos cabralistas e quase sem excepção colocada na Idade-Média - época a que atribuía sentimentos vigorosos e um sadio crescer social -, torna-se um látigo volvido contra a definhada contemporaneidade, entregue ao relaxamento, à corrupção gananciosa, ao criticismo árido da “filosofia” que apaga “os santos afectos da alma” (como se lê no prólogo de *O Monge de Cister*); e pertence à “Introdução” de *O Bobo*, o desabafo seguinte:

“Pobres, fracos, humilhados, depois dos tão formosos dias de poderio e renome, que nos resta senão o passado? [...] Sejam as memórias da pátria, que tivemos, o anjo de Deus que nos revoque à energia social e aos santos afectos da nacionalidade. [...] No meio de uma nação decadente, mas rica de tradições, o mister de recordar o passado é uma espécie de magistratura moral, é uma espécie de sacerdócio. [...] Exercitem-no os que podem e sabem; porque não o fazer é um crime.

E a arte? Que a arte em todas as suas formas externas represente este nobre pensamento; que o drama, o poema, o romance sejam sempre um eco das eras poéticas da nossa terra.”

Ao conto *A Abóbada*, publicado no *Panorama* em 1839⁴, vou buscar o meu ponto de arranque, já que a sua *unidade* se desenvolve a partir de uma *ideia* (retomo os conceitos de Herculano já expendidos) que dá exemplificação excelente aos pressupostos românticos da criação artística que cultivou. Essa *ideia* geratriz documenta efectivamente, com intensidade patética, o que é *ser poeta* através da personagem de Afonso Domingues, o arquitecto

⁴ Foi depois inserido no t. I de *Lendas e Narrativas* (a paginação que indico é a da ed. Bertrand, de 1970, com prefácio e revisão de Vitorino Nemésio).

que delineara e conduzira a construção do mosteiro de Santa Maria da Vitória, na Batalha, até D. João I o substituir, por estar cego e decrépito, pelo irlandês David Ouguet. O coração do velho artista fica destruído com esse afastamento, que o Rei julgara compensável por uma tença; e explica a Frei Lourenço, o prior do convento:

“[...] este mosteiro [...] era o *cântico da minha alma*: concebi-o eu; viveu comigo largos anos, em sonhos e em vigília: [...] os milhares de lavores que tracei em meu desenho eram milhares de versos; e porque ceguei arrancaram-me das mãos o livro, e nas páginas em branco mandaram escrever um estrangeiro! Loucos! Se os olhos corporais estavam mortos, não o estavam os do espírito. [...] Que direito tinha [o Mestre de Avis] para me espremer o coração debaixo dos seus sapatos de ferro? Dava-lho o ouro que tem despendido? O ouro!... Não! O Mestre de Avis sabe que o ouro é vil: só é nobre e puro o génio do homem. Enganaram-no [...]! Este edifício *era meu; porque o gerei; porque o alimentei com a substância da minha alma; porque necessitava de me converter todo nestas pedras* [...]. E roubaram-me o *filho da minha imaginação*, dando-me uma tença!...” (pp. 209-210)⁵

A sua amargura é tanto maior quanto um “estranho” recebera o encargo de continuar a sua obra. David Ouguet conhecia bem as regras da arquitectura; mas como poderia entender o que a sua imaginação de bom português concebera? Ressentido, Afonso Domingues explica ainda:

“Acerca de mestre Ouguet, não serei eu quem negue suas boas manhas e ciência de edificar: mas que ponha ele por obra suas traças, e deixem-me a mim dar vulto às minhas. E demais: para entender o pensamento do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, cumpre ser português; cumpre ter vivido com a revolução que pôs no trono o mestre de Avis; [...] ter vencido em Aljubarrota. Não é este edifício obra de reis, ainda que por um rei me fosse encomendado seu desenho e edificação, *mas nacional, mas popular, mas da gente portuguesa* [...]. Por engenho e mãos de portugueses devia ser concebido e executado, até seu final remate, o monumento da glória dos nossos.” (pp. 211-212)⁶

Esta tão intensa acentuação da substância *pessoal* e *nacional* que modela o objecto artístico tem o seu correlato diegético no evento nuclear donde sai o título do conto: faltando para rematar a construção do mosteiro fechar a singular abóbada da Casa do Capítulo, cuja traça inicial, delineada por Afonso Domingues, David Ouguet desrespeitara por achar que ela “contrastava as regras da arte”, tornando-se de construção “impossível” (p. 220), acontece que a abóbada, terminada, pois, pelo irlandês, cai estrondosamente no dia de Reis em que D. João I vem à Batalha para assistir a um auto - espectáculo nacional e popular - e inaugurar a nova sala. Da tremenda derrocada resulta voltar o Rei a colocar Afonso Domingues à frente da construção: e quatro

⁵ Os itálicos são da minha responsabilidade.

