

Alexandre Dias Pinto

Universidade de Lisboa

Viagem, demanda e regeneração social em *The Italian* de Ann Radcliffe e em *Eurico, o Presbítero* de Alexandre Herculano

Introdução

Várias obras literárias escritas durante o Romantismo – entre as quais se encontram romances góticos e históricos – encenam o conflito entre o indivíduo e a comunidade em que ele se insere. Este conflito, que frequentemente é acompanhado pela problematização das formas de organização social e política, chega mesmo a constituir-se como um dos temas centrais de algumas dessas narrativas, como acontece tanto em *The Italian* de Ann Radcliffe como em *Eurico, o Presbítero* de Alexandre Herculano. A minha proposta de leitura comparativa destes dois romances parte deste núcleo temático e cruza-se com um motivo que é central em ambos: a viagem. Este motivo manifesta-se em *The Italian* de forma diferente daquela que vamos encontrar em *Eurico*: diferentes são as motivações iniciais dos protagonistas para a viagem, a própria natureza dos protagonistas, a posição que assumem relativamente à sua comunidade e os itinerários geográficos percorridos – veremos adiante como o contraste entre as diferentes trajetórias se reveste de um significado emblemático. Por outro lado, encontramos propósitos comuns a Vivaldi e Eurico: ambos procuram através da viagem reintegrar a comunidade a que em tempos pertenceram e nela conquistar a liberdade individual e o estatuto que directa ou indirectamente reclamam, bem como contribuir para a transformação dessa comunidade.

Não podemos deixar de relacionar as questões do conflito entre o indivíduo e a sociedade e da transformação social e política com os acontecimentos da época em que ambos os romances foram escritos. *The Italian* foi inicialmente publicado em 1797, alguns anos após a Revolução Francesa e o Terror que a ela sobreveio, num período em que as questões de cidadania e de liberdade do indivíduo eram candentes não só em França como em Inglaterra e no resto da Europa (cf. Yeo, 1999: 142-152). Segundo o Marquês de Sade, os romances góticos (mais concretamente os de Matthew Lewis e

Ann Radcliffe) reflectiam os receios e a ansiedade dos ingleses (e dos europeus em geral), face ao perigo de eclodir dentro das suas fronteiras uma revolução e um surto de violência semelhantes ao que acontecera em França: “this species of writing (...) became the necessary fruit of the revolutionary tremors felt by the whole of Europe” (De Sade, *apud* Sage, 1990, 49). Assim, apesar de na maioria dos romances góticos e também dos romances históricos – como é o caso de *Eurico, o Presbítero* – a acção se desenrolar num tempo passado (sobretudo na Idade Média) e, por vezes, noutro país, estas narrativas acabam por conter em si uma questionação das ideias e dos acontecimentos políticos e sociais do tempo em que foram escritos. O próprio romance de Herculano apareceu pela primeira vez em volume em 1844, isto é, não muito depois da Revolução Liberal Portuguesa e das lutas que se seguiram, sendo visível que algumas das questões sociais e políticas da época estão representadas, ainda que transversalmente, nesta obra. Como observa Helena Buescu: “De um certo ponto de vista (...) o recurso a esta distanciação temporal [e, noutros casos, espacial] permite a Herculano encontrar o *mesmo* no *outro*” (Buescu, 1995: 125). Corroboram esta possibilidade de leitura as ideias teóricas de Frederic Jameson (1989) que nos convidam a ver estas narrativas como “actos socialmente simbólicos”, produtos dos fenómenos históricos que as concebem.

Tanto em *The Italian* como em *Eurico, o Presbítero*, a relação entre o protagonista e a sociedade segue o mesmo padrão: 1. Conflito inicial entre o primeiro e as instituições e valores da sua comunidade, que conduz ao seu afastamento; 2. Viagem do protagonista, durante a qual prepara a sua reentrada na comunidade; 3. Tentativa de reintegração na sociedade (que em *The Italian* é bem sucedida e em *Eurico, o Presbítero* não).

1. O conflito inicial entre o protagonista e a sociedade e o seu afastamento

No início dos romances em causa, a integração do protagonista na ordem sociopolítica não é conseguida de um modo satisfatório, porque os termos em que ela é proposta não permitem a realização individual e social plena da personagem. Como resultado desse facto, tanto Vivaldi como Eurico iniciam um processo de questionação dos valores e das práticas da organização social e política vigente, processo esse que conduz à rejeição do sistema e à deslocação da personagem para fora do epicentro social e político da comunidade. Note-se que é na impossibilidade de resolver este conflito com a sociedade que a personagem opta por abandoná-la ou colocar-se à margem.

