O HERÓI SUBLIME: FIGURAS E FIGURAÇÃO

Sílvia Moreno de Jesus e Quinteiro

2006

Ao Bernardo

"Formou Deus o homem, e o pôs num paraíso de delícias; tornou a formá-lo a sociedade, e o pôs num inferno de tolices.
O homem – não o homem que Deus fez, mas o homem que a sociedade tem contrafeito, apertando e forçando em seus moldes de ferro aquela pasta de limo que no paraíso terreal se afeiçoara à imagem da divindade – o homem assim aleijado como nós o conhecemos, é o animal mais absurdo, o mais disparatado e incongruente que habita na terra.
Rei nascido de todo o criado, perdeu a realeza: príncipe deserdado e proscrito, hoje vaga foragido no meio de seus antigos estados, altivo ainda e soberbo com as recordações do passado, baixo, vil e miserável pela desgraça do presente. […]
E quando as memórias da primeira existência lhe fazem nascer o desejo de sair desta outra, lhe influem alguma aspiração de voltar à natureza e a Deus, a sociedade, armada de suas barras de ferro, vem sobre ele, e o prende, e o esmaga, e o contorce de novo, e o aperta no ecúleo doloroso de suas formas.
Ou há-de morrer ou ficar monstruoso e aleijão."

Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*

Resumo

Pretendemos com este trabalho apontar e analisar as características que, em nosso entender, permitem que os heróis presentes num conjunto de obras das literaturas românticas inglesa, alemã e francesa sejam referidos como heróis sublimes. Procedemos para o efeito a uma análise do *corpus* que foi feita quer a partir da perspectiva da figura propriamente dita, enquanto objecto passível de uma descrição, quer a partir da perspectiva da figuração, isto é, analisando as relações e movimentos permitidos pela figura dentro de um sistema. Avaliámos também de que modo um sujeito possibilita um conjunto de relações de ordem política, social e interpessoal: como é que ele se move dentro de um determinado espaço e meio social e que tipo de movimentos permite aos que o envolvem. Seleccionámos para o efeito um *corpus* composto por seis obras que consideramos representativas das literaturas supramencionadas: *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, de Adelbert von Chamisso (1813), *Quatrevingt-treize*, de Victor Hugo (1874), *Melmoth the Wanderer*, de Charles Maturin (1820), *Le Comte de Monte-Cristo*, de Alexandre Dumas (pai) (1845), *Faust I*, de Goethe (1808) e *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, de Mary Shelley (1818).

A dissertação consiste, afinal, numa leitura dos heróis das obras seleccionadas enquanto heróis sublimes, sendo que a explicação deste conceito resulta de um estudo das questões relativas à figura e à figuração. Procurámos demonstrar que o estudo comparativo dos heróis em consideração é pertinente, justificando-o através

de uma análise feita a três grandes níveis: o da construção e caracterização da figura do herói sublime, o da relação com o seu espaço e o da relação com o Outro.

Palavras-chave: Romantismo; romântico; herói; sublime.

Abstract

"The Sublime Hero: Figures and Figuration" is a doctoral thesis that has as its main purpose the establishment of criteria that allow the definition of the figure of the *sublime hero*. We consider this figure to be present in a group of works of the English, French, and German Romantic Literatures, namely in Chamisso's *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1813), Victor Hugo's *Quatrevingt-treize* (1874), Maturin's *Melmoth the Wanderer* (1820), Dumas (father) *Le Comte de Monte-Cristo* (1845), Goethe's *Faust I* (1808) and Mary Shelley's *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* (1818). These works were analysed from two major points of view: the one of the figure as an object that can be described; and the one of the figuration, of the relationships and movements that a figure allows in a system.

The thesis consists, then, in a reading of the heroes in the selected works as *sublime heroes* resulting from an analysis that was made at three different levels: the one of the construction and characterization of the figure of the *sublime hero*, the one of its relation towards its space, and the one of the relationship between the *sublime hero* and the Other.

Keywords: Romanticism; romantic; hero; sublime.

ÍNDICE

LISTA DE ILUSTRAÇÕES ……... iii

INTRODUÇÃO ……... 1

PARTE I - CONSTRUÇÃO E CARACTERIZAÇÃO DO HERÓI SUBLIME …….. 9

1. Elaboração do conceito de herói sublime ……... 9
   1.1. Articulação entre o conceito de herói e a/s teoria/s do sublime ... 9
   1.2. A importância da titulação na definição e leitura do herói …… 40

2. O herói sublime: uma figura ímpar ……. 53
   2.1. A busca da unicidade: O carácter excepcional do herói sublime . 53
   2.2. Relação singularidade/monstruosidade …….. 70
      2.2.1. Processos de construção da figura monstruosa ……... 97
      2.2.2. O herói e/o abjecto ……..…….. 110
3. Transgressão, punição e absolvição ……. 129
   3.1. O desejo do Absoluto e a atracção do abismo …….. 129
   3.2. Transgressões e pactos ……. 142
      3.2.1. Persuasão e circunstâncias: factores determinantes da punição ou da absolvição ……. 153

4. A relação com Deus e com a religião ……. 167
   4.1.O titanismo ……..... 167
   4.2. A fé, as ciências naturais e as ciências ocultas ……. 178

PARTE II - O HERÓI SUBLIME E O SEU ESPAÇO ……. 187

1. A relação sujeito sublime/paisagem sublime ……... 187
   1.1. Paisagem romântica e paisagem sublime …… 187
   1.2. A integração do *não-sujeito* num *não-espaço*: marginalização e auto-preservação …….. 210
      1.2.1. A prisão ……..…… 256

2. Viagens e errâncias ……. 283
   2.1. A viagem como demanda …….. 283
   2.2. A errância do sujeito desenraizado …… 308

PARTE III - O HERÓI SUBLIME E O OUTRO …….. 321

1. As relações sociopolíticas: o monstro como metáfora política, social e interpessoal ……..…... 321
1.1. Os conflitos sociais como monstro …….……. 321
1.1.1. A autonomização dos objectos monstruosos ……...… 347
1.1.2. O terror como espectáculo ……..... 366
1.2. A relação tirania pessoal/tirania política e religiosa ……. 391

2. O relacionamento com o Outro ……... 427
2.1. Afectos e seduções ……. 427
2.2. Ódios e vinganças …….. 449

3. O herói sublime e o seu *Doppelgänger* ……... 463
3.1. Identificação e caracterização dos duplos ……... 463

CONCLUSÃO ……...…… 493

BIBLIOGRAFIA ……... 497

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Jacques-Louis David, *La Mort de Marat*, 1793, óleo sobre tela, 165 x 128 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas.