⁶ Os itálicos são da minha responsabilidade.

meses depois, como o velho arquitecto prometera, a abóbada é fechada com êxito segundo a traça *sua*, perante D. João I, que volta ao mosteiro; mas no termo dos três dias de jejum absoluto que o ancião jurara passar, sozinho, debaixo da abóbada, numa demonstração sacrificial da sua segurança, a exaustão mata-o.

À volta desta *ideia* geradora da *unidade* do conto - a da subjectividade e nacionalidade da inspiração artística -, outras, complementares, se entrelaçam: saliento o menosprezo do saber teórico, quando não vivificado pelo poder imaginativo radicado no sentimento, e a ridicularização do pragmatismo mesquinho, ditos através do delineio da personagem de David Ouguet, impante de orgulho tonto na sua ciência sem alma. O Narrador – um narrador de marca herculaniana, sempre cúmplice do saldo pedagógico a obter (tantas vezes puxado até à actualidade do autor com um humor que pode ser acre) –, apresenta o irlandês em traços caricaturais:

“[...]homem mediano em quase tudo; em idade, em estatura, em capacidade e em gordura, salvo na barriga [...]. De resto, David Ouguet era bom homem: não fazia aos seus semelhantes senão o mal absolutamente indispensável ao próprio interesse; nunca matara ninguém, e pagava com pontualidade exemplar ao alfaiate e ao merceiro. Prudente, positivo, e prático do mundo, não o havia mais: seria capaz de se empoleirar sobre o cadáver de seu pai para tocar a meta de qualquer designio ambicioso. Com três lições de frases ocas, dava pano para se engharem dele dois grandes homens de estado.” (pp. 218-219)

Afonso Domingues recebe ao invés um aspecto “venerável”, de comprida barba branca e feições que revelam “um ânimo rico de alto imaginar”: faces “fundas”, “maçãs do rosto elevadas”, “fronte espaçosa e curva”, “perfil [...] quase perpendicular”, “testa enrugada” (p. 204). O *contraste de caracteres*, apoiado pelo de *traços físicos indiciais*, anima, pois, o conto, avivando o seu rendimento semântico, como constantemente acontece na obra ficcional de Herculano: lembro, entre exemplos que se multiplicam, a oposição violenta, quer moral quer física, que, n’*O Monge de Cister*, se estabelece entre a nobreza de Vasco, mesmo quando possuído pelo espírito de vingança, e a devassidão de Fernando Afonso, ou entre D. João de Ornelas, o diabólico abade de Alcobça, e o humilde Frei Lourenço, encarnação da caridade, tolerância e perdão evangélicos.

O *retrato* - da fisionomia ao vestuário -, na voz do narrador, torna-se assim, a par das explicações que dá sobre disposições temperamentais e motivações morais, um potente factor de caracterização das personagens e dos conflitos que as movem; mas o romancista junta a esses processos um outro menos convencional que nos documenta, com grande rendimento para a “visualidade” do texto, quão excelente observador é do comportamento humano: refiro-me ao apontamento de rictos, posturas, gestos. No início

d'A *Abóbada*, por exemplo, vemos o cego Afonso Domingues cismando, sentado numa pedra cinzelada, a correr com a mão os seus labores, “ora carregando o sobrolho, ora deslizando as rugas da fronte”, a repreender ou a aprovar “com eloquência muda os primores ou as imperfeições do artífice” (p. 205); e David Ouguet, quando acusa a D. João I o orgulho de “imaginador engenhoso” do seu velho colega, afirmando ser de “menos engenho e mais estudo” que se haveria mister, toma esta postura sobranceira:

“Dizendo isto, o arquitecto metera ambas as mãos no cinto, estendera a perna direita excessivamente e, com a fronte erecta, volvera os olhos solene e lentamente para os circunstantes.” (p. 220)⁷

Cenas há nos romances de Herculano cheias de tensão, que a sugerem em grande parte pelo jogo de atitudes, gestos, olhares. Lembro, n' *O Monge de Cister*, o retorno de Frei Lourenço e Frei Vasco ao Restelo, depois de aquele ter sabido, perturbado, que a mulher quase moribunda que tinha ido confessar, a pedido do truão mouro Alle, que a recolhera, é Beatriz, a irmã do seu jovem pupilo, seduzida e abandonada por um nobre devasso, que Vasco, sem o conhecer, já sente o incontrolável desejo de aniquilar:

“Conhecia-se pelo andar do bom monge, ora demasiado lento, ora excessivamente apressado, que a sua alma ia embrenhada em graves cuidados. [...]