Em *The Italian*, assistimos ao florescer do amor entre dois jovens que (segundo se crê inicialmente) pertencem a classes sociais diferentes. Por esse motivo, a sociedade napolitana, que se encontra estruturada num rígido sistema hierárquico, recusa-se a aceitar a união entre as duas personagens e a integrá-las na comunidade. O cumprimento dos valores desta sociedade é assegurado e imposto pelas instituições políticas, sociais e religiosas dominantes – entre as quais se destacam a aristocracia, a Igreja Católica e a Inquisição –, que controlam com mão pesada as relações entre os seus cidadãos. A Marquesa e o Marquês Vivaldi, Schedoni e a abadessa de San Stefano são os agentes directos dos interesses destes grupos que dominam os poderes judicial e político e procuram exercer sobre Vivaldi e Ellena uma forte pressão, tentando impor-lhes as suas normas e não permitindo uma situação socialmente insustentável como é o casamento entre um nobre e (segundo se crê) uma plebeia.

Yuri Lotman explica que este tipo de confronto entre o indivíduo e os poderes estabelecidos da sociedade e a reacção emancipadora do primeiro resultam do modo como o indivíduo se concebe e entende a sua posição no sistema sociopolítico em confronto com o estatuto que este lhe pretende conferir:

Disturbances and rebellion arise when two methods of encoding are in conflict: for instance when the socio-semiotic structure describes an individual as a part, but that person feels him or herself as an autonomous unit, a semiotic subject, not an object. (Lotman, 1990: 198)

Em casos como o de Vivaldi e Ellena, o sistema reage contra aqueles que ameaçam os valores e as regras que asseguram a sua estabilidade.

Como as pressões para separar os dois enamorados não têm o efeito desejado, as instituições dominantes recorrem a meios ilegítimos e maquiavélicos para expulsar Ellena da comunidade. Primeiro, raptam a jovem e levam-na para longe de Nápoles. Depois, para a manter definitivamente afastada, não hesitam em aprisioná-la num convento (San Stefano), onde a pressionam a abraçar a vida monástica. Por fim, acabam por tomar a decisão de a assassinar, o que quase chega a acontecer na casa situada na costa do Adriático. Em suma, os agentes do sistema estão dispostos a suspender a aplicação das normas sociais e legais que eles próprios impõem aos seus concidadãos caso seja necessário eliminar um elemento que perturbe a estrutura sociopolítica.

Mas atentemos noutra razão que leva Vivaldi a abandonar Nápoles. Apesar de se tratar de um membro da aristocracia, o jovem napolitano apercebe-se de que é vigiado e perseguido quando se torna uma ameaça para a estabilidade do sistema. A partir desse momento, sente que a sua liberdade é ameaçada e que há pessoas (e forças) que procuram controlar e paralisar os seus movimentos. Tal é o que acontece quando vê o monge na fortaleza de Palluzzi e ouve os avisos ameaçadores deste; mas também quando a mãe o tenta impedir de voltar a ver Ellena. Embora a saída de Nápoles se atribua fundamentalmente ao seu propósito de salvar a sua amada, também se fica a dever à situação insustentável que Vivaldi vive no espaço comunitário. Deste modo, a sua saída é um acto de afirmação da sua individualidade e do desejo de liberdade face às forças sociais, uma atitude plena de intencionalidade comunicativa, na medida em que a partida traduz uma tomada de posição relativamente aos princípios e normas impostos, que ele, deste modo, afronta e contesta.

Olhando agora para o romance de Herculano, encontramos também no afastamento de Eurico um gesto pleno de significado, que expressa de forma veemente a sua revolta. Como aconteceu com Vivaldi, também as instituições e os valores do reino visigótico peninsular negam ao gardingo a concretização dos seus projectos de vida, que se agrupam em torno dos temas centrais do romance: o amor, a pátria, a religião. Tal acontece porque lhe é recusada a mão da mulher que ama com base em argumentos de hierarquia e de valor individual. Por outro lado, enquanto elemento de uma entidade colectiva, a desilusão de Eurico funda-se na decadência política, social e moral da pátria, a qual se afasta dos conceitos aristocráticos de dignidade e nobreza de princípios e dos valores religiosos e morais do Cristianismo. Tal sucede fundamentalmente porque as figuras proeminentes se entregaram a um modo de vida dominado por um pragmatismo amoral que contraria os valores seculares daquela sociedade. Desta forma, o jovem gardingo assiste desalentado ao desmoronamento do estado e da Igreja cristã peninsulares.