Figura 2 Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1817-1818, óleo sobre tela, 491 x 716 cm, Musée du Louvre, Paris.

Figura 3 Bartolomé Estebán Murillo, *La Cocina de los Angeles*, 1646, óleo sobre tela, 180 x 450 cm, Musée du Louvre, Paris.

Introdução

Pretendemos com este trabalho apontar e analisar as características que em nosso entender permitem que nos refiramos aos heróis presentes num conjunto de obras das literaturas românticas inglesa, alemã e francesa como heróis sublimes. Procuraremos demonstrar a existência de formas de abordagem da figura do herói comuns aos seis textos em estudo e que sustentam a pertinência deste estudo comparativo. Analisaremos, então, os heróis das obras quer da perspectiva da figura propriamente dita, enquanto objecto passível de uma descrição, quer da perspectiva da figuração, tal como este conceito é definido por Norbert Elias (1978: 133), isto é, analisando as relações e movimentos permitidos à e pela figura dentro de um sistema. Como tal, avaliaremos o modo como um sujeito possibilita um conjunto de relações de ordem política, social e interpessoal: como é que ele se move dentro de um determinado espaço e meio social e que tipo de movimentos permite aos que o envolvem. Seleccionámos para o efeito um *corpus* composto por seis obras que consideramos representativas das literaturas supramencionadas e que

são ilustrativas de uma mesma forma de abordar a questão do herói. Esta escolha foi subordinada a critérios periodológicos, dada a importância que a figura do herói romântico assume no nosso estudo, mas não a critérios genológicos, uma vez que, no que diz respeito à figura do herói, os diferentes géneros não nos parecem apresentar traços peculiares que justifiquem aqui essa distinção. De entre as obras seleccionadas elegemos como *corpus* principal *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, de Adelbert von Chamisso (1813),[1] *Quatrevingt-treize*, de Victor Hugo (1874) e *Melmoth the Wanderer*, de Charles Maturin (1820), sendo o *corpus* secundário constituído por *Le Comte de Monte-Cristo*, de Alexandre Dumas, pai (1845), *Faust I*, de Goethe (1808)[2] e *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, de Mary Shelley (1818).[3]

Iniciaremos a Parte I da nossa tese com uma revisão de algumas definições de personagem literária e de herói para, seguidamente, colocarmos em evidência a possibilidade de articulação entre este último conceito e a/s teoria/s do sublime, por forma a estabelecer parâmetros que possibilitem a utilização da designação herói sublime. Nesse intuito, procederemos a uma leitura de diferentes teorias do sublime, colocando a ênfase naquelas que pensamos poderem dar um maior contributo para a caracterização e compreensão dos heróis em análise, sobretudo as de Edmund Burke, Friedrich Schiller e Immanuel Kant. O conceito de herói sublime será fundamentado essencialmente a partir destas teorias, na medida em que, apesar de

[1] No caso desta obra, as nossas referências serão feitas a partir de duas edições distintas: uma datada de 1922, na qual a história de Peter Schlemihl surge como parte das obras completas de Chamisso, mas da qual estão ausentes dois excertos que antecedem a narração propriamente dita – "An meinen alten Freund Peter Schlehmihl" e "Jul. Ed. Hitzigs Vorrede zu 'Peter Schlemihl'" – e que surgem em muitas outras edições da obra, nomeadamente na de 1980, a partir da qual os referimos e onde correspondem às páginas 7-15.

[2] A segunda parte de *Faust* não foi considerada por entendermos que a primeira é aquela que, tal como este trabalho, se centra fundamentalmente na alma do herói e no processo que conduz à sua transformação numa figura sublime.

[3] A versão aqui utilizada será a correspondente à edição de 1831, a última revisão do texto feita pela autora, uma vez que difere bastante das edições de 1818 e de 1823 (igual à anterior).

distintas, todas são pertinentes para a descrição destes indivíduos excepcionais, sujeitos isolados que, ao assumirem uma distinção heróica, um excesso que é visível através de marcas distintivas, se opõem ao social e se remetem (ou são remetidos) para uma solidão que é evidente mesmo quando confrontados com a necessidade de interagir com a sociedade (Ferguson, 1992: 3). Sublinharemos, pois, o carácter único, grandioso e digno do herói sublime e procuraremos explicitar de que forma ele afirma a sua identidade através da alteridade, daquilo que o opõe ao resto do mundo e impulsiona a sua conflituosidade, conduzindo-o a um percurso tortuoso e a um final inevitavelmente trágico.

Dada a relevância que os títulos assumem na leitura destas obras, veremos como eles desempenham um papel fundamental, indicando o herói da obra e estabelecendo desde logo um protocolo de leitura. Com efeito, cinco das seis obras analisadas identificam o herói no título, sendo que na sexta, *Quatrevingt-treize*, Victor Hugo faz a identificação título/herói de modo indirecto: 93 é sinónimo de Cimourdain[4]. Veremos ainda como os títulos, para além de identificarem e individualizarem o herói da obra, constituem também uma forma de remeter de imediato o leitor para a dimensão mítica do texto, uma vez que associam os heróis a determinados mitos e constituem também, deste modo, uma forma de condicionar a leitura do texto.

Do conjunto de circunstâncias atrás enumeradas, bem como das que adiante enunciaremos, resulta um herói que se constitui como figura ímpar, figura sublime, infinita e indeterminada, e cujo perfil, como já foi referido, se traça pelo excesso. Uma figura que sugere o limite humano mas também a possibilidade e a vontade de

[4] A equivalência entre título e herói é expressa de modo claro na obra: "Cimourdain, c'est-à-dire 93" (Hugo, [1874] 1979: 436).

superar essa limitação. O herói sublime corresponde deste modo a uma figura que, pelas suas características, pelas marcas que fazem dele um ser excepcional, vive numa fronteira entre o humano e o inumano, entre a normalidade e a monstruosidade. Tais conceitos definem-se necessariamente a partir do todo indissociável que é constituído por corpo e espírito. Assim, veremos como o herói sublime resulta de um somatório de características que o fazem emergir ao mesmo tempo como objecto de atracção e objecto de repulsa ou, mais precisamente, como um objecto que atrai porque é repulsivo e que é tanto mais atraente quanto mais repulsivo e, como tal, como um herói que podemos aproximar dos conceitos de abjecto (proposto por Kristeva, 1982: 1-31) e de grotesco.