Quem tivesse reparado em Fr. Vasco perceberia facilmente que na sua alma se passava também alguma coisa extraordinária. [...] Ou fosse que o aspecto carregado do mestre de teologia e o lançar-lhe a espaços os olhos de relance, como quem buscava descortinar-lhe alguma coisa no fundo da alma através dos seus gestos e meneios, ou fosse que o estado daquela nova penitente de Fr. Lourenço tivesse despertado na memória do mancebo passadas amarguras, o certo é que ambos os dous monges, tão amigos, tão prontos em comunicar um ao outro seus menores e mais íntimos pensamentos, caminhavam juntos mas em silêncio, como dous cúmplices de um crime afastando-se do lugar onde o perpetraram [...].

O mouro partira, e Fr. Lourenço, com os cotovelos fincados nos joelhos e a cabeça entre as mãos, havia tornado a embrenhar-se nas suas reflexões. Fr. Vasco, em pé diante dele, torcia e destorcia um vime que arrancara no valado fronteiro. Este torcer e destorcer significava que o seu espírito estava mui longe dali.”⁸

Outra cena cheia de tensão, construída de modo quase cinematográfico, é a que, muito longa, decorre, no mesmo romance, na tavalogem do besteiro

⁷ Ao narrador de *O Monge de Cister* pertencem estas observações, sobrevividas a propósito de Fernando Afonso, reveladoras da atenção prestada aos gestos, por serem indícios da natureza íntima de cada um: “Ao homem habituado a ler no gesto dos indivíduos a sua história moral e íntima não seria difícil descortinar-lhe no aspecto uma índole má ou perversa” (*O Monge de Cister ou a época de D. João I*, 23ª ed., Lisboa, Bertrand, s.d., I, p. 171).

⁸ *O Monge de Cister ou a época de D. João I*, ed. cit., I, pp. 104-106.

Lourenço Brás, onde se congregam múltiplas personagens - grandes da corte de D. João I - com o feio objectivo político de conhecerem as reivindicações que os populares iriam apresentar nas cortes que se preparam; ali as vem delatar um magistrado municipal traidor, o provinciano Mem Bugalho, ambicioso, simplório, grotesco, comprado arditosamente através da lisonja do seu saber jurídico e da promessa de altas funções. Naquele espaço soturno, predomina inicialmente o mistério, traduzido em vultos embuçados, olhares inquietos e suspeitosos, silêncios e insinuações, até que, sob a animação causada pelo vinho e pelo jogo, as palavras irrompem, abundantes e esclarecedoras, desde as que mostram a cólera fidalga contra o poder popular crescente, às que dizem as queixas dos humildes contra a exploração aristocrata, às que escarnecem de Mem Bugalho e às que dão vazão enfim à cólera do procurador municipal, tornado eloquente e corajoso quando se apercebe da mistificação humilhante de que fora alvo. Atente-se na chegada do magistrado popular ao recinto, introduzido por Lourenço Brás, criada com pormenores que se diria colhidos por uma câmara num “grande plano” expressionista:

“Pouco havia que cessara o bulício na vasta quadra da tavalagem, quando os que ficavam defronte da porta interior viram sair dentre os umbrais um punho de mão calosa, que sustinha candeia afumada e de luz frouxa, depois dela um braço estendido e uma cabeça de perfil, e depois o corpo achavascado do besteiro, que, caminhando lentamente, olhava para trás de si. Após ele, não tardou a surgir do corredor escuro um vulto que, atentas as suas formas extravagantes, reteremos um instante no limiar para que se possa reparar nele. *Prima facie*, dir-se-ia que era um cepo de açogue, equilibrado por mecanismo oculto sobre duas achas de pinho, e servindo de pedestal a uma abóbora moganga para cima da qual se houvesse atirado ao desdém a cabeleira ruça e cerdosa de um desembargador da antiga Mesa da Consciência [...]. Esta cousa com pretensões de figura humana vinha ensacada em um gibão de engres preto e numas calças de arrás da mesma cor [...]. (I, pp. 184-185).

