



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Faculdade de Formação de Professores de São Gonçalo

Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística

Carolina Freitas Pimenta Peres

**Entre a História e o Horror: ramificações do Mal e do Monstruoso em
Lendas e Narrativas de Alexandre Herculano**

São Gonçalo

2020

Carolina Freitas Pimenta Peres

Entre a História e o Horror: ramificações do Mal e do Monstruoso em *Lendas e Narrativas de Alexandre Herculano*

Dissertação apresentada, como requisito parcial, para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a. Dra. Eloisa Porto Corrêa Allevato Braem

São Gonçalo

2020

Carolina Freitas Pimenta Peres

Entre a História e o Horror: ramificações do Mal e do Monstruoso em *Lendas e Narrativas* de Alexandre Herculano

Dissertação apresentada, como requisito parcial, para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dra. Eloísa Porto Corrêa Allevato Braem – Orientadora
Faculdade de Formação de Professores – PPLIN UERJ

Norma Sueli Rosa Lima – ProfLetras UERJ

Paulo Cesar S. Oliveira – PPLIN UERJ

São Gonçalo

2020

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu marido, Marcílio, por toda sua incansável cumplicidade.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

A Eloisa Allevato Braem, orientadora e amiga, cuja participação imprescindível em minha vida acadêmica, possibilitou a elaboração deste trabalho.

Aos amigos pelo imenso carinho e ombros amigos.

Ao marido, mãe e irmão pela paciência, amor e cuidados na tarefa árdua que foi a condução dessa pesquisa e trabalhos.

*Quem combate monstruosidades deve cuidar para que não se torne um monstro. E se você
olhar longamente para um abismo, o abismo também olha para dentro de você.*

Friedrich Nietzsche

RESUMO

PERES, C. F. P. Entre a História e o Horror: ramificações do Mal e do Monstruoso em *Lendas e Narrativas* de Alexandre Herculano 2020. 91 f – Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Formação de Professores. Universidade do Estado Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2020.

Nosso trabalho estuda algumas representações do mal, do horror e do monstruoso nas personagens das *Lendas e Narrativas*, de Alexandre Herculano, publicadas em 1851, época de ascensão de ideais liberais. Para a abordagem do horror, dialogamos com estudos de Ann Radcliffe (2018), Noël Carroll (1990) e Leonor Machado Sousa (1978, 1979), esta última para o caso específico do horror na literatura portuguesa. Na análise do mal, falamos em metafísico, físico e moral, partindo das explicações de Todd Calder em *A concepção do mal* (2013), que ressalta as teorias de Leibniz no seu trabalho *Teodiceia*. Sobre o monstruoso, dialogamos com os estudos de Jeha (2007). Além disso, estudamos algumas particularidades do fantástico e do maravilhoso, a partir das teorias de Tzvetan Todorov (2008, 2012), Filipe Furtado (1980) e David Roas (2013). Sobre o período histórico romântico, estudamos obras de Eduardo Lourenço (2018), Saraiva e Lopes (1977), José Augusto França (1993) e Helena Buescu (1997). Como o Romantismo dialoga com certos elementos do medieval, recorreremos a trabalhos do historiador Jacques Le Goff (1992, 2008) a respeito do medievalismo. Na categoria do horror, analisamos também algumas remanescências do gótico no romantismo, a partir dos estudos de Fred Botting, em *Gothic* (2005). As narrativas literárias analisadas são *A Dama Pé de cabra*, *Arras por foro de Espanha* e *A Abóbada*. A escolha de Herculano para o trabalho de mestrado se deu após a leitura dos livros de Leonor Machado Sousa (1978, 1979), a qual destaca como o ficcionista, historiador e bibliotecário (1833) teve singular importância na introdução de baladas macabras em Portugal, traduzindo-as. Como um dos resultados dessa pesquisa sobre o horror na obra de Herculano, destacamos o caráter melancólico de narradores e de certas personagens e o aspecto saudosista dessas obras do romantismo português.

Palavras-chaves: Herculano. *Lendas e Narrativas*. Horror. Monstruoso. Mal.

ABSTRACT

PERES, C. F. P. *Between History and Horror: Branches of Evil and the Monstrous in Alexandre Herculano's Legends and Narratives*. 2020. 91 f – Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Formação de Professores. Universidade do Estado Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2020.

Our work-studies some representations of evil, horror and the monstrous in the Our work studies some representations of evil, horror and the monstrous in the characters of Alexandre Herculano's *Lendas e Narrativas*, published in 1851, a time of rise of liberal ideals. For the approach of horror, we dialogue with studies by Ann Radcliffe (2018), Noël Carroll (1990) and Leonor Machado Sousa (1978, 1979), the latter for the specific case of horror in Portuguese literature. In the analysis of evil, we speak of metaphysical, physical and moral, based on Todd Calder's explanations in *The Conception of Evil* (2013), which highlights Leibniz's theories in his work *Teodiceia*. About the monstrous, we dialogue with the studies of Jeha (2007). In addition, we studied some peculiarities of the fantastic and the wonderful, based on the theories of Tzvetan Todorov (2008, 2012), Filipe Furtado (1980) and David Roas (2013). On the romantic historical period, we studied works by Eduardo Lourenço (2018), Saraiva and Lopes (1977), José Augusto França (1993) and Helena Buescu (1997). As Romanticism dialogues with certain elements of the medieval, we turn to the works of the historian Jacques Le Goff (1992, 2008) regarding medievalism. In the horror category, we also analyzed some remnants of Gothic in romanticism, based on Fred Botting's studies in *Gothic* (2005). The literary narratives analyzed are *A Dama Pé de cabra*, *Arrás por foro de Espanha* and *A Abóbada*. Herculano's choice for his master's degree came after reading Leonor Machado Sousa's books (1978, 1979), which highlights how the fictionalist, historian and librarian (1833) had singular importance in the introduction of macabre ballads in Portugal, translating them. As one of the results of this research on horror in the work of Herculano, we highlight the melancholy character of narrators and certain characters and the nostalgic aspect of these works of Portuguese romanticism.

Keywords: Herculano. *Lendas e Narrativas*. Horror. Monstrous. Evil.

SUMÁRIO

	APRESENTAÇÃO	9
1.	IMPLICAÇÕES HISTÓRICAS, CRÍTICAS E LITERÁRIAS: Romantismo em Portugal	17
1.1	Predileção pelo Medievalismo: Literatura, História e Maravilhoso na Obra de Herculano	23
1.2	O Gótico no Romantismo de Herculano	30
2	BREVE ESCORÇO SOBRE A FICÇÃO DE HORROR	35
2.1	O Monstro: Cerne do Horror	39
2.2	A Questão do Mal: Metafísico, Físico e Moral	45
3	ENTRE A HISTÓRIA E O HORROR NO PROJETO <i>LENDAS E NARRATIVAS</i>	50
3.1	As Representações do Horrífico e do Maligno em Herculano: A Mulher e o Diabo	54
3.2	O misógino horror feminino	60
3.2.1	<i>A Dama Pé de Cabra – Rimance de um Jogral (século XII)</i>	61
3.2.2	<i>Arras por foro de Espanha (1371-72)</i>	69
3.3	Satã à espreita	78
3.3.1	<i>A Abóbada (1401)</i>	79
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
	REFERÊNCIAS	86

APRESENTAÇÃO

“A literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta”

Fernando Pessoa¹

Alexandre de Carvalho e Araújo Herculano (1810-1877) foi poeta, romancista e historiador, também foi bibliotecário e jornalista por um período, constituindo-se como um dos grandes escritores da literatura portuguesa. Segundo Saraiva e Lopes, dentre as personalidades do primeiro Romantismo português, Herculano é uma das que melhor “representa o movimento romântico, de um modo mais interilho e persistente, pela formação e pela audiência que alcançou junto do público” (SARAIVA & LOPES, 1965, p.729). Guiado por um projeto político liberal, dentro do Romantismo, cria sua obra multiforme e diversificada. É num profundo entrosamento entre a sua vida política, pessoal e sua obra, que Herculano constrói uma carreira sólida, de acordo com a estudiosa Helena Buescu (1997, p.222). Por isso se torna relevante, a nosso ver, estudarmos um pouco da trajetória biográfica do escritor, a título de apresentação, para melhor entendermos as obras que, nessa dissertação de mestrado, analisamos.

Do primeiro ao segundo exílio (este por escolha própria) “Herculano afirma o princípio da liberdade e a sua concepção do humano como comprometimento e tensão conflitual, que conduz o indivíduo na ação” (BUESCU, 1997, p.222). O autor apresenta um projeto estético que busca realizar, em todos os domínios, sobre múltiplos modos possíveis, lutas liberais, intervenções cívicas e políticas, muitas vezes polêmicas. Assim, “nele se confundem vida e obra, como se confundem o ideal de arte e o de nação” (BUESCU, 1997, p. 222).

Introdutor, como Almeida Garrett (1799-1854), do Romantismo em Portugal, Herculano torna-se guia e mentor ou mestre de gerações futuras. Uma das personalidades mais complexas e polêmicas do século XIX, Herculano sempre tem despertado opiniões várias, desafetos e juízos de valor nem sempre favoráveis. Essa dualidade de posições que se apresentam em relação à sua obra vai refletir mais à frente na geração de 1870. Uns negam a sua obra e sua ação enquanto revolucionário liberal, alegando um certo conservadorismo, outros que o admiram e o respeitam como Antero de Quental, Oliveira Martins, Guerra Junqueira, Eça de Queiroz teceram ensaios e homenagens a ele. (MARINHO, 1999).

¹ Cf.: PESSOA, F. *Obras em prosa*. São Paulo: Nova Aguilar, 1974, p. 504.

Depois dos estudos diplomáticos, que realiza na Torre do Tombo, aprendendo inglês e alemão, por volta de 1828, Herculano começa a frequentar os círculos literários e culturais da marquesa de Alorna². Herculano se envolveu na revolta contra o absolutismo miguelista, sendo enviado ao exílio em 1831, retornando em 1832. Essa experiência dá a Herculano uma guinada na vida política e intelectual em Portugal, como podemos notar no ensaio *A Voz do Profeta* de 1836, no qual destaca toda sua crítica ao absolutismo e também ao *Cabralismo*³.

O Romantismo torna-se um projeto ideológico forte, liderado tanto pelo próprio Herculano, quanto por Garrett. Por isso, no primeiro capítulo desta dissertação é preciso notar que o movimento romântico português sofreu um atraso em relação aos demais países da Europa, devido a conflitos internos e externos. As invasões napoleônicas e a saída da corte portuguesa de D. João VI para o Brasil são exemplos desses conflitos e a disputa pelo trono português por D. Miguel e D. Pedro I (IV em Portugal) até 1834. Isso vai criar uma primeira geração focada em construir um ideário nacional, numa tentativa de revalorizar o passado do Estado Português. Em relação ao termo romântico, ele passou a ser usado com mais frequência no século XIX, principalmente em oposição ao termo clássico. O Romantismo foi um movimento estético que se desenvolve em várias áreas do conhecimento, entre as últimas décadas do século XVIII e grande parte do século XIX.

O Romantismo em Portugal apresenta como pioneiro Almeida Garret (1799-1854), que tem contato com escritores românticos ao ser exilado na Inglaterra, época em que escreve o *Camões* (1825), que se torna o ponto de “início” na historiografia da literatura romântica em Portugal. O Romantismo com Herculano desponta para a construção da nacionalidade portuguesa dentro dos moldes liberais. Buescu (1997) salienta que o Romantismo foi um “megaperíodo” com metamorfoses plurais nas literaturas ocidentais ao longo do século XIX, manifestando-se em todos os domínios da cultura, da arte e do pensamento. O Romantismo foi pensado em rejeição às concepções mecanicistas do mundo, às concepções burguesas,

² Leonor de Almeida Portugal de Lorena e Lencastre (São Jorge de Arroios, Lisboa, 31 de outubro de 1750 – Coração de Jesus, Lisboa, 11 de outubro de 1839) foi uma nobre e poetisa portuguesa. Conhecida como Alcipe, era filha de D. João de Almeida Portugal, segundo marquês de Alorna e quinto conde de Assumar. Disponível em: hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/AllustracaoPopular.pdf acesso em: 10/8/2019.

³ “*Cabralismo* é a designação pela qual ficou conhecido o período em que António Bernardo da Costa Cabral dominou a política portuguesa, depois de um golpe de Estado desencadeado no porto, em 1842. A rainha Maria II mandou em seguida proclamar outra vez a Carta como constituição do país. Costa Cabral foi o primeiro representante do realismo político [...] Os objetivos que se propôs a atingir foram a restauração da ordem do Estado, a eficiência do serviço público [...] o sistema tributário e a contabilidade pública [...] a organização administrativa, na qual abandonou o rumo romântico de uma descentralização para a qual se invocava a tradição medieval e optou pela subordinação das autarquias ao poder central” Cf.: SARAIVA, J. H. *História concisa de Portugal*. 14ª ed. Lisboa: Europa-América, 1991, p. 301-302.

capitalista, utilitarista e instrumental da vida econômica e da organização social. Segundo Buescu

O Romantismo, ao exaltar a energia demiúrgica da imaginação e do sonho, ao magnificar o dinamismo criador do eu, ao proclamar a capacidade cognitiva, a dimensão profética e o poder órfico da poesia, institui uma ruptura total e insuperável com a Razão do classicismo e do iluminismo e gera uma modernidade estética que, ao longo dos séculos XIX e XX, ou ignora a modernidade capitalista, burguesa, científico-tecnológica, ou com esta entra em dissídio insanável. (BUESCU, 1997, p.490)

Buescu assinala que “os princípios da individualidade, da variedade e da liberdade são constitutivos da inteligibilidade da Idade Média, e, portanto, sustentam a ficção de Herculano” (BUESCU 1997, p. 225), como reformador intelectual e moral de uma sociedade recém-saída de uma revolução. Entre 1834 e 1835, no *Repositório Literário*, refletindo sobre teoria da arte, história e literatura, os artigos: *Qual é o estado da nossa literatura? Qual o trilho que ela hoje deve seguir?*, que fazem parte mais tarde dos *Opúsculos* (1873-1908). Sobre esses artigos de Herculano, Buescu relata que a dupla interrogação do título se propõe a analisar e criticar o “anacronismo” da literatura portuguesa do século XIX, denunciando “a decadência da crítica, que atribui à ausência de uma reflexão filosófica” (BUESCU 1997, p. 225).

Mais à frente, juntamente com Garrett, Herculano propõe um programa de estudos literários, no intuito de uma ação pedagógica para a formação de estudos da literatura portuguesa, nesse momento pós-revolução. Os autores se destinam a estudar “o objeto da poesia”, examinando “as diferentes teorias sobre o belo e o sublime” para encontrar princípios que nortegassem todas as poéticas. (BUESCU, 1997, p. 225). O idealismo da sua teoria estética estava direcionado a uma política liberal, a uma teoria da história. Com isso, o seu conceito de nacionalidade literária incorpora a noção do coletivo e popular, valorizando a tradição, exaltando a individualidade e a liberdade que seriam para o autor toda a condição do ato criador. A sua narrativa ficcional foi publicada fundamentalmente na década de 1840, nas revistas *O Panorama* e *A Ilustração*, destacando-se primeiro em folhetins.

A Idade Média é, para Herculano, destaque das suas narrativas, principalmente aquelas que compõem a coletânea *Lendas e Narrativas*. O pretexto da Idade Média trará uma face mais noturna, velada pela melancolia e pelo desencanto. O pesquisador França, acerca da retomada do período medieval, expõe que “a concepção da Idade Média aparece como um período exemplar da criação nacional” para os românticos. (FRANÇA, 1993, p. 136). Este período legou valores que deveriam retornar à sociedade portuguesa, como o princípio da fraternidade e, em certo sentido, o da liberdade, que interessavam aos liberais. “Herculano emprestava uma justificação científica [da Idade Média] à defesa sentimental dos cavaleiros sem medo e sem mácula dos seus romances”. (FRANÇA, 1993, p. 136)

No subcapítulo “O Gótico no Romantismo de Herculano”, vemos mais sobre as marcas do gênero gótico em produções românticas portuguesas bem como as relações entre o gênero gótico e a produção medieval. Aliás, como afirma Leonor Machado Sousa, “a razão do termo «gótico» foi mesmo a preocupação de reconstruir o ambiente medieval”. (SOUSA, 1979, p. 7). Todavia, a narrativa gótica em Portugal foi insípida. O que levamos a considerar aqui é como as marcas do gótico estão presentes nas narrativas portuguesas, mesmo não sendo consideradas góticas, e também como o gótico dá abertura ao horror que se subdivide aqui no monstruoso e no mal.

Botting, também, salienta que ela excede gênero e categorias, não ficando restrita nem a uma escola literária nem a um período histórico, englobando composições diversificadas. Entretanto, os textos góticos eram geralmente marginalizados, excluídos da esfera da literatura canônica. No campo da cultura popular, por outro lado, a escrita gótica prosperou e exerceu influência sobre outras formas literárias. Nesse sentido, o gótico não apenas significava ficção popular, mas continuava sendo uma tendência mais sombria à própria tradição literária. (BOTTING, 2005, p. 9)

Fundadores da tradição gótica – Horace Walpole com *Castelo de Otranto* e Ann Radcliffe com *Os mistérios de Udolpho*, em particular – receberam aprovação crítica e popular. Sem dúvida, Ann Radcliffe foi a escritora gótica de maior sucesso no século XVIII na Inglaterra. Seus contos, singularmente significativos, tinham o desenvolvimento de cenas aterrorizantes e ocorrências misteriosas, figuras espectrais que habitam o mundo sombrio de ruínas, castelos e florestas, e suas heroínas evocam imagens de forças sobrenaturais fantasmagóricas. Terrores sobrenaturais imaginados são acompanhados por outros mistérios que estão mais próximos do lar e da realidade. Não obstante, os eventos espectrais eram explicados, quando mais próximos do final das narrativas. Esse uso de suspense e depois uma quebra, caracteriza a técnica de Radcliffe. (BOTTING, 2005, p. 41). Ann Radcliffe também é responsável por uma das distinções entre horror e terror que norteiam a análise das narrativas de Herculano neste trabalho. No ensaio postumamente publicado pela escritora Radcliffe *Do sobrenatural na literatura* (1826), que parte da teoria estética de Burke, ela estabelece então a oposição entre terror e horror: “Terror e horror são completamente opostos: aquele expande a alma e desperta as faculdades a um alto grau de vida; este contrai, congela e quase os aniquila” (RADCLIFFE, 2018, p. 81). Enquanto o terror está mais para o sublime, que expande os impactos sobre o leitor e as suas possibilidades de recepção; o horror está mais para o grotesco, que restringe os impactos e humaniza. Sobre tal importante componente do horror, Kayser (2013) afirma que “o grotesco é uma categoria sólida do pensamento

científico”, daí essa aproximação com o mundano, na feiúria, na podridão e na decadência. Em suma, o horror está mais para as situações de perigo concretas e materiais, logo se aproximando mais do grotesco, e o terror se liga mais ao lado psicológico e sublimativo da ameaça. Noël Carroll mostra que o horror está relacionado ao monstruoso, à presença dos monstros, enquanto o terror se encontra mais “em histórias de psicologias anormais.” (CARROLL, 1999, p.31).

Partindo da distinção entre terror e horror de Radcliffe e Carroll, no capítulo 2, traçamos um breve panorama a respeito da crítica e particularidades sobre a estética de horror, relevantes na obra herculaniana, porém pouco estudadas até hoje. O horror é um dos elementos predominantes no Romantismo europeu, mas ocorre em menor grau em Portugal. Todavia, este gosto pelo macabro aparece em muitas narrativas que remontam, principalmente, à Idade Média. O mal e o horrível são temas recorrentes na história da literatura, surgindo em menor ou maior instância conforme a época. A ficção de horror ou horrífica pode ser colocada como termo definidor de um tipo de ambientação narrativa que, por meio de aspectos sombrios, macabros, grotescos ou horríveis, desperta o sentimento de pavor, repulsa ou profundo choque ou desgosto no leitor. (CARROLL, 1999)

O gênero mais comum para a apresentação dessas temáticas eram as baladas. A balada foi recuperada da tradição oral medieval, através das recolhas de poesia tradicional, influenciando a produção literária do século XIX. Podemos perceber que essa estrutura é resgatada, por exemplo por Soares dos Passos em *A Noiva do Sepulcro* (1852); por António Feliciano Castilho, em *A Noite do Castelo* (1836); por Almeida Garrett em *Frei Luís de Sousa* (1843), e por Herculano na sua versão *Leonor* (1834). Dentro do Romantismo, Herculano, apresentou, de forma escassa, alguns aspectos da literatura gótica alemã e inglesa, tendências à exposição do horripilante e do fúnebre, inspirado em Lewis e Scott com seus castelos e ruínas, a construção de uma atmosfera soturna, misteriosa e triste. Mas o que mais prevaleceu na tentativa da construção de uma literatura horripilante foi a melancolia (SOUSA, 1978).

De tal maneira, vemos que os temas recorrentes como o pessimismo, a melancolia, o uso de temas horríveis ou grotescos, a revolta, negam os valores absolutistas contestados pelos liberais e românticos e fazem uso da literatura como mecanismo de denúncia ao desencanto do homem moderno. Ao mesmo tempo, marca a busca pela originalidade, por novas trajetórias estéticas, desenvolvendo uma arte moderna longe do pensamento clássico, em busca da liberdade de expressão.

Na sua introdução sobre o Romantismo, António José Saraiva (1965) traz uma explanação a respeito do conceito de *romântico*, derivado do substantivo *romant* de origem

francesa. Na definição inicial, relaciona os romances medievais de cavalaria a uma ideia ampla, uma estética que percorrerá toda a Europa. (SARAIVA & LOPES, 1965, p.673). Buescu (1997, p.488) destaca também que o termo *Romantismo* passou a ser usado a partir do início do século XIX em contraponto ao termo *clássico*. Na tradução da obra *As Lições sobre a Arte Dramática e Literatura*, A. W. Schlegel⁴ (1809) apresenta o termo Romantismo como um contributo decisivo para propagar a dualidade *clássico/romântico*, valorizando a poesia romântica, principalmente, numa perspectiva da modernidade.

Sob a influência do ideário romântico, Herculano assumiu desde muito cedo uma postura empenhada tanto do ponto de vista estético quanto do ponto de vista político. José Augusto França aponta também que “as doutrinas de Herculano caracterizam a posição típica da primeira geração romântica, a geração dos soldados de D. Pedro” (FRANÇA, 1993, p.79). Essa postura participante se justificava pela urgência histórica que caracterizava a recorrente instabilidade política de Portugal.

É possível observarmos também que concomitantemente à valorização do sentimentalismo, da busca do eu pela realização do amor ideal, observa-se no estilo romântico o fascínio pelo maligno e pela sua origem, pela beleza traiçoeira e pelos seus encantos. Conforme explica Mário Praz (1996), a estética do horrível, no Romantismo, é possibilitada pela união entre a beleza, o prazer, a sedução e a corrupção, o horrível e o demoníaco.

A literatura portuguesa está repleta de acontecimentos que podemos chamar de malignos, como ações e desastres que inspiram horror em seus leitores. Entretanto, o passado português, como coloca Eduardo Lourenço (2018), foi retratado mais sob aspectos melancólicos e reflexivos, realçados pelo caráter saudosista do Romantismo. As produções românticas com traços góticos trouxeram tendências à exposição do horripilante e do fúnebre (SOUSA, 1978). Inspirados no gótico inglês e no romance histórico, de Lewis e Scott com seus castelos e ruínas, notamos em muitas obras românticas uma atmosfera soturna, misteriosa e triste. Sobre isso, acrescenta Sousa:

O romântico português conheceu, sem transição, a literatura nocturna e sepulcral e a de evocações góticas: a meditação reforçada por um temperamento saudosista levou a encarar os tempos passados de um modo especialmente “romântico”, tendendo mais para um negro melancólico e suavemente triste do que para lances arrepiantes da escola alemã, por exemplo. Esta combinação de tendências poéticas e romanescas resultou a quase completa ausência de novelas de aventuras tenebrosas e o aparecimento de obras difíceis de classificar. (SOUSA, 1978, p.168)

⁴ Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel foi um poeta, crítico literário, filósofo, filólogo, indologista e tradutor alemão liberal. Irmão mais novo do também filósofo August Wilhelm Schlegel, participou da primeira fase do Romantismo na literatura alemã, conhecida como Frühromantik ou Romantismo de Jena. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/schlegel/> acesso em: 15/6/2019.

Propomos uma reflexão mais detalhada sobre a temática do horrífico na obra *Lendas e Narrativas* (HERCULANO, 1970) a partir do *corpus* crítico de Maria Leonor Machado de Sousa, que é desenvolvido no livro *A literatura “negra” ou de terror em Portugal* (1978). Examinamos a possibilidade de interpretar algumas obras de Herculano – que já possuem sua história de recepção, como tendo certos aspectos do gênero de horror – na acepção de Noël Carroll, que usa a designação também de horror artístico. Entretanto, apesar de encontrarmos elementos do horror em algumas lendas e narrativas de Herculano, não pretendemos enquadrar a obra herculaniana, como um todo, no gênero de horror. Fazemos uso da teoria de Carroll apenas para dar enfoque às mesmas características apontadas por ele, como o próprio sentimento de horror, a particularidade monstruosa e a ramificação para o mal nos contos e novelas históricas de Herculano.

No ensaio *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração* (1999), Carroll destaca que a narrativa horrífica depende de um único elemento: o monstro. A personagem monstruosa poderia ser um vampiro, um demônio ou o próprio homem, contanto que apresentasse duas características: fosse desprezível (visualmente ou psicologicamente) e perigoso para a sociedade. A essa perspectiva, unimos o que o autor Jeffrey Jerome Cohen, no texto *A cultura dos monstros* (2000), aborda sobre o estranho e o ameaçador. Dialogamos também com o longo perfil sobre monstros na Literatura e fora dela, que Carroll delinea. Ao unir as duas críticas sobre os monstros, buscamos construir uma compreensão das personagens nos contos e novelas de Herculano.

A definição e as ramificações do Mal são abordadas no subcapítulo 2.2 da nossa dissertação, intitulado *A questão do mal: metafísico, físico e moral*. Na Idade Média, uma colocação de Santo Agostinho *malum est carentia seu absentia boni debiti*⁵, significou que o mal é a ausência de algo perfeito criado por Deus: o bem. Mas assim como o mal é impossível de definir, o bem também era. Etimologicamente, a palavra mal caracteriza aquilo que prejudica ou fere, aquilo que se opõe à virtude. Santo Agostinho via que “mal não é substância alguma” (AGOSTINHO, 2007, p.34), mas privação de ser, assim como a escuridão é ausência de luz. No livro *Confissões* (2007), diz que o homem, ao praticar o mal, nega a existência de Deus, ou ainda o responsabiliza por semelhante escolha. “De onde pois vem o mal? Acaso a matéria de que se serviu para a criação era corrompida e, ao dar-lhe forma e organização, deixou nela algo que não converteu em bem?” (AGOSTINHO, 2007, p.59). É uma filosofia que divide o mundo entre Bem ou Deus vs. Mal ou o Diabo. A matéria é intrinsecamente má, e o espírito, intrinsecamente bom. Com essa explanação, frisamos a

⁵ “O mal é a carência ou ausência do bem” *cf.*: AGOSTINHO, S. *Confissões*. 2007.

divisão entre o bem e o mal, a qual norteia a nossa interpretação, levando em consideração também a respeito da ideologia do pensamento cristão que está por trás dessa oposição entre Bem e Mal, carregada de pré-conceitos muitas vezes misóginos. Isso é importante, pois falaremos a respeito de duas figuras que são centrais para essa característica na obra herculaniana: a Mulher e o Diabo.

Foi proposta pelo filósofo alemão Götffried Wilhelm Leibniz a divisão em três arestas: o mal físico, o mal moral e o mal metafísico. O mal físico centra-se na ausência da integridade do ser, por exemplo deficiências físicas. Mas também tanto aos males materiais, como perdas financeiras ou doenças, quanto aos males espirituais, como as decepções, a desonra, o remorso etc. O mal moral reside no desvio da moralidade, quando o homem se afasta dos preceitos cristãos. O mal metafísico significa finitude, a morte. Esse mal é a imperfeição inescapável da criatura.

Por fim, o terceiro capítulo traz nossa análise das *Lendas e Narrativas*, divididas pelas representações que queremos analisar: *A Dama Pé de Cabra* e *Arras por foro de Espanha*, que têm como personagens centrais fortes as mulheres. Em seguida o conto *A Abóbada*, na qual a presença demoníaca é significativa. Em todas as análises, procuramos dialogar com os pressupostos colocados nessa apresentação e nos capítulos de debate teórico. Objetivamos assim, mais amplamente destaca a História portuguesa por trás do Romantismo de Herculano, para relacionarmos com outros pontos mais específicos: o horror e o mal na construção dos enredos e dos personagens e como o momento histórico influenciou consideravelmente para que estabelecêssemos essa interpretação. Daí a falarmos sobre a Idade Média e como a construção das cidades e elevação da Igreja e a propagação do Cristianismo inflaram as concepções dualistas de bem e mal, castidade e pecado, colocando como fonte de expiação a mulher. O imaginário satânico construído pelo cristianismo dá o contorno essencial a essas afirmações misóginas. Em específico, portanto, vamos analisar as particularidades do horror que tem como fonte essencial, em Portugal, a História, e as divisões que dele partem, o monstruoso e o mal.