Constituirá igualmente objecto da nossa análise o herói sublime enquanto figura que se distingue das outras pela necessidade de transgredir as leis aplicáveis a todos os seres humanos e de, em última análise extrapolando da sua humanidade, atingir o Infinito e o Absoluto.

Abordaremos em seguida a questão da relação dos heróis em estudo com Deus e com a religião. No seguimento do primeiro ponto, salientaremos a relevância do titanismo nestes textos e veremos como tal se manifesta através da forma como o herói se relaciona com a figura divina. Verificaremos como esta figura anuncia, em protótipo ainda, o super-homem de Nietzsche,[5] abandonando ou questionando a fé de modo a poder libertar-se de todos os limites da vida e a poder superar a sua condição humana. Ainda abordando a questão do abandono da fé, equacionaremos como a obtenção de conhecimento quer na área das ciências naturais quer na das ciências ocultas condiciona a crença dos heróis e o seu relacionamento com Deus.

[5] Confronte-se a afirmação de Eco ([1978] 1982: 9), segundo a qual o protótipo do super-homem definido por Nietzsche não teria sido Zaratustra, mas sim o Conde de Monte-Cristo.

Analisaremos a forma como Deus, enquanto objecto sublime, perante o qual o ser humano é fisicamente dependente, mas independente na sua forma inteligível (Schiller, [1792-1804] 1997: 147-151), provoca nos heróis dos textos em consideração um reconhecimento das suas limitações que é gerador de um enorme sofrimento e simultaneamente de uma forte atracção, de um ímpeto de ultrapassar todos esses limites (Schiller, [1792-1804] 1997: 222). Não podendo superar Deus em questões relativas à necessidade física, o sujeito sublime afirma-se através do domínio da sua vontade, da sua racionalidade.

Na Parte II, procuraremos explicitar o tipo de relação que se estabelece entre o herói sublime e o espaço que habita. Assim, começaremos por definir os conceitos de paisagem e de paisagem romântica, para que depois, articulando-os com as teorias do sublime, possamos determinar o que entendemos por paisagem sublime e que tipo de relação se estabelece entre ela e o herói. Na verdade, e tal como já foi referido, o herói sublime é um sujeito que vive na fronteira e por isso, pertencendo em simultâneo a dois lugares, não se integra em nenhum deles, é um sujeito deslocado. Ora, este sujeito descontextualizado acaba por se transformar numa espécie de *não-sujeito* e essa condição confina-o a um *não-espaço*. Não pertencendo a um espaço concreto (físico ou social), o herói sublime é remetido para uma solidão e para uma marginalização que o levam a viver numa área também ela marginal. Efectivamente, a necessidade de ocultar uma verdade terrível ou um qualquer conhecimento obscuro, de que o herói sublime é sempre portador, limita este sujeito a espaços como a ilha, a gruta, o calabouço ou o laboratório, que se transformam num *não-espaço*, o único em que é possível ao herói sublime existir. Mas o confinamento do herói sublime não se limita à sua reclusão ou refúgio em espaços

interiores, podendo a sensação de asfixia que normalmente é sugerida pelos edifícios góticos surgir também nos contextos da viagem ou da errância, uma vez que nestes textos elas não constituem uma representação da liberdade de movimentos (e de opção) por parte do herói, mas sim uma manifestação do modo como ele se encontra aprisionado a um espaço e a um percurso/destino. Trata-se, pois, de um sinal da impossibilidade de escapar a uma trajectória que foi superiormente destinada a este herói e que constitui assim, também ela, uma forma de prisão. É que ainda que aparentemente contraditórias no que respeita ao isolamento e à solidão sugeridos pelos espaços fechados, a viagem e a errância acabam por revestir os mesmos contornos – o sujeito que não pode permanecer num determinado sítio vê-se impedido de criar ligações e de, por essa via, quebrar o isolamento a que está condenado. Para além disso, é também frequente a existência de um impedimento de aceder livremente a zonas que o herói desejaria visitar, o que pode ser tão limitador quanto os muros arquitectónicos de uma cela ou prisão, uma vez que, de algum modo, define as trajectórias possíveis à figura "aprisionada".

O herói sublime viaja em busca do Absoluto (ainda que este tenha diferentes sentidos para cada um dos heróis e que o seu acesso lhe esteja invariavelmente vedado) ou erra simplesmente, não encontrando porém nestes percursos uma hipótese de integração na sociedade. Com efeito, o herói sublime surge como uma figura fantasmagórica ou um morto-vivo, que vagueia por um mundo a que não pertence, sem que jamais nele possa permanecer. Apesar de a errância poder constituir uma busca de integração, o que ela reflecte é fundamentalmente o total desenraizamento de um sujeito que foi condenado a errar, não pertencendo por isso a nenhum espaço (ou tempo) – e paradoxalmente representando-os na sua

totalidade – um sujeito de excepção que se move numa paisagem tão infinita, tão sublime e tão difusa quanto ele próprio.

Na Parte III, abordaremos a questão da relação do herói sublime com o Outro. Começaremos por tentar demonstrar até que ponto este herói é o produto de uma sociedade fragmentada e uma metáfora política, isto é, em que medida este sujeito (monstruoso) constitui uma metáfora não só das suas relações interpessoais, mas também das relações políticas e sociais de uma determinada época, representando a sua monstruosidade a de um mundo tão monstruoso quanto ele próprio. Procuraremos ainda evidenciar o modo como as relações de poder e subjugação inerentes à figura do herói sublime constituem a transposição de um conjunto de tensões sociopolíticas reais para um sujeito literário. Ainda relativamente à relação do herói sublime com o Outro, analisaremos a forma como as relações interpessoais e as atitudes do herói contribuem para a sua caracterização.