Antes de vermos actuar Mem Bugalho, tomamos assim contacto com o seu vulto, ainda inominado, num rendoso recurso à *focalização exterior*, processo que o narrador herculaniano constantemente utiliza para criar curiosidade, surpresa, mistério: quando, n’*O Bobo*, assistimos, por exemplo, ao sarau que decorre nos paços de Guimarães (cap. III), são-nos mostrados grupos de personagens cujas silhuetas e atitudes longa e impressivamente vemos antes de nos ser dito quem sejam; ou recorde que, n’*O Monge de Cister*, por ocasião da festa mourisca da maia, o povo infere das alterações que observa no comportamento do truão Alle ter acontecido algo de importante na sua vida, cuja explicação lhe escapa (I, pp. 87-89), mantendo o narrador a incógnita durante largo tempo.

Outras formas bem modernas de recurso à *restrição da informação* surgem na narrativa herculaniana, sempre colocadas ao serviço do rendimento

emotivo da construção diegética. Uma das mais notáveis ocorre n' *O Bobo* (cap. XIV), quando Egas, devorado de dor, está encerrado na masmorra do castelo de Guimarães, sonhando, quase em delírio, com Dulce, cujas bodas com Garcia Bermudes, impostas por Fernando Peres, se celebram nessa mesma noite – o que ele ignora. Toda a narração está sujeita à perspectiva muito limitada do herói que, no exíguo cárcere, cercado de escuridão, apenas vê lampear algumas luzes reflectidas no pavimento húmido, ou ouve ruídos que não sabe interpretar: primeiro vagos sons harmoniosos (os que provinham da festa de casamento), depois “brados agudos mas longínquos”, que se vão aproximando até formarem “um ruído medonho, mas, para o cavaleiro que maquinalmente se pusera a escutá-los, ininteligível” (pp. 262-263); depois uma “estrepida de cavalos, um tinir de espadas roçando por armaduras, a princípio de poucos, depois de mais, depois de muitos”; por uma fresta entrevê “como sombras além do fosso um fio de cavaleiros, que despegando ao que parecia da ponte levadiça, se dirigiam ao burgo” (p. 264). Seria o Infante a aproximar-se? – pergunta-se Egas, repassado de emoção⁹. Cabe a Dulce, cujo vulto surge inesperadamente de uma porta sumida que se abre num “canto obscuro do cárcere”, esclarecer-lhe as circunstâncias, numa entrevista lancinante em que lhe propõe que fuja; mas fuga, só a aceitaria Egas se os dois a empreendessem em conjunto - e a reunião de ambos tivesse tornado impossível com o casamento da jovem, mesmo se imposto (pp. 267-273)... Será D. Bibas, o truão, a libertar o herói na cena bizarra que se segue, onde o bobo se faz passar pelo sacerdote que vinha confessá-lo antes da execução capital que o esperava: cenas inesperadas, de uma intensa “estranheza” emotiva que atinge o leitor.

A utilização do termo *cena*, corrente na linguagem dramática, tem larga razão de ser em relação à obra ficcional de Herculano, já que ela, criada nos primórdios da nossa produção romanesca oitocentista, parece bastante moldada sobre a estruturação oferecida pelo teatro, muito frequentado então, na representação do suceder. Seja nas narrativas breves, seja nos romances, o texto avança efectivamente, em grande parte, através de quadros, nem sempre articulados por relações de causalidade ou de sucessão temporal; são frequentes os que se justapõem por simultaneidade, apresentando-nos eventos paralelos cuja incidência no desenvolvimento da acção nos é revelada apenas quando o desenrolar romanesco o pede: entre tantos exemplos possíveis, lembro que, n' *O Monge de Cister*, enquanto Fr. Lourenço e Fr.

⁹ Toda esta cena, que se prolonga por várias páginas, pode ser colocada em paralelo, pela narração conduzida pelo que a personagem ouve e vê, sem saber reconstruir o que está a passar-se, com o famoso episódio de *La Chartreuse de Parme* em que Stendhal coloca o seu herói adolescente, Fabrice del Dongo, no meio da batalha de Waterloo, dando-nos a medida da sua juventude pela incapacidade que ele mostra de entender o que acontece à sua volta.