1. IMPLICAÇÕES HISTÓRICAS, CRÍTICAS E LITERÁRIAS: O Romantismo em Portugal

“Dai às paixões todo o ardor que puderdes, aos prazeres mil vezes mais intensidade, aos sentidos a máxima energia e convertei o mundo em paraíso, mas tirai dele a mulher, e o mundo será um ermo melancólico, os deleites serão apenas o prelúdio do tédio”

A. Herculano⁶

Para entendermos a obra de Herculano, é preciso pensarmos sobre a relação de suas narrativas com a história de Portugal. Por volta de 1831, segundo Torgal (1998), houve um período de crescentes debates sobre o classicismo e o Romantismo, tanto em relação às novidades poéticas e novelísticas quanto filosóficas, que percorriam toda a Europa. No tomo IX dos *Opúsculos*, sobre Literatura, Herculano critica a escola clássica em Portugal, que se detinha em demasia nas rebuscadas formas:

Entretanto, nenhum dos poetas e literatos do século de José I olhou as Letras de um ponto de vista eminente. Semelhante os escritores do século de Luiz XIV, foram muito eruditos, mas poucos filósofos, e assim o caráter das duas literaturas é a confusão dos princípios absolutos com os de convenção. Cingindo-se quase cegamente a autoridade dos Antigos, miudeada e explanada pelos comentadores, a sua obediência ilimitada a alheias opiniões contribuiu muito para a posterior decadência. A impertinente questão dos arcaísmos e neologismos veio tomar o lugar das discussões da Arcádia e essa ocupação dos meios talentos e das meias instruções, influiu sobre objetos mais importantes, viciou e acanhou toda a literatura (HERCULANO, 1909, p 98).

Herculano julgava que o meio artístico português necessitava se libertar das amarras clássicas, pois as práticas literárias de até então estavam desgastadas, não proporcionavam uma produção mais livre. Ainda em sua perspectiva, essa postura classicista não possibilita ao escritor a busca de uma arte mais expressiva e original. Nesse sentido, Herculano defende que o Romantismo possibilita ao escritor maior liberdade criativa, fato que o estudioso Sayre Löwy, mais tarde, credits ao “caráter fabulosamente contraditório, a um só tempo revolucionário e contrarrevolucionário, cosmopolita e nacionalista” do Romantismo (LÖWY, 1993, p. 11).

O Romantismo português começa a despontar num período de virada ideológica e política: “Chegara o momento de lutar, os ‘absolutistas’ e os ‘liberais’ pegaram em armas e foi a guerra civil” (FRANÇA, 1993, p.57). Nesse contexto, ocorre uma reação “aos princípios da Revolução Francesa e da conquista napoleônica, uma reação que aspira restaurar a

⁶ Cf.: HERCULANO, A. Prólogo. In: *Eurico, o Presbytero*. Lisboa: 1896, 12ª ed., p. 5.

civilização medieval” (LÖWY, 1993, p.12). A luta entre D. Pedro I do Brasil e D. Miguel para assumir o trono em Portugal após a morte de D. João VI, em 1826. Na situação, que antecede à batalha propriamente, encontrava-se a figura de D. Pedro que deveria assumir o trono, mas abdica a favor da filha, D. Maria, que tinha então sete anos, e que deveria casar-se com D. Miguel, nomeado após a morte do pai, mesmo depois de ter jurado fidelidade ao irmão, então Imperador do Brasil, regente de Portugal. Todavia, D. Maria e D. Miguel eram contrários ideologicamente. Assim, D. Miguel corou-se rei de um Portugal que voltava desta forma a ser absolutista, em 1828. (FRANÇA, 1993, p.59). Com isso, o partido liberal de D. Maria – que depois se torna D. Maria II –, foi perseguido e tomou o caminho do exílio. Dentre os soldados estava Herculano, é enviado, também, ao exílio devido ao envolvimento na conspiração contra o governo de D. Miguel e os miguelistas, no ano de 1831.

D. Pedro I abdica, em cena seguinte, à coroa imperial no Brasil e retorna a Portugal para reconquistar “o reino perdido” (FRANÇA, 1993, p.57). À vitória de D. Pedro na guerra civil entre liberais e miguelistas (1828-1834), sucederam-se diversos decretos em Portugal, sendo um deles de 1834⁷, que confisca conventos, mosteiros, hospitais, hospícios, quaisquer prédios pertencentes à Igreja ou ao clero. Essa exposição é para que entendamos que nas muitas obras de Herculano, tanto como historiador quanto como ficcionista, embora ambientadas em séculos anteriores, há a preocupação de que as histórias sirvam para o leitor criticar fatos do então século XIX, pois de alguma forma foram pensadas a partir deste momento histórico em que viveu o autor.

O fim da guerra civil, em 1834, marca a afirmação do Romantismo na literatura portuguesa. Começa a surgir um público leitor numeroso e proliferam as revistas que expandem a nova estética, tornando-se uma comunicação franca e direta com esses novos leitores. A partir deste momento, os escritores – dentre eles Garrett e Herculano – empenham-se na renovação cultural do país e na formação de uma consciência histórico-crítica, contrária à opressão. Nessa perspectiva, França (1993, p.69) defende que “a expedição militar de D. Pedro foi um epílogo romântico de esperanças, de receios, de saudade e de valor”. E a consciência crítica dos escritores românticos estará tomada dessas tendências.

Dentre os soldados que retornam nesse momento está Herculano, jovem escritor, embrenhado das ideologias da revolução francesa (1789), de liberdade, igualdade e fraternidade. Ao retornar em 1832, segundo Saraiva (1965, p. 681), Herculano começa a fazer

⁷ Decreto de extinção das Ordens Religiosas que, assinado por Pedro IV de Portugal, foi publicado em 30 de maio de 1834. Visava extirpar o excessivo poder económico e social do clero, privando-os de riqueza e da capacidade de influência política. Cf.: OLIVEIRA, Pe. Miguel. *História Eclesiástica de Portugal*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1994, p.30-35.

parte de um “fluxo contínuo de uma corrente literária inovadora” (SARAIVA & LOPES, 1965, p.682), colaborando, nos anos seguintes, entre 1834 e 1835, no periódico *Repositório Literário* do Porto. “Desde 1835 que este homem, se interessava pela pedagogia e pela renovação sob a influência de Cousin⁸” (FRANÇA, 1993, p.71).

Herculano, ligado aos meios liberais, defende que o quanto antes era preciso superar o que restava do velho e hierarquizado modelo absolutista de sociedade, para, em seu lugar, erigir um novo projeto de sociedade moderna liberal. Seguindo esses parâmetros, “tanto para Herculano como para Garrett, a literatura apresentava um valor normativo” (FRANÇA, 1993, p.97) e essa instrução era pautada nos autores franceses: “A leitura dos livros franceses era geral, pensava-se em francês”. (FRANÇA, 1993, p. 99).

Herculano então publicava em *A voz do profeta* a difusão de uma educação universal, livre da tutela da Igreja. E a partir dessa nova premissa política, enquanto comprometimento ideológico, mesmo depois da ansiada volta do exílio, os autores da primeira geração romântica, reconhecidos de antemão como os legítimos combatentes da liberdade, “tiveram a clara consciência de que em Portugal estava tudo por fazer. Não se tratava apenas de criar uma literatura, nem tão-só de revivificar as tradições poéticas existentes na arte popular. Tratava-se de tudo reformar desde a raiz” (FERREIRA, 1971, p. 49). A literatura reveste-se como tarefa de ação pedagógica e os escritores românticos intervêm ativamente na vida política, dentre eles, Garrett e Herculano na aplicação da ideologia liberal no desenvolvimento do país. Isso fica claro no texto *Poesia – Imitação – Belo – Unidade*, que faz parte do Opúsculo IX (HERCULANO, 1909, p. 23), no qual o autor sublinha a necessidade de a literatura portuguesa se voltar para as suas origens e traduzir uma consciência nacional. Esta consciência nacional e moral está presente desde o início da sua poesia, através de um paralelismo estabelecido entre religião e pátria, espécie de profissão de fé do poeta romântico, que Herculano integrou numa visão liberal da sociedade.

Maria de Fátima Marinho (1999) salienta ainda que devido aos fatos históricos em que Herculano estivera envolvido, este não resistira “à moda do tempo e tenta imprimir forma romanceada a alguns episódios da vida portuguesa, que ele considera momentos-chave para a consolidação da nacionalidade” (MARINHO, 1999, p.54). Com isso, torna-se claro que essa consciência nacional e de moralidade está por toda a sua trajetória, crítica e literária. No trecho da *Carta I* na seção *Cartas sobre a História de Portugal*, em *Opúsculos Tomo V*

⁸ Foi um filósofo, político, reformador educacional e historiador francês. Líder da Escola Eclética, foi membro da Academia Francesa de Letras. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/proclus/> acesso em: 15/6/2019.

(1886), fica clara essa importância dada ao passado, como local confortável, que amplia perspectivas de concordância e identidade do povo português:

Ha neste falar das recordações de avós o que quer que é saudoso e sancto, porque a história pátria é como uma destas conversações d’ao pé do lar em que a família, quando se acha só, recorda as memórias do pae e da mãe que já não são, de antepassados e parentes que mal conheceu. Mais saboroso pasto d’espírito que esse não há talvez, porque em taes lembranças alarga-se o âmbito dos nossos affectos; com ellas povoamos a casa de mais entes para amarmos; explicamos pelos caracteres e inclinações dos mortos, os caracteres e inclinações dos que vivem; os habita actuaes pelos habitos e costumes dos nossos velhos [...]. As recordações da terra da pátria não são, porém, mais que as memórias de uma numerosa família. (HERCULANO, 1886, p. 34-35)

Nesse trecho marcado na *Carta I*, Herculano dá destaque para o passado como local familiar e saudoso com o qual estabelece diálogo. As narrativas herculanianas, nessa busca do passado, resgatam uma imagem histórica que se torna o cerne da nova estética que surgia, o Romantismo. Nesse intento de resgate do passado saudoso, Alexandre Herculano, em 1851, reúne nove narrativas que compõem o livro *Lendas e Narrativas*, primeiramente publicadas em *O Panorama* e na revista *A Ilustração*, as quais conhecem “até a morte do Autor, em 1877, mais três edições” (BUESCU, 1987, p.25).

Castelo Branco Chaves, em *O romance histórico no Romantismo português*, afirma que o Romantismo em terras lusitanas foi mais renovador do que revolucionário, mostrando realmente essa “singularidade da invenção” de que Herculano fala, pois, os escritores eram “renovadores da linguagem, ressuscitadores da tradição nacional [...] e mais libertadores da tirania imitativa do ‘clássico’ do que propriamente da literatura clássica” (CHAVES, 1979, p.19). Entretanto, Chaves (1979) coloca que mesmo Garrett tendo publicado dois poemas *Dona Branca ou a Conquista do Algarve* em 1826 e *Camões* em 1827 – enquanto estivera no exílio na Inglaterra – que marcam o início do Romantismo português não obteve o sucesso pretendido. Esse fenômeno literário só ganha mais força com as primeiras publicações de Herculano, tanto críticas em 1834 na revista *Repositório Literário*, quanto ficcionais na revista *O Panorama* a partir de 1836 (CHAVES, 1979, p. 20).

No *Repositório Literário* sai o artigo “Qual é o estado da nossa Literatura? Qual é o trilho que ela hoje tem a seguir?”, depois compilado no volume IX dos *Opúsculos*. Herculano destaca que essas perguntas que dão título ao artigo são a:

Confissão da decadência em que se acha em Portugal a poesia e a eloquência, e o encargo dificultoso de indicar os meios de melhoramento no ensino e no estudo das mesmas. Sem pretender que sejam as únicas, nem as melhores, exporemos a série das nossas ideias sobre este duplicado objeto. (HERCULANO, 1909, p. 90)

E que representam a situação da literatura portuguesa até aquele momento, segundo sua visão crítica, principalmente como historiador, muito mais do que um ficcionista. Mais

tarde o artigo é incorporado a uma coletânea de livros sobre arte, ciência, literatura e política – Opúsculos (HERCULANO, 1836-1877) –, sendo ao todo em dez volumes.

Os textos das *Lendas e Narrativas* (HERCULANO, 1971) foram as suas primeiras experiências já com a estética romântica dentre as manifestações mais singulares do romance histórico português (CHAVES, 1979, p.20). “Herculano foi o primeiro a apresentar este género literário ao público. Publicou primeiramente novelas, ‘lendas e narrativas’, que são reunidas em volumes em 1851” (FRANÇA, 1993, p.130-131).

Os receios de Herculano quanto à formulação dos textos – que vão compor os dois Tomos das *Lendas e Narrativas*, os quais seguem no intuito de apresentar características até a formação da nacionalidade portuguesa – são percebidos na forma experimental que dá às narrativas. É possível apreender tal perspectiva ao notarmos o quantitativo de páginas que diferem um texto do outro. Por exemplo, *A Dama Pé de cabra* é um texto mais longo, com mais de vinte páginas, enquanto *O Castelo de Faria* apresenta apenas quatro. Por isso tanto o próprio autor, quanto teóricos sobre sua obra, como José Augusto França (1993) não se antecipam numa classificação quanto a serem novelas, romances ou contos. De tal forma que neste trabalho ao tratarmos dos textos nos referimos, muitas vezes, apenas como as *narrativas*. Essa autocrítica, na tentativa de construção de uma identidade literária, vai aparecer no prefácio da primeira edição das *Lendas e Narrativas* num tom de advertência:

Corrigindo-os e publicando-os de novo, para se ajuntarem a composições mais extensas e menos imperfeitas que já viram a luz pública em volumes separados, ele quis apenas preservar do esquecimento [...]. As primeiras tentativas do romance histórico que se fizeram na língua portuguesa. Monumentos do esforço do autor para introduzir na literatura nacional um género amplamente cultivado nesses nossos tempos em todos os países da Europa, é este pó principal ou, talvez, o único merecimento deles; o título de que podem valer-se para não serem entregues de todo ao esquecimento. A singeleza da invenção, a pouca firmeza nos contornos de alguns caracteres, o menos bem travado do diálogo, imperfeições que nem sempre foi possível remediar nesta nova edição revelam a mão inexperiente. (HERCULANO, 1970, p. 1 – tomo I)

As *Lendas e Narrativas* buscam um equilíbrio entre a oralidade – notada nas baladas⁹ da Idade Média – e as formas prosaicas. Analisamos mais a fundo a questão medieval no próximo capítulo.

Vamos perceber também na leitura das narrativas a aproximação da arte com a vida dos cidadãos portugueses, na viabilidade de despertar nesses possíveis leitores a curiosidade sobre a literatura que “renascia” em Portugal, segundo o próprio Herculano, num artigo de 25 de setembro de 1841 na revista *O Panorama*, intitulado *Archeologia Portuguesa*:

⁹ Balada é um género difícil de definir. Ainda hoje se mantém a ideia de uma canção ritmada e melancólica, do tipo «canção de embalar», acompanhada de música, mas a noção mais frequente é a de uma composição narrativa, de tom popular e final trágico. Cf: BUESCU, H. C. *Dicionário do Romantismo literário português*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997, p. 39.

Por outra parte, o commum dos leitores – os mesmos que hão de ler o poema ou o romance, e assistir à representação do drama – se habituarão ao tracto e frequência dos costumes e ideias que essas composições ressuscitam: as crenças, as opiniões, a vida material dos tempos passados deixarão pouco e pouco de ser para eles como estranhas, e as obras d’arte serão inteligíveis e populares, o que aliás dificulosamente aconteceria. (HERCULANO, 1886, p. 46)

O quadro diverso da cultura medieval portuguesa percorre um grande panorama que abarca desde eventos cruciais à formação política de Portugal ao modo de vida corriqueiro da civilização medieval: seus costumes, sua tradição, seus tratos cotidianos (MOISÉS, 1994, p. 50). Desse modo, a obra oferece tanto uma visão pictórica da medievalidade portuguesa, certificada pela base documental recolhida pelo autor, como busca resgatar a sensibilidade e a relação dos sujeitos com a manutenção da ordem social, modelo para a restauração da conflituosa sociedade lusitana do século XIX.

Sua obra apesar de transportar às paisagens do passado, aos significados e aos valores que organizavam a sociedade medieval, não parece apresentar uma reconstrução a ponto de modificá-las por intermédio das ações do presente, mas sim apreciar o outrora. A vida íntima, o sentir e pensar de uma época, bem como das suas representações e compreensões de sua realidade, aparecem dentro dos limites da ficção, de modo que o passado não seja apenas descrito. As narrativas ambientadas na Idade Média portuguesa podem inteirar os indivíduos de seu papel como partes de um coletivo vivo e capaz talvez de efetuar mudanças no presente (BUESCU, 1987, p.22). A remontagem proposta pelo escritor não se restringe a uma linha de tempo definida, mas “esse passado estabelece com o presente, aos olhos do escritor romântico, uma relação dinâmica” (BUESCU, 1987, p. 22). Não avalia, Herculano enquanto romancista histórico, reescrever o passado com ares heroicos, mas sim relacioná-lo com a contemporaneidade para repensá-lo. “O passado é visto, pois, como fundamentação da esperança, de uma esperança com raiz no presente e projeção no futuro, tempo e lugar em que o herói não estava ainda em dissolução” (BUESCU, 1987, p.23).

Como exemplo, para mostrar os interesses e as preocupações dos diversos grupos que formavam Portugal daquele período, Herculano utiliza figuras imaginárias como a de Frei Roi, de *Arras por foro de Espanha* para interagir com os diversos tipos que se apresentam ao longo da história. Aí encontramos o apreço do Romantismo pelos elementos tradicionais dos grupos, como os dialetos e os símbolos folclóricos, tendo em vista que esses elementos são mais do que um inventário de ritos e práticas isoladas. Tais elementos resguardam a unidade significativa da diversidade humana e material que forma a integridade do povo ou fragmentos de individualidades que refletem e constroem o espírito da coletividade da Nação (CHAVES, 1979, p. 12). Já em *A Dama Pé de cabra*, Herculano permite maior liberdade para

a especulação literária no encadeamento do enredo, dando maior autonomia para a interpretação.

O acolhimento dessas obras em prosa é um passo para o movimento romântico, tendo em vista que as novelas dramáticas e históricas eram um gênero pouco conhecido e menos ainda consumido pelos leitores, e eram tomadas com desconfiança pela crítica tradicionalista (CHAVES, 1979, p. 16). Nas novas formas, em especial no romance, os autores tinham a liberdade de aglomerar diversas sequências narrativas pertencentes a gêneros literários distintos, indo do drama ao épico, sem afetar a coerência de suas obras. Podemos citar como exemplo *A Dama Pé de cabra* que, desde seu subtítulo *Rimance de um jogral do século XI*, é anunciado uma forma híbrida, algo entre o oral e o escrito.

Assim, é certo que Herculano constrói em suas narrativas intrigas permeadas, entre outras questões, por problemáticas políticas, com um diálogo permanente com a História de seu tempo e também do passado português, com destaque para a Idade Média. Concebe o Romantismo como oposição à postura classicista da Literatura e propõe, ainda, repensar criticamente os movimentos literários e políticos em Portugal no século XIX. Nessa perspectiva, os próximos capítulos e subcapítulos pormenorizam a literatura produzida por Herculano, em diálogo com a História e a Crítica.

1.1. Predileção pelo Medievalismo: Literatura, História e Maravilhoso na Obra de Herculano

“Quem hoje ouvir recontar os bravos golpes que no mês de julho de 1170 se deram na veiga da frontaria de Beja, notá-los-á de fábulas sonhadas; porque nós, homens corruptos e enfraquecidos por ócios e prazeres [...] medimos por nosso ânimo e forças as forças e o ânimo dos bons cavaleiros portugueses do século XII; e, todavia, esses golpes ainda soam, através das eras, nas tradições e crônicas, tanto cristãs quanto agarenas”

A. Herculano¹⁰

A Idade Média europeia pode ser interpretada como o período de formação das nacionalidades e local de gênese e formação dos valores morais e culturais dos povos europeus (LE GOFF, 2016, p.79). Por isso é objeto de estudo e de referência estética e histórica para o movimento romântico como um todo. Tal concepção sobre o medievalismo romântico é ratificada por Buescu (1997), como se nota no trecho a seguir:

¹⁰ HERCULANO, A. A morte do Lidador. In: *Lendas e Narrativas*. Lisboa: Bertrand, 1970, p. 115.

Dentro do quadro mais lato do interesse demonstrado pelo Romantismo, e através de formas diversas, por uma explicitação da dimensão histórica, adquire particular realce a atenção para com a Idade Média e as manifestações medievais ou medievalizantes, que aparecem aliás associadas à descoberta, pelo campo literário, da vertente popular e das tradições literárias orais e populares, quer em termos de formas quer em termos de imaginário. (BUESCU, 1997, p. 310)

Os românticos dialogam com vários elementos do período medieval, relendo-os à luz de suas novas concepções culturais, ideológicas e políticas do século XIX.

A Idade Média foi um período de fome, doenças e miséria, todavia não foi só uma época de trevas, como alguns defendem, foi também um tempo de prazeres, de ideais e de criativa produção artística. Jacques Le Goff (1992) afirma que a história pode ser contada de várias maneiras, mas para entender o seu significado, é preciso que o imaginário de cada período seja estudado e pesquisado sem preconceito. Ainda para o autor, a Idade Média foi um longo período criativo e dinâmico. Diferentemente da maioria dos historiadores, que estabelecem a Idade Média no intervalo entre os séculos V e XV – para Le Goff (1992), ela estende-se até o século XVIII, época em que ocorrem dois acontecimentos marcantes e fundamentais para a Europa e para o nascimento da modernidade, a revolução industrial e a revolução francesa. Le Goff defende, ainda, que apesar desse vislumbre positivo, ainda é preciso levar em consideração a Idade Média nos seus aspectos negativos: Inquisição, intolerância religiosa, torturas, o senso hierárquico da aristocracia e o gosto por episódios macabros. Assim, o historiador pensa a Idade Média como uma extensa época de conflitos.

Um dos conflitos medievais centrais é o do sagrado-profano. Nesse terreno, Le Goff mostra a Idade Média europeia como aquela em que o cristianismo personifica o mal na figura do diabo e, por outro lado, constrói um imaginário de bondade humana através de figuras como a Virgem Maria. Le Goff (1994) também afirma que as fontes literárias e artísticas, privilegiadas no estudo do imaginário medieval, contribuem singularmente para a ilustração de Satã, com olhos rubros, tendo cabelos e asas afogeados, por exemplo. A figura do Diabo, observada desde o ano mil, adquire traços animais na arte e, gradativamente, se converte em um espírito maligno, que desviava as pessoas do caminho de luz e dos ensinamentos de Deus, segundo Boureau (2016, p. 33). O seu poder aparece cada vez maior, nas obras ligadas ao cristianismo, o qual defende ser necessário o braço da Igreja para afastar o cristão do engano e do mal que o ser maléfico representa, atraindo as pessoas para os prazeres mundanos.

Segundo Jean Delumeau (2017), “a emergência da modernidade em nossa Europa ocidental foi acompanhada de um inacreditável medo do diabo” (DELUMEAU, 2017, p. 354). O Satã dos séculos XI e XII apesar de caricato, com traços ridículos ou divertidos,

assusta e torna-se familiar muitas vezes. (DELUMEAU, 2017). O autor ainda salienta que, com o advento da obra *Divina Comédia*, de Dante (1304-1321), a questão demoníaca por toda a Europa ganha novos contornos, com pesadelos sobre os horrores descritos na obra de Dante.

Entre os outros elementos medievais resgatados pelos românticos, destacam-se castelos, florestas e bosques, cambiando entre o histórico e o ficcional. As personagens mais comuns são cavaleiros, reis, donzelas e seres fantásticos. Esse universo medieval ficcionalizado pelos românticos contribui na formação de bases estéticas e morais para o movimento. Fundamentado historicamente, portanto, o romantismo critica problemas sociais do século XIX, a partir de reflexões sobre a herança medieval europeia.

Alexandre Herculano, como liberal e romântico, absorveu e ajudou a propagar em Portugal a fascinação pela temática medieval. A atração que Herculano sentia pela Idade Média se confundia com a formação do autor como homem e intelectual comprometido com a estética romântica. Para França, Herculano “vive verdadeiramente e com toda sinceridade as figuras de retórica do Romantismo” (FRANÇA, 1993, p. 136), por isso a temática medieval foi assunto tanto de sua prosa ficcional, dividida em novelas e romances históricos, quanto da sua prosa de caráter historiográfico.

Para Herculano, o apogeu da cultura e da História europeia ocorre na Idade Média, como defende na Introdução da *Voz do Profeta* (OLIVEIRA, 2007), escrita (um tempo depois) para complementar o artigo original na compilação para os *Opúsculos*. Oliveira (2007, p.111) expõe que o medievalismo de Herculano é bem mais que um efeito da tendência romântica: “para Herculano a proximidade entre a sua época e o período medieval não é uma esperança, mas um dado concreto” (OLIVEIRA, 2007, p. 111). É o que se pode confirmar no trecho abaixo, retirado da *Carta V*, do *Opúsculo V*:

O que são as instituições políticas do nosso tempo? São um protesto contra o renascimento; uma rejeição da unidade absoluta; uma renovação das tentativas para organizar a variedade. Hoje os povos da Europa atam o fio partido das suas tradições da infância e da mocidade. O século XIX é um décimo do que exclusivamente se pode chamar socialismo moderno. Os três que o precederam foram uma espécie d’hibernação [...]. Eis donde procedem as analogias dos séculos chamados bárbaros com a época em que vivemos. (OLIVEIRA, 2007, p.111)

Como historiador e ficcionista, Herculano se propõe a romper com uma tradicional glorificação histórica das conquistas e descobrimentos portugueses. Esta carta é um importante testemunho, como destaca Oliveira (2007, p.113), para entendermos as razões do contraponto entre a esperança e a desistência românticas, pois “se as transformações da sociedade liberal são positivas, o presente também é visto como um período em que características negativas persistem” (OLIVEIRA, 2007, p.111). Daí entendemos a busca, no passado, pelos românticos, dos tempos áureos da formação de Portugal na Europa.

Entretanto, a volta à Idade Média, que Herculano e outros românticos preconizam, não pode ser confundida com uma despreziosa e gratuita volta ao século XII ou XIII. É preciso entender essa proposta de retorno como uma volta a alguns princípios gerais da Idade Média portuguesa, convenientemente adaptados à vida burguesa e aos ideais liberais do século XIX. Nesse sentido, Herculano julga que a Europa pode, até certo ponto, resolver muitos problemas oitocentistas, como o da incompatibilidade entre o Capital e o Trabalho, através de valores resgatados e adaptados da Idade Média. Trata-se, de acordo com Carvalho, de tentar “restaurar, em harmonia com a ilustração do século, as instituições municipais, aperfeiçoadas sim, mas acordes na sua índole, nos seus elementos com as da Idade Média” (CARVALHO, 1971, p. 79). Nessa perspectiva, ainda segundo Carvalho (1971), o conjunto da obra de Herculano, tanto histórica quanto ficcional vai dar destaque especial à Idade Média e ao Renascimento.

A Idade Média é um tempo privilegiado, para Herculano, em que os costumes, as instituições e as ideias devidamente adaptadas ao contexto de sua atualidade seriam o melhor caminho para a busca do equilíbrio para o povo europeu. A doutrina do medievalismo é considerada por ele como o tempo de equilíbrio quase ideal, que pode solucionar um dos grandes dilemas do século XIX europeu: a incompatibilidade latente entre “capital” e “trabalho”. Chega a pensar, em seus trabalhos históricos concomitantes à sua época, concepções elaboradas da história do pensamento humano (CARVALHO, 1971, p. 80).

Dando preferência à Idade Média para a ambientação das suas novelas e pesquisas históricas, Herculano destaca o abandono das formas clássicas. Dá atenção ao período de aparecimento das noções modernas, do fascínio pela fantasia, do novo conceito de valorização do expressivo sobre o belo e, sobretudo, da preocupação com a defesa das liberdades individuais, já que “o princípio de liberdade pertence incontestavelmente à Idade Média” (REIS, 1998, p. 106), como ele próprio descreve nas Cartas sobre a história de Portugal.