Finalmente, concentrar-nos-emos naquele que é provavelmente o tipo de relacionamento mais complexo, o do herói sublime com o seu *Doppelgänger*. Para o efeito, partiremos de várias definições deste conceito que permitam proceder a uma identificação e caracterização dos duplos presentes nas diferentes obras. Veremos como o *Doppelgänger* é uma figura que aponta os limites da cultura e que os questiona, sublinhando assim o carácter inadaptado/deslocado do herói sublime. Verificaremos ainda como o *Doppelgänger* surge frequentemente como forma de exteriorização(/corporização) de um lado negativo do Eu, constituindo uma forma de representar e de problematizar o confronto entre o Eu-primeiro e o Outro que é parte de si e que lhe é simultaneamente estranho.

Em suma, a análise comparativa que aqui propomos consistirá numa leitura dos heróis das obras de Maturin, Hugo, Chamisso, Shelley, Dumas e Goethe enquanto heróis sublimes, sendo que esta assentará, essencialmente, num estudo das questões relativas à figura e à figuração feito a três grandes níveis (correspondendo às três partes em que a tese se divide): o da construção e caracterização da figura do herói sublime, o da relação com o seu espaço e o da relação com o Outro.

PARTE I

Construção e Caracterização do Herói Sublime

1. Elaboração do conceito de herói sublime

1.1. Articulação entre o conceito de herói e a/s teoria/s do sublime

Os valores estéticos e ideológicos que emergiram durante o período Romântico reflectiram-se naturalmente na produção literária da época. Como tal, centrámos a nossa atenção na vertente estética de maior preponderância neste período, a estética do sublime, e no modo como se concretiza nos heróis literários. Dado pretendermos problematizar os processos de construção e caracterização da figura do herói sublime, situámos o nosso estudo a quatro níveis distintos: o da elaboração do conceito de herói sublime, o da sua definição enquanto figura ímpar;

o das questões da transgressão, da punição e da absolvição e, por último, o da relação com Deus e com a religião.

Visando a definição de herói sublime, procedemos a leituras teóricas relativas aos conceitos de personagem, de figura, de herói e de sublime. Partimos, então, do princípio da impossibilidade de existência da acção sem presença de personagens defendida nomeadamente por Aguiar e Silva (1974: 24), da ideia de que a personagem "é normalmente o eixo em torno do qual gira a acção e em função do qual se organiza a economia do relato" (Reis, 1995: 360) e da definição deste conceito proposta por Carlos Reis, em *O Conhecimento da Literatura*.[1] Nas palavras deste crítico:

> Tende-se […] a entender a **personagem** como **signo**, o que corresponde a acentuar a sua condição de unidade susceptível de delimitação no plano sintagmático e de integração numa rede de relações paradigmáticas: a **personagem** é localizável e identificável pelo **nome próprio**, pela **caracterização**, pelos **discursos** que enuncia, etc., o que permite associá-la a sentidos temático-ideológicos confirmados em função de conexões com outras personagens da mesma narrativa e até em função de ligações intertextuais com personagens de outras narrativas. (Reis, 1995: 361) [destaques do autor]

E se Aguiar e Silva e Carlos Reis consideram apenas o conceito de personagem, já Mieke Bal (1987) propõe a distinção entre actores (um termo mais abstracto que pode designar tanto humanos como animais ou máquinas) e personagem (um termo

[1] Apesar de partirmos da definição de Carlos Reis, não podemos deixar de remeter para "On the What, the When, and the How of Being a Character in Literary Narrative" (1990: 453-468), de Uri Margolin, artigo em que a autora refere a multiplicidade de definições do conceito de personagem literária existentes e o facto de nenhuma delas ser a verdadeira ou a correcta, de estas teorias constituirem instrumentos que deverão ser manipulados de acordo com o centro de interesse do investigador, motivo pelo qual, ao longo deste estudo, remeteremos para diferentes conceitos de personagem e para diferentes taxonomias da personagem literária, consoante a especificidade de cada figura e situação.

mais específico com que Bal designa apenas um actor com características humanas).[2] Mieke Bal esclarece que, apesar de ser necessário traçar uma linha divisória entre a pessoa humana e a personagem, esta última possui traços que possibilitam a sua descrição psicológica e ideológica (Bal, 1987: 88). No âmbito das questões levantadas pela personagem, a autora considera de igual modo a situação extratextual, isto é, a possibilidade de influência da realidade na história, a divisão das personagens entre planas e redondas e a possibilidade de interferência (mesmo que inconsciente) da ideologia do investigador.[3]

Bal analisa ainda a questão do previsível, ou seja, dos pontos de referência que limitam à partida o número de leituras possíveis. Em seu entender, este factor facilita a busca de coerência dentro do texto. Já M. H. Abrams, em *Glossary of Literary Terms* (Abrams, 1971: 20-22), considera que o aspecto mais importante na construção de uma personagem é a sua consistência (independentemente de haver ou não alterações do seu comportamento ao longo da acção). Também Helena Buescu (1995: 84-85) afirma que a personagem pode ser perspectivada sob vários

[2] Conceito aplicável aos heróis do *corpus* que pretendemos estudar. Esta distinção retoma, evidentemente, os avanços que as teorias estruturalistas propuseram – e que consideramos importante referir, se bem que não seja nosso propósito utilizá-las como procedimento argumentativo.

[3] Em "Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction" (2001), Ralf Schneider propõe mesmo que a personagem seja vista não só como uma construção do autor, mas também do leitor. Segundo Schneider, a leitura deve ser entendida como um processo dinâmico, que envolve as estruturas do conhecimento e as estratégias cognitivas e emocionais do leitor, contribuindo tanto para a construção do tempo e do espaço como da personagem. O autor apresenta uma dinâmica da recepção, na qual todas as aquisições do leitor, nomeadamente as implícitas no conhecimento social e literário, têm um papel decisivo no modo como lê/constrói a personagem. Esta mesma noção da importância que os conhecimentos e a concepção prévios que o leitor tem do mundo e das pessoas que o habitam têm na sua interpretação da personagem literária é sublinhada por Gerrig e Allbritton, em " The Construction of Literary Character: a View from Cognitive Psychology" (1990), por Fishelov, em "Types of Character, Characteristics of Types" (1990), por Gerald Mead, em "The Representation of Fictional Character" (1990), por John Knapp, em "Self–Preservation and Self-Transformation: Interdisciplinary Approaches to Literary Character" (1990) e, no seu seguimento, também por Smadar Shiffman, em "Romantic, Radical, and Ridiculous: Faulkner's Hero as an Oxymoron" (1995).