Eurico decide então excluir-se voluntariamente do epicentro do espaço comunitário, identificado com a corte de Toletum. A partida pretende traduzir a ruptura radical com aqueles que trataram de forma imerecida quem pelo reino combateu e arriscou a vida e expressar a sua rejeição de e por um mundo moral e politicamente dissoluto. Eurico revela traços distintivos essenciais do herói romântico (cf. Furst, 1979; Reis, 1997), o que, como veremos, não acontece com Vivaldi, que não alcança a densidade existencial problemática deste tipo de personagem. Ora, um outro aspecto característico do herói romântico, que é central no presente estudo, prende-se precisamente com o conflito que mantém com a sociedade, situação que o pode levar a abandoná-la. A este respeito observa Lilian Furst no estudo que realizou sobre esta figura literária:

Though he [the romantic hero] is irked by a society whose artificial values he rejects with vehemence, he makes little or no positive attempt at reform. His antagonism to society takes the negative form of a withdrawal: in many instances it is a literal retreat. (Furst, 1979: 45)

Contudo, Eurico pretende contribuir para a defesa e regeneração da sociedade visigótica, sem que isso coloque em risco o estatuto de herói romântico; na verdade, o seu propósito confirma esse estatuto porque nos revela o titanismo da personagem, a sua grandeza humana, o conflito interior que vive, uma “falha de carácter” que se revelará trágica e uma concepção de dever que não se inscreve no sentido moral do homem comum. Daí a sua incapacidade de se adaptar a um mundo marcado pelo pragmatismo, que o condena ao isolamento:

É então que para ele há unicamente uma vida real – a íntima; unicamente uma linguagem inteligível – a do bramido do mar e do rugido do vento; unicamente uma conveniência não travada de perfídia – a da solidão. (Herculano, s/ d: 49)

Não desejando fazer parte de tal sociedade, a personagem desloca-se, num primeiro momento, para uma região na fronteira sul do território visigótico: o Calpe. É aí que, nas vestes de presbítero, procura reencontrar-se com Deus, romper com o seu passado e cortar os laços que o prendem à comunidade a que pertenceu. A sua localização geográfica, na periferia do espaço nacional, representa o afastamento radical e o isolamento da personagem. Nesse aspecto, a deslocação à ilha Verde, um espaço que alude à situação solitária de homem e ao estatuto de presbítero, traduz de forma emblemática a sua separação da mole dos seus semelhantes e a sua existência eremítica.

Apesar desta e doutras pequenas excursões, a situação inicial da personagem é estática, visto que o Calpe é (metaforicamente) uma “ilha” donde não sai, um lugar arredado do centro da vida social e política. Tal não significa que Eurico esteja em estado de letargia. Na sua condição de profeta e bardo (traços que corroboram o seu estatuto de herói romântico), ele encontra-se em vigília expectante, reflectindo sobre o estado da nação visigótica e atento aos acontecimentos que sobre ela se podem precipitar. Exemplo disso são os seus escritos e o seu sonho alegórico e visionário, em que assiste à vitória militar árabe sobre os cristãos ibéricos.

Embora se tenha excluído da sociedade visigótica e expressado o seu repúdio pelo *status quo* vigente, Eurico mantém uma relação identitária do tipo metonímico. Ideologicamente e axiologicamente ele é um produto da civilização goda, identificando-se até ao fim com os valores que dela herdou. Assim, a decadência política, moral e religiosa do reino é, em grande medida, a responsável pela crise existencial e ontológica

de Eurico: o marasmo interior que o entorpece e a complexidade de problemas que o assolam encontram um paralelo e a origem na vacuidade espiritual e moral e no turbilhão de práticas dissolutas e de acontecimentos violentos que fazem desmoronar as estruturas sociais e políticas do estado. Ora, a personagem sente que a sua razão de existir se perde quando os valores e as formas de organização social em que foi forjado se encontram em estado de ruína.

Contudo, ainda que se tenha auto-excluído da corte visigótica, Eurico sentir-se-á compelido pelo dever (imposto pessoalmente) de lutar contra a ameaça político-militar muçulmana. Mas a esse dever está também associada a intenção de regressar à comunidade que tinha abandonado. Caso não tivesse esse intuito, nunca revelaria a sua identidade e continuaria a combater os árabes enquanto anónimo cavaleiro negro.

Se compararmos a situação inicial dos protagonistas dos dois romances, concluiremos que o exílio de Eurico é uma **exclusão** voluntária do espaço comunitário, ao passo que, em *The Italian*, assistimos ao **afastamento** de Vivaldi para poder resgatar Ellena. A diferença das duas situações reside no facto de, na narrativa de Herculano, a decisão do gardingo ser movida pelo intuito inicial de abandonar definitivamente a corte de Toletum: Eurico reconhece a sua incompatibilidade em relação ao mundo visigótico e compreende que a única posição a tomar é partir. O seu afastamento está, consequentemente, imbuído da ideia de recusa e advém do facto de não se identificar com as novas práticas e a dissolução dos valores e costumes da decrépita sociedade goda.