Voltando às premissas de Joaquim Barradas de Carvalho (1971), entendemos como, nessa volta à Idade Média para buscar inspiração, o conceito de *historicismo* para Herculano ganha contornos particulares. Carvalho (1971, p. 66) afirma que Herculano está mais próximo da concepção atual dos historiadores, pois ele se ocupava em entender mais o social e o institucional. É o que percebemos na sua abordagem da coletânea *História de Portugal* (1846-1853) e também em Opúsculos Tomo V: “busquemos a história da sociedade e deixemos um pouco a dos indivíduos” (HERCULANO, 1881, p.105). Assim, o historicismo do autor leva mais em consideração o coletivo, composto de nobreza, povo e igreja, deixando o individual quase esquecido:

a biografia das famílias ou dos indivíduos nunca pode caracterizar qualquer época; antes pelo contrário, a história dos costumes, das instituições, das ideias, é que há-de caracterizar os indivíduos, ainda quando quisermos estudar exclusivamente a vida destes, em vez de estudarmos a vida do grande indivíduo moral chamado povo ou nação. (HERCULANO, 1886, p. 105)

Há de se considerar também mais alguns aspectos sobre o medievalismo trazidos por Helena Buescu no *Dicionário do Romantismo Literário Português* (1997), ao dizer que através das figurações e do realce da Idade Média, é possível associar para o público leitor à descoberta, de suas próprias tradições através das novas narrativas literárias, numa constante consciência histórica “articulada em termos de oposição binária («então» vs. «agora»)”. (BUESCU, 1997, p. 311). Isso vai levar a uma outra reflexão sobre ao conceito de estado-nação, na busca pelas origens históricas da nacionalidade portuguesa. A autora sublinha que é “sobre as raízes medievais que subjazem às nacionalidades constituídas” (BUESCU, 1997, p.311). Com isso, Herculano promove uma revisitação, reformulação e revalorização das tradições e dos cânones, de forma que o medievalismo romântico configura a relação entre a identidade nacional com a valorização do passado histórico.

Os fundadores dessa perspectiva são Alexandre Herculano e Almeida Garrett. “O certo é que os caminhos abertos ou apontados por estes dois nomes parecem constituir as vias preferenciais que o medievalismo conhece no Romantismo” (BUESCU, 1997, p.311). Herculano, nessa via, com a publicação da coletânea *História de Portugal* (1846-1853), estabelece as bases da moderna historiografia portuguesa. A obra se centra, principalmente, na Idade Média. Não é à toa, visto que o autor a considera como a origem das instituições da liberdade liberal, tão exaltada no século XIX.

Podemos pensar nisso em relação ao discurso historiográfico do autor de *Lendas e Narrativas* (HERCULANO, 1970) que sempre vem carregado da ideia de que o passado serve para pensar o presente. Essa resolução é possível afirmar, segundo Carvalho (1971), através de “vários passos da sua obra”, como em *Cartas sobre a História de Portugal* já mencionadas na seção anterior, como também em *Apontamentos para a História dos Bens da Coroa e dos Foraes* de 1843-1844, nas *Cogitações soltas de um homem obscuro* de 1846, na *História de Portugal* (volume VI) – obra que começou a ser publicada em 1846 e cuja publicação se arrastou até 1853 – e finalmente nas *Cartas a Oliveira Martins*, escritas já de Val de Lobos, de 1872” (CARVALHO, 1971, p. 71).

Ao observarmos *Lendas e Narrativas* (1970), notamos a consciência que Herculano tem de trabalhar esteticamente o histórico e o ficcional em seus contos. Alguns deles de natureza mais historicizante, outros de natureza mais literária, mas sempre preenchendo as lacunas históricas com a ficção. Dessa forma, a sua ficção histórica vai ser, segundo França

(1993), uma interpretação e uma reescrita da história com função pedagógica e de intervenção no presente.

Entretanto, segundo Marinho (1999), na sua expressão singular, Herculano traz tendências fortes do gênero romance, com a presença de heróis e heroínas inventados, que se movimentam num passado quase que real. Porém, no que se refere às *Lendas e Narrativas*, há de se considerar a proximidade com as próprias crônicas medievais, principalmente a de Fernão Lopes (FRANÇA, 1993, p.131), e a capacidade que o autor tem de manipular as lacunas dessas realidades históricas através dos elementos literários. A construção dos tempos, das personagens e dos fenômenos implica a interligação de passado e presente, como destacamos acima, e é sempre relevante frisar este fato, pois ele perpassa toda a literatura de Herculano. Há, de certa forma, somando a isto, a convocação de um futuro não apenas entrevisto, mas já capaz de interferir no passado e no presente, pelas potencialidades que se adivinham plausíveis (MARINHO, 1999, p. 139).

É uma relativização da história que se propõe Herculano e delineando personagens que caminham pelas crônicas medievais e acabam por construir um traço muito característico nos romancistas históricos como Walter Scott e Victor Hugo, na literatura portuguesa, que é a “liberdade de efabulação” (MARINHO, 1999, p. 140)

Ainda no plano de aspectos do texto, é preciso dar uma atenção especial às personagens. Elas constituem um domínio privilegiado no estudo do romance histórico, uma vez que parte delas têm uma existência histórica definida, limitando de certa forma a liberdade do narrador (MARINHO, 1999, p. 60). Mas isso não se torna um problema para Herculano, pois o autor – demonstrando compreensão e domínio dos mecanismos de produção do gênero escolhido para se debruçar – raramente dá destaque, nas suas ficções, a personagens históricos, deixando-os propositalmente em segundo plano e elegendo personagens ficcionais para complementar as lacunas nos fatos históricos. Com isso ganha maior liberdade criativa nas lacunas da História e maior credibilidade aos relatos Históricos.

Assim, *Lendas e Narrativas* (1970) compilam narrativas curtas populares, sendo possível observar que a fabulação realmente toma conta do foco principal das histórias, com algumas poucas exceções, como o excesso de descrição e atenção dados à arquitetura em *A Abóboda* e ao espaço do porto em *Aras por Foro de Espanha*. Ainda no plano de aspectos do texto, transpassando-nos do campo das descrições espaciais para os personagens é importante ressaltar que, através dessas assertivas teóricas, o papel social e histórico da escrita de *Lendas e Narrativas* é deveras importante, tanto em termos de recuperação da memória, quanto da fabulação do texto.

Nas *Lendas e Narrativas*, é relevante também observamos que os temas da Idade Média eram justificados dentro do escopo do maravilhoso do Cristianismo, mas que no século XIX são colocados dentro de um universo de literatura fantástica. Desta ótica notamos que o maravilhoso e o fantástico como complementares na formação da representação. Com efeito, as narrativas históricas são construções que vão além da mimesis, bem como as narrativas literárias em geral, corroborando para a incidência do fantástico e do maravilhoso.

Segundo Todorov (2012), o maravilhoso pode ser entendido como um conjunto de manifestações do sobrenatural aceito como parte da realidade das personagens na narrativa. As narrativas maravilhosas compreendem o imaginário mítico do homem medieval e do moderno. No maravilhoso, admitem-se novas leis da natureza, as quais justificariam fenômenos não explicados pelas leis da natureza e das ciências naturais. (TODOROV, 2012, p. 48). “No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação (hesitação) particular nem nas personagens, nem no leitor implícito” (TODOROV, 2012, p.60), ou seja, acontecimentos sobrenaturais e naturais se interpenetram e se complementam, no texto, sem causar estranhamento nos personagens, nos narradores e no leitor implícito.

David Roas (2013) expõe, em acréscimo, que no maravilhoso o sobrenatural é mostrado como natural, num espaço distinto ao do leitor, mas que leva em consideração como os fatos são narrados, diferentemente de Todorov que só considera a natureza dos tais fatos. Para Roas só o momento de hesitação não serve para separar o fantástico do maravilhoso, por isso é preciso que entendamos que a impossibilidade de explicar o fenômeno sobrenatural, não somente a impressão que ele causa, por exemplo de medo para Todorov, pode acabar por considerar a narrativa fantástica. O acontecimento sobrenatural insólito e a existência do impossível que estariam no cerne da questão do gênero fantástico, é preciso, portanto um conflito com a nossa percepção de realidade.

Seguindo a linha de estudo de Todorov sobre o fantástico e o maravilhoso no livro *O Maravilhoso no Ocidente medieval*, Le Goff (2018) salienta que para entendermos a questão do maravilhoso é preciso averiguar como os homens da Idade Média entendiam e percebiam aquilo que hoje realmente chamamos de maravilhoso. Assim, para Le Goff (2018), o maravilhoso está:

profundamente ligado à procura da identidade individual e colectiva do cavaleiro idealizado. O facto de as provas do cavaleiro passarem por toda uma série de maravilhas – que ajudam (como certos objectos mágicos) ou maravilhas que é preciso combater (como os monstros). (LE GOFF, 2018, p.18)

Nessa perspectiva, Buescu (1997) deixa bem claro que dentro do medievalismo é necessária a presença do imaginário, assim as narrativas maravilhosas de Herculano dialogam

exatamente com o imaginário medieval. Sendo assim, a coexistência do medievalismo e do maravilhoso dentro de *Lendas e Narrativas* é flagrante.

Eleonor Machado de Sousa (1978) coloca que, nesse panorama de releituras do universo medieval, escritores procuram trazer à tona novamente cenários comuns ao período do gênero gótico em meados do século XVIII. Tiravam deles efeitos de mistério, terror e horror, ilustrando as particularidades dos cenários góticos, como o castelo medieval. Dessa forma, faz-se necessário uma pontuação sobre o gênero e o que vai restar dele no Romantismo do século XIX, principalmente no que concerne a Portugal.

1.2. O Gótico no Romantismo de Herculano

[...] “E o reguei de alma sombria
Com meu pranto noite e dia
E escondido sob sorrisos gentis
E com cortesias, enganosos ardis” [...]
William Blake¹¹

Primeiramente, é preciso entendermos como se dá a ficção gótica, pelo menos em relação aos fatos mais elementares, pois em sua inteireza não se chegou a um consenso por parte dos grandes teóricos do gênero gótico. Muitos divergem sobre vários aspectos que compõem o todo do gênero e até sobre sua definição, como coloca Hogle em *The Gothic*:

Desde o final dos anos 1970, o gótico tornou-se um campo altamente popular de estudo acadêmico. Dezenas de livros foram publicados, tanto no gótico em geral, e em subgêneros e autores particulares. Uma revista, Estudos Góticos, foi estabelecido e está ligado à Associação Internacional Gótica, um corpo que existe para promover o estudo do gótico. Talvez a despeito, ou talvez por causa dessa concentração de atividade crítica, o gótico permaneça um campo notoriamente difícil de definir. (HOGLE, 2004, p. 18)

Botting (2005, p.9), na introdução da obra *Gothic*, contextualiza o surgimento do gótico na terrível obscuridade que assombrou a racionalidade e moralidade do século XVIII. E afirma que o gótico seria a escrita do excesso. As figuras góticas, assim como suas atmosferas sombrias e misteriosas, representavam o retorno perturbador do passado no presente, ameaçando a integridade física ou psicológica das personagens. (BOTTING, 2005, p.9).

¹¹ Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/veralima/romantismo/poetas/blake.html> acesso em: 15/9/2019.

O principal *locus* das tramas góticas era o castelo, e vai ser predominante por toda a ficção gótica do século XVIII. Decadente, sombrio e cheio de passagens ocultas, o castelo estava ligado a outros edifícios medievais, como abadias, igrejas e cemitérios que, em seus estados geralmente ruinosos, remetiam a um passado feudal associado à barbárie, superstição e medo. “O interior dos velhos edifícios fortificados é um verdadeiro labirinto de escadas em caracol, corredores infindáveis Os prazeres do horror e terror vieram do reaparecimento de figuras há muito desaparecidas. Não obstante, as narrativas góticas nunca escaparam às preocupações de seus tempos, apesar das pesadas armadilhas históricas. (BOTTING, 2005, p.10). O Gótico traz o mistério, o medo, surgidos de vários acontecimentos estranhos, inquietantes e inexplicáveis.

Cultivado mais intensamente na Inglaterra, nos séculos XVIII e XIX, onde a presença de elementos sobrenaturais e criaturas grotescas constrói uma atmosfera de mistério e terror, sendo conferida grande importância a ambientes oníricos e carregados de tensão psicológica. Horace Walpole (*O Castelo de Otranto*, 1764), Clara Reeve (*O Campeão da Virtude*, 1777, publicado em 2ª edição sob o título de *O Velho Barão*, 1778), Ann Radcliffe (*Os Mistérios de Udolfo*, 1794, e *O Italiano*, 1797) e Matthew Gregory Lewis (*O Monge*, 1796) são os nomes mais representativos do goticismo inglês.

Em Portugal, apesar de um contexto cultural propício, o qual envolve castelos antigos, resquícios da cultura da Idade Média e lendas sobre o macabro, pouco teria expressado o gótico sobrenatural em sua literatura. Maria Leonor Machado Sousa na obra *Horror na Literatura Portuguesa* (1979) expõe que:

A índole naturalmente melancólica dos portugueses era propícia a bem receber as novas tendências, mas a profunda agitação da vida nacional nas três primeiras décadas do século XIX continuou a impedir um amplo intercâmbio com a cultura além Pirinéus e foi causa de que recebêssemos simultaneamente Pré-Romantismo e Romantismo. (SOUSA, 1979, p. 11)

Esse foi um dos fatores que contribuíram para que uma literatura mais sombria não viesse com força a Portugal. Todavia isso não impediu célebres escritores, como Herculano e Camilo, de produzirem obras desse caráter.

As obras de Herculano assumem já contornos psicológico mais sombrios, visto que as lutas interiores de personagens como Eurico em *Eurico, o Presbítero* (1844) e Vasco em *O Monge de Cister* (1848) levam o primeiro ao desespero e o segundo ao crime. A temática gótica infiltrou-se nos hábitos de leitura e de criação literária portugueses em meados do século XVIII. O gótico português alia ao castelo em ruínas o mistério dos cemitérios, atribuindo especial destaque a temas sepulcrais e melancólicos, como em *O Noivado do Sepulcro* (1852) de Soares dos Passos. (SOUSA, 1978, p. 280)

Contribuíram para a difusão dessa nova estética, em Portugal, alguns escritores franceses como Hugo, Dumas, Stendhal, Benjamin Constant, Chateaubriand e Lamartine; e os românticos ingleses Byron e Walter Scott, sendo este último de grande inspiração, principalmente a Herculano. “Para Herculano, Walter Scott constitui uma fonte profunda: era ele o inspirador da sua missão de romancista histórico. [...] Scott está presente no seu espírito como um paradigma da literatura que ele próprio criou em Portugal” (FRANÇA, 1993, p.96)

As obras estrangeiras chegam a Portugal por via da tradução que, a partir de 1834, aumenta significativamente. Maria Leonor Machado de Sousa (1978, 1979) destaca a falta de rigor dessas traduções, cuja principal finalidade era serem lucrativas, acrescentando que se realizavam “quase sempre através do francês e muitas vezes sem indicação do nome do autor” (SOUSA, 1978, p.35).

De acordo com Sousa (1979, p. 26), as revistas com mais notoriedade na área são *O Panorama* e *Revista Universal Lisbonense*. Dos contos que se popularizaram no período, há aqueles provindos das lendas dos castelos assombrados, principalmente. Nessas narrativas as temáticas giravam entorno da ressurreição da heroína e violação de túmulos. Outra vertente da literatura de horror divulgada por esses periódicos são as baladas. Diferente do conto, que até então não era um gênero cultivado na literatura portuguesa, a balada estava mais próxima à sensibilidade lusitana e às cantigas populares (SOUSA, 1979, p. 27).

Para a autora as baladas e suas variantes formavam um grupo de narrativas importantes no processo de estabelecimento do Romantismo como vertente estética, sobrepujando em número e em qualidade outras traduções, como as dos romances. Os principais responsáveis pela coleta, tradução e divulgação das baladas em Portugal são Almeida Garrett, cujo trabalho se focou na recolha do cancionário popular a exemplo de Percy e de Walter Scott, e Alexandre Herculano, que se empenhou na tradução de baladas diversas, tanto que a terceira parte da obra *Poesia*, intitulada “Versões”, é toda dedicada às traduções e adaptações de versões inglesas e alemãs. Aliás, o lado macabro desses poemas alemães aporta em Portugal graças ao empenho de Herculano e Gomes Monteiro, que traduziam grandes obras dos expoentes alemães, como Schiller e Bürger, entre 1830 e 1840.

A Idade Média, interesse do romântico português tinha uma característica mais histórica e social, como vimos no capítulo anterior, que do tenebroso dos edifícios e dos ideais medievalistas. Daí que a corrente do romance social¹² de Sue¹³, caracterizado pela descrição

¹² É um gênero de romance que dá relevo à narração dos costumes, das motivações comportamentais e dos padrões de conduta. Tem em atenção e expõe os modos de vida, os preconceitos e os valores de uma sociedade. Cf. MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma História*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996, p.20-27.

minuciosa de espaços e de personagens, pelo estudo psicológico e pela análise de problemas sociais, tenha ganho, entre nós, mais seguidores, entre eles Camilo Castelo Branco:

Esta corrente é especialmente importante porque nela surge Camilo, quase poderíamos dizer que por essa corrente é Camilo. *O Livro Negro de Padre Dinis* e *Os Mistérios de Lisboa* são típicos do género *feuilleton*, como *O Esqueleto* (1848), *A Caveira* e *A Caveira da Mártir* revelam, no interesse pelo macabro, a influência de *Mrs. Radcliffe*, que Camilo muito admirou, e de Soulié. Mas em *A Caveira e Anátema* Camilo retoma, talvez inconscientemente, o tema das primeiras obras góticas – os filhos expiam as culpas dos pais. (SOUSA, 1978, p. 270).

Horace Walpole estabelece uma ligação entre a arquitetura gótica e a literatura, construindo a representação de espaços labirínticos e claustrofóbicos associados à arquitetura gótica. Este espaço labiríntico, um *locus horribilis*¹⁴ é, desta forma, recriado para suscitar sentimentos de medo, horror e desespero nas personagens bem como nos leitores. É também a partir da publicação desta obra que “os escritores, sobretudo os autores de ficção e dramáticos, passaram a encarar a utilização do horror, em todos os seus aspectos – sobrenatural, terror, macabro, crime –, como fonte possível de criação artística” (SOUSA, 1979, p. 9), ainda que tais elementos se houvessem já insinuado na produção literária de épocas anteriores.

A tradição gótica floresceu como um género moderno no século XIX, em obras como o *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), os contos de Edgar Allan Poe, os trabalhos de Sheridan Le Fanu, *O estranho caso do Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson e o *Drácula* de Bram Stoker (1897). Cada uma destas obras criaram um contínuo ícone de horror.

A balada tradicional traz mais elementos tétricos e apresenta o sobrenatural como uma confirmação das virtudes da vida, como o amor verdadeiro que persiste mesmo após a morte dos amantes (SOUSA, 1979, p. 30). O elemento trágico também figura por vezes nessas baladas, representado por um amor impossível de ser consumado, no plano terreno, entre jovens donzelas e cavaleiros cristãos; esta, porém, apresenta mais histórias tristes do que propriamente terríveis, embora haja a presença do sobrenatural.

O romântico português conheceu, sem transição, a literatura noturna e sepulcral e a de evocações góticas: a meditação reforçada por um temperamento saudosista, levou a encarar os tempos passados de um modo especialmente “romântico”, tendendo mais para um negro

¹³ Eugène Sue foi um escritor francês, nascido 1804, no seio de uma rica família burguesa que teve grande notoriedade ao publicar o romance-folhetim *Les Mystères de Paris* (1842-1843). Disponível em: www.lhistoire.fr/eugène-sue-dandy-révolté acesso em: 20/7/19.

¹⁴“A literatura gótica caracteriza-se por ser ambientada em espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam o caráter e as ações das personagens que lá vivem. [...]. Os *loci horribiles* da narrativa gótica são um elemento essencial para a produção do medo como efeito estético, ao expressarem a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens – e, por extensão, o ser humano moderno – experimentam ante a espaço físico e social em que habitam” Cf.: FRANÇA, Julio. Introdução in: *Poéticas do mal*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017, p. 24-25.

melancólico e suavemente triste do que para lances arrepiantes da escola alemã, por exemplo (SOUSA, 1978).

Assim, o horror na escrita portuguesa apresenta uma confluência entre a literatura soturna das primeiras manifestações do gótico aliada ao sentimentalismo romântico: a introspecção do espírito romântico, de caráter acentuadamente saudosista, melancólico, ao invés do tétrico terrífico.

Os romances históricos de Herculano devem muito ao gênero gótico: a linguagem, os ambientes e os recursos. Para Sousa (1979, p. 60), Garrett e Camilo inseriam pequenas passagens terríficas em algumas de suas obras, resultado do contato direto com o número extenso de obras e traduções de obras góticas que esses autores mantiveram durante as primeiras décadas do século XIX.

Mas, segundo a autora, o exemplo mais contundente vai ser mesmo o de Alexandre Herculano. Ela destaca através da premissa do professor Hernani Cidade a respeito das marcas do estilo gótico e do horrífico na obra herculaniana:

O pintor vai aos Alpes à cata do *belo horrível*, se não o reconstitui dos episódios mais dramáticos da História; o romancista, como o dramaturgo, como o próprio poeta, é na acção emocionante que se compraz; o faquir Almulin vingando-se de Abdu-r-rahman, moribundo (*Lendas e Narrativas » o Alcaide de Santarém*); Fr. Vasco, n' *O Monge de Cister*, vingando-se do camareiro menor Fernando Afonso, fazendo-lhe beber, golada após golada, o veneno do seu ódio monstruoso. Alonga-se a tortura nas personagens para demorar a emoção dos leitores, como ainda o pode mostrar o episódio da passagem por Sália, por Eurico e Hermengarda. Victor Hugo dera o exemplo, na morte de Cláudio Frolo, despenhado por Quasimodo do alto da torre de Notre Dame... (CIDADE, 1945, p.109 *apud* SOUSA, 1978, p. 269)

A construção das narrativas de Herculano nos revela, então, recursos claramente góticos, como a noite profunda e os mistérios que se escondem em seu véu. Mesmo não sendo tão visível o terrível material de cenas assombrosas em sua obra, Herculano destaca-se pela forma como cria e descreve a alma torturada e aflita de seus heróis. O sentimento gótico em sua obra é transportado para a interioridade de alguns de seus personagens com um constante mal-estar com o mundo (SOUSA, 1979, p. 61). Os castelos portugueses recordam as vitórias guerreiras dos primeiros tempos da nacionalidade e não casos amorosos. A ação do sobrenatural com a intervenção do além no decurso do enredo é bastante comum nos romances de cavalaria portugueses. Fantasmas, demônios e outras entidades aliam-se aos humanos em busca de redenção ou em troca de favores mútuos, como ocorre, por exemplo, em *Fradinho de mão furada*, de José da Silva, texto do início do século XVIII ou em *O defunto*, de Eça de Queiroz. Essa convivência ainda talvez seja mais patente em *A Dama Pé de cabra*, em que a entidade sobrenatural é desposada por um humano e protege o filho gerado dessa relação.

2. BREVE ESCORÇO SOBRE A FICÇÃO DE HORROR

“Como seria natural esperar de uma forma tão estreitamente ligada a emoções primitivas, a história de horror é tão antiga como o pensamento e a fala humanos”

H. P. Lovecraft¹⁵

Uma das origens da ficção horrífica, como aponta Ariovaldo José Vidal (2010) é o romance *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, embora seja reconhecido que ele não fora o único precursor, mas é o mais conhecido. Julio França (2008) salienta que “Walpole inaugura assim uma tradição crítica que não se priva de pensar a ficção de horror em função dos efeitos causados sobre seus leitores” (FRANÇA, 2008, p. 2), tornando-se a partir daí o marco da literatura gótica no século XVIII. E é interessante observarmos que a literatura gótica passa a se popularizar principalmente pelo efeito que ela causa no leitor: o horror, o medo, a angústia e o terror.

O ficcionista H. P. Lovecraft no seu ensaio *O horror sobrenatural em literatura* (2008, p. 15) vai confirmar essa premissa, colocando que realmente, o que vai definir uma literatura como de horror não é tanto o enredo, mas sim o efeito que ela causa no leitor.

Mas existe uma linha tênue que separa o horror do terror. Segundo Ann Radcliffe no ensaio *Do sobrenatural na literatura* (1826) – que é até hoje, uma das mais influentes distinções entre o terror e o horror na ficção – o terror volta-se para a criação de uma atmosfera de suspense, sendo essencialmente psicológica; o horror necessariamente precisa da figura monstruosa que crie um malefício físico. Assim o horror está mais para o grotesco e o terror mais para o sublime.

Muitas vezes, os elementos do sobrenatural, associados ou não a componentes da ficção científica; partes retiradas de cadáveres, corpos pútridos. A ideia de escapar à morte também é recorrente no horror, tendo a capacidade de ao mesmo tempo atemorizar, assustar, causar medo, mas também desconforto, repulsa, nojo, náusea, angústia em seus os seus leitores ou espectadores. Em suas diversas manifestações, é natural a existência atmosfera de estranheza, de infamiliaridades ou inquietações.

No terror não necessariamente temos a presença do sobrenatural. As ações terríficas podem estar concentradas tanto nas ameaças naturais, como furacões e tempestades, como também em ações de tortura psicológica.

¹⁵ Cf.: LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iuminuras, 2008, p. 13.

O horror na literatura foca, muitas vezes, em demônios, no maravilhoso, no sobrenatural. Podemos percebê-lo, por exemplo em narrativas com vampiros, lobisomens, fantasmas e pactos com demônios, tais como o que se verifica no *Fausto* de Goethe (1806).

O Romantismo foi o período de grande estímulo para a literatura de horror, principalmente na Alemanha e na Inglaterra dos séculos XVIII e XIX. As personagens da época ilustravam a tragicidade e medos, despertando lados sombrios da alma. Era possível identificar por meio dessas narrativas uma espécie de denúncia. (FRANÇA, 2008).

O século XIX é a idade de ouro do terror/horror, quando surgiram grandes nomes, intensificando o mercado editorial, o advento do Romantismo e sua cultura popular. O horror romântico apresenta cenários com cemitério fantasmagoricamente assustadores; a noite como momento do perigo.

O cenário de horror pode apresentar lugares solitários, lúgubres, ermos, escuros, palcos de tragédias, mansões góticas, florestas, pântanos, lagos, o mar, o espaço sideral, penhascos. Podem ambientar terror nos centros urbanos, prédios, quartos, bares, hospitais, ruas, hospícios, ilhas. (FRANÇA, 2008).

O historiador francês Jean Delumeau (2017), na obra *História do Medo no Ocidente*, enfatiza a importância da noite na literatura de horror, pois somos seres diurnos. Nesses cenários sombrios vivem criaturas aterrorizantes como vampiros, lobisomens, fantasmas, assassinos em série, psicopatas, monstros de todos os tipos.

Julio França destaca ainda que a literatura de horror é “denominação mais usual dada a textos ficcionais que, de algum modo, são relacionados ao sentimento de medo físico ou psicológico”. (FRANÇA, 2008, p.1).

O horror na literatura portuguesa perpassa e ganha força no Romantismo. Entretanto, a tendência ao horrífico e ao macabro remonta à Idade Média, época em que eram frequentes as composições de tom popular e final trágico, as *baladas*. No século XIX temos a recuperação da tradição oral medieval no tom mais melodioso nas composições poéticas românticas. Nas temáticas é comum o aparecimento do fantasma que luta pela sobrevivência do amor depois da morte, numa tentativa de alcançar a felicidade nunca experimentada em vida. Esse tema é trazido por Göttfried August Bürger na construção do poético *Lenore* (1773) que vai ser retomado por Alexandre Herculano na sua versão “Leonor”, feita a partir desse original.

Noël Carroll (1999) em *A Filosofia do Horror ou os Paradoxos do Coração* explora sobre um horror ligado de início à narrativa gótica e o sobrenatural. Passa a ser nomeado por ele de *horror artístico*.

O horror artístico é tratado por Carroll como uma categoria de linguagem comum sendo conceito para troca de informações, marcando a comunicação despreziosa, distinto do horror natural, que remonta a um sentimento de inquietação, incômodo, medo, repulsa causado por acontecimentos e/ou situações reais. Os exemplos que temos podem ser intempéries naturais, os desastres aéreos ou uma guerra com suas consequências, como o nazismo e o holocausto. (CARROLL, 1999, p.27). No horror artístico é imperativo que o leitor sinta um apelo pelo choque cruel a que as personagens são submetidas, o que implica, posteriormente, uma aquiescência com a sua condição e uma reação emotiva por parte deste leitor, que pode se consubstanciar em medo, pena ou abalo

Todavia, nem tudo que é tratado como horror na ficção, merece, segundo o autor, ser chamado de “horror artístico”. Ele menciona que o horror precisa se cristalizar, na nossa interpretação, perdurar para além dos tempos e ficar marcado no imaginário. Segundo Carroll (1999, p.28), o gênero horrífico em si só começa mesmo, numa unidade mais consistente e coerente, na última metade do século XVIII e no alvorecer do século XIX.

Portanto as duas acepções, os horrores artísticos quanto ao horror natural são marcados em essência pelo mal-estar, pela dor, pelo sofrimento, pela repulsa que acometem o homem seja em situações de violência, física ou psicológica, seja diante da arte.