aspectos, sendo que um deles é a coerência textual.[4] Esta coerência traduz-se numa forma de "consistência" da personagem que resulta da construção de um "mundo-com-sentido" através da apresentação da acção como um conjunto coerente de actos intencionais que Daemmrich (1987: 111) refere como um padrão de comportamento específico que é atribuído a cada figura literária.[5] Ora, é justamente através do estudo dos padrões de comportamento que dão origem ao "mundo-com-sentido" criado por cada um dos heróis das obras do *corpus* que os procuraremos caracterizar. Fá-lo-emos contudo não nos atendo apenas aos seus actos intencionais, mas recorrendo também a dois métodos de representação propostos por Percy Lubbock em *The Craft of Fiction* (1939)[6] e mais tarde também por M. H. Abrams (1971: 21): o *mostrar* ("showing") e o *dizer* ("telling"). O conceito de *mostrar* configura um tipo de representação em que o narrador é quase imperceptível, uma vez que se "mostram" os actos e falas das personagens, pelo contrário, o conceito de *dizer* consiste numa representação em que é manifesta a presença do narrador, já que este descreve directamente as personagens.[7]

Qualquer estudo do herói partirá assim da sua análise enquanto personagem, ou seja, enquanto categoria da narrativa que está "sujeita a procedimentos de

---

[4] A este propósito confrontem-se também as palavras de Gerald Mead, em "The Representation of Fictional Character": "A more ambitious model explains the coherence of characters and our understanding of them as resulting from the realization of characters in the text, from the production of the character, from the logic of the character's role, and the patterns that are created as that role is first defined, then fulfilled and finally related to other roles and patterns. Any character is first an enigma, endowed with traits, features, and so forth, which are recognizable, perhaps, but meaningless as far as textual value is concerned. They are simply potentials. It is only as these traits, features, mannerisms, and so forth, these potentials, are announced, highlighted and made to interact and so define themselves, that the reader or spectator understands the character, begins to recognize the character's coherence" (1990: 440-452).

[5] Este autor considera que as figuras literárias obtêm as suas características distintivas a partir tanto destes padrões de comportamento, como dos pormenores que se imprimem na sua descrição.

[6] A este respeito confrontar também Reis, 1987: 347.

[7] A este respeito confronte-se também Fishelov (1990) e as definições de informação directa e indirecta sobre a personagem propostas por Uri Margolin (1990).

estruturação que determinam a sua funcionalidade e peso específico na economia do relato" (Reis, 1987: 308). Será, pois, necessário analisar todos os referidos "procedimentos de estruturação" para que possamos compreender as múltiplas relações estabelecidas por determinada personagem dentro de um texto e concluir que pelo seu relevo se trata do protagonista ou herói da obra em causa. Este relevo pode ser determinado quer pela preponderância do espaço ocupado na obra quer pela forma como a intensidade das suas acções condiciona as acções das outras personagens.[8]

Tal como teremos oportunidade de verificar mais adiante, o destaque do herói, já evidente na tragédia clássica e na epopeia, pode revelar-se a diferentes níveis, como por exemplo o físico (devido a uma estatura, marca ou traje invulgares) ou o social (por ser normalmente uma figura com alguma notoriedade quer devido à profissão quer devido a títulos, à sua valentia, a cargos ocupados ou até mesmo à sua fortuna). Esta posição de destaque em que o protagonista se encontra relativamente às outras personagens constitui, nas obras em estudo, um modo de tornar mais visível o seu percurso em direcção ao abismo e ao sofrimento (Reis, 1997: 230), mas também de acentuar o seu desvio em relação ao que seria previsível. É o que se verifica com Cimourdain, o destemido combatente da Revolução Francesa, a quem a condição de ex-padre confere autoridade moral e social. O mesmo se verifica em relação a Faust, um médico ilustre, respeitado pela comunidade, e também em *Le Comte de Monte-Cristo*, onde um título nobre e uma fortuna imensa permitem ao Conde dominar a sociedade parisiense. São igualmente

[8] Ou, caso optemos pelos critérios de eleição intuitiva do herói definidos por Mieke Bal (1987: 99), pela qualificação, pela distribuição, pela independência, pela função e pelas relações.

a riqueza, neste caso infindável, e os falsos títulos de Rei da Prússia e de Conde assumidos por Peter Schlemihl, na sequência de um equívoco, que fazem dele uma figura reverenciada (Chamisso, [1813] 1922: 285-287). Trata-se afinal de uma proeminência da figura do herói que atesta o relevo que o conceito assume durante o Romantismo. Esta evidência, segundo Carlos Reis, revela-se no seu extremo "dramaticamente destrutiva" (Reis, 1997: 230), na medida em que é construída com base numa luta desigual entre um ser com limitações humanas (consciente da sua individualidade) e uma força superior, que pode ser representada por um único indivíduo ou pela sociedade no seu conjunto e que tem como objectivo aniquilar aquele que se evidencia. Como afirma Lilian Furst ([1969] 1979: 107), o elemento básico que permite falar na familiaridade entre os heróis românticos das diferentes literaturas consiste no facto de todos eles serem vítimas do seu próprio temperamento. Na verdade, é o impulso para a afirmação da sua individualidade e da sua singularidade que coloca esta figura em destaque, mas também em confronto com o mundo que a rodeia e, por isso, no caminho para a destruição.