Já a personagem principal de *The Italian* não partilha este profundo sentimento de rejeição que Eurico nutre pela sua comunidade. Como o título da obra indica, Vivaldi é um italiano e não concebe viver fora do seu meio social, embora não aceite muitas das práticas e normas que aí vigoram. A sua saída é desde o início sentida como temporária e tem como finalidade preparar o seu regresso e a sua reintegração plena e humanamente satisfatória:

He accused himself of indifference and inactivity, for having been thus long unable to discover a single circumstance which might direct his search; and though he knew not wither to go, *be determined to leave Naples immediately, and return no more to his father's mansion till he should rescue Ellena.* (Radcliffe, 1970: 107; itálico meu)

Claro que Vivaldi cedo compreende que o seu regresso só será possível se a oposição dos seus adversários cessar e se a sociedade, as suas práticas e os seus valores se regenerarem. Durante a viagem ele combaterá para se libertar das forças opressivas que o procuram deter e para encontrar um meio de travar aqueles que se lhe opõem.

2. O percurso do protagonista

Se as motivações de Vivaldi e de Eurico para deixarem o seu “habitat natural” não eram idênticas, o tipo de percurso seguido e os significados de que se revestem revelam-se também diferentes.

Resumamos sucintamente o itinerário do jovem napolitano: quando este se afasta do epicentro do sistema, é, como vimos, com o propósito inicial de salvar Ellena. Vivaldi encontra a sua amada e resgata-a das mãos dos seus raptos no convento de San Stefano. A partir daí, enceta uma fuga até Celano, local onde é preso e entregue à Inquisição, que o traz para Roma. No desenlace da acção do romance, ele é solto e retorna a Nápoles.

A viagem empreendida por Vivaldi é um caminho de provação. Ao longo desse percurso, terá a oportunidade de mostrar o seu valor. O seu carácter de excelência é demonstrado pela coragem com que enfrenta os seus adversários, pela amizade que dedica ao seu fiel criado, pela rectidão moral patenteada, pelo amor verdadeiro e perseverante que tem por Ellena e pela inteligência que revela quando é interrogado pelos verdugos da Inquisição. Mas a viagem é também o catalisador que acelera o processo de reacção de Vivaldi e o despertar da sua consciência social. Só durante o trajecto que percorre no centro da península itálica, em que ele e Ellena são açoitados e quase assassinados pelos agentes das instituições dominantes da sociedade napolitana, é que o jovem aristocrata se apercebe da injustiça do sistema social e político bem como do maquiavelismo dos indivíduos que exercem ou manipulam o poder.

Para Ellena, esta é uma viagem de descoberta e de aprendizagem. A deslocação da “donzela ingénua” do início do romance permite-lhe descobrir a sua verdadeira identidade. Quando regressa, no final, ao convento de Santa della Piéta, encontra a sua mãe e conhece a sua verdadeira identidade. Fica então a saber que, ao contrário do que pensara, Schedoni não é seu pai. Mas a viagem é, sobretudo, um processo de enriquecimento pessoal na medida em que Ellena supera o estado de ingenuidade inicial e fica a conhecer-se melhor e a compreender o mundo em que vive e os homens que o povoam. É sobretudo por este motivo que Frederick Garber (1972: ix-x) entende que *The Italian* é um romance que comunga das características do subgénero narrativo do *Bildungsroman*.

Em termos espaciais, podemos constatar que o trajecto de Vivaldi (como também o de Ellena) é circular. Este percurso, em que o herói liberta a amada dos mercenários que a raptaram e volta com ela ao local donde partiram, inicia-se em Nápoles e aí termina. Entre a partida e o regresso, Vivaldi passa por Bracceli, San Stefano, Celano e Legano, para referir apenas os lugares mais relevantes. Em Celano é detido e levado para Roma, para os braços da instituição reguladora das relações sociais: A Santa Inquisição. Só quando o marquês, seu pai, usa a sua influência social e política e o consegue libertar, Vivaldi regressa a Nápoles, onde o círculo se fecha. É por isso relevante que, mesmo em termos geográficos, a rota do herói desenhe uma circunferência (ainda que imperfeita) no centro do mapa da península itálica.