Vasco vão ao Restelo, conduzidos por Alle, para que o virtuoso monge confesse a jovem que o truão recolhera moribunda, decorre ali a festa da maia, largamente evocada (cap. IV), e, em Lisboa, chega ao colégio de S. Paulo D. João d’Ornelas com o seu préstito, a fim de tomar parte nas cortes que iam celebrar-se (cap. VII); n’*O Bobo*, o castigo que o conde de Trava inflige a Dom Bibas, o truão, pela insolência dos seus ditos (cap. VI, pp. 106-109¹⁰), no decorrer do sarau nos paços de Guimarães, gera neste uma revolta e um desejo de vingança que actuam decisivamente, no fim do romance, já que é o mísero humilhado quem possibilita a Afonso Henriques a entrada triunfante no burgo, reduto do poder da rainha-mãe e do seu amante galego (depois de já ter viabilizado a fuga de Egas da prisão onde Fernando Peres o enclausurara).

Com o modelo teatral se prenderá também a larga utilização do *diálogo* na obra ficcional de Herculano, em registos que vão do eloquente assaz enfático¹¹ ao patético¹², ao alucinado¹³, ou ao saborosamente popular. *Pelas* réplicas que as personagens trocam entre si, aprendemos muito sobre os sentimentos que as movem; e se o narrador, como já anotei, explicita com frequência o mundo interior ou circunstancial das suas criaturas romanescas, cabe muitas vezes a estas revelarem-se longamente na relação com um interlocutor, que pode ser o seu próprio íntimo. Daí o lugar que tomam o *monólogo* ou o *relato confessional* nas ficções herculanianas, como se o romance, no relevo dá ao indivíduo, quisesse valorizar a sua voz. Já vimos que Afonso Domingues confessa ao prior da Batalha as suas mágoas de artista; no *Eurico*, às elegias confessionais do presbítero (caps. IV, V, VI) segue-se o relato epistolar a Teodomiro das suas desilusões afectivas e da sua revolta com as traições à pátria que presenciara (caps. VII, VIII); neste romance, ouvimos – e ouve Eurico –, no reduto de Pelágio, o discurso interior de Hermengarda, revelador da sua paixão pelo gardingo, inviabilizada pelo pai (cap. XVIII); n’ *O Bobo*, ocorre outro bom exemplo de transposição do discurso interior quando Egas, enclausurado na masmorra do castelo de Guimarães, pensa na morte que o espera, dilacerado pela infelicidade da pátria e pela inviabilidade do seu amor (pp. 258-260). N’ *O*

¹⁰ A paginação indicada de *O Bobo* é a da 1ª ed. em volume do romance, Lisboa, 1878.

¹¹ Seja exemplo a exortação ao perdão que Frei Lourenço dirige a Frei Vasco - meio único para que ele encontre a paz interior - em *O Monge de Cister*, ed. cit., I, p. 107.

¹² Diálogo convulsionado pela emotividade ocorre, por exemplo, n’ *O Monge de Cister*, entre D. João d’Ornelas e Fr. Vasco, quando o abade de Alcobaça leva o jovem frade a unir-se-lhe na vingança a tirarem de Fernando Afonso, que ambos odeiam (ed. cit., I, pp.138-145).

¹³ Lembro, n’*O Monge de Cister*, o discurso de Brites, a ama de Vasco, enlouquecida pelas desgraças acontencidas da família a que é tão dedicada (I, pp. 22-24).

¹⁴ A Tia Domingas e Rui Casco, n’ *O Monge de Cister*, ou a tia Jerónima, n’*O Pároco de Aldeia*, exemplificam bem a notável capacidade herculaniana para recriação da linguagem coloquial popular.

Monge de Cister, esta utilização da voz das personagens atinge proporções excepcionais no volume I do romance, em grande parte preenchido por relatos: os de Fr. Vasco a Fr. Lourenço, seu mestre (quer o que tem lugar, no presente da acção, quando ambos vão visitar ao Restelo a desconhecida moribunda que deseja confessar-se, quer o que, integrado neste em analepse, refere as confissões do recém-monge de Alcobaça ao velho amigo, quando vem estudar para Lisboa), relatos que nos dão a conhecer as dores por que Vasco passara, os remorsos que o atormentam pelo assassinio do rico Lopo Mendes que lhe roubara a noiva, a procura sem êxito do sedutor da irmã, Beatriz, que desonorara a casa familiar e motivara a morte do seu pai, enfim, a infrutífera busca de paz na vida conventual; não tarda depois o relato de Beatriz a Fr. Vasco sobre o grande amor que a vencera e a cruel desilusão sobrevinda, que quase a arrastara ao suicídio: durante largo espaço textual, não progride, pois, a acção *presente* do romance, que, aliás, em todo ele cresce e se desenlaça rapidamente, apesar da multiplicação dos incidentes. Esta concentração do tempo diegético, a desdobrar-se, porém, em muitas cenas que ilustram a mobilidade do suceder – torna-se, creio, um dos factores do rendimento emotivo da ficção de Herculano, ainda que origine dificuldades na arrumação da matéria narrativa, que o narrador explicita frequentemente ao leitor, constantemente interpelado, em comentários metatextuais por vezes jocosos¹⁵.