Assim, e retomando a questão do herói, M. H. Abrams (1971: 128) considera que ele é a personagem em que o nosso interesse se centra. Nas obras em análise, as figuras que, pela sua predominância e pela intensidade das suas acções, isto é, pelo seu relevo dentro da obra, podem ser apelidadas de heróis, são Melmoth (the Wanderer), Peter Schlemihl e Cimourdain, no *corpus* primário, e Dantès, Faust e Frankenstein/ e a criatura, no *corpus* secundário. São eles que, ainda que submetidos a determinadas condicionantes, acabam por ter o papel determinante no desenrolar da acção. Em "Personagem e Mediação", Helena Buescu afirma que a personagem é uma forma intra e intertextual de mediação a vários níveis (Buescu, 1995: 82). Logo,

é exactamente a ideia de uma figura que permite essa mediação a vários níveis que nos leva a ter como objecto de estudo não só a construção e a caracterização das figuras em análise, mas também a análise das diferentes relações que elas mantêm dentro do texto (com Deus, com o espaço, com o Outro e consigo próprias)[9] e que permitem apreender o seu sentido na totalidade.[10] Até porque, de acordo com Carlos Reis, o herói revela a sua centralidade não só através do seu posicionamento no espaço e das conexões que estabelece com o tempo, mas também através do conjunto de aspectos que constituem a sua intervenção na acção (Reis e Lopes, 1987: 186-187). E é com base nesta ideia de "intervenção na acção" que, a nosso ver, se podem entender todos os tipos de relacionamento que caracterizam o herói e que expressam a sua essência. No presente caso, tratando-se do herói romântico,[11] a sua actuação revela a natureza de um sujeito que se encontra em permanente tensão e até mesmo em conflito (real ou virtual) com os demais (sociedade ou Deus) e consigo próprio, procurando obstinadamente atingir o conhecimento de si próprio e lutar pela afirmação dos direitos do indivíduo (Reis, 1997: 230).

[9] Helena Buescu (1995: 86-87) refere o princípio dialógico de Bakhtin e o conceito de mediação tripartida que poderia ser aplicado ao leque de relações que pretendemos analisar. Este conceito propõe três tipos de coordenadas relacionais para colocação do sujeito e a partir das quais podemos entender o componente mediador do mesmo: a referencialidade (mediação entre o Homem e o mundo), a comunicabilidade (mediação entre o Homem e o Homem) e a autocompreensão (mediação entre o Homem e si próprio).

[10] Aliás, a mera construção de retratos a partir de uma descrição física pode inclusive ser dispensável, já que a coerência da personagem (ainda que o seu padrão de comportamento se possa definir por uma incoerência) é suficiente para a distinguir das outras.

[11] Ao longo desta análise faremos referência a heróis românticos, heróis góticos e heróis sublimes. Como tal, importa esclarecer o sentido em que utilizaremos cada um destes conceitos. Consideraremos à partida que todos os heróis em estudo são, no sentido lato, heróis românticos ou heróis do período Romântico, como serão muitas vezes designados. Dentro desta grande categoria especificaremos, sempre que necessário, quais os que pertencem à subcategoria dos heróis góticos (heróis da literatura gótica). Por sua vez, a figura que pretendemos definir com este trabalho, a do herói sublime, surge como subcategoria das duas anteriores, uma vez que existem heróis sublimes tanto na ficção romântica propriamente dita, como na ficção gótica.

Em "O que é uma descrição?" ([1972] s/d: 65), Philippe Hamon refere o facto de a descrição só ser possível mediante a presença de um sujeito que está a olhar para, a falar ou a agir sobre aquilo que é descrito. Neste caso, e por se tratar da caracterização de figuras humanas (ou com características humanas), podemos concluir que mais importante do que a informação exterior que possa ser dada por outras personagens é verificar de que modo a personagem alvo da caracterização olha para e fala sobre si própria, os outros e o mundo, bem como de que modo age sobre (ou reage perante) tudo e todos os que a envolvem. Trata-se de localizar a personagem a partir de determinadas coordenadas que permitem distingui-la das outras, delimitando o espaço do indivíduo por oposição ao espaço exterior, ao espaço do outro.[12] Efectivamente, é pela complexidade que revestem as relações entre personagens (que serão pormenorizadamente analisadas nos capítulos seguintes) e pela forma como elas servem de pólo de referência a toda a acção que podemos afirmar que determinada personagem é o herói de uma obra, que é ela o principal "foco de consciência" dentro do texto, que a sua *Weltanschauung* (representação ou visão do mundo)[13] é predominante, que é ela o pilar da "coerência textual" e a forma de "objectivação" que organiza e distribui as formas de comunicação no texto (Buescu, 1995: 83-86). A definição do herói constitui um aspecto premente na análise do romance romântico, na medida em que este não se organiza muitas vezes em torno de um enredo bem definido, mas sim da consciência do protagonista: o elemento em que se funda a unidade da obra (Flor,

[12] A este respeito confronte-se Lotman, 1990: 131 e Brombert, 1978: 10.
[13] A este respeito confronte-se também George Gusdorf (1984: 365): o autor refere a noção de *Weltanschauung*, não só como uma visão e representação do mundo, mas também como um esquema regulador do pensamento e do comportamento que propõe uma sistematização da presença no mundo, localizada no espaço e no tempo.

2002a: 10). De resto, é a focalização do texto a partir da mente do herói que define a visão do mundo representada na obra e que pré-estabelece os limites do possível dentro do texto.

A selecção que fizemos de protagonistas que consideramos corresponderem a heróis sublimes vai ao encontro da afirmação de Carlos Reis de que existe "uma concepção antropocêntrica e psicologista da literatura" (1997: 230). Tal concepção faz com que a narrativa se desenvolva centrada nas acções e na ideologia de uma personagem humana[14] (ou com características manifestamente humanas), que é colocada em evidência relativamente às restantes. Contudo, o herói sublime não é uma figura concebida com a intenção de representar um ser ideal e, como salienta Lilian Furst (1979: 52-53) a propósito do herói romântico, ele caracteriza-se por uma ambiguidade que leva a que neste período comece a ser difícil traçar a linha que distingue a figura do herói da do anti-herói:[15]

> So the Romantic hero stands unhappily betwixt and between. Far indeed from the firm commitment of the traditional hero, he has not yet arrived at the anti-hero's blasé alienation. […] In many respects, therefore, the Romantic hero already foreshadows the anti-hero: in his extreme self-consciousness, in his disillusioned questioning, in his confrontation of nothingness, in his destructiveness and self-destructiveness, in his tendency to query values, and through his presence to modulate literary forms. What he lacks as yet is the self irony that is one of the crucial hallmarks of true anti-hero. (Furst, 1979: 53)

Efectivamente, a eleição do herói resulta em grande medida da identificação do género literário em causa e do momento de concepção da obra, uma vez que

[14] Com efeito, Mieke Bal (1987: 88-90) salienta o facto de, apesar de não poder ser confundida com a pessoa humana, por não possuir personalidade ou ideologia próprias, a personagem possuir traços que possibilitam a sua caracterização psíquica e ideológica.