Durante o percurso, o herói é atraído por uma força centrípeta para o núcleo social (e geográfico) napolitano, que envida esforços para o trazer de volta e o absorver na sua estrutura. Apesar de o jovem revelar uma rebeldia inicial, a sociedade não deseja perder o filho varão de uma das suas mais distintas famílias. Simultaneamente, há uma força que actua em sentido contrário (força centrífuga, portanto) com o propósito de expelir definitivamente Ellena de Nápoles. Essa força concretiza-se nas medidas ilegítimas e extremas a que Schedoni, a marquesa de Vivaldi ou a abadessa de San Stefano recorrem com o propósito de eliminar a ameaça que paira sobre a sociedade e os seus valores. As duas forças, apesar de contrárias, existem em complementaridade, já que têm a mesma origem – as instituições sociopolíticas dominantes – e actuam com o mesmo propósito: seleccionar os elementos que lhe são úteis à estrutura social e assegurar a manutenção dos valores e costumes vigentes.

O facto de a viagem de Vivaldi ser marcada por um progressivo afunilamento do espaço assume um valor simbólico. Depois de sair de Nápoles e libertar Ellena, o par

desfruta por alguns momentos o sabor da liberdade entre a natureza. Em Celano, abrigam-se em conventos diferentes e são presos na capela de San Sebastian. Vivaldi é levado para os cárceres da Inquisição, em Roma, e Ellena para a casa-prisão em Apulia. O afunilamento do espaço, que se torna cada vez mais claustrofóbico, representa o progressivo controlo que as forças sociais opressoras vão tendo sobre as figuras centrais do romance e o apertar do cerco em torno desta. Robert Miles (1995), David Punter (1998) e Fred Botting (1996) avançam interpretações ideológicas do romance de Radcliffe que se centram na opressão a que o par Vivaldi-Ellena é submetido. Punter e Botting encontram na imagem do labirinto – que se associa à vivência claustrofóbica do espaço, a que me referi – a representação do encarceramento e da impotência a que as personagens estão sujeitas. Ora, a minha leitura também se funda na análise das formas prepotentes e despóticas como o poder é exercido; mas vê na viagem o motivo que dá conta da evolução dos dois jovens e a procura de uma solução para o seu problema e para os problemas que assolam a comunidade.

Por seu lado, a rota percorrida por Eurico e a atitude por ele revelada são diferentes. O gardingo afastara-se do centro político e social do estado visigótico e decide abraçar a vida religiosa, aceitando o presbitério de Carteia. Aí permanece alguns anos, até que um acontecimento político-militar, à escala do macrocosmos político, marca um ponto de viragem na linha evolutiva da personagem e na acção do romance: a invasão árabe da Península Ibérica. Pela primeira vez desde há muito, Eurico parece empenhar-se numa causa do domínio nacional: a defesa do território e da nação. Apesar de continuar a considerar que o estado visigótico é um mundo política, social e eticamente em ruínas e de crer que este se encontra condenado à aniquilação, o presbítero sente uma compulsão interior para voltar a tomar as armas e lutar para defender a pátria, o que o obriga a sair da sua posição marginal e a retomar o contacto – embora um contacto fugidio e muito pouco íntimo – com aqueles de quem antes era companheiro.

Esta participação na luta contra o invasor é também uma forma de relembrar aos seus compatriotas a sua existência. Através do modo como surge na batalha de Chrysus – isto é, aparecendo inesperadamente, vestido de negro e revelando uma extraordinária destreza no manejo das armas –, Eurico procura criar um efeito de mistérios e expectativa, despertar a curiosidade dos seus compatriotas e, desta forma, chamar a atenção sobre si. Este é o modo dissimulado a que recorre para insinuar o seu desejo de regressar à comunidade a que, em tempos, pertencera. Assim, ao abandonar o Calpe, a personagem inicia um processo de aproximação faseada aos seus pares, acercando-se passo a passo, num crescendo de intimidade e de familiaridade no contacto social. Partindo da sua posição de isolamento em Carteia, o retorno começa com as cartas de Eurico a Teodemiro. A este meio de comunicação mediado e indirecto entre as personagens, sucede-se a misteriosa aparição do presbítero na batalha de Chrysus. Em seguida, Eurico ainda ensaia uma tentativa de incorporação nas hostes de Teodemiro, em Ilípula, mas abandona o Duque de Córdova por este aceitar a paz com os muçulmanos. Daí parte para Covadonga, onde se junta a Pelágio, embora conservando-se à parte dos outros guerreiros cristãos e anónimo. O último passo é o da revelação da sua identidade, primeiro a Pelágio e, no final, a Hermengarda. No momento em que pensa que a entrada nesta nova ordem lhe permitirá concretizar o projecto de vida que em tempos tivera, Eurico apercebe-se de que os seus sonhos são ilusórios. O presbí-

tero, curador de almas, revelara a sua intenção de participar na regeneração do estado, mas não tomará parte nesse processo, que prosseguirá sem ele.