Noël Carroll (1999) coloca ainda que horror artístico é um estado emocional, passando essencialmente por um estado extraordinário de agitação, causado pela ideia de que um monstro, com todos os seus detalhes assustadores, ameaça do impuro. Assim, o pensamento do público poderia estar sujeito a essa característica monstruosa. O horror artístico depende, portanto, de um estado emocional. O autor, então, traça um panorama sobre as emoções. Em contrapartida, do lado português, Sousa (1979) destaca que a caracterização do horror, em Portugal, é singularmente mais melancólica:

encontravam-se lastimosas narrações de desastres marítimos, tristes casos de amor, aventura de cavaleiros com gigantes e uma poesia melancólica e saudosista, mas o terror não fora descoberto [...] também na literatura popular [...] não era frequentes os temas tétricos, e o sobrenatural limitava-se a tristes almas-do-outro-mundo, bruxarias e partidas com o Diabo. (SOUSA, 1979, p. 11).

Dessa forma, os pré-românticos e os românticos foram absorvendo as novas tendências da estética gótica por toda Europa e se adequando às suas questões internas. Isso levou os ficcionistas portugueses, essencialmente melancólicos e saudosistas a produzirem obras horríficas suavemente tristes. Sousa ainda expõe que “o romântico português saudou na Idade Média os ideais, a altura, e não o tenebroso dos subterrâneos” (SOUSA, 1979, p. 13).

Vejamos nos tópicos posteriores alguns dos elementos horríficos que vamos encontrar sutilmente colocados na obra de Herculano.

2.1. O Monstro: Cerne do Horror

“Tente ver o mal que eu sou. Ando pelo mundo em trajes de mortal, o pior dos demônios. O monstro que se parece exatamente com todo mundo”

Lestat de Lioncourt¹⁶

Conforme apontamos brevemente na Introdução deste trabalho, as particularidades sobre horror e terror seguem, primeiro, a premissa de Ann Radcliffe, na qual o horror está mais para as situações de perigo concretas e materiais, logo se aproximando mais do grotesco, e o terror está para o lado psicológico e sublimativo da ameaça. Noël Carroll aponta que a questão horrífica está intrinsecamente relacionada ao monstruoso. Por conseguinte, “Correlacionar o horror com a presença de monstros dá-nos uma boa maneira de distingui-lo do terror, sobretudo do terror enraizado em histórias de psicologias anormais” (CARROLL, 1999, p.31).

Na perspectiva Carroll (1999), uma história genuinamente de horror e não uma história apenas de monstros apresenta uma estranheza por aquelas personagens que são configuradas como humanas, e que vão considerar os monstros no seu sentido mais *lato*¹⁷, como criadores da desordem, do caos do mundo normal, geralmente proporcionando repulsa. (CARROLL, 1999, p.31). Carroll, ainda, destaca:

Os monstros do horror [...] quebram as normas de propriedade ontológica presumidas pelos personagens humanos positivos na história. Ou seja, nos exemplos do horror, ficaria claro que o monstro é um personagem extraordinário num mundo ordinário, ao passo que nos contos de fada e assemelhados, o monstro é uma criatura ordinária num mundo extraordinário. (CARROLL, 1999, p. 32).

Os monstros vão apresentar em muitos casos uma mistura que normalmente é distinta. Por exemplo, personagens possuídas pelo demônio, mostram claramente um aspecto duplo; seres categoricamente diferentes, o possuído e o possuidor, este uma figura transgressora.

A categoria intersticial, contraditória do monstro, a título de exemplo temos em a *Dama Pé de Cabra*, personagens que dá título ao conto “Só quando, à noite, no seu castelo, pôde considerar miudamente as formas nuas da airosa dama, notou que tinha os pés forçados como os de cabra” (HERCULANO, 1970, p.38 – tomo II); acaba por fornecer uma estrutura, uma percepção de impureza. A construção da particularidade principal desta mulher não é ao

¹⁶ Personagem de Anne Rice. RICE, A. *Cânticos de sangue* – crônicas vampirescas. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. Edição Kindle.

¹⁷ Ser monstruoso das lendas, pessoa muito feia, pessoa perversa, produção animal contrária à ordem regular da natureza. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/monstro>. Acesso em: 20/6/2019

acaso. Collin de Plancy sublinha que “Era comum demônios e feiticeiras tomarem a aparência de uma cabra” (PLANCY, 2019, p. 183).

Carroll ainda destaca que os monstros não são apenas fisicamente ameaçadores, são também cognitivamente assustadores, pois rompem com o conceito cultural de natureza, apresentando-se como “antinaturais”. (CARROLL, 1999, p. 53). De tal fato que a ameaça cognitiva possibilita a apreensão do monstro como algo impossível, deixando quem os encontram loucos, doidos e transtornados. No conto *A Dama Pé de cabra* temos a seguinte cena como ilustração:

E a mão da dama era preta e luzidia, como o pêlo da podenga, e as unhas tinham-se-lhe estendido bem meio palmo e recurvado em garras.

– Jesus, santo nome de Deus! – bradou D. Diogo, a quem o terror dissipara as fumaças do vinho. E, travando de seu filho com a esquerda, fez no ar com a direita, uma e outra vez o sinal da cruz. (HERCULANO, 1970, p. 41 – tomo II)

Ao persignar-se D. Diogo tentava a todo custo fazer desaparecer a figura horrenda que transformava a sua frente. A dama, como o objeto de horror, tornou-se mais ainda ameaçadora e terrível.

Para compreendermos melhor as questões sobre monstruosidades levantadas por Herculano, percorremos o estudo de Jeffrey Cohen (2000) sobre os monstros no seu ensaio *A cultura dos monstros: sete teses*. Nossa intenção é buscar subterfúgios para uma melhor apreensão do que concerne ao monstro ficcional e sobrenatural e do monstro moral. Essas particularidades são cruciais para o diálogo no próximo capítulo acerca do mal. Partimos do que Cohen coloca a respeito do surgimento do monstro: “O monstro nasce [...] como a corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro incorpora – de modo bastante literal – medo, desejo, ansiedade e fantasia” (COHEN, 2000, p. 26-27).

Dessa forma lemos aqueles que apontamos como monstros pela época em que foram concebidos, ou seja, no século XIX, no Romantismo, mas levando em conta, claro, os aspectos da Idade Média que foram resgatados pelos românticos.

Destarte no território ameaçador do monstro, Cohen salienta que esse é quase sempre um “espaço cultural a ser contestado”, servindo aos propósitos da estética romântica revolucionária. “O monstro é a diferença feita carne; ele mora no nosso meio” (COHEN, 2000, p. 32). E é através dessa premissa do distinto que os “monstros” de Herculano se constroem. A dama com aparência disforme, como visto acima, que ameaça ao tornar o corpo horrendo ainda pior com a quebra do pacto com D. Diogo. O estrangeiro, em *A morte do Lidador* (HERCULANO, 1970 – tomo II) como um corpo e lugar incoerente de apreensão; e o próprio diabo ao assumir metaforicamente as formas de uma bela e nobre mulher – Leonor

Teles em *Arras por foro de Espanha*. O monstro vai ser assim a incorporação do fora, do além.

Cohen sublinha que “qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através [...] do corpo monstruoso, mas em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica e sexual” (COHEN, 2000, p. 32). E são esses pormenores que mais nos interessam ao transcorrer uma análise das personagens herculanianas como monstruosas. Não somente o caráter ficcional ou do horror artístico, como apontado num breve panorama no início deste capítulo. Herculano como historiador e uma persona ativamente engajada e política construiu, através da ficção, personagens que estão ligadas às questões moralizantes de sua época, apesar do retorno do enredo à Idade Média.

O processo em aberração monstruosa é bastante próximo a nós. Dessa forma, ao “representar uma cultura prévia como monstruosa justifica seu deslocamento ou extermínio, fazendo com que o ato de extermínio apareça como heroico” (COHEN, 2000, p. 33). Em nosso caso, *A morte do Lidador* a luta contra os infiéis, os mouros¹⁸:

então de cristãos conquistados, hoje de mouros vencidos. A Cruz hasteava-se outra vez sobre o crescente quebrado; os coruchéus das mesquitas convertiam-se em campanários de sés, e a voz do almuadem trocava-se por toada de sinos, que chamavam à oração entendida por Deus. (HERCULANO, 1970, p. 103 – tomo II)

É interessante notar que Jean Delumeau (2017) coloca a ameaça mulçumana como “agentes de Satã”. Os portugueses, por sua vez, tratavam os mulçumanos como mouros, dirigindo a alcunha a todos os seguidores da religião de Maomé, incluindo árabes ou convertidos de outras nações e etnias, assim como seus descendentes, que a partir do século VIII invadiram e ocuparam grande parte do que veio a se tornar o Reino de Portugal, território que foi sendo paulatinamente reconquistado pelos cristãos até a tomada final do Algarve por Afonso III em 1249.

Cohen vai citar um exemplo semelhante ao nosso caso em *A morte do Lidador*,

na França Medieval as *chansons de geste* celebram as cruzadas, ao transformar os muçulmanos em caricaturas demoníacas, cuja ameaçadora falta de humanidade podia ser lida a partir dos seus bestiais atributos; ao definir os “sarracenos” como *monstra*, os propagadores tornavam retoricamente admissível a anexação do Oriente pelo Ocidente. (COHEN, 2000, p. 33)

Tal fato colabora com a premissa de Delumeau a respeito dos judeus como parte de um mal absoluto. Estes foram acusados de trazer a peste negra, sangrar crianças cristãs para

¹⁸ O termo mouro, utilizado em um sentido amplo para definir os invasores muçulmano da península Ibérica, refere-se a povos de várias origens, mas, sobretudo, aos habitantes islâmicos do norte da África. Conforme anuncia Ana Rita Gaspar Moreira, é possível acompanhar, em diversos autores, algumas confusões metodológicas no que diz respeito à: “definição do termo ‘mouros’, que ora identifica os norte-africanos, sobrepondo-se por vezes com pouca clareza à identificação das populações berberes, ora conversa com o âmbito lato que detém no uso comum”. Cf: ALVES, Carla Carvalho. *Figurações do mouro na Literatura Portuguesa: o lado errado do marenostro?*. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de Letras, São Paulo, 2010, p. 78.

rituais para depois devorá-las. “Na Europa ocidental, o antijudaísmo mais coerente e mais doutrinal se manifestou durante o período em que a Igreja [...] sentiu-se presa entre os fogos cruzados de agressões convergentes”. (DELUMEAU, 2017, p. 414).

A diferença política e ideológica é um catalisador para a insurgência monstruosa. Nessa perspectiva qualquer um pode se tornar um ser monstruoso dentro e fora de narrativas ficcionais, mediante a forma como agem e como são conduzidos. A moralidade desviante também pode tornar uma personagem “normal” e comum numa monstruosa e horrível. “A própria história também pode se tornar um monstro: desfigurante, autodestrutiva, sempre sob o risco de expor as suturas que mantêm costuradas seus separados elementos em um corpo único e pouco natural”. (COHEN, 2000, p. 35).

Um outro personagem monstruoso do que trata Cohen e que Delumeau confirma como mais um “agente de Satã” é a mulher. Essa questão nos é bastante preciosa, visto que tratamos em análises mais a frente, de duas mulheres muito características dentro de suas respectivas narrativas: a dama com pés de cabra e a figura histórica Leonor Teles. Esta, foi rainha de Portugal entre 1371 e 1383, pelo seu casamento com Fernando I de Portugal.

O corpo feminino se torna monstruoso, nas metamorfoses físicas e morais dentro das narrativas. E “a identidade sexual ‘desviante’ está igualmente sujeita ao processo de sua transformação e monstro” (COHEN, 2000, p. 35). A dama com pés de cabra apresenta uma deformidade que logicamente a aproxima simbolicamente à figura do bode, como já comentado anteriormente no texto, quando na fala sobre a *cabra*. “O bode, entre os egípcios, representava o deus Pã, e muitos demonógrafos dizem que Pã é o demônio do sabá”. (PLANCY, 2019, p. 80). “Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher foi acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte”. (DELUMEAU, 2017, p. 468).

A “mulher, cuja diferença biológica estimula fantasias de castração e devoração ou, em nossa própria época, a vingança de ressentimentos acumulados de alguma classe ou raça oprimida [...] algumas das arquetípicas figuras do Outro” (JAMESON, 1981, p. 115 *apud* DONALD, 2000, p. 111). Assim é possível numa síntese de pensamento que o *outro* é sempre as mulheres, os não-brancos, que são rapidamente transformados em monstros. (COHEN, 2000, p. 45).

Assim como Cohen (2000), Carroll coloca que “as criaturas horrorizantes também são impuras” (CARROL, 1999, p. 64). Essa impureza está ligada, principalmente, mas não exclusivamente às deformidades corpóreas, tornando-os objetos de horror, sendo essencialmente ameaçadores. (CARROL, 1999, p. 64)

Na primeira imagem monstruosa da mulher em *A Dama Pé de cabra*, no início do conto, destacam-se pernas deformadas, semelhantes às patas de um bode. Essa simbologia do bode vai remeter diretamente à figura do diabo. As pernas servem para lançar a hipótese, a suposta ideia, de que ela seria ou o próprio diabo, ou agente demoníaco, mas não é deixado claro pelo narrador. Não obstante, poderíamos dizer que a Dama com os pés de cabra apresenta, sim, um caráter duplo, se interpretarmos como metade mulher e metade demônio, ou seja, duas figuras em uma.

Mais à frente na narrativa, esta mulher se transforma em um outro ser monstruoso, mais amedrontador ainda. Mas poderíamos nos indagar sobre as pernas deformadas: seriam elas já um castigo? E ela estaria na floresta à espera ou de Vingança, ou de Redenção?

É interessante notar também que as pernas deformadas da dama não causam inquietações no marido, ou até mesmo estranhezas. A transformação dela no final da narrativa em algo que o marido não consegue compreender é que a torna realmente num monstro. Destarte, na ideia Cohen (2000) o monstro pode ser algo incompreensível, sendo o caráter de torná-lo um monstruoso justamente essa incompreensão.

Carroll salienta que “para fazer um monstro horrendo – em virtude da exigência de impureza –, basta unir categorias distintas e/ou apostas por meio de fissão ou fusão. “A fusão seria de elementos humanos com elementos, por exemplo, animais em um único corpo (CARROL, 1999, p. 69). A fusão também compreenderia a possessão – um corpo dentro de outro corpo, sendo este corpo transgressor. Os elementos outros, como o demônio, ao se fundirem com corpo dão a eles características, que antes não pertenciam esse corpo, por exemplo, como super força, a capacidade de mover objetos etc.

Isso acontece na narrativa *A Abóbada*, na qual vemos a questão da possessão, da representação do Diabo, como o principalmente agente do mal.

Todavia, nas outras duas narrativas de Herculano, como *Arras por foro de Espanha*, na qual Leonor Teles, personagem central, no seu caráter subversivo do adultério, do divórcio, sendo também estrangeira à nação portuguesa – é espanhola – ganha uma conotação diabólica. Suas outras atitudes, com isso, são justificáveis por esse caráter que é intrínseco a ela.

Dom Fernando, marido de Leonor Teles, por sua vez, não é um herói, mas também não é uma vítima. É apenas um homem comum, que está sob a influência de uma mulher, “agente de Satã” como trata Delumeau (2017).

Temos também, nessa abordagem de Delumeau (2017), como mais um “agente de Satã” o estrangeiro em *A morte do Lidador* – os mouros –, sendo por extensão, um “agente do mal”, que corresponde a uma generalização a respeito dos muçulmanos.

O que podemos perceber na obra de Herculano é que ele faz o uso de algumas particularidades como um ambiente horrível, o próprio mal, como o monstruoso, tanto na categoria física quanto na categoria moralizante, construindo narrativas históricas com traços horríficos. Esses traços horrendos, não necessariamente, como em *Arras por foro de Espanha*, causam medo no leitor, mas podemos dizer que as atitudes de Leonor Teles, principalmente em relação ao Frei Roi, causaram desconforto, angústia, e sensação de repulsa em relação a essa personagem, características abarcadas pelo horror.

A morte do lidador tem um caráter duplo mediante a época em que foi recebida. Primeiro, no século XIX, por exemplo, era comum achar que o outro, principalmente o outro sendo muçulmano – os mouros como eram mais pejorativamente conhecidos –, como inimigo monstruoso, justificando-se a sua eliminação devido a sua ideologia, cultura e religião em detrimento da religião cristã esta considerada como o único elemento religioso ou de religiosidade válido no século XIX. Segundo, com um olhar contemporâneo podemos fazer uma outra análise de que o próprio lidador não seria um herói, pois hoje compreendemos o Outro por um viés laico e com uma moral diferente.

Numa liberdade interpretativa podemos dizer que os monstros dentro da narrativa estão em lados opostos, pois hoje, moralmente, nada justifica o extermínio de outros povos. Por esse prisma, o lidador poderia ser o nosso monstro, o qual baseado em crenças o certo era exterminar o outro, principalmente, porque esse outro não era cristão.

Assim, nós não temos em Herculano uma obra de horror, um gênero de horror, pois, não há a intenção de provocar a sensação de horror leitor, pelo menos em *Arras por foro de Espanha* e em *A morte do Lidador*.

Entretanto, na narrativa *A Dama Pé de cabra* temos a metamorfose no monstruoso físico, caracterizando esse conto como uma narrativa horrífica. Temos nele, elementos propícios para causar no leitor, tanto no leitor do século XIX, quando no leitor contemporâneo uma sensação de horror artístico.

2.2. A Questão do Mal: Metafísico, Físico e Moral

“Em nenhuma ordem social é possível escapar ao mal e mudar a alma humana: ela própria é a origem da aberração e do pecado”

Fiódor Dostoiévski

São muito conhecidas as explicitações do filósofo alemão G. W. Leibniz (1646-1716) sobre a origem do mal nos *Ensaio de Teodiceia: sobre a bondade de Deus*. Trata-se de uma espécie de doutrina da justiça de Deus de sua sabedoria e de sua bondade. O mal é dividido pelo autor em três dimensões: metafísico, físico e moral.

Leibniz faz do mal metafísico a fonte e a origem da qual derivam todos os males (físico e moral). O mal metafísico está intimamente relacionado ao rompimento dos componentes naturais, ou seja, está ligado a finitude humana. Destaca que esse mal só pode ser assim considerado por analogia, pois a morte faz parte da vida humana e cumpre o esquema destinado a todo e qualquer ser humano. O mal ocorre por acidente, por inerência, isto é, não é uma realidade positivamente dada e desejada em si mesma, e, sim, uma deficiência ou privação. O mal não é obstáculo para a bondade de Deus. O homem não tende ao mal, e sim, ao bem, pelo menos teoricamente. Leibniz firma-se, então, na ideia de bondade de Deus. Para o autor há uma necessidade moral, da parte do criador, em propor um mundo melhor, confirmando a sua onisciência e poder. (LEIBNIZ, s/d, p. 5)

As perfeições de Deus são aquelas de nossas almas, mas, Ele as possui em ilimitada medida; Ele é um Oceano, do qual apenas gotas nos são concedidos; há, em nós, algum poder, algum conhecimento, alguma bondade, mas, em Deus estão em sua inteireza. Ordem, proporções, harmonia nos encantam; [...] Deus é toda ordem; Ele sempre mantém a verdade das proporções, Ele torna a harmonia universal; toda beleza é uma efusão de Seus raios. (LEIBNIZ, s/d, p.8)

Deus agiria em função do bem, e não do mal, na medida em que este nunca ocorre positivamente, e, sim, por concomitância. Leibniz defende que Deus permite o mal em função do livre-arbítrio. Sob o aspecto existencial, o mal é apreendido doloridamente, tanto em carne quanto psicologicamente. Para São Tomás de Aquino “o mal é definido como o que opõe ao bem”. (AQUINO, 2002, p.86).

Na Idade Média a definição que se sobrepunha era de que o mal consiste na ausência de uma perfeição que deveria estar presente na natureza, logo, o mal, do ponto de vista do bem-estar da vida humana não deveria existir, embora, não haja em nenhum aspecto da vida humana onde o mal não possa ser sentido.

Todavia é preciso que levemos em consideração que “Há um contínuo embate filosófico em torno da validade de se referir ao Mal” (ARAÚJO & FRANÇA, 2017, p. 14). Dessa forma, o caminho a ser seguido nesse capítulo e mais à frente no processo analítico das narrativas é destacar algumas nomenclaturas, que possibilitam a nossa análise do texto herculaniano.

A categorização do mal é feita em três aspectos: físico, moral e metafísico. O mal físico corresponderia a tudo que causa dano ao homem, seja por lesão corporal, frustrando seus desejos naturais. Esses males físicos estão intimamente relacionados às doenças, acidentes, assassinatos, etc.

Já os sofrimentos mentais como ansiedade, depressão ou qualquer outro relacionado a sentimentos, ou limitação da cognição que podem impedir o homem de ter qualquer noção sobre o que acontece ao seu redor, Sharpe chama de “formas congênicas do mal”. A exemplo na obra de Herculano temos a passagem na qual o Frei Roi, traído pela Rainha D. Leonor Teles na novela *Arras por foro de Espanha* (HERCULANO, 1970 – tomo I), sofrendo o mal praticado pela terrível mulher que o condena à forca acaba por enlouquecer na prisão, revelando que havia sido outrora espião da rainha. Até o narrador se compadece da situação do Frei: “Pobre Frei Roi! Vendo-se condenado à morte, desesperado, revelara o que tinha sido na sedição [...] O corregedor [...] deduzira de suas palavras que o beguino *endoidecera*” (HERCULANO, 1970, p. 168 – tomo I).

Por mal físico temos uma interferência direta que afeta nossa integridade física e mental. O mal físico é sofrido, atingindo nosso corpo, enquanto o mal moral surge quando livre e conscientemente infligimos sofrimento nos outros.

Por mal moral o autor entende como desvio da vontade humana de fazer o bem, que é inerente a todo ser humano. Se parte da ignorância não pode ser considerado como mal moral, todavia se partir da volição humana desviando-se das prescrições de ordem moral, pode sim ser considerado como atitude maligna. E essa questão está intrinsecamente ligada a sanções religiosas, visto que condutas imorais podem levar à condenação e às sanções de ordem religiosa, mas também sociais e até jurídicas, que um mal moral pode acarretar ao sujeito transgressor.

Na perspectiva judaico-cristã, o mal, originalmente, não faz parte integrante do mundo, mas é a consequência da autonomia da criatura, ou seja, o mal surge na imanência do pecado original. Em santo Agostinho o mal é visto de duas formas: o pecado e o sofrimento. O pecado para ele representa o mau uso da vontade livre, acrescentando que a liberdade de

escolha constitui a premissa do agir moral, tendo assim, tanto para o bem quanto para o mal o pressuposto da responsabilidade do homem e a recompensa divina. (AGOSTINHO, s/d)

Todd Calder, no ensaio *The Concept of Evil* (2013), coloca que existem dois conceitos de mal, sendo um mais restrito e outro mais amplo. O amplo englobaria quaisquer situações ruins, ações ilícitas ou por falta de caráter. Este por sua vez se divide em mais duas categorias: o mal natural e o mal moral. O mal natural corresponderia ao mau estado das coisas que não resultam da negligência de agentes morais. Já o mal moral precisa da intervenção humana para existir. (CALDER, 2013, p.4).

Para o autor o problema estaria em tentar explicar o mal dentro de um mundo marcado pelo contexto religioso, no qual há um Deus benevolente e todo-poderoso. E ainda num sentido mais restrito o mal escolheria o mais moralmente desprezível, tanto nas ações quanto em eventos para se constituir.

O conceito de mal está frequentemente associado a poderes sobrenaturais ou criaturas, especialmente nas narrativas ficcionais e religiosas. Os monstros de ficção, como vampiros, bruxas e lobisomens, são construídos para serem paradigmas do mal. Essas criaturas têm poderes e habilidades que desafiam a explicação científica, quiçá a compreensão humana. Estudiosos do mal salientam que o conceito do mal não precisa fazer referência ao sobrenatural, necessariamente. (CALDER, 2013, p.4).

Segundo o autor é possível existir um conceito do mal moral que é distinto de concepções fictícias ou religiosas, e é essa concepção secular do mal que se entende mais frequentemente quando o termo mal é usado em contextos morais. (CALDER, 2013, p.4).

É válido ressaltar que alguns céticos do mal argumentam que devemos abandonar o conceito que pretendemos tecer a respeito do maligno, porque ele não tem poder explicativo e, portanto, é um conceito inútil. O conceito de mal teria poder explicativo, ou seria explicativamente útil, se fosse capaz de explicar por que certas ações foram realizadas ou por que essas ações foram certos agentes e não por outros. (CLENDINNEN 1999, p. 81 *apud* CALDER, 2013, p. 5).

Segundo Clendinnen (1999), o conceito do mal não pode explicar o desempenho das ações porque é uma classificação essencialmente indiferente. Dizer que uma pessoa ou uma ação é má é apenas dizer que essa pessoa, ou ação, desafia o cognoscível. (CLENDINNEN 1999, p. 81 *apud* CALDER, 2013, p. 5).

Calder traz outros autores que da mesma forma como explicado acima, acreditam que o conceito de mal é frequentemente empregado quando nos falta uma completa explicação do porquê uma ação foi realizada. A citar quando crianças assassinam outras crianças e não há

explicações patológicas que as diferenciem de outras crianças com a mesma idade, por exemplo. Argumenta, através da premissa de Phillip Cole, no trabalho *The Myth of Evil: Demonizing the Enemy* (2006), que o conceito de mal não fornece uma explicação plausível num caso como esse citado, pois, uma ação não seria necessariamente má, apenas dizendo que foi resultada de forças sobrenaturais, por exemplo, ou que se trata de um mistério. Segundo Cole (2006), essas forças sobrenaturais não existem, logo não podem respaldar a afirmação sobre o Mal. As ações más poderiam então resultar de um tipo particular de motivação. (CALDER, 2013, p.5).

Calder firma que devemos reavivar o conceito de mal porque somente dessa forma podemos capturar o significado moral de atos, personagens e eventos, como por exemplo a tortura sádica, assassinos em série, Hitler e o Holocausto. De acordo com essa linha de argumentação, é difícil negar que o mal existe; e se o mal existe, precisamos de um conceito para capturar esse extremo imoral. Um segundo argumento em favor do conceito do mal é que é somente enfrentando o mal, ou seja, tornando-se claro sobre sua natureza e origens, que podemos combatê-lo. (CALDER, 2013, p.7)

Uma terceira razão para pensar sobre conceito do mal é que categorizar ações e práticas como Mal. Ajudaria a priorizar a redução do mal sobre a redução de outras injustiças, como desigualdades. Uma quarta razão para reavivar o conceito de mal é que categorizando ações e práticas como mal, somos mais capazes de estabelecer limites para respostas legítimas ao mal.

Análises seculares do conceito de mal no sentido restrito começaram no século XX, com o trabalho de Hanna Arendt¹⁹. Os pensamentos de Arendt sobre a natureza do mal derivam de sua tentativa de entender e avaliar os horrores dos campos de concentração na Segunda Guerra.

Para Arendt, o mal radical envolve fazer seres humanos como seres humanos supérfluos. Isso é realizado quando os seres humanos são feitos em cadáveres vivos que não têm espontaneidade ou liberdade. Segundo Arendt, uma característica distintiva do mal radical é que ele não é feito por motivos humanamente compreensíveis, como o interesse próprio, mas apenas para reforçar o controle totalitário e a idéia de que tudo é possível (ARENDR, 2002, p. 203-224 *apud* CALDER, 2013, p.10).

Arendt ao explicar sobre o mal concentra-se naqueles que resultaram dos sistemas criados por regimes totalitários. Sua análise não aborda o caráter e culpabilidade de indivíduos que participam da perpetração do mal. No ensaio sobre a Banalidade do Mal,

¹⁹ Hannah Arendt foi uma filósofa política alemã de origem judaica, uma das mais influentes do século XX.

Arendt volta sua atenção para culpabilidade individual, analisando o caso do funcionário nazista Adolf Eichmann, julgado em Jerusalém, por organizar o deportação e transporte de judeus para os campos de concentração e extermínio nazistas. Ela o descreve, então, como um humano “terrivelmente normal” sendo que simplesmente não pensava muito sobre o que ele estava fazendo. (*apud* CALDER, 2013, p. 13).

Estimulado pelo trabalho de Arendt e insatisfeitos com as análises do mal encontradas na história da filosofia, vários teóricos dos últimos vinte e cinco anos têm procurado oferecer condições suficientes para o mal. Alguns teóricos se concentram no caráter maligno, ou na personalidade maligna, como um conceito raiz do mal. Estes teóricos consideram o conceito de ação do mal como um conceito derivado, isto é, eles definem uma ação maligna como o tipo de ação que uma pessoa má realiza. Estes teóricos consideram uma pessoa má como alguém que é propenso a realizar ações más.