[15] Também Helena Buescu (2000: 555), numa referência ao sujeito romanesco romântico, sustenta a tese de que este se situa entre herói e anti-herói. Para uma definição deste último e para uma história da representação literária desta figura, confronte-se Cervo, 1988: 59-65.

estes condicionam a definição de herói àquela personagem que o leitor considera mais próxima deste conceito em determinado período da história da literatura. Segundo Aguiar e Silva: "O conceito de herói está estreitamente ligado aos códigos culturais, éticos e ideológicos, dominantes numa determinada época histórica e numa determinada sociedade" (Silva, 1974: 30).

Os heróis românticos, sendo naturalmente personagens literárias, são também uma instância narrativa que permite concluir não só qual o tipo de forma literária em causa, mas também qual a corrente estética dominante. Eles projectam uma imagem dos valores paradoxais assumidos pelo Romantismo, combinando os extremos e os paradoxos da condição humana (Bayer-Berenbaum, 1982: 96) e, consequentemente, tanto reflectindo alguns dos valores mais nobres, como sejam a defesa dos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, como revestindo aspectos que desafiam a moral vigente e primam pelo desafio da entidade divina, por um individualismo que os leva a agir por vezes de modo cruel sobre outras personagens[16] e por uma rebeldia generalizada contra os valores da sociedade, que conduz à sua marginalização. Com efeito, eles representam as duas "situações-limite na experiência humana" propostas por Almeida Flor a propósito de *Manfred* (1817), de Lord Byron. Por um lado simbolizam o que há de mais positivo na ousadia de um indivíduo que nada teme e no assumir de uma diferença que rompe com os estereótipos independentemente das consequências, por outro lado representam o pessimismo romântico assente na ideia de um destino fatal ao qual o indivíduo não

[16] Segundo Lilian Furst, o individualismo que caracteriza os heróis do período Romântico leva-os a um egocentrismo que os impede de manter uma relação emocional com outros seres humanos. Deste modo, estes heróis viveriam com uma total ausência de laços humanos e supririam essa lacuna refugiando-se no sofrimento (Furst, [1969] 1979: 99) – questão a que voltaremos na Parte III, a propósito da relação do herói sublime com Outro e consigo próprio.

pode escapar (Flor, 2002a: 14). Tal como afirma Aguiar e Silva (1974: 20), os heróis românticos são "altivos e dominadores, relevantes quer no bem, quer no mal". É esta atitude que define Melmoth, Peter Schlemihl, Cimourdain, Victor Frankenstein, Dantès e Faust. São personagens que assumem o desejo de se tornarem proeminentes face aos que as rodeiam. As suas acções são conscientemente dirigidas no sentido da obtenção de um poder ou dom inacessível ao homem comum, independentemente de praticarem o bem ou o mal e, na maioria dos casos, ambos, até porque os paradoxos constituem a base para a construção do herói romântico. Um exemplo tipo de "consciência romântica compósita e paradoxal" (Flor, 2002a: 15) é Cimourdain, um revolucionário que na sua ânsia cega de justiça acaba por praticar o mal, mesmo contra si próprio, convicto da nobreza das suas acções.

Para o herói romântico, a ânsia de viver de acordo com a sua própria hierarquia de valores coexiste com a melancolia – sentimento característico da era moderna (Furst, [1969] 1979: 105) – com a angústia que resulta da impossibilidade de atingir esse ideal, com o desapontamento causado pela consciência de que a sua ânsia infinita não pode ser satisfeita num mundo que é finito (Furst, [1969] 1979: 102) e, por isso, com o sofrimento exacerbado e o desejo de morrer.[17] Um desejo que Bayer-Berenbaum refere como próprio e, mesmo, como causa da transgressão do herói do romance gótico, mas que é comum a uma grande parte dos restantes protagonistas do período Romântico: "The Gothic hero devours the forbidden apple not only because he is willing to pay for his freedom but also because he savors the smell of death" (Bayer-Berenbaum, 1982: 106). Podemos assim entender a atracção pela morte, na medida em que estes protagonistas apresentam a

[17] Trata-se afinal de uma sensibilidade exagerada que, segundo Radden (2000: 181), é influenciada por *Die Leiden des Jungen Werthers* (1774), de Goethe – e que refere como "Wertherismo".

capacidade de a saborear. Com efeito, se a morte é desejada, é pelo facto de suscitar prazer no herói, uma vez que ele o consegue extrair do seu próprio sofrimento, deleitando-se com a dor de lutar contra forças que sabe invencíveis, com o tormento de contemplar uma criação incomensurável que lhe dá a noção da sua exiguidade ou, até mesmo, com a mágoa de arrastar na sua queda aqueles que lhe são próximos. E oposta, mas paralelamente, o prazer da afirmação da dignidade do ser humano e dos valores do indivíduo, o prazer de contemplar uma criação de que faz parte e que é tão infinita quanto a sua alma, ou o prazer de sentir o seu poder através do auto-sacrifício, isto é, recorrendo em última instância ao suicídio como meio de tomar em suas mãos o destino, de escapar à tirania natural e racional (Pasco, 1997: 1-2), e também como meio de infligir aos mais próximos o sofrimento da sua ausência. Os heróis românticos são, na verdade, figuras contraditórias que vivem do equilíbrio (possível) entre as contradições que lhes dão forma e que remetem para uma representação concomitante dos contrastes que é característica, como veremos, do sublime – da possibilidade de representar num mesmo objecto o terrível, o bem e o belo (horrível).

Pensamos, porém, que é Carlos Reis quem, ao afirmar que os heróis românticos são "personagens de excepção", mais sucintamente os caracteriza (Reis, 1997: 231). É precisamente pelo seu carácter excepcional que elegemos Melmoth, Peter Schlemihl e Cimourdain, não só como protótipos do herói romântico, mas também como heróis sublimes, isto é, como heróis que se definem pela "vontade sempre monstruosa de 'ex-tremação' dos possíveis" (Guerreiro, 2000a: 9) e cujas características se conjugam numa excepcionalidade que possibilita a articulação entre o conceito de herói e as teorias do sublime propostas nos séculos XVIII e XIX.