Se seguirmos a viagem do herói, constatamos imediatamente que ela é apresentada de um modo elíptico: ao longo do caminho percorrido por Eurico desde o extremo sul ao norte da Península, apenas o vemos em três momentos: depois de o conhecermos no Calpe, reencontramo-lo na batalha de Chrysus e, finalmente, já só aparece em Covadonga. Mais tarde ficamos a saber que, entretanto, estivera na corte de Teodemiro, nas “serranias de Ilípula”, mas a informação chega-nos pela boca de outras personagens. O narrador recorre à elipse – técnica diegética que pode ser definida sumariamente como “toda a forma de supressão de lapsos temporais mais ou menos alargados” (Reis/Lopes, 1987: 113) a que o sujeito da enunciação recorre no seu relato – para dar conta do percurso de Eurico desde o extremo sul da Península até Covadonga. Uma das implicações funcionais deste processo narrativo é que “a elipse suprime um tempo veloz de ausência de um protagonista cujo regresso se adivinha carregado de significados epilógicos, em ligação estreita com a sua ausência” (*idem*, 114). Os intervalos temporais suprimidos entre as aparições de Eurico não permitem ao leitor ter a percepção da continuidade da progressão do herói em direcção ao norte, o que já acontece, por exemplo, a partir do momento em que a personagem se junta às fileiras de Pelágio, salva Hermengarda, luta com os árabes e morre. Deste modo, explica-se a aparição entrecortada e fugidia de Eurico pelo facto de só ser introduzido em cena nos momentos significativos da construção do *ethos* da personagem, nos quais ele demonstra a sua fibra de ser de excepção e o seu estatuto de herói – herói romântico. Tal é o que acontece no início, em Carteia, quando conhecemos as facetas de homem solitário e poeta; mais tarde, em Chrysus e nas Astúrias, onde as suas proezas militares o elevam acima dos restantes guerreiros e no final, quando é tolhido pelo seu sentimento de culpa.

O longo trajecto que Eurico empreende descreve uma linha ascendente em direcção ao norte, terminando no extremo setentrional da Península, nas Astúrias. A viagem acompanha, *grosso modo*, a retracção geográfica das fronteiras do reino visigótico, as quais recuam devido aos acontecimentos político-militares que têm lugar no espaço peninsular. Este é outro exemplo de que Eurico (bem como o seu trajecto) funciona como metonímia do reino visigótico – ainda que, por outro lado, seja também o seu contraponto moral e espiritual. Na relação que aqui se estabelece o protagonista emerge como um microcosmos que pertence ao macrocosmos social e político e que define e avança para o seu fim, visto que é um produto axiológico e existencial do estado que o gerara.

A viagem de Eurico e a retracção progressiva das fronteiras do reino são trajectórias de expiação, respectivamente, pessoal e colectiva. Pessoal, porque Eurico procura redimir-se da culpa que sente, quer por ter abandonado a sua comunidade num período de crise quer por ter continuado a amar Hermengarda enquanto sacerdote. Mas há uma outra dimensão mais complexa e profunda desta “culpa”, que é própria de um herói romântico, e que encontrávamos, por exemplo, nos protagonistas de *Manfred* de Byron ou de *Frankenstein* de Mary Shelley. Além disso, a existência de Eurico pautou-se pelo excesso, um excesso que se tornou ontologicamente transgressivo: enquanto visionário, poeta, guerreiro (pela destreza guerreira ímpar) e asceta, Eurico revela-se uma personagem quase sobre-humana, porque passou para lá daquilo que a sua con-

dição de homem lhe permitia. E é também a culpa sentida por esta transgressão, de certa forma involuntária, que ele sente que tem de redimir. Por outro lado, a expiação é também colectiva, porque assistimos à purga moral e das instituições sociais e políticas de uma nação em consequência de um acontecimento político-militar. Nesta linha de sentido, a retracção da nação é um movimento de interiorização espiritual, de introspecção, para preparar a reestruturação de uma sociedade e dos seus valores; um movimento que possa permitir a reforma dos seus costumes e mesmo a reestruturação dos seus valores e da sua organização interna.

Ora, o percurso linear do protagonista (e da nação visigótica), como veremos adiante, pode ser simbolicamente representado pela metáfora da peregrinação. A morte de Eurico é o momento de redenção de toda uma existência excessiva e tensa, condenada a um final trágico. Como acontece com a retracção geográfica do estado visigótico, o percurso expiatório de Eurico é um movimento de fechamento em si, um processo de reencontro do indivíduo consigo mesmo e, conseqüentemente, com a sua verdadeira natureza, com o seu amor por Hermengarda, com a sua condição de ser social.

3. Reintegração do protagonista no meio comunitário

Chegámos ao final do percurso das duas figuras, ao momento em que se decide se elas irão ou não reingressar no meio social de que se afastaram.