3. ENTRE A HISTÓRIA E O HORROR NO PROJETO *LENDAS E NARRATIVAS*

“A volta que Herculano preconiza à Idade Média não pode confundir-se com uma volta pura e simples ao século XII ou XIII, mas como uma volta a alguns princípios gerais da nossa Idade Média, convenientemente adaptados à vida do século XIX”
Joaquim Barradas de Carvalho²⁰

As *Lendas e Narrativas* de Alexandre Herculano foram publicadas em dois tomos, em 1851, tendo uma segunda edição revista pelo autor, no ano de 1858. Trata-se de uma coletânea de textos de carácter diversificado, publicados primeiramente entre 1839 e 1844 em revistas. Segundo Buescu (1997) o histórico e o lendário conjugam-se na matéria ficcional de Herculano.

A obra é composta, em maior parte, por textos que foram publicados na revista *O Panorama*²¹ - dirigido por Herculano entre 1839 e 1844 -, entretanto nem todas as narrativas que foram publicadas nesta revista iriam fazer parte das edições das *Lendas e Narrativas* que Herculano publicou ainda em vida.

As *Lenda e Narrativas* são contemporâneas, em termos de elaboração, a outras publicações históricas de Herculano, como por exemplo *O Bobo*, publicado em folhetins por volta de 1843; *O Monge de Cister* tem três dos seus primeiros capítulos também publicados em folhetins em 1841; *Eurico, o presbítero* aparece na mesma revista por volta de 1844. *O Monge de Cister* só será reunido em volume em 1848.

Segundo Buescu (1987) “a edição das *Lendas e Narrativas*, feita em 1851, representa, pois, do ponto de vista da obra herculaniana, como que o fechamento de um ciclo, reunião de textos dispersos a que dificilmente o leitor teria acesso, se não compilados em volume”. (BUESCU, 1987, p. 25). Assim, o próprio título traz em si a diversidade pretendida pelo autor, até mesmo uma heterogeneidade singular.

No Tomo I aparecem *O Alcaide de Santarém* (passada na época de dominação muçulmana), *Arras por foro de Espanha*, *O castelo de Faria* (ambas episódios da guerra luso-

²⁰ Cf.: CARVALHO, J. B. de. *As ideias políticas e sociais de Alexandre Herculano*. 2ª ed. Lisboa: Seara Nova, 1971, p. 79.

²¹ O *Panorama* foi lançado em Lisboa, no dia 6 de maio de 1837, pela Sociedade Propagadora de Conhecimentos Úteis, fundada, naquele mesmo ano, com a finalidade exclusiva de publicar um periódico de conteúdo enciclopédico, literário e instrutivo que fosse bem aceito por todas as classes de cidadãos. Considerado o paradigma da imprensa romântica portuguesa, com ele inicia-se e encerra-se o movimento romântico em Portugal. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/187> acesso em: 10/7/2019.

castelhana no reinado de D. Fernando) e *A Abóbada* (passada na época de D. João I, cujo tema é a construção da abóbada do mosteiro da Batalha, símbolo da liberdade da nação portuguesa); no segundo estão compilados *A Dama Pé de cabra*, *O bispo negro* (ambas lendas populares de tradição oral), *A morte do Lidador* (história do heroico resistente contra os mouros Gonçalo Mendes da Maia), *O pároco da aldeia* (história singela de um bondoso pároco rural) e de Jersey a Granville (narrativa de viagem).

A escolha de Herculano, segundo Buescu, pelas narrativas diversas deu-se por “confundir” textos não homogêneos, trazendo um título que abarcasse todos eles. Com isso “o título bipolarizador de «Lendas», por um lado, capaz de designar o conjunto de narrativas históricas, e «Narrativas», por outro, que abarca tudo o que não se incluía, por definição, no primeiro grupo. (BUESCU, 1987, p.26). Essa característica variegada é importante levarmos em consideração, principalmente no que tange ao posicionamento de Herculano em relação ao romance histórico, na inserção desse novo gênero em sua época, e claro dentro da estética romântica. Notamos essa perspectiva ao nos depararmos com a “advertência” que vem na edição de 1851 das *Lendas e Narrativas*:

Monumentos de esforços do autor para introduzir na literatura nacional um gênero amplamente cultivado nestes nossos tempos em todos os países da Europa, é este o principal ou talvez, o único merecimento deles; o título de que podem valer-se para não serem entregues de todo ao esquecimento. (HERCULANO, 1970, p.1-2 – tomo I)

De suma importância estava na introdução dos novos gêneros em Portugal. Claro fica, por exemplo nas *Lendas e Narrativas* textos como *Arras por foro de Espanha* e *O Pároco da Aldeia*, tendo o primeiro significativa reconstituição histórica, que foi muito bem elaborada e o segundo como insurgência da modernidade e da contemporaneidade. É também necessário ressaltar *A Dama Pé de cabra* que recupera um caráter genuinamente lendário, próximo de uma mitologia popular.

Por isso, as fontes históricas e o próprio caráter de historiador de Herculano, que foi mencionado no primeiro capítulo deste trabalho, mostram o peso significativo do material utilizado pelo autor nas narrativas que são analisadas no capítulo seguinte. Encontrava-se muito bem munido, principalmente no ponto de vista científico, pelo “contacto quotidiano e profundo com os documentos que edita nos *Portugaliae Monumenta Historica*, e que serve para a elaboração da *História de Portugal*”. (BUESCU, 1987, p. 87). O conhecimento de Herculano fica muito claro tanto nos seus textos históricos quanto nos seus textos ficcionais. A solidez das referências é notável. Ficamos a par de muitas referências nas reconstruções dos fatos históricos que embrenham as suas narrativas.

Dentre as muitas fontes que Herculano se utiliza, temos como principais os Cronicões²², os Nobiliários, que traziam informações sobre a nobreza, e as crônicas de Fernão Lopes²³, e que segundo Buescu ajudariam:

explicar a diferença que intuitivamente se sente entre o tratamento, por exemplo, d' «A Dama Pé de cabra» e o d' «Abóbada» – a primeira narrativa é menos pormenorizada, mais vaga, menos recheada de referências explícitas ao *modus vivendi* quotidiano, enquanto a segunda se impõe exactamente pelo peso quantitativo e qualificativo do pormenor, pela capacidade descritiva e do visual e do concreto, que reflectem um conhecimento mais efectivo, possibilitado pela existência de fontes que como as fornecidas por Fernão Lopes. (BUESCU, 1987, p. 27)

Esses elementos evidenciam o quanto os estudos históricos foram de suma importância para a obra herculaniana, unindo a sua perspicaz habilidade enquanto historiador e romancista. Assim é impossível refletir sobre a ficção de Herculano sem pensar na história. “Ela é, em primeiro lugar, *possibilidade de reconstrução*, geradora da *capacidade de reflexão*, ou seja: é olhando para trás que podemos aprender a olhar para frente”. (BUESCU, 1987, p. 28). Por isso o retorno do romancista à Idade Média em muitas das suas narrativas. O conhecimento que adquiriu nessa experiência vai moldar toda a sua carreira de escritor e jornalista. Esse retorno também torna claro para nós, enquanto pesquisadores de sua obra, a singularidade que se torna esse seu testemunho.

Essa época não é ao acaso, pois justamente representa o cerne do seu pensamento anti absolutista. A Idade Média aparecia a ele permeada de valores que deveriam volver à sociedade. Fora um período de equilíbrio entre dois princípios: desigualdade e liberdade, no qual apresentava lições que eram caras ao povo português. Assim, na *História de Portugal* Herculano deixou claro sobre o que sentia diante da história:

Para ele, a história é uma coisa viva que é preciso saber analisar para poder em seguida organizar uma síntese e, sobretudo, para poder tirar dela uma lição. Mas a lição não quer dizer imitação: o exemplo dos antepassados é dinâmico e não estático. (FRANÇA, 1993, p.136)

Nesse sentido fica claro entendermos que a reconstituição histórica nas *Lendas e Narrativas*, por exemplo, assume um papel de destaque. Em outras obras também está embrenhado de didatismo com caráter social, pois, para o autor era uma maneira de participar

²²“Cronicões”, primeiras fontes da historiografia nacional. Os “cronicões” eram “registos sem ligação ou continuidade, escritos por iniciativa oficial ou particular”, de que são exemplo maior as Crônicas Breves do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, escritas no século XIV, depois da morte de D. Dinis, e publicadas por Alexandre Herculano em *Portugaliae Monumenta Historica*. Cf.: LOPES, Paula Cristina. *A crónica (nos jornais): O que foi? O que é?* Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 2010, p.2. Disponível em: positorio.ual.pt/bitstream/11144/197/1/A%20cronica%20nos%20jornais.pdf acesso em: 10/7/2019.

²³ Figura mais importante da literatura portuguesa medieval. Das suas várias obras, restam apenas as crônicas de D. Pedro, de D. Fernando e de D. João I. Cf.: CAMPOS, Agostinho de. Introdução. In: LOPES, Fernão. *Crônicas de D. Pedro e D. Fernando*. Lisboa: Bertrand, 1921, p. IX-XIX.

ativamente da conduta da sociedade de sua época, até o momento de sua desistência quando se “auto exila” no Vale dos Lobos.

Buescu sublinha que em sua escrita havia um compromisso tanto com o enredo quanto com a escrita “a forma insistente em como se usa um vocabulário medieval, [...] o vocabulário arquitetônico de «A Abóbada» [...] idealização das personagens [...] a dicotomia Passado/Presente” (BUESCU, 1987, p.29)

Em relação às personagens das obras e mais especial das *Lendas e Narrativas* notamos o direcionamento de julgamentos moralizantes, do próprio Herculano, por isso nosso projeto de entender como funcionou o Mal dentro das narrativas selecionadas.

Muitas de nossa ideia partiram das colocações que Herculano fizera ao responder um questionário francês em 1871, “espécie de «test de salon» muito divulgado sobre o Segundo Império”. (FRANÇA, 1993, p.128). Ele menciona a respeito dos heróis e sobre o prazer do horror:

«[Quais são] Os seus heróis favoritos na vida real? – Não amo os heróis nem heroínas. Nos romances, os heróis e heroínas agradam-me quando os seus caracteres têm algo de terrível e de profundo. São pesadelos escritos em vez de sonhados. O pesadelo dá, por vezes, aquilo a que chamo o prazer do horror, e que me atrai» [...] A resposta de Herculano ao inquérito constitui, se quisermos, um retrato de circunstância; encontram-se nele, porém todos os seus temas: a honra, a lealdade ou a franqueza; a doçura ou a timidez feminina; o estoicismo orgulhoso; Deus e a natureza; histórias sem heróis; o «prazer do horror», do «terrível» e do «profundo»; a liberdade contra a demagogia. E a vontade absoluta que tudo pode. A obra de Herculano sempre satisfizera todas estas exigências. (FRANÇA, 1993, p. 128-129)

Destarte, o “terrível” e o “profundo” localizados por Herculano, e ao colocar em seguida que são “pesadelos escritos” as suas composições, refletem assim, e como deixou claro França, a sua ideia do herói e do ambiente no qual está inserido. O autor constrói assim nas suas narrativas ambientes de terror pesadelo que estão embrenhados na própria trama.

O caráter do seu herói é “insubmisso” como destaca Buescu. Isso quer dizer que eles se afirmam pela vontade, não tanto por seguirem as regras. O que poderia se construir como um verdadeiro herói para Herculano é aquele que está disposto a não se submeter pela sociedade organizada, criando e transformando, ultrapassando os limites que ela representa. “É então, por definição, um *marginal*, um *proscrito*”. (BUESCU, 1987, p.31)

Em *A Abóbada*, publicada entre 16 de março e 13 de abril de 1839, Herculano posiciona cronologicamente a sua narrativa no dia 6 de janeiro do ano da Redenção de 1401 (correspondente, na era atual, ao ano de 1439) tendo como fonte a Primeira Parte da História de S. Domingos, de Frei Luís de Sousa, que narra as circunstâncias da edificação do Mosteiro da Batalha. Assim, tendo como ponto de arranque uma obra e um contexto medievais, Herculano procurou centralizar na construção do monumento representativo da vitória dos

portugueses na Batalha de Aljubarrota, símbolo da independência nacional, um conceito mais abrangente de construção da identidade nacional, que era urgente reavivar numa época conturbada onde escasseava o espírito nacional.

Desta forma, em *A Abóbada*, o Mosteiro de Santa Maria da Vitória “vulgarmente chamado da Batalha” doado por D. João I aos frades dominicanos, é apresentado, no capítulo I do conto, como “magnífico” e metaforicamente equiparado a uma “maravilhosa fábrica”, alusões que evidenciam a admiração do narrador pela grandeza e magnitude do monumento, para o qual se dirigia o povo para assistir à representação do auto dos reis magos.

O narrador especifica “a inumerável porção de pedras, lavradas, polidas e prontas para serem colocadas em seus lugares”, esculpidas pelos “mais hábeis escultores e entalhadores”, numa precisão vocabular que demonstra o rigor e exatidão postos ao serviço da construção do edifício. Refira-se que estas referências apologistas em relação ao Mosteiro da Batalha se encontram um pouco por toda a narrativa, mas em maior número no capítulo I. É ainda neste ponto, e com o surgimento de Mestre Afonso Domingues, arquiteto de Santa Maria da Vitória, que o monumento ganha contornos mais animistas, em virtude da sua associação a uma “página do imenso livro de pedra que os espíritos vulgares chamam simplesmente o Mosteiro da Batalha Assim, a construção arquitetônica transforma-se metaforicamente em discurso, em narrativa, sendo ela portadora direta dos acontecimentos gloriosos da nação que representa.

Vemos, a partir de agora, mais a fundo, algumas particularidades das seguintes narrativas, sobretudo no que se refere aos diálogos entre a literatura e a História e quanto à presença, nas obras literárias, de elementos ligados ao gótico, ao horrífico, ao maléfico e ao monstruoso: *Arras por Foro de Espanha (1371-72)*, *A Abóbada* do Tomo I, depois *A Dama Pé de Cabra – Rimance de um Jogral (século XII)* do Tomo II.

3.1. As representações do Horrífico e do Maligno na obra de Herculano: A Mulher e o Diabo

“O homem é seu deus ou seu demônio”

Heráclito (s/d)

Antes de adentrarmos às *Lendas e Narrativas*, para uma análise mais particular dos horrores que apontamos ao longo do trabalho, é preciso algumas considerações acerca das duas figuras que tomarão destaque aqui: a Mulher e o Diabo, principalmente se formos pensar

na relação com a Idade Média que serve de fonte histórica para a construção das três narrativas que serão discutidas nos próximos capítulos.

Longe somente das amarras morais precisamos entender como a figura do Diabo entrou em cena e como ela é tão importante para a construção do imaginário do Mal na Idade Média. O surgimento, mais coerente e coeso, de sua ideia é por volta do século XII ou XIII, não há um momento preciso estabelecido entre os historiadores. E vai assumir um lugar considerável e decisivo nas representações e práticas culturais, não se limitando aos domínios religiosos e teológicos. “A invenção do diabo e do inferno com base num modelo radicalmente original não é simplesmente um fenômeno religioso de grande importância” (MUCHEMBLED, 2001, p. 18). Muchembled, então, no livro *A história do diabo* considera questões sobre mal, traçando um paralelo entre o “nascimento” da ideia do diabo, como o opositor de Jesus, e as ações malignas do homem, no período áureo da Idade Média. “Toda sociedade humana se propõe o problema do Mal e se dispõe a resolvê-lo. Adotando-se o ponto de vista filosófico, a questão pode ser formulada em conceitos de natureza humana” (MUCHEMBLED, 2001, p. 17). Para ele separar as questões políticas, econômicas das religiosas para entender sobre o Mal, ou até mesmo as figuras dos demônios, provoca uma perda de sentido. A sociedade deve ser explorada no seu todo, e não apenas em questões individuais como dissertamos no capítulo anterior, através da perspectiva filosófica. É preciso também levarmos em consideração a premissa:

As figuras do Mal não deixavam de existir, com características bastante diversas, correspondentes ao politeísmo fundamental das populações. Inúmeras delas iriam gradativamente fundir-se no fluxo da grande demonologia do final da Idade Média, matizando com traços variados, e por vezes contraditórios, a imagem de Lúcifer, rei dos infernos. (MUCHEMBLED, 2001, p. 19)

Pois, era preciso unir todas as particularidades das religiões pagãs em relação ao Mal numa única figura. A igreja sentia essa necessidade com a propagação do cristianismo. Era preciso um culpado que justificasse as ações atrozess humanas. “Nesse sistema, o diabo é um instrumento para corrigir os desregramentos humanos”, uma vez que Deus permitiu o Mal para dele se extrair o Bem, segundo a visão de S. Agostinho. “A teoria agostiniana constituiu uma espécie de reserva de sentido aos pensadores durante toda a Idade Média, modelando a elite cristã” (MUCHEMBLED, 2001, p. 20). O Diabo vai encarnar assim “o Mal no coração do homem, mais que um príncipe reinando em infernos sulfurosos” (MUCHEMBLED, 2001, p. 23)

Nesse momento há um ponto delicado de junção entre a tradição teológica e as representações populares propriamente a respeito da figuração do diabo, por toda a Europa, pois estamos num período de estruturação dos Estados Nacionais, que tão como subterfúgio de

união também a cristandade. Além disso, ainda tempos práticas múltiplas de religiosidades que são constantes, embora as investidas da Igreja Cristã contra isso sejam fortes. Para o historiador esse fato toma sua relevância porque “a ínfima minoria [popular] que sabe ler o escrito religioso em latim, para meditar sobre ele” (MUCHEMBLED, 2001, p. 23), enquanto o resto da sociedade equilibra-se entre as normas ortodoxas e as práticas sincretistas, entre as práticas cristãs e as práticas pagãs. Isso afeta, logicamente, a construção da figura demoníaca em destaque. A influência cristã, na busca pela uniformidade de práticas, na imposição de seus dogmas, constrói em povos do mediterrâneo, celtas, germânicos, eslavos e escandinavos, por exemplo, imagens distintas do diabo e que vai de certa forma moldar também o imaginário cristão. “Satã, Lúcifer, Asmodeu, Belial ou Beuzebu na bíblia e na literatura apocalíptica, o diabo assumia, assim, múltiplos outros nomes, e às vezes até sobrenomes, sobretudo na Europa” (MUCHEMBLED, 2001, p. 25). Embora, a figuração demoníaca no cristianismo passa a conceber uma imagem mais ou menos concreta de pequenos demônios quase semelhante aos seres humanos ou à animais. “O diabo assume, com isso, aparências inumeráveis. Tornando animal, ele hesita entre a tradição judaico-cristã e os deuses associados a forma viva dos pagãos”, tornando-se, dessa forma, mais evidente a assimilação das culturas pagãs pelo cristianismo, aquelas que ele não pôde ou não conseguiu suprimir. (MUCHEMBLED, 2001, p. 26).

Entretanto, a figura do diabo se estabelece importante mesmo a partir do final do século XIII, século da organização das sociedades europeias, e início do século XIV, com a unificação das cidades por meio de estruturas políticas e sociais semelhantes, que se uniam sob a égide do cristianismo, como já salientado. E é com enfraquecimento da Idade Média que a figura demoníaca ganha mais coerência na sua forma. Então, com a emergência da modernidade constrói-se na sociedade europeia um medo do diabo. Com a arte gótica do século XIII, o Satã é tirado de um lugar medíocre e risível dos séculos XI e XII, que era mais cômico do que terrível, e é alçado ao oponente implacável de Cristo: “esmagado pelo Cristo em majestade nos frontões das catedrais, [...] ele se torna quase humano” (MUCHEMBLED, 2001, p. 33). E a partir do século XIV, então, a atmosfera se torna mais sombria na Europa.

O período das Cruzadas estava chegando ao fim, na virada do século XIII-XIV e o Cristianismo se estabilizava, mostrando em certa medida também um recuo. Com isso, as modificações no cenário europeu são bastante significativas: “A construção das grandes catedrais inacabadas é interrompida. A curva demográfica faz uma flexão e começa a descer. O aumento dos preços se detém e inicia uma depressão” (LE GOFF, 2016, p. 75). Assim, como no cenário do conto de Herculano “A Abóbada” no qual ocorre um desmoronamento do

teto da abadia e uma tentativa de reconstrução da mesma, que marca, também, metaforicamente o declínio das cidades portuguesas no final da Idade Média:

Em 1284, as abóbadas da Catedral de Beauvais desmoronam de seus quarenta e oito metros de altura. O sonho gótico não chegará a altura maior. As construções das catedrais param: Narbonne em 1286, Colônia em 1322, Siena chegará ao limite de suas possibilidades em 1366. (LE GOFF, 2016, p. 75)

A crise também alcança setores mais frágeis da economia, como o setor têxtil, até atingir o setor rural por volta de 1315-1317 “que traz uma série de intempéries, colheitas ruins, alta de preços, volta da fome geral, que quase desaparecera do Ocidente, pelo menos do extremo Ocidente, no século XIII. Em Bruges, duas mil pessoas, de trinta e cinco mil, morrem de fome” (LE GOFF, 2016, p. 76). E a partir de 1348 a Grande Peste faz a população diminuir drasticamente.

Neste período, entre 1304-1321, a Divina Comédia de Dante Alighieri vem à tona. É de consenso dos historiadores a imprecisão do momento em que Dante começa a escrever o longo poema épico dividido em três partes: Inferno, Purgatório e Paraíso. E essa publicação contribui significativamente para a ideia acentuada sobre as figuras demoníacas: “A Divina Comédia marca simbolicamente a passagem de uma época a outra e o momento a partir do qual a consciência religiosa da elite ocidental deixa por um longo período de resistir à convulsão do satanismo” (DELUMEAU, 2017, p. 355). Junto a isto entra a ideia punitiva do Deus cristão por tudo que acometia os cidadãos europeus, crises econômicas e doenças devastadoras. Esta ameaça leva os fiéis culpabilizados a tentar a redenção por meio de devoções e confissões. “Meter medo nele produz um choque emotivo que leva a fazer agir e fazer confessar” (MUCHEMBLED, 2001, p. 35). A arte passa então a corroborar, como mencionado, para a ideia de inferno e de um “rei” no seu centro, personificado na figura de Satã, no qual a noção de pecado é bastante significativa para insuflar o medo na sociedade cristã. “Em outros termos, a encenação satânica e a pastoral que a ela se reporta desenvolvem a obediência religiosa, mas igualmente o reconhecimento do poder da Igreja e do Estado, cimentando a ordem social com o recurso a uma moral rigorosa” (BASCHET, 1993, p. 590-591 apud MUCHEMBLED, 2001, p. 35). Logo, o que podemos extrair é que de fato as lições não são estritamente religiosas, o discurso “demoníaco” fala também sobre a lei e sobre o governo dos homens, o que é crucial para o estabelecimento de uma ordem dominante que crescia exponencialmente na unificação e organização das cidades europeias nessa virada do século XIII para o XIV. “Abre-se, assim, pouco a pouco, o caminho que leva a um Estado de justiça mais severo, a um rei capaz de manejar um arsenal de suplícios adequados, em nome

de Deus” (MUCHEMBLED, 2001, p. 36). A acentuação do medo de Satã e de seu reino infernal resulta, simbolicamente em parte, num aumento do poder da Igreja sobre os fiéis, tornando-se um instrumento de controle social, de vigilância. “A afirmação da autonomia do inferno pode ser compreendida como um imenso esforço no sentido de tornar mais visível a divindade cristã” (MUCHEMBLED, 2001, p. 36-37).

Alain Boureau (2016, p. 23) marca como ponto decisivo, agora no século XV, para uma virada na história da demonologia a publicação do O martelo das feiticeiras, em 1486. Ponto singular para estabelecermos a conexão entre as duas figuras que aparecem nos contos herculanianos, em destaque aqui – o diabo e a mulher –, que fazem um elo entre História, horror, monstruoso e maligno. O martelo das feiticeiras foi publicado pelo inquisidor dominicano Henrique Institoris, no qual a relevância está em “caçar” demônios e seus aliados, os feiticeiros. Boureau diz que o que dá significância também a essa virada é a inclusão de invocação aos demônios e a bruxaria como crime de heresia, para serem inclusos nos novos desenvolvimentos judiciais, na virada do século XIV ao XV. Também a bula papal *Super illius specula*²⁴ (1326-1327) de João XXII, que contribui para a implacabilidade que se tornou a caça às bruxas; e é considerada por historiadores como “o texto fundador da nova obsessão demonológica que tocou muitos clérigos no final da Idade Média” (BOUREAU, 2016, p. 25). A bula incrimina essencialmente práticas mágicas, que derivam da adoração aos demônios. Não ser, portanto, designadas como heresia e devem ser a todo custo punidas. A heresia era um dos quatro elementos formadores da bruxaria europeia, os outros eram feitiçaria, religião pagã e folclore. E quando se inicia realmente a caça às bruxas, no final da Idade Média as acusações remetiam às “cavalgadas noturnas; o pacto com o Diabo; o repúdio formal ao cristianismo; reuniões secretas e noturnas; profanação da eucaristia e do crucifixo; a orgia; o infanticídio sacrificial; e o canibalismo” (RUSSEL & ALEXANDER, 2019, p. 73). Nos meados do século XV, a partir do Concílio de Basileia²⁵, os conflitos papais deixavam entrever que o próximo “arquétipo do mal” seriam as feiticeiras demoníacas. O martelo das feiticeiras coloca essas questões com muita clareza a respeito das mulheres acusadas de bruxaria, tornando-se um grande tratado de caça às feiticeiras. Os autores, que são responsáveis pela construção e pela disseminação das ideias contidas no ensaio, Institoris e

²⁴ A partir da bula *Super Illius Specula* (1326), de João XXII, a bruxaria passou a ser considerada uma heresia, pois de acordo com as doutrinas correntes estas práticas implicavam pacto demoníaco, configurando uma infidelidade à fé cristã, o que autorizava a inquisição a agir contra ela. (PIMENTEL, 2012, p. 182)

²⁵ Foi um concílio ecumênico de bispos e outros membros do clero da Igreja Católica Romana. Ele começou em 25 de julho de 1431 em Basileia e foi transferido para Ferrara em 1438 por ordem do Papa Eugênio IV. Fonte: <http://www.newadvent.org/cathen/> acesso em 09/03/2020

Sprenger, impregnados também de uma misoginia teológica, desenvolvem uma espécie de manual para o extermínio dos hereges, entre eles a maior parte é de mulheres.

É importante ressaltar ainda o papel da mulher ao longo da Idade Média, que tomará mais importância no final e no alvorecer da Era Moderna. De fato, a construção da desigualdade está presente nessa atuação da mulher na Idade Média. O autor Tedeschi (2012) aponta que isso não é algo inerente somente a este período, a construção é longa e enraizada por “vários discursos desde a Antiguidade vêm construindo a desigualdade de gêneros como natural e legitimando as diferenças entre os homens e as mulheres” (TADESCHI, 2012, p. 15). Além disso é preciso vislumbrar também as práticas sociais e políticas:

Uma maneira de indicar “construções sociais”- a criação inteiramente social de idéias sobre papéis adequados aos homens e às mulheres. É uma maneira de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres. O gênero é, segundo essa definição, uma categoria social imposta sobre o corpo sexuado (SCOTT, 1995, p. 75).

Essas representações sobre o corpo da mulher revelam um imaginário masculino imperante, que está fundamentado por argumentos quase sempre religiosos, depois políticos que tentam legitimar a subordinação feminina. De certa forma, como ressaltam André Silva e Márcia Medeiros (2013) a concepção de clichês femininos nos discursos medievais é, em certa medida, determinada a partir do apoderamento de pormenores do discurso aristotélico, o qual indica e evidencia diferenças macho e fêmea. Os autores ainda apontam que essa distinção entre os sexos, proposta pelo filósofo, pode culminar na desigualdade de gênero.