O factor maior desse efeito emotivo está, porém, na desmesura dada às personagens capitais e a quanto as envolve - conflitos, situações, espaços (lembremos, no *Eurico*, as escarpadas solidões do Calpe, em sintonia tão sugestiva com as dilacerações íntimas do herói, e a inesquecível cena da travessia do Sália, ou, n^o *Monge de Cister*, I, pp. 273-277, o nocturno mar tempestuoso que chama para as suas águas revoltas a alucinada Beatriz). Não é à história, como se tem acentuado, que Herculano vai buscar estes protagonistas arrebatados pelo tumulto avassalador das paixões, que tanto pode levar ao heroísmo e ao céu, como aos vórtices do inferno moral ou do aniquilamento da razão: esses vultos – chamem-se Eurico, Vasco, Egas, Hermengarda, Beatriz –, libertos dos travões da verosimilhança, saem do potente “imaginar” do seu criador, povoado de visões de grandeza e de assombrações e angústias. Respondendo, em 1871, a um inquérito de proveniência francesa sobre quais os seus “heróis favoritos”, afirmava Herculano que, na vida real, não apreciava figuras singulares; mas que, nos

¹⁵ N^o *Monge de Cister* (I, p. 263), lemos por exemplo: “Aproveitámos o silêncio de Beatriz para insuirmos o leitor da situação de algumas das personagens que têm intervindo nos sucessos que nos propuemos narrar, personagens que, tempos há, perdemos de vista. Agora pedimos-lhe cortesmente que volte de novo a atenção para o que se passava na rua de D. Mafalda ao começarmos o presente capítulo.”

romances, elas lhe agradavam “quando os seus caracteres tinham algo de terrível e de profundo”, acrescentando: “São pesadelos escritos em vez de sonhados. O pesadelo dá, por vezes, aquilo a que chamo o prazer do horror, e que me atrai”¹⁶.

Mas o Abade de Alcobaça ou o chanceler João das Regras, personagens construídas sobre referentes históricos, não acabam sendo, elas também, recriações potentes? O que globalmente julgo incontestável é que os romances, mesmo quando subtextualmente informados por documentação séria, como acontece no romance *histórico* de Herculano, são em primeiro lugar *ficção*, edifícios gerados nas volutas íntimas de um autor, onde inextricavelmente se embrecham, articulando-se engenhosa e programadamente em *forma*, crenças, valores, convicções ideológicas, encantamentos, medos, estesias. Discutindo o belo e a verosimilhança poética num dos artigos que citei no início desta comunicação, Herculano escreve estas palavras lúcidas, mofando do racionalismo de Batteux¹⁷ quando, parafraseando Horácio, recusou serem belas as imagens “qui n’ont point de modèle dans la nature”:

“E assim, o que for vão, o que não tiver tipo na natureza nunca será belo. Pobre Homero! Os teus ciclopes, o teu Polifemo, os monstros de Charibdis, enfim teus lindos sonhos devemos arrancar uma gargalhada. Tu mesmo, crapulário Horácio, quererás com o teu Pégaso fazer-nos estourar de riso? Com efeito, onde existem as ficções dos antigos monstros da mitologia? Quem viu um homem ou um cavalo alado como o Amor e o Pégaso? Nem se diga que a crença popular lhes tinha dado a existência: isto são palavras que soam mas sem sentido. - *Cremos que existir na inteligência não é existir no mundo real.* [...] Vemos, portanto, que para a teoria do verosímil pouco se aproveita a poética do ilustre adulator de Mecenas e de Octaviano.”¹⁸

¹⁶ Apud José Augusto França, “Herculano ou a consciência no exílio”, in *O Romantismo em Portugal*, vol. II, Horizonte, Lisboa, s. d., pp. 288-9.

¹⁷ Charles Batteux (1713-1780) traduziu em 1750 a *Arte Poética* de Horácio. A sua obra mais divulgada foi *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, de 1746.

¹⁸ “Poesia – Imitação – Belo – Unidade”, in *Opúsculos*, vol. V (ed. cit., pp. 34-35; os itálicos são da minha responsabilidade).