Quando se dá o desenlace da acção de *The Italian*, o protagonista e a sua amada são integrados na ordem sociopolítica napolitana. Depois de se saber que a origem de Ellena é aristocrática, a sociedade recebe-a e aceita o seu casamento com Vivaldi, visto que esta união já não desprezita os valores de classe e preceitos vigentes. Como o verdadeiro propósito de Vivaldi e Ellena era regressar ao meio a que pertenciam, o casal aceita as regras e os valores contra os quais se tinha insurgido anteriormente. Apesar das práticas injustas da Inquisição, da reconhecida hipocrisia do clero, da incongruência e da injustiça de algumas normas de carácter social e da prepotência das classes que detêm o poder, Vivaldi e Ellena deixam de manifestar a sua oposição aos princípios e às práticas da ordem sociopolítica napolitana. Assim sendo, perde-se a iniciativa daqueles que podiam ter contribuído para questionar a sociedade e levá-la a reestruturar-se.

As rotas descritas pelos protagonistas dos dois romances aludem, simbolicamente, não só aos diferentes significados das viagens de um e de outro, mas também à resolução do conflito inicial entre o indivíduo e a sociedade. Assim sendo, o trajecto circular da viagem do jovem napolitano aponta para o afastamento da personagem da sua sociedade e o posterior regresso. M. H. Abrams recorre à metáfora do filho pródigo para classificar a deambulação das personagens românticas que apresentam um padrão circular e que, estou certo, se aplica ao romance *The Italian*. Abrams explica nestas palavras a sua ideia:

The Bible (...) contains an apt, detailed and impressive figure for life as a circular (...) journey, which had been uttered explicitly as a parable of man's sin and redemption, and by the authoritative voice of Jesus himself. This was the story of the Prodigal Son (Luke, 15: 11-32) (...). (Abrams, 1973: 165)

Até o facto de, no início, Vivaldi se rebelar contra a autoridade de figuras tutelares (como a mãe, o pai e um clérigo) se aproxima da parábola bíblica. E, no fim, é o pai que o salva dos cárceres do Santo Ofício e que o acolhe de braços abertos. Vivaldi foi o filho da sociedade napolitana que a abandonou temporariamente, mas que regressou. O rebelde inicial transformou-se no filho arrependido que retornou ao lar e ocupou o lugar que tinha por direito sem procurar reformar o sistema sociopolítico.

Por seu lado, o romance de Herculano traz um desfecho diferente para o protagonista e para a sociedade a que pertencera. Apesar de parecer manifestar a sua intenção de se integrar na nova ordem peninsular cristã emergente, chefiada por Pelágio, Eurico não concretiza esse seu intuito e acaba mesmo por morrer. O ainda presbítero de Carteia não pode ingressar neste novo mundo sem trair o homem que é e foi. Eurico compreende que não pode pertencer à sociedade que está a emergir, porque os novos valores e a nova organização social já não são os do mundo heróico de que fez parte. Deste modo, o intuito de reintegração do presbítero na sua comunidade era um projecto desde o início condenado ao infortúnio, que nunca se poderia consumir, pois tanto Eurico como a sociedade estão espiritual e axiologicamente mortos, são entidades de uma outra era e de um outro quadro de valores: o estado visigótico, fisicamente moribundo, já está fora do seu momento histórico. Por esse motivo, Helena Buescu (2001: 34-5) afirma que tanto a personagem como a nação goda são construções da ordem do simulacro. Desde o início do romance que a personagem já está também animicamente morta – depois de passar “dez anos amarrado ao próprio cadáver” (Herculano, s/ d: 187) –, em grande parte, como consequência da decrepitude do reino e do que ele representa: “Morri; porém não para isso que, na linguagem mentirosa do mundo, se chama a vida. Durante anos dei-a a devorar à desesperação, e a desesperação não pôde consumi-la” (*idem*, 185). O velho mundo cristão em ruínas regenera-se, sublimando-se na “Espanha” que começa em Covadonga. No entanto, Eurico, último bastião do mundo que é aniquilado, terá de morrer com ele e não pode fazer parte desta nova ordem.

Contrastando com o modelo circular da rota de Vivaldi, encontramos o percurso *grosso modo* rectilíneo de Eurico, que se inicia quando ele já se encontra exilado na zona periférica sul do reino. A partir daí o herói desloca-se para o norte em busca de um novo espaço comunitário, que é Covadonga. Significativamente Eurico não regressa ao local de partida, conotado com a corte de Toletum. Para explicar o significado deste tipo de itinerário linear, Abrams recorre à metáfora da peregrinação, a que tínhamos feito referência: “[P]ost-Adamic man is an exiled and wayfarer in an alien land and the course of life is a *peregrinatio* in quest of a better city in another country (...) This figure differs from the circular journey of Odysseus in that its design is linear” (Abrams, 1973: 165).