A fêmea sempre fornece o material, o macho fornece o que molda, pois esse é o poder que nós dizemos que eles possuem, isso é o faz deles macho e fêmea... enquanto o corpo é da fêmea, a alma é do macho. Os princípios de macho e fêmea podem ser considerados, primeiro antes de tudo quanto às origens da geração; o primeiro contém a causa eficiente da geração e o último a causa material. (TEDESCHI, 2008, p. 55 apud SILVA & MEDEIROS, 2013, p. 3)

Recuperando a premissa aristotélica da “ordem natural” da separação entre homens e mulheres, a Igreja impõe sua presença e domínio mais veementemente, manipulando a sociedade, na construção da moral teológica. Essa “moral” é a que sustenta as nossas análises sobre o Mal na obra de Herculano, principalmente no que tange às mulheres. É evidente, também, que o cristianismo e os discursos originários dele são influenciados pelas questões sociais e políticas, que utilizam a falácia sobre os demônios para legitimar seu controle sobre a massa inculta da sociedade, mas também, e em maior grau, sobre as mulheres. Para a Igreja, principalmente e não somente, a mulher é o “mal magnífico, prazer funesto, venenosa e

enganadora” e ainda causadora, ao lado de Satã, do sofrimento da humanidade: “o homem procurou um responsável para o sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher” (DELUMEAU, 2017, p. 468). O historiador ainda salienta que o maior disseminador da misoginia feminina foi o cristianismo, sem dúvidas. E um dos propagadores, dentro da cristandade, foi São Paulo, que torna como fundamento o dogma da subordinação incondicional da mulher ao homem, sagrando uma construção cultural antifeminista, além da exaltação da virgindade e castidade:

Nos meios da Igreja, tem-se doravante como verdade evidente que “virgindade e castidade preenchem e povoam os assentos do paraíso” – formulação do século XVI. Mas exaltando a virgindade feminina, a teologia não deixou de continuar teorizando a misoginia fundamental da cultura que inconscientemente adotara. (DELUMEAU, 2017, p. 472)

Ademais, ao longo de toda a Idade Média o caráter impuro da mulher, acrescido de uma perspectiva sexista, era algo extramente discutido e o medo dela crescia vigorosamente: “os canonistas glosadores do *Decreto* de Graciano afirmaram [...] o caráter impuro do sangue menstrual [...]. Segundo eles, esse sangue carregado de **malefícios** impedia a germinação das plantas, [...] corroía o ferro, provocava a raiva nos cães. (DELUMEAU, 2017, p. 473) [Grifo nosso]. E é fato consumado que essa onda maléfica da mulher foi constantemente aumentada pelo discurso cristão, que buscava a todo custo criar como verdade estabelecida o que proferia contra as mulheres, sendo os ingredientes desse fomento o medo do feminino e a imposição da superioridade masculina. “Foi bem o medo da mulher que ditou à literatura monástica anátemas periodicamente lançados contra os atrativos falaciosos e **demoníacos da cúmplice preferida de Satã**” (DELUMEAU, 2017, p. 474) [Grifo nosso]. E esse destaque é extramente relevante, pois, mesmo não havendo materiais que comprovem a misoginia de Herculano direcionada para as suas narrativas, ele reproduz, através do seu narrador o discurso misógino da Idade Média e também de seu tempo, século XIX. Isso ficará, então, mais claro nas análises a seguir das narrativas ficcionais que escolhemos para este trabalho dissertativo.

3.2. O misógino horror feminino

“Não se nasce mulher: torna-se”

*Simone de Beauvoir*²⁶

A estigmatização da mulher foi construída ao longo de séculos. E como ressaltado no capítulo anterior, bulas papais, ofícios inquisitórios e o manual de caças às bruxas o *Malleus*

²⁶ Cf.: BEAUVOIR, S. *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

maleficarum ou *Martelo das feiticeiras* impõem uma posição extremamente antifeminista, que fundamenta a sua misoginia na “gênese de Eva” criada a partir de Adão. “Firma-se, desde aí, a inferioridade natural da mulher e a explicação do seu espírito retorcido e perverso, uma vez que é originada de uma costela recurva, interpretada como símbolo de marginalidade” (KRAMER & SPRENGER, 1991, p. 158 *apud* MALEVAL, 2004, p. 48). Veremos, assim, nos próximos capítulos como é construído essas particularidades na obra de Herculano.

3.2.1 A Dama Pé de cabra – Rimance de um Jogral (século XII)

“*Et diabolus incarnatis est, et homo factus est*”

Arthur Machen²⁷

Segundo Maria Eleonor Machado (1978), *A Dama Pé de cabra* traz um aspecto mais sombrio da obra herculaniana, recriando, com inspiração gótica e tenebrosa, o tom das obras inglesas no Romantismo. É repleto de obscuridade com feitos imprevistos, com suspense, trazendo ações sobrenaturais. Herculano faz uso de elementos do gótico como *locus horribilis*: a noite, a floresta densa, as vozes misteriosas. (SOUSA, 1978, p. 59-60). Os aspectos tétricos das narrativas de Herculano são de tradição medieval, buscando a apropriação e a recriação do ambiente e dos modos da época.

Os elementos maravilhosos surgidos na narrativa, configuram-se através do sobrenatural da personagem Dama, que dá título à narrativa. Outros elementos ameaçadores, são os mouros. A ameaça não é sobrenatural, mas mesmo assim assume um papel característico na narrativa. E é singular notarmos que essa ameaça também faz parte da narrativa *A morte do Lidador*.

A forma como Herculano constrói a narrativa é o que de fato constitui a complexidade do texto, conjurando relações entre os diversos contextos, a relação entre D. Diogo e a Dama, o conflito com os filhos, a peleja contra os mouros, e depois seu resgate. Ofélia Paiva Monteiro sublinha que a lenda foi desenvolvida “em vários níveis narrativos, que implicam uma curiosa estruturação temporal [...]”. (MONTEIRO, s.d., p.27)

²⁷ “E o diabo está encarnado e virou homem” Cf.: MACHEN, A. *O grande deus Pã*. S.l.: KDP Amazon, 2015. Edição Kindle.

Destarte, Herculano inicia, buscando traços da literatura oral: “Vós os que não crêdes em bruxas, nem em almas penadas, nem nas tropelias de Satanás, assentae-vos aqui ao lar, bem junctos ao pé de mim, e contar-vos-hei a história de D. Diogo Lopes, senhor de Biscaia” (HERCULANO, 1970, p.35 – tomo II). Somos convidados a apreciar uma história lendária, e precisamos “acreditar” para conseguir entender o que o conto propõe a nos dizer, caso contrário estamos destinados ao castigo, provindo da descrença: “e que descrê das tradições lá irá para onde o pague” (HERCULANO, 1970, p.35 – tomo II).

A narrativa traz D. Diogo destinando-se a uma caçada. Ouve um canto convidativo. Uma dama encontrava-se sentada numa pedra, no bosque. D. Diogo é tomado uma inquietante atração pela mulher. Sabendo que ela provém de uma singular linhagem “sou de tão alta linhagem como tu; porque venho do semel de reis, como tu senhor de Biscaia” (HERCULANO, 1970, p.36 – tomo II). Ele tendo se apresentado como o proprietário de um grande domínio e a pede em casamento. Ela aceita com a condição de que ele nunca se persigne. Esse fato corrobora com a ideia da dominação masculina sobre as mulheres. Percebemos pelo narrador que quer que acreditemos que é um artífice da mulher com seus feitiços, mas na verdade podemos pensar também a respeito da subserviência diante da voz masculina com uma ordem.

Continuando na narrativa, a dama possui pés que tem os pés fendidos como os de uma cabra. Todavia, D. Diogo não se espanta com este fato, mostrando-nos que talvez ou certamente estaria enfeitado pela pressuposta Dama, que canta na floresta para chamar o amado; somos levados às considerações do narrador que se dirige a nós, leitores: “Dirá agora alguém: – ‘Era por certo o demônio que entrou em casa de D. Diogo Lopes. O que lá não iria!’ – Pois sabeí que não ía nada”. (HERCULANO, 1970, p.38 – tomo II). A deformidade do corpo é um claro diálogo com as partes animais que os seguidores de Satã poderiam possuir mediante aos feitiços, como descrito nos capítulos anteriores. O casamento de D. Diogo com a Dama, então, só pôde se efetivar após o estabelecimento de um pacto: do marido não se persignar. O sinal da cruz na narrativa é significativo, pois adiante no texto se torna o catalizador da transformação no ser monstruoso. O gesto do marido determina a mudança sobrenatural de sua mulher. Assim, o sinal da cruz torna-se um paradigma e devemos considerar a cruz como emblema “da vitória cósmica do Deus Salvador e também dos objetos mágicos pelos quais se manifestam os avisos do Além” (DUBY, 2001, p. 213). Dessa forma esse símbolo pode ser considerado o triunfo do divino sobre o mal. Claramente, vemos aqui a prerrogativa teológica do Bem triunfando sobre o Mal, e o emblema do mal é o feminino. Não é um fato isolado do narrador com esses pequenos detalhes que aponta sobre a dama, está

impregnado de um misoginismo latente, que perdura a século e é mais evidente quando temos uma Igreja numa campanha de caça às bruxas.

Em Portugal, sendo uma sociedade cristã, há concepções muito claras acerca da figuração do mal: a mulher e os demônios. Com o advento do Romantismo, as narrativas portuguesas trazem aproximações com o maravilhoso e com as narrativas que dão destaque para o mal. Embora, seja mais evidente esse tipo de narrativa na Inglaterra e na França, por exemplo, que dão mais vazão para esse diálogo, na caracterização do folclore e, principalmente, da permissividade social, respectivamente.

Exemplos de figuração do mal são muito bem feitas através da utilização de monstros. O monstro, sendo a própria Dama pé de cabra, exemplifica que os monstros trazem essa aproximação e podem ser desenvolvidos no questionamento da nossa própria natureza como bem coloca Cohen (2000):

Eles podem ser expulsos para as mais distantes margens da geografia e do discurso, escondidos nas margens do mundo e dos proibidos recantos de nossa mente, mas eles sempre retornam. E quando eles regressam, eles trazem não apenas um conhecimento mais pleno de nosso lugar na história e na história do conhecimento de nosso lugar, mas eles carregam um autoconhecimento, um conhecimento *humano* — e um discurso ainda mais sagrado na medida em que ele surge de Fora. Esses monstros nos perguntam como percebemos o mundo e nos interpelam sobre como temos representado mal aquilo que tentamos situar. Eles nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão. Eles nos perguntam por que os criamos. (COHEN, 2000, p. 55)

Ou seja, o monstro na literatura é feito através do externalizar do lado sombrio do próprio ser humano; sendo representado por uma criatura inumana, inaceitável para os parâmetros sociais e marginalizada. Mas não podemos analisar apenas com um olhar inocente para o monstro em si na narrativa. É preciso analisar que é um “monstro-fêmea”, e o medo da mulher na Idade Média a tornava extramente monstruosa com necessidades de castrar o homem, devorá-lo até e aos seus filhos. A questão da castração é um medo que aparece muito antes do advento da psicanálise no século XX, quando é levada à questão por Freud.

Seguindo na narrativa, apreciamos, então, que apesar do pedido adverso, eles se casam e vivem felizes ao lado de seus filhos. Um dia, D. Diogo caça um javali. Após servirem-se do animal no jantar, o senhor de Biscaia joga um osso para seu cachorro. No entanto, a pequena cadela da Dama, enfurecida, salta para cima do cão e acaba por matá-lo violentamente. “Mas logo soltou um uivo e caiu, perneando meio morto: a podenga, de um pulo, lhe saltara à garganta, e o alão agonizava” (HERCULANO, 1970, p. 40 – tomo II). Terrivelmente abalado com a cena grotesca, D. Diogo persigna-se. O Bem (cristão) triunfando sobre o Mal, o mal que surge do feminino e que está sendo visto dessa forma por um homem. A interpretação de que a Dama seja de fato uma bruxa vem pela ótica da personagem de D. Diogo,

principalmente, porque ao longo da narrativa ela pôde também ter sido uma fada, amenizando a sua condição monstruosa colocada pelo narrador.

À atitude de D. Diogo, a Dama parece sentir muita dor. O seu corpo queima. É o momento da metamorfose em monstro: “o barão olhou para ela: viu-a com os olhos brilhantes, as faces negras, a boca torcida e os cabelos eriçados” e continuava “e a mão da dama era preta e lúzida, como o pêlo da podenga, e as unhas tinham-se-lhe estendido bem meio palmo e recurvado em garras” (HERCULANO, 1970, p. 40-41 – tomo II). A mulher colocada como monstruosa tenta então fugir levando as crianças consigo. O marido consegue recuperar o filho, enquanto a esposa voa, levando a filha através de uma fenda no palácio, e desaparecendo nas montanhas, sem que ninguém jamais a reveja. A dama proporcionara nele e no filho um mal físico irreparável, gerando consequências terríveis mais para frente na narrativa. É singular partilha dos filhos é crucial para a interdição do feminino na obra. A Dama leva a menina consigo, que nunca teve ou terá voz na narrativa, declarando que à mulher cabe o silêncio e o aquiescimento. O filho, D. Inigo terá voz e mais à frente veremos como o narrado o coloca num status de herói, que foi preciso renegar a mãe por um momento para viver coerentemente em uma sociedade cristã.

Herculano dispõe em *A Dama Pé de cabra* certas passagens de gosto bem mais ao estilo do tétrico germânico do que à contenção melancólica dos franceses e ingleses, optando por apresentar um horror mais explícito. A sequência desta cena medonha culmina com a quebra do pacto de D. Diogo Lopes e a transformação pavorosa de sua mulher, e tão apavorante mediante ao olhar masculino. Não se pode deixar de notar o sobrenatural que paira sobre o ataque da podenga ao alão, tanto que esta cena é o gatilho para a Dama revelar sua face monstruosa. A cadela está repleta de caracteres que a remetem a uma imagem com as forças malignas, era negra, com reflexos avermelhados e pulava igual a um diabrete, tal como as mascotes das bruxas que poderiam ser demônios em formas animais para não serem descobertos. (HERCULANO, 1970, p. 39 – tomo II).

Durante muito tempo, D. Diogo vivera em **pecado** com a demoníaca Dama, que o obrigara a renegar os ritos de sua fé. Mas uma vez é colocado em pecado, e ressaltamos essa palavra, pois instituído clérigos que “para não sucumbir aos seus encantos, incansavelmente o declararam perigoso e diabólico” (DELUMEAU, 2017, p. 480) toda e qualquer aproximação sexual, mesmo que para procriação seria considerado pecado. Assim, “o que na alta Idade Média era discurso monástico tornou-se em seguida [...] advertência inquieta para toda a Igreja discente que foi convidada a confundir vida dos clérigos e vida dos leigos, sexualidade e pecado, Eva e Satã” (DELUMEAU, 2017, p. 480). De tal maneira que, quando o barão, na

narrativa, se vê diante de uma cena terrível e misteriosa, recorre às práticas religiosas arraigadas num gesto automático. Com efeito, algum tempo depois do desaparecimento da Dama, Diogo Lopes parte em uma cruzada para Toledo, onde é feito prisioneiro dos mouros. Como não podia caçar a dama, ía “à caça dos mouros”. O outro estrangeiro, também considerado parte do mal e do monstruoso, como vimos na perspectiva de Cohen (2000), inundados de pré-conceitos estabelecidos por eras.

Adiante, Inigo Guerra, seu filho, querendo salvá-lo, aconselha-se sobre o assunto com o pajem, Breaste e este diz a Inigo que ele procure sua mãe nas montanhas. O seu pajem não cria que a dama pudesse representar o mal tanto que faz a seguinte consideração à Inigo: “segundo ouço contar aos velhos, ela é uma grande fada”. (HERCULANO, 1970, p. 44 – tomo II) O pajem encara a Dama misteriosa como uma fada poderosa, provida dos recursos necessários para ajudar D. Inigo. Ele teme a figura, projetada de várias maneiras como o maligno, pela construção patriarcal e religiosa que tivera. Teme o mal físico e o próprio mal da morte que está muito além da sua própria compreensão.

Nesta conversa, também D. Inigo acaba contando ao pajem outra história, referente à origem de sua mãe, a dama com os pés de cabra. Narra-se, assim, a lenda do Conde Argimiro, o Negro, e Astrigildo Alvo. Argimiro, que ficara dois anos em Toledo, lutando nas guerras do Rei de Wamba, ao voltar para casa e descobre o adultério da condessa, sua esposa, assassinando-a, por este motivo, junto com o seu amante Astrigildo. A mulher morta, devido ao adultério, seria, assim, a própria Dama que, centenas de anos depois, D. Diogo viria a encontrar na floresta. Seu amante, Astrigildo, transformado em um onagro.

Em *A Dama Pé de cabra* a ação corretora do sobrenatural está relacionada à mentalidade medieval cristã, cuja lógica moralista é herdada em parte pela escola gótica. Cabe lembrar ainda que, na ficção sobrenatural portuguesa, as entidades sobrenaturais coabitam em certa harmonia com os homens.

Herculano utiliza uma série de estratégias narrativas para reproduzir uma série de efeitos ao longo de sua composição. Em sua interpretação da lenda da *Dama Pé de cabra*, ele manipula certas estruturas da tradição.

Dentro das apropriações realizadas por Herculano, a face demoníaca da Dama foi ressaltada, principalmente na metamorfose dela em monstro, ou ainda a descrição do inferno, contada numas das histórias de Inigo Guerra, numa tentativa de justificar que a sua mãe poderia ser um monstro, ou um ser diabólico, passando à frente o discurso do misógino horror feminino.

e depois pela terra dentro, dentro; e depois pelo tecto do inferno, que outra cousa não podia ser um fogo muito vermelho que reverberava daquela profundidade. Tanto era assim, que ainda lá viu passar de relance um demônio com um desconforme espeto nas mãos em que levava um judeu empalado. (HERCULANO, 1970, 59 – tomo II).

O culto do feminino maligno, em voga nas narrativas tétricas da escola romântica é representado com bastante coerência (PRAZ, 1996, p. 182). A respeito das fadas, pois não fica claro na narrativa se a dama se transforma numa fada ou num demônio, é possível assimilar através de Le Goff, que essas entidades não estavam ligadas necessariamente à ação maléfica. A respeito desse caráter duplo, Le Goff afirma: “As mesmas mulheres, os mesmos casais são tantos heróis do bem e do mal quanto as personagens de histórias maravilhosamente belas e maravilhosamente horríveis ao mesmo tempo”. (LE GOFF, 2009, p. 185). Sobre a face terrível feminina nas religiões diversas Jean Delumeau comenta: “Elas eram consideradas muito mais ligadas do que os homens ao ciclo – o eterno retorno – que arrasta todos os seres da vida para a morte”. (DELUMEAU, 2017, p. 465). Elas criam, mas também destroem. Daí as múltiplas lendas e representações de monstros fêmeas. Delumeau (2017) ainda salienta ainda a respeito do feminino, que o homem sucumbe seduzido por sua companheira e é lançado para fora do Paraíso. A força dessa imagem elabora nos imaginários uma série de interpretações tocadas pela mescla das delícias e dos perigos no que tange à mulher, destacando o sexíssimo, ou aversão ao sexo feminino, “o outro sexo”. Esse discurso toma corpo e sofre inúmeras variações ao longo dos séculos da Idade Média, mas, na virada dos séculos XI e XII, com o medo da presença de Satã no mundo, ele torna-se mais inflamado (DUBY, 2013, p. 71).

A mulher, por sua natureza sensual, era de fato uma ferramenta excelente do diabo, um artífice maligno, para desviar os homens do caminho da salvação, discurso elaborado pelos clérigos para “justificar”, erroneamente, a sua atração pela mulher, que não poderia ocorrer devido ao voto de castidade. O diabo espreitava em todos os lados da sociedade, era preciso resguarda-se. As mulheres, “agentes de Satã”, são culpadas por despertarem as paixões mais sórdidas nos homens e, como instrumentos de tentação do demônio, utilizam de seus encantos para atraí-los para a danação. (DUBY, 2013, p. 13).

O narrador a todo tempo nos adverte para os perigos – compactuando com o discurso antifeminista de sua época, a Idade Média – que aquela mulher misteriosa representa, que o cavaleiro havia perdido o caminho de sua salvação pelos olhos da luxúria. Por essa via, ela age como instrumento de desvio a serviço do mal, proporcionado assim o mal moral. O pecado da luxúria, parte da essência desse mal, e o castigo é necessário e é infligido às almas pecadoras. (DUBY, 2013, p. 14).

O imaginário medieval referente às representações femininas é formado por um conjunto muito diverso de interpretações. A demonização da mulher tem seu ápice durante a passagem do século XV para o XVI, quando estoura por toda a Europa uma onda indiscriminada de perseguições às mulheres acusadas de bruxaria. (DELUMEAU, 2017, p. 552). Durante a Idade Média os símbolos sagrados, as práticas mágicas que não fossem reconhecidas pela Igreja seriam depositadas no domínio do maligno. (LE GOFF, 2018, p. 43).

A angústia de Inigo toma conta dele por completo. A situação é insustentável, pois ao passo que D. Inigo reluta pedir auxílio à Dama, seu pai sofre mais ainda no cativeiro. O mundo exterior prova-se cada vez mais insuficiente para suprir as necessidades do jovem senhor. Chega-se enfim a uma situação limite em que o cavaleiro se vê obrigado a tomar uma postura para sanar suas angústias: Mensageiro após mensageiro, cartas sobre cartas vão sendo vindas de Toledo a Inigo Guerra.

O cavaleiro, por fim, escolhe partir ao encontro do desconhecido, dotado com a promessa de satisfação, apesar de seus receios: E, seguindo de um mastim seu predileto, a pé e com uma escuma na mão, foi-se através das brenhas, por uma vereda que dizia para os píncaros tristes e ermos onde era tradição que a linda dama tinha aparecido a seu pai. (HERCULANO, 1970, p. 68 – tomo II)

Ao encontrar a dama e fazer-lhe o rogo pela vida do pai, a mulher entoou um cântico ao seu filho, Inigo, para fazê-lo adormecer e receber a sua ajuda sobrenatural:

Depois, a dama pôs-se a cantar uma cantiga de bruxas, acompanhando-se de um saltério, de que tirava mui estranhas toadas: *Pelo cabo da vassoura,/ Pela corsa da polé,/ Pela víbora que vê,/ Pela Sura, e pela Toura;/ Pela vara do condão,/ Pelo pano da peneira,/ Pela velha feiticeira,/ Do finado pela mão;/ Pelo bode, rei da festa,/ Pelo sapo inteirizado,/ Pelo infante dessangrado/ Que a bruxa chupou à sesta;/ Pelo crânio alvo e lustroso/ Em que o sangue se libou,/ E do irmão que irmão matou,/ Pelo arranco doloroso;/ Pelo nome de mistério/ Que em palavra se não diz,/ Vinda já precitos vis;/ Vinde ouvir meu saltério!/ E dançai-me, aqui na terra,/ Uma dança doidejante,/ Que entonteça num instante/ O meu filho Inigo Guerra./ Que ele durma um ano inteiro,/ Como em sono de uma hora,/ Junto à fonte que ali chora,/ Sobre a relva deste outeiro.* (HERCULANO, 1970, p.61-62 – tomo II)

A cantiga de bruxas referida pelo narrador possui elementos bem marcantes do imaginário criado em torno do universo mágico. Mais do que simples sortilégio, a toada da Dama remonta as antigas reuniões de bruxas conhecidas por sabá. As missas negras, outra alcunha para sabá, eram um ajuntamento de feiticeiras que, segundo a tradição e a documentação medieval, reuniam-se para celebrar seus ritos e praticar seus feitiços. Tudo isso endossado pela presença do diabo, o “bode, rei da festa”. (GINZBURG 2015, p. 9).

Porém, ao estabelecer um acordo com sua mãe, Inigo aceita, por fim, sua natureza dupla, filho do bem e do mal. Sua mãe faz com que ele consiga realizar a proeza de resgatar

seu pai de uma situação impossível pelas vias meramente humanas. A libertação de D. Diogo Lopes foi favorecida pelo intermédio de um objeto mágico oferecido pela Dama, o “onagro Pardalo” e que as condições que ela exige de Inigo Guerra prolongam o pacto maléfico, há algo de incompreensível na ajuda que ela traz a um cavaleiro cristão, mesmo monstruosa, a Dama pratica um bem ao seu filho, atendendo ao seu pedido.

Agora endossado pelas bênçãos da Dama, Inigo renasce pronto para agir, independente dos interditos do mundo ordenado:

Inigo acordou alta noite: tinha dormido algumas horas: ao menos ele assim o cria. Olhou para o céu, viu estrelas; apalpou ao redor, achou terra: escutou, ouviu ramalhar as árvores. Pouco a pouco é que se foi recordando do que passara com sua mal-aventurada mãe; porque, a princípio, não se lembrava de nada. Pareceu-lhe então ouvir respirar ali perto; afirmou a vista: era o onagro Pardalo. «Já agora meio enfeitado estou eu – pensou ele: – corramos o resto da aventura, a ver se posso salvar meu pai» E pondo-se em pé, encaminhou-se para o valente animal, que já estava enfreado e selado: cujos eram os arreios, isso sabia-o o diabo. [...] Vá! – gritou Inigo Guerra, com uma espécie de frenesi que nele produzira aquele cantar estranho; e de um pulo cavalgou no quedo onagro. Mas apenas se firmou na sela, pst! – ei-lo que parte! (HERCULANO, 1970, p. 64-65 – tomo II).

Deve-se considerar também que, embora D. Inigo siga os mesmos caminhos percorridos pelo pai, compactuando com o sobrenatural, sua relação com a Dama diferencia-se, pois, seu comprometimento com ela envolve o despertar de uma individualidade que D. Diogo Lopes não foi capaz de manter. Por fim, assume sua dupla natureza, humana e sobrenatural.

Ao fim da narrativa, fala-se da proximidade estabelecida entre D. Inigo Guerra e sua mãe, a Dama com os pés de cabra, com a existência de vários outros mistérios ocorridos no castelo depois de sua morte, que não foram retratados na narrativa.

D. Diogo pouco tempo viveu: todos os dias ouvia a missa; todas as semanas se confessava. D. Inigo, porém, nunca mais entrou na igreja, nunca mais rezou, e não fazia senão ir à serra caçar. Quando tinha de partir para as guerras de Leão, viam-no subir à montanha armado de todas as peças e voltar de lá montado num agigantado onagro. E o seu nome retumbou em toda a Espanha; porque não houve batalha em que entrasse que se perdesse, e nunca em nenhum encontro foi ferido nem derribado. Diziam à boca pequena em Nustúrio que o ilustre barão tinha pacto com Belzebu. Olhem que era grande milagre! Meio precito era ele por sua mãe; não tinha que vender senão a outra metade da alma. (HERCULANO, 1970, p.73-74 – tomo II)

Quando D. Diogo é aprisionado pelos mouros podemos observar que, o primeiro perigo, o interno, relacionado à Dama, é deixado de lado, por um momento em detrimento do que parece-nos, dentro da narrativa, ser um perigo maior, aquele externo, do estrangeiro. Na narrativa lendária de Argimiro também temos a luta contra os estrangeiros, pois é pela necessidade de ir para Toledo lutar pelo Rei de Wamba, que ele se ausenta de sua casa e, ao retornar, descobre a traição da esposa. Há, portanto, uma alternância de ameaças, mediante ao grau de importância que a elas são relegadas pelas personagens.

Delinea-se, dessa forma, no conto de Alexandre Herculano, uma oscilação entre a

longínqua periculosidade externa, representada pelos muçulmanos, e o perigo interno mais premente e constante associado à assombrosa figura feminina da Dama, e ao mal que ela pode causar, confirmando toda a nossa premissa sobre como o horror ele tem uma faceta misógina quando a figura é a feminina e como a Igreja, o Cristianismo foram tão responsáveis pela disseminação das ideias aterrorizantes contra mulher e como isso, conseqüentemente, descamba para a Inquisição de caça às bruxas, a qual torturou e matou milhões de mulheres, inflamando a desastrosa imposição da superioridade masculina.

3.2.2. *Arras por foro de Espanha (1371-72)*

*“Mulheres belas, rostos formosos
Como vossos encantos são cruéis!
Como vossas belezas são infiéis
Fazem parecer criminosos!
Grignon de Monfort²⁸*

As narrativas de Alexandre Herculano trazem enredos com problemas políticos e sociais de seu tempo. Por isso, ele se debruçou sobre os documentos históricos da Idade Média Portuguesa. Os documentos que podemos citar são as crônicas de Fernão Lopes²⁹, que estão divididas numa trilogia: *Crónica de el-rei D. Pedro I*; *Crónica de el-rei D. Fernando I³⁰*; *Crónica de el-rei D. João I*, sendo a segunda que mais nos interessa para o constructo analítico da narrativa *Arrás por foro de Espanha*. O cronista, por sua vez, situa-nos desde o momento da ascensão à queda dos reis nas crônicas, e se tratando de D. Fernando I³¹, descreve a tomada de poder pelo ainda então infante, que assume o reinado mesmo antes de despojar, os 21 anos apenas e aos 26 casa-se com Leonor Teles de Menezes, que antes fora casada com João Lourenço da Cunha. O casamento anterior foi anulado, pois o rei Fernando quis casar com ela, rompendo o noivado que tinha com a filha do rei de Castela. Isso gera um

²⁸ Ver: <https://santo.cancaonova.com/santo/sao-luis-maria-grignon-de-montfort-devoto-a-irmem-maria/> acesso em 16/9/2019

²⁹ Fernão Lopes (1380-1460) foi escrivão e cronista-mor do Reino de Portugal. Por mais de 20 anos, registrou a memória do povo e do reino desde a primeira dinastia (Borgonha) até o reinado de D. João I (Avis). Foi considerado o maior cronista histórico de Portugal. Disponível em: https://www.ebiografia.com/fernao_lopes/ acesso em 10/03/2020

³⁰ A *Crónica de D. Fernando I* foi elaborada entre os anos de 1420-1430.

³¹ Filho de D. Pedro primeiro, que assume o trono após a morte do pai em 1367, sendo o último monarca português da Casa de Borgonha e nono rei de Portugal. (SARAIVA, 1991, p. 114)

grande mal-estar na sociedade portuguesa, cristã, que era veementemente contra o divórcio. “Os rumores do casamento provocaram indignação popular. Em Lisboa, quatro mil mesterais armados exprimiram ao rei que não consentiriam em tal casamento.

Assim, começa a narrativa ficcional *Arras por foro de Espanha (1371-72)*, na qual Herculano insere características intrínsecas do Romantismo português do século XIX, principalmente a característica da retomada de valores medievais, e, por que razão, ambientada em pleno século XIV. É a partir desse momento de instabilidade que a narrativa herculaniana se delinea. Alexandre Herculano realça a idéia de que o povo português da época não aceitava tal união, por julgá-la indigna de seu rei, numa lógica misógina que ratificava os pré-conceitos trazidos por Fernão Lopes em suas crônicas:

Conforme as ideias daquele tempo, além das considerações políticas, semelhante consórcio era monstruoso aos olhos do vulgo, por um motivo de religião, o qual ainda de maior peso seria hoje [...] tal consórcio constituía um verdadeiro adultério, e os filhos que dele procedessem mal poderiam ser considerados como infantes de Portugal e, por consequência, como fiadores da sucessão da Coroa. (HERCULANO, 1970, p. 65 – tomo I)

Será tal fato também poetizado por Camões no final do Canto III e início do Canto IV de *Os Lusíadas*. O canto III termina narrando a respeito do “brando, remisso e sem cuidado algum” D. Fernando, filho de D. Pedro I, que “tomou” D. Leonor de seu marido e casou-se com ela. O “castigo claro do pecado”, o pecado de cobiçar mulher alheia e que isso contribuiria para que de D. Fernando tivesse um péssimo reinado:

E pois, se os peitos fortes enfraquece
Um inconcenso amor desatinado,
Bem no filho de Almena se parece
Quando em Ônfale andava transformado.
De Marco Antônio a fama se escurece
Com ser tanto a Cleópatra afeiçoado.
Tu também, Peno próspero, o sentiste
Depois que uma moça vil na Apúlia viste.

Mas quem pode livrar-se, porventura,
Dos laços que Amor arma brandamente
Entre as rosas e a neve humana pura,
O ouro e o alabastro transparente?
Quem, de uma peregrina formosura,
De um vulto de Medusa propriamente,
Que o coração converte, que tem preso,
Em pedra, não, mas em desejo aceso?

Quem viu um olhar seguro, um gesto brando,
uma suave e angélica excelência,
Que em si está sempre as almas transformando,
Que tivesse contra ela resistência?
Desculpado por certo está Fernando,
Pera quem tem de amor experiência;
Mas antes, tendo livre a fantasia,
Por muito mais culpado o julgaria (CAMÕES, 2000, p.67)

D. Fernando é colocado pelo narrador como fraco, assim como Camões no Canto acima, subjulgado pela paixão por uma mulher de caráter interesseiro, a qual é comparada à Medusa por Camões. “O amor cego de el-rei D. Fernando pela mulher de João Lourenço da Cunha, D. Leonor Teles, havia muito que era o pasto saboroso da maledicência do povo” E mais ainda o narrador carrega juízos misóginos atroztes acerca desta mulher: “ambiciosa, dissimulada e corrompida, tinha empregado todas as artes do seu engenho pronto e agudo” (HERCULANO, 1970, p. 63 – tomo I). Herculano segue fielmente seu propósito de construir suas narrativas para aproximar o povo português de sua época ao passado de sua pátria. Todavia, Maria de Fátima Marinho ressalta que isso não era concretizado nas narrativas. Existia a intenção de retomada do período medieval em sua ambientação, só que não há correspondência em relação às personagens, ou seja, o período é da Idade Média, mas as personagens são essencialmente românticas e mais próximas das atitudes do século XIX do que do século XV:

A insistência dos autores de oitocentos na veracidade do narrado (de que são exemplos as inúmeras notas de rodapé ou de fim de texto, os prefácios ou posfácios), bem como o detalhe excessivo, a hiperpormenorização de descrições de cidades, indumentárias e costumes escondem a incapacidade real de reproduzir o passado, de conseguir aquilo a que, aparentemente, os escritores se propunham: a recriação de outras eras, a fim de ensinar História à burguesia saída das mudanças provocadas pela alteração da conjuntura sócio-política europeia. (MARINHO, 2013, p. 155)

Assim, a narrativa estará permeada de pormenores, como a noite, a comparação entre a mulher e o diabo que são temas mais recorrentes no Romantismo e não na literatura trovadoresca do século XV. Com isso outras personagens, como D. Diniz, irmão de D. Fernando, são descritas de forma intensa pelo narrador, demonstrando que a obscuridade está extremamente presente: “entre os que altamente desaprovavam tais amores, o infante D. Dinis, o mais moço dos filhos de D. Inês de Castro, e o velho D. Diogo Pacheco” (HERCULANO, 1970, p. 64 – tomo I). Este, mais um dos candidatos ao trono paterno e é tão ambicioso quanto D. Leonor, talvez até mais, pois não se acanha em unir-se ao matador de sua mãe, na tentativa de derrubar aquela que se torna um entrave às suas pretensões. Mais uma vez o lado masculino tenta descaracterizar o lado feminino, deslegimando-o. Neste momento da narrativa, narram-se os episódios que ocorreram na “tarde que precedeu a noite em que começa esta história” (HERCULANO, 1970, p. 66 – tomo I):

Três mil homens se tinham dirigido tumultuariamente às portas do paço, dando apenas tempo a que as cerrassem. A vozeria e o estrépito que fazia aquela multidão desordenada assustou el-rei, que por um seu privado mandou perguntar o que *lhes prazia* e para que estavam assim reunidos. Então o alfaiate Fernão Vasques, *capitão e procurador por eles*, como lhe chama Fernão Lopes, afeou em termos violentos as intenções de el-rei, liberalizando a D. Leonor os títulos de má mulher e feiticeira e asseverando que o povo nunca havia de consentir em seu casamento adúltero. A arenga rude e veemente do alfaiate orador, acompanhada da vitorizada de gritas insolentes e ameaçadoras do tropel que o seguiu, moveu el-rei a responder com agradecimento às injúrias, e a afirmar que nem D. Leonor era sua mulher, nem o

seria nunca, prometendo ir na manhã seguinte aclarar com eles este negócio no Mosteiro de S. Domingos, para onde os emprazava. Com tais promessas, pouco a pouco se aquietou o motim, e ao cair da noite o terreiro de a par S. Martinho estava em completo silêncio. (HERCULANO, 1970, p. 66 – tomo I)

Após esse episódio, os mentores do intento contra D. Leonor, dirigiram-se para taberna do genovês, *misser Folco*, para acertarem os últimos detalhes para o encontro com D. Fernando pela manhã no Mosteiro de S. Domingos, surgindo maquinações para que a união não se concretizasse, mediante à fala de el-rei. A população cristã estava disposta a tomar em armas para livrar o rei da odiosa mulher. O pensamento misógino, portanto, está enraizado culturalmente e é respaldado pelo narrador a todo instante pautado num discurso religioso antifeminista. Ali estavam parte dos revoltosos, que mais cedo estavam no paço, Frei Roi e o alfaiate Fernão Vasques, que incitava mais ainda a cólera que pairava sobre o local. E por fim, em gritos, pediam a morte de D. Leonor. Frei Roi, mantinha-se “com um sorriso diabólico” ouvindo a turba sem se opor. (HERCULANO, 1970, p. 68 – tomo I). Essa passagem do narrador, logo, remete à ideia cristã de que a mulher é mais suscetível “à tentação demoníaca, ao malefício, por serem mais crédulas, mais impressionáveis, ou mais charlatãs e luxuriosas” (MALEVAL, 2004, p.48). Essa colocação da autora vem do “manual” *O Martelo das Feiticeiras* que através de passagens bíblicas tentam afirmar que a mulher é perversa e maliciosa. Além disso, o narrador constrói um cenário que corrobora com o ar maléfico da personagem, outrora estigmatizada por ele:

Enquanto as ruas [de Lisboa], tortuosas e imundas, jaziam como baralhadas e confusas sob o manto das trevas. Era chegada a hora dos terrores; porque durante a noite, naqueles bons tempos, a estreita senda de bosque deserto não era mais triste, temerosa e arriscada do que a própria Rua Nova, a mais opulenta e formosa da capital. (HERCULANO, 1970, p. 55 – tomo I)

Todavia, a figura que mais chama atenção no local, revelando-se muito depois das falas de Fernão Vasques, é o infante D. Dinis junto com Diogo Lopes Pacheco. Acreditando que D. Fernando não atenderia à suplica do povo de não se unir à D. Leonor, os homens acima tramavam, sorratamente, a morte da rainha: “é necessário uma pedra perdida, um tiro de bésta disparado por engano, uma ascuma brandida em algum corredor escuro” (HERCULANO, 1970, p. 71 – tomo I) A trama maléfica se engendrava de maneira que não existissem um culpado, mas que fora ao acaso, devido ao tumulto do povo diante do mosteiro. D. Dinis, monstruosamente mau, dizia “– Morta! – exclamou o infante, **com um gesto de horror**” (HERCULANO, 1970, p. 71 – tomo I, grifo nosso). Embora, para D. Dinis, Leonor Teles sendo o próprio mal, justificar-se-ia tal ação. Cohen coloca, dentro dessa premissa, que “tal como o estranho de Freud, e diferentemente da concepção do mal de Jameson como ‘tudo aquilo que é radicalmente diferente de mim’, trata-se de uma ameaça íntima e necessária” (COHEN, 2000, p. 125) No capítulo II, Herculano é enfático ao escrever a decadência de

Lisboa em seu tempo, chama a atenção do leitor para o passado “silenciado” pelo desgaste do tempo. “Quem hoje passa pela cadeia da cidade de Lisboa, edifício imundo, miserável, insalubre, que por si só bastara a servir de castigo a grandes crimes” e mais em outra parte “O Limoeiro é um dos monumentos de Lisboa sobre que revoam mais tradições de remotas eras [...] a sua história vai sumir-se nas trevas dos tempos” (HERCULANO, 1970, p. 75).

O autor insere em sua narrativa o saudosismo relembra o caráter imponente das construções. Além disso, denuncia o estado de abandono em que se encontravam os monumentos históricos. Evoca, através dos fragmentos destes monumentos históricos, um episódio memorável da nação portuguesa em face do presente decadente que se passa em Lisboa no século XIX:

São da era mourisca? Fundaram-nos os primeiros reis portugueses? Ignoramo-lo. E que muito, se a origem de Santa Maria Maior, da venerada catedral de Lisboa, é um mistério! Se, transfigurada pelos terremotos, pelos incêndios e pelos cónegos, nem no seu arquivo queimado, nem nas suas rugas caiadas e douradas pode achar a certidão do seu nascimento e dos anos da sua vida! Como as igrejas, as ruínas da monarquia dormem em silêncio à roda de nós, e, envolto nos seus eternos farrapos, o povo vive eterno em cima ou ao lado delas, e nem sequer indaga porque jazem aí! (HERCULANO, 1970, p. 75-76 – tomo I).

Assim, continua a construir a história que ali se passou. O segundo capítulo, fazendo jus ao seu título, *O Beguino*, é focalizado sobre a figura de Frei Roi. A personagem é aquela que revela os acontecimentos que haviam sido arquitetados na taberna de *Folco Taca*, de matar a rainha adúltera. Prevenindo D. Fernando, Frei Roi delata que estava por trás da conspiração: “Diogo Lopes Pacheco, do vosso conselho, o disse ao alfaiate Fernão Vasques, o coudel dos revoltosos, e vosso irmão D. Dinis” e é colocado como “o beguino era o espia mais sincero e imperturbável de todo o mundo” (HERCULANO, 1970, p. 78 – tomo I).

El-rei decide fugir, aconselhado por Leonor, a fim de evitar um banho de sangue, ou até mesmo a morte do próprio D. Fernando. A cena que se segue é intrigante, pois há um contraste em Leonor Teles, apontado pelo narrador:

El-rei olhou para ela um momento. Era sereno o seu rosto angélico, semelhante ao de uma dessas virgens que se encontram nas iluminuras de antigos códices [...] O mais experto fisionomista dificilmente adivinharia a **negrura da alma** que se escondia debaixo das puras e cândidas feições de D. Leonor, se não fossem duas rugas que lhe desciam da fronte e se uniam entre os sobrolhos, contraindo-se e deslizando-se rapidamente como as **vesículas peçonhentas das fauces duma víbora**. [Grifo nosso] (HERCULANO, 1970, p. 82 – tomo I)

O juízo de valor do narrador transforma, para o leitor, D. Leonor num ser monstruoso, dando-lhe traços grotescos. Wolfgang Kayser assinala que o grotesco é “o contraste entre forma e matéria, a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal” (KAYSER, 2013, p. 56); ou seja, Leonor é anjo e demônio, está entre a luz e a escuridão,

entre a Virgem Maria e a Eva pecadora, que corrompe os homens desde os primórdios, exaltando a perversidade com que a mulher é tratada.

A rainha, em seguida dá a Frei Roi, por sua lealdade e silêncio, vinte dobras de D. Pedro. O narrador destaca nesta cena, que se segue, a atitude “demoníaca” de Leonor e a falta de escrúpulos de Frei Roi:

O rir afável de que estas palavras foram acompanhadas fizeram correr um **calafrio pela medula espinhal** do echacorvos, cujas pernas vacilaram. Mas o contacto das quarentas dobras, **que uniu imediatamente ao peito debaixo do escapulário** lhe restituiu o vigor natural. [Grifo nosso] (HERCULANO, 1970, p. 82 – tomo I)

Herculano constrói a má imagem de D. Leonor Teles e D. Fernando em uma imagem de submissão ao amor por ela, “– Fernando! Havia no tom com que foi proferida esta única palavra um mundo de amor e voluptuosidade” (HERCULANO, 1970, p. 84 – tomo I). E põe-se a chorar nos braços da amada, em dores por seu povo e pela atitude covarde de fugir que tomara em seguida. E o narrador continua descrevendo o tormento em forma de mulher: “Um beijo da adúltera cortou as lástimas de el-rei. A formosura desta mulher tinha um toque divino à claridade da lua” (HERCULANO, 1970, p. 85 – tomo I). A noite sendo divina e ironicamente falando, um *locus horribilis* para D. Fernando, diante daquele diabo em forma de mulher. O caráter maligno, logicamente de ótica cristã, de Leonor Teles é novamente salientado quando ela pede a D. Fernando suas arras: “Quero que me dês as minhas arras: quero o preço do meu corpo, conforme foro de Espanha”, confirmando sua postura rude, a amada do rei dispensa cidades e castelos em troca da morte dos que foram contra seu casamento: “Queres saber porque ajunto pensamentos de sangue a pensamentos de amor? É porque esses que eu peço pediram também o meu sangue” (HERCULANO, 1970, p. 86-87 – tomo I). As atitudes de Leonor são tratadas quase sempre de maneira muito ruim pelo narrador. Ele evoca para o público que ela merecia tal rejeição e na verdade é por uma ótica sexista que ele estabelece essa relação entre a Leonor e um ser demoníaco, deixando latente que ela possa ter feito sequer um pacto com demônios ou até mesmo a sua relação com D. Fernando I não seja natural, mas oriunda de feitiços que ela tenha feito.

A respeito de pacto podemos considerar a fala de Suzi Sperber, que no ensaio *O Pacto: tradição e utopia* (1992) tece longas considerações sobre os mais diversos pactos. As consequências que eles acarretam, levam-na a concluir que as punições variam conforme o contrato estabelecido entre as partes e o poder com o qual é realizado o acordo ou juramento, cláusulas e benefícios envolvidos. Na relação sagrado e profano, na ótica cristã, a autora sublinha o contraste entre o Bem e o Mal numa ótica teológica:

O pacto serve e é usado para a maniqueização. Ele define campos radicais, do Bem e do Mal, de Deus e do Diabo, do eu e do outro, dos iguais e dos diferentes e é da

natureza da palavra pacto prestar-se a tantas variações, já que é instrumento para a satisfação das necessidades humanas pessoais e coletivas. (SPERBER, 1992, p. 83-84).

Envolvido pela paixão, D. Fernando concorda com o preço a pagar por D. Leonor Teles: “Este é o preço do meu corpo”, e “um beijo ardente, que sussurrou levado nas asas da brisa fresca da noite, asselou esse pacto de ódio e extermínio”. (HERCULANO, 1970, p. 87-88 – tomo I). É importante salientarmos que a concepção de pacto abarca um contrato, no qual se pressupõe uma relação entre duas partes, ou mais, que devem agir em conjunto. Entretanto, a quebra deste contrato pode acarretar numa penalidade. E quando se trata de sagrado e profano, pode ter como punição a morte. De tal fato, se caminha do mal moral, se seguido de sacrílego para o mal natural ou metafísico. Na questão, então, herética Plancy assinala que “Um pacto, diz Bergier, é uma convenção, expressa ou tácita, que se faz com o demônio, na esperança de se obterem por seu intermédio coisas que ultrapassam as forças da natureza” (PLANCY, 2019, p. 675)

A imagem de Leonor Teles apresentada por Herculano de forma maniqueísta, ora benévola, ora malévola e validada pelo seu caráter ambíguo na História, principalmente na Idade Média. “Essa ambiguidade fundamental da mulher que dá a vida e anuncia a morte foi sentida ao longo dos séculos” (DELUMEAU, 2017, p. 465). O autor assim ressalta que quanto maior a visibilidade feminina e maiores os poderes de uma mulher, maiores são os perigos para o reino, uma ameaça do feminino construída, principalmente no início da Idade Média. Então O grupo contrário ao casamento do infante de Portugal com Leonor Teles era constituído em sua maioria pela camada popular A ousadia popular ao intervir na escolha matrimonial de seu rei, representa em *Arras por foro de Espanha* um forte exemplo do nacionalismo português, que serviria como caracteres de identificação para o século XIX.

Em prosseguimento à narrativa, o povo “que dorme às vezes por séculos, fora acometido duma das suas raras insónias e vivia essa possante vida da praça pública” se reuniu no Mosteiro de S. Domingos para encontrar com D. Fernando, conforme o acordo feito com o infante. Acometidos de grande agitação, a hora combinada com o rei não havia chegado, mas o povo, confiante da importância que seria aquele encontro, não se importavam com a antecedência da hora, pois, o povo estava “embevecido na ideia de que obrigaria el-rei a quebrar os laços adúlteros que o uniam a Leonor Teles” (HERCULANO, 1970, p. 90-91 – tomo I).

Durante a espera pelo rei, apresenta-se um forte conflito entre os nobres favoráveis a Leonor Teles contra aqueles que se posicionaram contra a pretendida rainha. Entre os que apoiavam o matrimônio estava “o conde de Barcelos, D. João Afonso Telo, tio de D Leonor, a

quem nos diplomas dessa época se dá por excelência o nome de *fiel conselheiro*” (HERCULANO, 1970, p. 96 – tomo I).

Os ânimos do povo se alteraram com a chegada do nobre conselheiro, pois ele, junto com a infanta D. Beatriz e a irmã de Leonor, D. Maria Teles “suscitara a ideia de a divorciar [Leonor] de João Lourenço da Cunha”. E o povo pôs-se o seu ódio nele, porque el-rei já tardava à hora do encontro. O povo que não concordavam com os interesses de D. Fernando, não tinham bom sentimento para com os parentes de D. Leonor, e “odiava principalmente o conde, como protector daqueles adúlteros amores” (HERCULANO, 1970, p. 97 – tomo I).

O conflito atinge seu ápice com o confronto entre o conde Telo e Fernão Vasques, deixando o povo mais inflamado. D. Fernando e Leonor foram informados por Frei Roi da maneira que o povo se organizou no Mosteiro de S. Domingos:

– Beguino, a que voltaste aqui? [Leonor] – A cumprir minha obrigação, apesar de vós terdes dado ontem por quite e livre. Vim a dizer-vos que, a estas horas, talvez tenha já corrido sangue no rossio de Lisboa, e que é espantoso o tumulto dos populares contra os do conselho e contra os senhores e fidalgos da casa e valia de el-rei” (HERCULANO, 1970, p. 105 – tomo I).

D. Fernando, assim, sai às escondidas da cidade na companhia de Leonor Teles para Santarém. E, afrontados, os revoltosos voltaram-se contra D. Fernando “as maldições, as pragas, os nomes de traidor e covarde ajuntavam-se às mais violentas ameaças”. Não obstante, “este motim sem objecto, sem resistência, e sem resultado, acalmou-se nesse mesmo dia” e “os cabeças da revolta estavam irremediavelmente perdidos” (HERCULANO, 1970, p.132-133 – tomo I). Longe de Lisboa, o desejo de D. Fernando poderia ser realizado, a fuga para Santarém se torna necessária e propícia ao casamento com Leonor Teles. De fato, o casamento se realiza. Assim, não havia mais motivos para uma insurreição popular, aceitar D. Leonor Teles como rainha era inevitável. O penúltimo capítulo: *Uma barregã rainha*, apresenta um título bem propício para tudo que o narrador veio colocando a respeito de Leonor ao longo da narrativa, impregnado da ótica misógina cristã, arreigada por séculos. No desfecho para o povo embrenhado nessa cultura sexista era a melancolia que restava:

O Douro é bem carregado e triste! A sua corrente rápida, como que angustiada pelos agudos e escarpados rochedos que a comprimem, volve águas turvas e mal-assombradas. Nas suas ribas fragosas raras vezes podeis saudar um Sol puro ao romper da alvorada, porque o rio cobre-se durante a noite com o seu manto de névoas, e, através desse manto, a atmosfera embaciada faz cair sobre a vossa cabeça os raios do Sol semimortos, quase como um frio reflexo da Lua ou como a luz sem calor de tocha distante. É depois de alto dia, que esse ambiente, semelhante ao que rodeava os guerreiros de Ossian, vos desoprime os pulmões, onde muitas vezes tem depositado já os gérmenes da morte. (HERCULANO, 1970, p. 135 – tomo I)

A narrativa nos leva à celebração do casamento, em Santarém. Para este momento D. Fernando reuniu todos os homens ricos e conselheiros do reino, e “amestrado por Leonor Teles na arte de dissimular, recebera com todas as mostras de boa vontade o infante D. Dinis e

Diogo Lopes Pacheco”. D. Dinis por sua vez “caminhava em silêncio, e no aspecto melancólico do mancebo divisava-se quão profunda tristeza lhe consumia o coração” (HERCULANO, 1970, p. 139-140 – tomo I). O mal, mais uma vez através do preceito e dogmas cristãos, o qual é construído pela fala do narrador a respeito de Leonor, é exaltado por uma suposta vingança. Corroborar a todo instante para que a monstruosidade resultante da sua improvável capacidade de cometer atos violentos e cruéis, apenas por ser mulher poderia tal fato acontecer.

D. Dinis via-se atado ao triunfo da mulher, validada apenas pelo narrador como um ser maligno, que pouco a pouco se convertera em sua irreconciliável inimiga. Triste, coloca o narrador, também, o aspecto dos populares, que, sem um só grito de regozijo, se apinhavam para ver passar aquele préstimo real, pois é preciso deixar claro que a massa leiga concordava com o fato de que Leonor era capaz de todas as atrocidades pelas quais é acusada, uma mulher que estava muito à frente de seu tempo. Mil olhos se cravavam no infante D. Dinis, cujo rosto melancólico revelava que os seus pensamentos eram acordes com os do povo, que por toda a parte não via neste consórcio senão um crime e uma fonte de desventuras. (HERCULANO, 1970, p. 140-141 – tomo I). E enfim, Leonor Teles,

Guiada por D. Fernando, Leonor Teles subiu com passo firme os degraus do trono. Como o navegante que, afrontando temporais desfeitos por mares incógnitos e aparcelados e chegando ao porto longínquo, quase que não se crê pisar a terra de seus desejos, assim esta mulher **ambiciosa e audaz** parecia duvidar da realidade da sua elevação. A alma sorria-lhe a mil esperanças; a vida transbordava nela. Ao seu lado um rei, a seus pés um reino! Era mais que **embriaguez; era delírio**. [Grifo nosso] (HERCULANO, 1970, p. 143 – tomo I)

O rei de Portugal recebe perante todos D. Leonor Teles como sua mulher, e dali por diante foi chamada rainha de Portugal. No entanto, o sentimento de ojeriza pairava sobre uma pequena parcela de pessoas ali presentes, ficando mais evidente no momento em que o rei solicita aos nobres portugueses que beijem a mão de D. Leonor Teles, em sinal da aceitação à sua situação de rainha. “D. Leonor Teles é minha mulher! Fidalgos portugueses, beijai a mão à vossa rainha” (HERCULANO, 1970, p. 144 – tomo I)

Apesar de receosos os nobres cavaleiros portugueses beijam a mão da nova rainha. Entretanto, D. Dinis se recusa reverenciar Leonor Teles, e ainda, reivindica sua linhagem real, seu discurso vai contra as palavras de D. Fernando ao apresentar naquela cerimônia D. Leonor como descendente dos antigos reis: “Nunca D. Dinis de Portugal beijará a mão da mulher de João Lourenço da Cunha. Primeiro ela descera do trono e virá ajoelhar aos meus pés; que de reis venho eu, não ela” (HERCULANO, 1970, p. 148 – tomo I). D. Fernando vocifera diante do irmão infame, dirigindo-se a ele com punhal em mãos, mas é detido por sua consciência de não causar um fratricídio. E a parte mais vil de todo esse cenário destina-se a Leonor Teles,

em pensamentos malignos e vingativos: “«Hora maldita e negra, em que perdi metade de minha tão esperada vingança!», pensava Leonor Teles, e o choro rebentou-lhe com violência” (HERCULANO, 1970, p. 151 – tomo I).

No último capítulo, *Juramento, Pagamento*, já passado mais de um ano do casamento de el-rei, o narrador nos deixa a par o que sofreram os líderes da afronta contra o casamento de D. Fernando e D. Leonor Teles. Assim, fez-se o pagamento requerido pela rainha às suas arras, e o próprio povo tinha pagado também uma parte. Aos conspiradores coube-lhes

– ... Justiça que manda fazer el-rei em Fernão Vasques, João Lobeira e Frei Roi: que morram na forca, sendo ao primeiro as mãos decepadas em vida. Os cavaleiros abaixaram os olhos para o lugar donde subira a voz. [...]os desgraçados morriam, como aqueles que o salteador assassina na estrada, pela alta noite, e sem um sacerdote que os consolasse na extrema agonia. O algoz empurrou brutalmente um dos padecentes [...] dois golpes [...] a cada um deles um grito de terrível angústia. Ao ouvir os gritos de agonia, o Rei D. Fernando disse a rainha Leonor Teles: – Até a derradeira mealha estão pagas vossas arras, rainha de Portugal! Que mais pretendeis de mim? (HERCULANO, 1970, p. 175 – tomo I).

A narrativa histórica “Arras por Foro de Espanha” segue com forte intertextualidade com as Crônicas de Fernão Lopes. Através de uma nota explicativa do termo “arraia-miúda”, Herculano dá o conceito a este termo evocando a Crônica de D. João I, terceira da trilogia. E essas notas seguem presentes na narrativa de Herculano, tomando o texto de Fernão Lopes não só como instrumento para tecer a narrativa com mais esclarecimentos, mas também para assegurar o diálogo entre o texto ficcional e os acontecimentos históricos.

A personagem Leonor Teles foi apresentada como mulher “ambiciosa”, “dissimulada” e “corrompida”, com alma comparada como o “abismo de cobiça, de desenfreamento, de altivez e de ousadia”, que via em D. Fernando apenas o “refulgir da coroa”, negando que amasse verdadeiramente o Rei.

Em uma Nota Final *em Arras por Foro de Espanha*, Herculano desenha o caráter de D. Leonor Teles mediante a descrição feita pelo cronista, “o caráter atroz e dissimulado de Leonor Teles, tão bem pintado por Fernão Lopes” (HERCULANO, 1970, p. 178 – tomo I). Esse é o retratado de Leonor Teles, apresentado na narrativa histórica, a “rainha barregã”, que tem suas arras pagas através da vingança e morte de seus inimigos. O narrador apenas repetiu um discurso histórico acerca de uma mulher, que era muito dona de si, mas que não poderia sê-lo. As atitudes de tomar o rumo da própria vida e impor seus pensamentos era criminoso até para toda a sociedade. Dessa forma, os horrores que apresentamos através das análises está de acordo com a tese de Cohen (2000) sobre o monstro moral. Ele é construído pela sociedade. A sociedade que o molda, e uma sociedade envolta na cristandade e extremamente patriarcal tende a repetir as acusações contra as mulheres que não correspondem aos seus papéis pré-determinados, de subserviência e subordinação ao masculino.

3.3. Satã à espreita

*Com o rio submergia,
E com ele emergiu Satã*
John Milton³²

3.3.1 A Abóbada (1401):

O conto *A Abóbada*, faz parte, como já dissemos, do Tomo I das *Lendas e Narrativas*. Na leitura do conto, como um todo, o medievalismo é latente nessa obra de Alexandre Herculano. A escolha do evento da construção do Mosteiro como pano de fundo histórico não é gratuita, o início do século XV português é um dos mais grandiosos momentos da história de Portugal que, através da consolidação da Dinastia de Avis, desenvolve o país em termos de economia, sociedade e cultura. (H. SARAIVA, 1991).