4. Conclusão

Com o desenlace dos dois romances completa-se o percurso dos significados temáticos e ideológicos que se foram desenvolvendo ao longo das narrativas. Vivaldi começou por ser o rebelde que pôs em causa os preceitos e as práticas sociais de Nápoles, mas a viagem circular que empreendeu transformou-o num filho pródigo, que acaba por regressar a casa e aceitar o estado das coisas que em tempos questionou. Deste

modo, apesar da morte de Schedoni e da reintegração do par amoroso na comunidade napolitana, a ordem sociopolítica não sofre alterações nem questiona o seu próprio *modus operandi*. Daí que seja inevitável lermos de forma irónica o nome da cidade em que os acontecimentos se passam. “Nápoles” significa etimologicamente “cidade nova” (*Neapolis*); no entanto, no final do romance, permanece a velha cidade com os velhos valores e práticas. Do modo análogo, o napolitano (etimologicamente, “novo cidadão”) Vivaldi, que passou, durante a sua viagem, por um processo de consciencialização cívica acaba por defraudar as expectativas que criou e que o adjectivo topónimo anuncia.

Por seu turno, Eurico empreende também uma demanda – neste caso simbolizada pelo trajecto linear da sua viagem – por uma ordem sociopolítica regenerada, purgada dos males que assolavam o velho estado visigótico. Este acabará, de facto, por se regenerar; no entanto, o velho guerreiro godo não tomará parte nesta sociedade reestruturada. Em parte, é a sua condição trágica de herói romântico – figura tensa, titânica, dividida por um conflito interior, condenada ao fatalismo – que não lhe permitem integrar o estado cristão emergente. Por outro lado, é o facto de se tratar de uma entidade pertencente a um mundo e a um quadro de valores que já não existe que tornam esta integração impossível.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMS, M. H. (1973), *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York and London, Norton.
- BOTTING, Fred (1996), "Gothic writings in the 1790s", *Gotbic*, col. The New Critical Idiom, London, Routledge, pp. 62-90.
- BUESCU, Helena C. (1995), "Heróis, romances e história: a propósito do Presbítero Eurico", *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Lisboa, Ed. Cosmos, pp. 125-136.
- ____ (2001), "Ética e literatura: a obra literária de Alexandre Herculano", *Chiaroscuro: Modernidade e Literatura*, Porto, Campo das Letras, pp. 31-42.
- FERNANDES, Vasco (1958), "Metamorfoses de Eurico", *Brotéria*, vol. 66, pp.12-25.
- FURST, Lilian (1979), "The Romantic Hero, or is he an Anti-Hero?", *The Contours of European Romanticism*, London, Macmillan, pp. 40-55.
- GARBER, Frederick (1970), "Introduction", in Ann Radcliffe, *The Italian or the Confessional of the Black Penitents*, London, Oxford University Press, pp. viii-xv.
- HERCULANO, Alexandre (s/ d), *Eurico, o Presbítero*, Ulisseia, Lisboa [1844].
- JAMESON, Frederic (1989), *The Politically Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, London, Routledge [1981].
- LOTMAN, Yuri (1990), "The Notion of Boundary", *The Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, Bloomington, Indiana University Press, pp.131-142.
- MILES, Robert (1995), "Radcliffe's Politics: *The Italian*", *Ann Radcliffe: The Great Enchantress*, Manchester and London, Manchester University Press, pp. 149-173.
- PUNTER, David (1996), "The Classic Gothic Novels. Ann Radcliffe and Matthew Lewis", *The Literature of Terror: The Gothic Tradition*, Volume 1, London and New York, Longman, pp. 54-86.
- ____ (1998), "The Gothic and the Law: Limits of the Permissible", *Gothic Pathologies: The Text, the Body and the Law*, London, Macmillan Press, pp. 19-42.
- RADCLIFFE, Ann (1970), *The Italian or the Confessional of the Black Penitents*, London, Oxford University Press [1797].
- REIS, Carlos (s.d.), "Introdução", in Alexandre Herculano, *Eurico o Presbítero*, Lisboa, Ulisseia.
- ____ (1997), "Herói", *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Coord. Helena Buescu, Lisboa, Caminho, pp. 230-233.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina (1987), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina.
- SAGE, Victor (ed.) (1990), *The Gotbick Novel*, col. Casebook Series, London, Macmillan.
- YEO, Eilleen J. (1999), "Class", *An Oxford Companion to the Romantic Age: British Culture (1766-1832)*, Ed. Iain McCalman, Oxford, Oxford University Press, pp. 142-152.