Para entendermos como os horrores estarão presentes ao longo da narrativa, precisamos acompanhá-la momento a momento, pois estamos no alvorecer do século XV, quando o satanismo já ganha uma forma considerável e poder da Igreja também. Assim, no primeiro capítulo temos a presença da mesma nas figuras de dois frades. Esse primeiro, intitulado “O Cego”, é feito um apanhado geral sobre o clima da vila de Batalha onde se passa a narrativa: “O dia 6 de janeiro do ano da Redenção 1401, tinha amanhecido puro e sem nuvens [...] era um destes dias antipáticos aos poetas [...] que querem fazer-nos aceitar cousa mui poética” (HERCULANO, 1970, p. 201 – tomo I). A narrativa vai se desenrolando, primeiramente, com dois frades – Frei Lourenço Lampreia (mais velho e ex-conselheiro de el-rei) e Frei Joane (mais novo e atual procurador do mosteiro), que conversam sobre a possível chegada do Rei D. João I para o Auto de inauguração da abóboda do Mosteiro de Santa Maria da Vitória (também conhecido como Mosteiro de Batalha) que havia ficado pronta a pouco menos de 24 horas. É interessante notarmos a maneira como o narrador vai descrevendo a imponência do interior da abadia, metonimicamente como parte de um Portugal glorioso: “Quem de longe olhasse para aquele extenso campo, alastrado de tantos primores de escultura, julgara ver o assento de uma cidade antiquíssima [...] de que só restava em pé um monumento, o mosteiro” (HERCULANO, 1970, p. 204 – tomo I). Nesse momento, o cego

³² Cf.: MILTON, J. Livro IX, 74-5. In: *Paraíso Perdido*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2ª ed., p. 588.

Afonso Domingues, ex-arquiteto do Mosteiro, é apresentado na história como um idoso em situação singular:

Assentado sobre um troço de fuste, com os pés ao sol [...] via-se um velho, venerável aspecto, que parecia embrenhado em profundas meditações. Pendia-lhe sobre o peito uma comprida barba branca: tinha na cabeça uma touca foteada [...] a luz dos olhos tinha-lha de todo apagado a velhice; mas as suas feições revelavam que dentro daqueles membros trêmulos e enrugados morava um ânimo rico de alto imaginar. (HERCULANO, 1970, p. 204 – tomo I)

Mestre Afonso, após a cegueira, é trocado pelo arquiteto estrangeiro Mestre Ouguet, de origem irlandesa, para dar continuidade à reforma do Mosteiro. No capítulo II somos apresentados a esta personagem, mas antes há o cortejo da chegada de D. João I “plebeu por herança materna, nobre por ser filho de D. Pedro I, rei eleito por uma revolução e confirmado por cinquenta vitórias” (HERCULANO, 1970, p. 216 – tomo I). Frei Lourenço já de prontidão esperando el-rei ao avistá-lo brada “Viva D. João I de Portugal; morram os Castelhanos!” O narrador considera incongruente tal fala, mas aquiesce que “semelhante viva de todos os tempos; porque o povo, bem como o tigre, mistura sempre com o rugido de amor o bramido que revela a sua índole sanguinária” (HERCULANO, 1970, p. 216 – tomo I). Parafraseamos algumas questões para ficar claro em nossa discussão a forma como narrador constrói a história acentuando o papel da Igreja presente no enredo, claramente para impor a sua ótica religiosa.

David Ouguet, por sua vez, ficou incumbido da tarefa de terminar o Mosteiro, devido às condições em que se encontrava Afonso Domingues. O capítulo se resume, praticamente, à chegada da caravana e uma conversa de el-rei com o Mestre Ouguet, em que o estrangeiro acaba por ferir o orgulho português com suas duras palavras acerca da arquitetura proposta por Afonso Domingues, considerada por ele fantasiosa, desastrada e em desacordo com as concepções dos grandes mestres do resto da Europa:

– Tomei a ousadia – prosseguiu mestre Ouguet – de seguir outro desenho no fechar da imensa abóbada que cobre o Capítulo. O que achei na planta geral contrastava as regras da arte que aprendi com os melhores mestres de pedraria. Era, até, impossível que se fizesse uma abóbada tão achatada, como na primitiva traça se delineou: eu, pelo menos, assim o julgo. (HERCULANO, 1970, p. 220 – tomo I)

Ao fim da cena, D. João é acompanhado pelo frade Lourenço para seus aposentos e o Mestre Ouguet os acompanha mais atrás, contudo, há algo errado quando o arquiteto os observa ao entrar em um dos aposentos:

Erguendo casualmente os olhos para a maciça abóbada que sobre ele se arqueava, fez um gesto indizível de horror e, como doido, correu a bom correr pela crasta solitária, apertando a cabeça entre as mãos, e gritando a espaços: – Oh, mal-aventurado de mim! (HERCULANO, 1970, p. 223 – tomo I)

O capítulo III inicia-se com a apresentação do *auto dominicano*, com uma boa descrição não só da teatralidade da época. As primeiras figuras que subiram no palco,

formavam em seis uma espécie de prólogo do auto. “Três que vinham adiante representavam a Fé, a Esperança e a Caridade; após elas, vinham a Idolatria, o Diabo e a Soberba” (HERCULANO, 1970, p. 226 – tomo I). Jeffrey Burton Russel salienta que:

Em nenhuma parte o Diabo apareceu mais convincente do que nas peças de mistério e milagre da Alta Idade Média. Essas peças foram escritas na sua maior parte por clérigos com a finalidade tanto de edificar (ou aterrorizar) quanto de entreter. Como sermões e modelos, elas foram compostas por uma elite, mas foram projetadas para atrair uma audiência maior, sem cultura. (RUSSEL, 2003, p. 237)

Seguindo na apresentação os olhares se dirigiam ao Diabo “vistoso e bem-posto”, e após a primeira parte do auto e já no momento dos reis magos, Mestre Ouguet aparece:

Um homem, rompendo por entre a multidão, sem touca na cabeça, cabelos desgrenhados, boca torcida e coberta de espuma, olhos esgazeados, saltou para dentro da teia, que fazia um claro em roda do tablado. [...] ficou imóvel, com os braços estendidos para o tecto, as palmas das mãos voltadas para cima, e a cabeça encolhida entre os ombros, como quem cheio de horror, via sobre si desabar aquelas altíssimas e maciças arcarias. (HERCULANO, 1970, p. 232 – tomo I)

Plancy (2019) argumenta que a possessão poderia abarcar os verdadeiros possuídos ou demoníacos, mas há também os casos de monomanias, loucuras mais ou menos furiosas, mais ou menos estranhas. Muchembled coloca que “o outono da Idade Média é sob este aspecto, a primavera da modernidade, pois são experimentadas concepções novas de Igreja”, isso significa dizer que o diabo é uma invenção como o culpado pelo mal e utilizado para o controle dos fiéis. O autor reforça que “não é de forma alguma o demônio que conduz a dança, são os homens, criadores de sua imagem” (MUCHEMBLED, 2001, p. 18)

O povo envolto em horror e medo, olhavam estarecidos para a figura de Mestre Ouguet. O narrador considera que possa ser realmente um caso de possessão, visto que não havia motivos aparentes para o homem ter enlouquecido. Frei Lourenço dá início a uma tentativa de exorcismo, então, pois concluiria em suas divagações que David Ouguet estava mesmo com o diabo no corpo. “– Não há dúvida! – disse por entre os dentes o prior. – Mestre Ouguet está endemoniado” e pôs-se aos aparatos para o ritual “tirando então da manga um pergaminho [...] pô-lo sobre a cabeça do mestre, fazendo sobre ele três vezes o sinal da cruz” (HERCULANO, 1970, p. 235 – tomo I)

Tentativas exaustivas do ritual e nada que o demônio saísse de mestre Ouguet. Frei Lourenço então, em mais uma investida, proferiu vários nomes, e eis que mestre Ouguet grita Diabo, e desfalece ao chão. No instante seguinte, o horror havia dissipado:

A terribilidade da cerimónia que Frei Lourenço executava, o ruído inesperado que rompera o exorcismo, o grito blasfemo do arquitecto, no momento de cair por terra, o lugar, a hora, eram cousas que reunidas, fariam pedir confissão a uma grande manada de enciclopedistas e que, em homens de um século, não só crente, mas também supersticioso. (HERCULANO, 1970, p. 237 – tomo I)

Jeffrey Burton Russel afirma, para corroborarmos com essa experiência narrada no conto, que a noção propriamente cristã do diabo se vê fortemente influenciada por elementos

“folclóricos”, nascidos de práticas e tradições tornadas inconscientes em contraste com a religião popular cristã mais coerente, mais deliberada e mais consciente. (RUSSEL, 2003, p. 62-65). Isso contribui para o caráter supersticioso que o povo possuía.

Durante o alvoroço do exorcismo, não haviam percebido, todos ali que um dos barulhos que ouviram era da abóbada que caíra. E “dos olhos de el-rei e de Frei Lourenço caíram algumas lágrimas, que eles debalde tentavam reprimir” (HERCULANO, 1970, p.238 – tomo I)

O capítulo IV traz uma discussão acirradíssima entre D. João I e o cego Afonso Domingues. Ao perceber o erro de chamar o arquiteto estrangeiro para terminar a obra de Afonso, el-rei manda chamar o antigo arquiteto. A conversa começa com saudações e cordialidades mútuas, entretanto, quando o Rei pede que Domingues retome a obra para reerguer a abóbada projetada por Ouguet, o cego se ofende profundamente: “vos digo eu: não serei quem torne a erguer essa derrocada abóbada! Os vossos conselheiros julgaram-me incapaz disso: agora eles que a alevantem” (HERCULANO, 1970, p. 245 – tomo I)

D. João I também se ofende e os dois entram numa quente discussão que tem desfecho na promessa do novamente arquiteto Afonso Domingues de erguer o seu próprio projeto de abóbada em quatro meses: “ – Vencestes, senhor rei, vencestes!... A abóbada da casa capitular não ficará por terra” (HERCULANO, 1970, p. 247 – tomo I)

No capítulo V, finalizando a narrativa temos o cumprimento da promessa que Afonso Domingues faz ao el-rei. O arquiteto e el-rei se reencontram para acertarem os detalhes na colocação da abóbada de Afonso na guarnição do tempo.

D. João I ordena que prisioneiros de guerra que “eram besteiros castelhanos que em diversos reencontros e pelepas tinham caído nas mãos dos portugueses” (HERCULANO, 1970, p. 259 – tomo I); fossem mantidos abaixo da abóbada nas primeiras vinte e quatro horas como forma de testar se ela cairia ou não, dando a entender que seria uma decisão não ao acaso, mas divina de certa forma, pois o Deus que ele acreditava julgaria aqueles homens. Ao fim do conto, o próprio arquiteto se compromete a permanecer em jejum absoluto por três dias abaixo da estrutura como forma de garantia de seu trabalho. El-rei aceita sua proposta e volta três dias depois, observando que a abóbada não havia caído. Contudo, que Afonso veio a falecer devido ao jejum. D. João I reconhece o espírito nobre do arquiteto lusitano e o homenageia com uma estátua. A partir daí Ouguet é renomeado arquiteto, contudo, reconhece a genialidade de Domingues e eleva-o a condição de mestre de sua arte, engole a seco o talento do português, porém permaneceu o despeito.

Portanto, através de uma maneira mais simples, uma narrativa mais diluída neste pequeno conto, o narrador estabelece pré-conceitos claros logo no início. A presença de frades, a maneira como eles se dirigem ao rei e o fato do estrangeiro ser o possuído não é aleatório. A cristandade é presença constante nessas projeções. O viés é teológico. Herculano trouxe um discurso que desde o século XII, na primeira narrativa analisada, como essa construção do maligno tomou proporções até chegar numa possessão. Isso quer dizer Herculano aderiu ao discurso religioso de seu tempo, e apesar de críticas à Igreja, isso não fica claro no seu texto. A ação moralizante é teológica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 1851 Alexandre Herculano publica *Lendas e Narrativas*. Proposta singular na união de fatos históricos e ficcionais. E é correto afirmar, depois de uma longa explanação neste trabalho dissertativo, que lendas nacionais trazidas para as narrativas do século XIX tiveram grande aceitação, em especial pelos românticos. Após vinte anos de publicações nas revistas *O Panorama* e *A Ilustração*, o autor sentiu-se em momento propício para reunião das narrativas que vinham sendo desenvolvidas ao longo de uma extensa carreira literária, em dois volumes.

No século XIX, ambiente de maior liberdade artística e valorização da cultura popular, Herculano, através dum imaginário medieval e lendário, desenvolve obras que traziam um caráter reflexivo, embrenhado de suas ideologias políticas e literárias. Seus enredos passionais casam com intrigas passionais. Herculano também fez uso do horror sobrenatural, com ambientação gótica, retornando ao medievo português.

A premissa da Idade Média, escolha de muitos românticos, como Garrett, Camilo Castelo Branco e até mesmo Álvaro do Carvalho, levou os leitores do século XIX a apreciarem história de costumes, espírito de época empregado ao texto. Herculano como exímio pesquisador de fontes históricas, não levou apenas os relatos das épocas escolhidas como ambientação, mas também a escrita literária recorrente em diversos períodos históricos. De tal forma pudemos perceber nas análises nos capítulos anteriores sobre as narrativas escolhidas dos dois tomos das *Lendas*. O leitor (do século XIX), de certa maneira, pôde ser influenciado pela forma como acabou no texto narrativo de Herculano interligados, fato histórico e construção literária. Pois esse leitor, ultrajado com a situação portuguesa do século em questão, vi-a se extasiado diante das narrativas que carregam consigo o espírito da potência que Portugal foi, por exemplo ao século XV, mas não se chocavam com as construções misóginas femininas. Era algo cultural, enraizado numa moral cristã.

Trouxemos narrativas de cada tomo, *Arras por foro de Espanha (1371-2)* e *A Abóbada (1401)* do Tomo I, e do Tomo II, *A Dama Pé de cabra*. Em *Arras por Foro de Espanha (1371-72)*, como pudemos perceber, a figura central de Leonor Teles, em preparativos para o seu casamento com D. Fernando, já tendo sido desquitada, Dona Leonor já era casada com João Lourenço da Cunha, 2.º senhor de Pombeiro e vassalo do Infante D. João, filho de Inês de Castro e do rei D. Pedro I de Portugal. Destacamos o Mal embrenhado nesta mulher, tornando-a monstruosa pelo olhar cristão, que torturava e matava mulheres que estivesse muito à frente de seu tempo ou não fosse de acordo com a moral religiosa, reforçando a

imagem tortuosa e errada dessa rainha de Portugal no século XV, independente e dona do próprio pensamento. O próprio autor, em nota final destaca a respeito dessa odiosa figura:

O casamento de Leonor Teles e as consequências dele são o primeiro acto do drama terrível, [...] da sua vida política [de D. Fernando]. Foi este o primeiro acto que nós procuramos dispor na tela do romance histórico. Desde esta conjuntura até ser arrastada em ferros por Castela, por aqueles mesmos que chamara a assolar seu país, a Lucrecia Bórgia portuguesa é, na história dessa época, uma espécie de fantasma diabólico, que aparece onde quer que haja um feito de traições, de sangue ou atrocidades. (HERCULANO, 1970, p. 178)

Ao compará-la com Lucrecia Bórgia (1480-1519), o narrador também a considera leviana, por tido diversos maridos e traído alguns deles. Um caso, incerto, é de um jovem chamado Perotto, um espanhol com quem ela mantinha relações ainda enquanto seu primeiro casamento estava em processo de anulação. (AZEVEDO, 2013, p. 4). Tal fato coincide com a fala de Delumeau sobre a mulher ser um “agente de Satã”, ironicamente para acentuar como os pré-conceitos sobre a mulher foram concebidos ao longo da Idade Média. O autor ratifica ainda que “mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher foi acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte”. (DELUMEAU, 2017, p. 468), destacando como a visão masculina imposta de maneira violenta respaldada por argumentações religiosas infundadas.

O mal moral transforma o ser, neste caso o feminino, em algo terrível capaz de atos monstruosos. O monstro não é apenas o grotesco, o feio e deformado, também “é a diferença feita em carne; ele mora no nosso meio”. (COHEN, 2000, p. 32). Leonor Teles não constrói para a narrativa *Arras por foro de Espanha* uma novela de horror. Esta mulher é a emissária do horror, do mal e do monstruoso, em nossa interpretação.

Em *A Abóbada (1401)*, a segunda narrativa recolhida do Tomo II, vimos que Herculano ambientou a narrativa durante o evento da construção do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, que era vulgarmente chamado da Batalha. Início do século XV “ano da Redenção 1401” (HERCULANO, 1970, p. 201), marca um momento grandioso da história de Portugal que, através da consolidação da Dinastia de Avis, desenvolve o país em termos de economia, sociedade e cultura.

A narrativa traz como arquiteto do mosteiro Afonso Domingues, que como destacamos ocupou-se das obras de 1388 até 1402, quando vem a falecer. Figura histórica portuguesa, é colocado pelo narrador pelas falas do próprio Afonso sendo aquele que “é apenas uma sombra de homem, um troço de capitel partido e abandonado no pó das encruzilhadas, um velho tonto de quem ninguém faz caso”. (HERCULANO, 1970, p. 208). Cego e corroído de amarguras, Afonso Domingues não podia mais comandar a construção do

Mosteiro. Então foi designado o irlandês mestre David Ouguet. Terminada parte da construção, fariam um auto para a celebração.

O capítulo III, dedicado quase exclusivamente à descrição do auto. Há a encenação da luta entre bem e o mal: de um lado, as figuras da Fé, da Esperança e da Caridade e de outro, a Idolatria, o Diabo e a Soberba que debatem as suas razões, procurando cada uma sair vitoriosa pela sua argumentação. E é nesse momento em que houve a suposta possessão do mestre Ouguet. A figura do diabo e o ritual do exorcismo dão um caráter sobrenatural à trama, destacando que o estrangeiro, Ouguet, por seus males fora acometido de ser possuído pelo mestre do Mal, o próprio Satã.

O caso de *A Dama Pé de Cabra (século XII)*, em que constrói uma intencional atmosfera de incertezas e o efeito tenebroso, sem deixar de se valer da ironia e do humor em passagens como a que alega ser uma “história de almas penadas” (HERCULANO, 1970), é a mais singular das narrativas sob a égide do horror, monstruoso e do mal. O mal metafísico, físico e moral de que nos fala Leibniz (*apud* CALDER, 2013) esteve presente em várias situações e personagens do conto, resultados do encontro de épocas distintas e distantes: o século XII das personagens e o século XIX do autor-narrador, contextos que se congregam, mas por vezes divergem, nos juízos sobre a matéria que lhes causa horror. A assimilação da violência e terrores nas obras de Herculano no século XIX não era de fato assustadora. Mas a interpretação que promovemos ao longo de toda essa explanação dissertativa foi destacar que a recepção de diferentes leitores em distintas épocas pode-se localizar no âmago das narrativas aspectos horríficos que vão muito além dos fatos insólitos e sobrenaturais.

Portanto, fica claro que os objetivos traçados na apresentação deste trabalho dissertativo foram atendidos, visto que os horrores que queríamos investigar de fato emergiram, principalmente quando colocamos em análises uma sociedade que se organizou em torno do Cristianismo, com um poder da Igreja sobre o controle e manipulação da sociedade muito forte.

REFERÊNCIAS

- A. B. SHARPE. *Evil*. In: HERMERMANN, Charles G. et al. (Ed.). *The Catholic Encyclopedia*. New York: ROBERT APPLETON COMPANY, s/d, v.5, p.1684-1696. PDF. Disponível em: <http://www.ccel.org/ccel/herbermann/cathen05.html>. Acesso em: 05/4/2019. E-book.
- AGOSTINHO, S. *Confissões*. [S.l.: s.n.]. E-book.
- ALVES, C. C. *Figurações do mouro na Literatura Portuguesa: o lado errado do marenostro?*. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de Letras, São Paulo, 2010.
- AQUINO, T. *Suma de Teologia II*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- BOTTING, F. *Gothic*. New York: Routledge, 2005. E-book.
- BOUREAU, A. *Satã Herético – O nascimento da demonologia na Europa medieval (1280-1350)*, São Paulo: Unicamp editora, 2016.
- BUESCU, H. C. *Lendas e Narrativas de Alexandre Herculano: Apresentação crítica, seleção, notas e linhas de leitura*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1987.
- _____. *Dicionário do Romantismo literário português*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.
- BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. São Paulo: Unicamp editora, 1993.
- BEAUVOIR, S. *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- CALDER, T. *The concept of evil*. 2013. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/concept-evil/> Acesso em: 08/7/2019. E-book.
- CAMPOS, Agostinho de. Introdução. In: LOPES, Fernão. *Crônicas de D. Pedro e D. Fernando*. Lisboa: Bertrand, 1921, p. IX-XIX.
- CARROLL, N. *A Filosofia do Horror ou os Paradoxos do Coração*. São Paulo: Papirus, 1999.
- CHAVES, C. B. *O romance histórico no Romantismo Português*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

- CARVALHO, J. B. de. *As ideias políticas e sociais de Alexandre Herculano*. Lisboa: Seara Nova, 1971.
- COHEN, J. J. A cultura dos monstros: sete teses. In: COHEN, J. J. et al. *A pedagogia dos monstros – Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- COSTA LIMA, L. *Mimésis e modernidade*. Um conceito proscrito: mimésis e pensamento de vanguarda. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- _____. O Controle do imaginário – razão e imaginário no Ocidente. Brasiliense, 1984.
- DELUMEAU, J. *A história do medo no ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- DONALD, J. Pedagogia dos monstros: o que está em jogo nos filmes de vampiro? In: COHEN, J. J. et al. *A pedagogia dos monstros – Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- DUBY, G. *Eva e os Padres*. Damas do século XII. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- FRANÇA, A. J. *O Romantismo em Portugal*. 2ª edição. Lisboa: Livros Horizontes, 1993.
- FRANÇA, J. O horror na ficção literária: reflexão sobre o “horrível” como uma categoria estética. *IX Congresso Internacional da ABRALIC*. São Paulo, p. 1-9, jul. 2008
- _____. Introdução. In: *Poéticas do mal*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GINZBURB, Carlo. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- _____. História noturna: decifrando o sabá. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- HERCULANO, A. *Qual é o estado da nossa literatura? Qual é o trilho que ela tem a seguir hoje?* Lisboa: Repositório literário, 1834. E-book.
- _____. *Opúsculos*. (Tomo I) – Questões públicas. Lisboa: Bertrand, 1873. E-book.
- _____. *Opúsculos*. (Tomo V) – Controvérsias e estudos históricos. Lisboa: Bertrand, 1886. E-book.
- _____. Prólogo. In: *Eurico, o Presbytero*. Lisboa: 1896, 12ª ed., p. 5.
- _____. *Lendas e Narrativas*. Tomo I e II. Notas e prefácio: Vitorino Nemésio. Lisboa: Bertrand, 1970.
- HOGLE, J. E. *Gothic Fiction*. UK: Cambridge University Press, 2002. E-book.

- JEHA, J. Monstros como metáforas do mal. JEHA, Julio (orgs.) et al. In: *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 9-32.
- MALEVAL, M. do A. T. *Representações diabolizadas da mulher em textos medievais*. In: DAVID, S. N. (Org.). *As mulheres são o diabo*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2004.
- MILTON, J. Livro IX, 74-5. In: *Paraíso Perdido*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2ª ed., p. 588.
- KAYSER, W. *O Grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1ª ed., 2013.
- KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *Malleus Maleficarum*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos,
- LE GOFF, J. *O Apogeu da cidade medieval*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *História e Memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2013.
- _____. *A Civilização no Ocidente Medieval*. Petrópolis: Vozes, 2016.
- _____. *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 2018.
- LOPES, Paula Cristina. *A crónica (nos jornais): O que foi? O que é?* Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 2010, p.2. Disponível em: repositorio.ual.pt/bitstream/11144/197/1/A%20cronica%20nos%20jornais.pdf acesso em: 10/7/2019.
- LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- LOURENÇO, E. *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 2018.
- LÖWY, M. SAYRE, R. *Romantismo e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- MARINHO, M. F. *O Romance Histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.
- MEDEIROS, S. K. L. *A condição social feminina no medievo português – Século XV*. Londrina: ANPUH – XXIII Simpósio Nacional de História, 2005.
- MEDEIROS, A. *Leonor Teles: da História para o romance*. João Pessoa: Graphos - Revista de Pós-graduação em Letra – UFPB, v. 17, n. 2 p. 39-49, 2015. Disponível em <https://www.periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/viewFile/27286/14640> acesso em 10/03/2020.
- MEYER, M. *Folhetim: uma História*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996, p.20-27.
- MOISÉS, M. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1983.

_____. Et al. *A literatura portuguesa em perspectiva*. v.3. Romantismo (1825-1865). São Paulo: Atlas, 1994. p. 11 a 93.

MOTA, S. R. *Ser Eva e dever ser Maria: paradigmas do feminino no Cristianismo*. Comunicação apresentada ao IV Congresso Português de Sociologia, Universidade de Coimbra, 17-19 de Abril de 2000.

MUCHEMBLED, R. *Uma história do diabo*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

NEMÉSIO, V. Prefácio. In: HERCULANO, A. *Lendas e Narrativas – Tomo I*. Lisboa: Bertrand, 1970.

LOPES, F. *Chronica de el-rei D. Fernando*. Lisboa: Escriptorio, 1895-96. Disponível em: <https://archive.org/stream/chronicadeelfern00lope#page/n36/mode/1up> acesso em 10/03/2020

LOVECRAFT, H.P. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

OLIVEIRA, Pe. Miguel. *História Eclesiástica de Portugal*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1994, p.30-35.

OLIVEIRA, P. M. Herculano e os rumos do liberalismo. In: DAVID, S. N. et al (orgs.) *Literatura, história e política em Portugal (1820-1856)*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2007.

PEIXOTO, A. Literatura Gótica. In: CEIA, C. E-Dicionário de termos literários. In <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6996/literatura-gotica/> acesso em 15/9/19.

PESSOA, F. *Obras em prosa*. São Paulo: Nova Aguilar, 1974, p. 504.

PIMENTEL, H. U. *Cultura Mágico-Supersticiosa, Cristianismo e Imaginário Moderno*. Revista Brasileira de História das Religiões. ANPUH, Ano IV, n. 12, janeiro 2012 - ISSN 1983-2850 <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/index.html> acesso em 09/03/2020

PLANCY, C. *Dicionário infernal*. São Paulo: Edusp, 2019.

PRAZ, M. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Unicamp, 1996.

RADCLIFFE, A. Do sobrenatural na literatura. In: FRANÇA, J., ARAUJO, A. P. (orgs). *As Artes do Mal – textos seminais*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

RICE, A. *Cânticos de sangue – crônicas vampirescas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. Edição Kindle.

REIS, C. *História crítica da literatura portuguesa: O Romantismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 1998.

- _____. Figuras da Ficção. Coimbra: Almedina, 2006.
- _____. Para uma teoria da figuração. In: GARCIA, F. et al (orgs). *A personagem nos mundos possíveis do insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.
- _____. Gênero Narrativo. In: *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018, p. 187.
- ROAS, D. *A ameaça do fantástico – Aproximações teóricas*. São Paulo: Unesp, 2013.
- RUSSEL, J. B. *Lúcifer – o diabo na Idade Média*. São Paulo: Madras, 2003.
- RUSSEL, J. B., ALEXANDER, B. *História da Bruxaria*. São Paulo: Aleph, 2019.
- SARAIVA, A. J.; LOPES, Ó. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1965.
- SARAIVA, A. *Herculano e o liberalismo em Portugal*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1977.
- SARAIVA, J. H. *História concisa de Portugal*. 14ª ed. Lisboa: Europa-América, 1991.
- SCOTT, Joan. *Gênero, uma categoria útil de análise histórica*. Educação & Realidade. Jul. Dez. 1995, Vol. 20, (2): 71-99.
- SILVA, A. C.; MEDEIROS, M. M. *Sexualidade e a história da mulher na Idade Média: a representação do corpo feminino no período medieval nos séculos X a XII*. Revista Eletrônica História em Reflexão, v. 7, n. 14, p. 1-16, jul. - dez. 2013.
- SOUSA, M. L. M. *A literatura “negra” ou de terror em Portugal (séculos XVIII e XIX)*. Lisboa: Novaera, 1978.
- _____. *O “horror” na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.
- SPERBER, S. F. O pacto: tradição e utopia. In: *Organon*. v. 6, nº 0. Porto Alegre: UFRGS, 1992, p. 69-84.
- TADESCHI, L. A. *As mulheres e a História: Uma Introdução teórico metodológica*. Mato Grosso do Sul: UFGD editora, 2012.
- TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- TORGAL, L. R.; MENDES, J. A.; CATROGA, F. *História da História em Portugal*. Séculos XIX-XX, Lisboa: Temas & Debates, 1998.
- WALPOLE, H. *O Castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Fronteira, 2010.