Com efeito, o herói romântico indicia um excesso de representação para cuja leitura o sublime constitui um instrumento indispensável.

Jean-François Lyotard, em *O Inumano* ([1988] 1997: 105), afirma que a "estética do sublime serve para testemunhar que o indeterminado existe" e, de facto, a indeterminação é uma consequência do excesso irrepresentável do herói romântico. Consideramos igualmente válidas para a questão da representação do herói romântico as palavras de Fernando Guerreiro a propósito da morte sacrificial, na medida em que entendemos que todos os momentos de representação deste herói são "momentos de 'excesso' da representação que, na sua própria 'des-mesura' (‹fragmentação) passional e figurativa […], indiciam, aquém ou para lá da representação, a problemática do Sublime" (Guerreiro, 2000a: 43).

A associação da ideia de grandiosidade ao conceito de sublime tem origem no século I, no *Peri Hupsous* de Longino, ou do Pseudo-Longino, que o formula relativamente à questão da Retórica, considerando que o sublime consiste numa certa excelência e distinção na expressão que tem por consequência a elevação do sujeito em direcção ao divino.[18] Mais tarde, e devido a um crescente interesse pela Retórica que se verifica no século XVIII, a obra de Longino, entretanto esquecida, é recuperada através da tradução para francês que dela Boileau faz em 1674 e que, dado o interesse que desperta nos leitores, tem um número superior a catorze edições entre 1710 e 1789 (Mishra, 1994: 28). Todavia, pertencendo Longino e Boileau a horizontes discursivos distintos, há naturalmente na tradução algumas

[18] Para um estudo mais aprofundado do sublime *longiniano*, confronte-se "A Reading of Longinus", onde Hertz (1995: 1-23) analisa de modo pormenorizado as passagens do *Peri Hupsous* que, em seu entender, revestem um maior interesse. Veja-se também "On The Technique of the Sublime", artigo em que Mats Malm (2000: 1-10) analisa fundamentalmente o contributo de Longino para a definição e evolução do conceito até ao presente.

deslocações relativamente ao sentido inicialmente atribuído por Longino ao conceito de sublime. Posteriormente, o sublime retórico, que na tradução feita por Boileau, no século XVII, era ainda sinónimo da "elevação da beleza ao seu ponto mais extremo" (Guerreiro, 1994: 23), dá lugar no século XVIII a um sublime patético,[19] ou seja, a um sublime que é fonte de prazer estético e é simultaneamente uma teoria estética,[20] passando, pois, do campo da Retórica para o da Filosofia. Aliás, segundo Baldine Saint Girons, é com o sublime que a Estética se transforma em Filosofia:

> Avec le sublime, pourtant, l'esthétique apparaît nécessairement philosophie, au sens où la philosophie suppose déjà une connaissance des choses, qui, seule, permet à la raison de penser ses fins. (Saint Girons, 1993: 35)

Quando, em 1757, Edmund Burke publica *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, fá-lo tendo por base, não só a definição de sublime de Longino (Boileau), mas também o trabalho de John Dennis que, entretanto, tinha proposto uma leitura do sublime na sua relação com a arte erudita e com a expressão das grandes paixões, tendo sido também ele o primeiro a avançar com uma teoria que estabelece a relação entre o sublime e o terror. Trata-se, pois, de uma relação necessariamente paradoxal, assente em pressupostos aparentemente inconciliáveis, como nota Mishra: "The paradox of pleasure arising

[19] Acerca da multiplicidade das dimensões do conceito de sublime e dos inúmeros epítetos que lhe têm sido atribuídos ao longo dos tempos, veja-se Holmqvist and Pluciennick (2002).
[20] Para um estudo da evolução do conceito de sublime, confronte-se "Sublimity" (Ljungquist, 1988: 1243-1254), "On The Technique of the Sublime" (Malm, 2000: 1-10), *O Sublime e o Belo – de Longino a Edmund Burke* (Barbas, 2002), e ainda "A Short Guide to the Theory of the Sublime" (Holmqvist and Pluciennick, 2002), onde os autores fazem uma leitura das diferentes teorias do sublime desde o século I até à actualidade, colocando a ênfase essencialmente nos textos de Longino, Burke, Kant e Lyotard.

from the seemingly unpleasurable – from terror, from pain, from the grotesque and ugly, in short, from the body itself' (Mishra, 1994: 29).

Assim, Burke parte da ligação entre o sublime e as paixões e define-o como uma experiência que resulta do terror, que assenta numa resposta fisiológica do indivíduo ao grandioso e que "pressupõe que as emoções […] despertadas constituam um fim em si mesmas e não necessariamente um ponto de partida para algo mais" (Jesus, 1998: 87) – como uma "estética sensacionista" (Mishra, 1994: 31), portanto. Efectivamente, Burke cria uma explicação de base empírica e fisiológica para este conceito, assente nas reacções do indivíduo perante o objecto, o que pressupõe a possibilidade de o objecto em si ser sublime e de, como tal, o sublime ser considerado causa e não efeito, como o entenderá posteriormente Kant. Para Burke, o sublime existiria sempre que um indivíduo experimentasse o sentimento que designa como *astonishment* e que traduzimos como estupor, sentimento este que fisiologicamente se traduz num entorpecimento das faculdades e na imobilidade produzida pela surpresa:

> The passion produced by the great and sublime in *nature*, when those causes operate most powerfully, is Astonishment; and astonishment is that state of soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. In this case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other […]. (Burke, [1757] 1990: 57) [itálico do autor]

Os objectos sublimes seriam, então, aqueles que se caracterizariam por uma obscuridade, uma vastidão e um poder excessivos e que, como tal, seriam de difícil assimilação pelos sentidos, conduzindo a uma sensação momentânea de incapacidade para o fazer, a uma espécie de paralisia física e mental (Ferguson, 1992:

8). Este tipo de reacção é típica das personagens do Gótico[21] e do Romantismo e tal facto concretiza-se frequentemente na escolha de cenários lúgubres, terríveis e grandiosos (Day, 1996: 184). Porém, este gosto pela grandiosidade, pela majestade, pela infinitude e pelo poder não se traduz apenas nos cenários, ou pelo menos é essa a nossa tese, e nos séculos XVIII e XIX aparece também reflectido nas personagens, nomeadamente naquelas que atrás designámos como heróis sublimes. Senão, observemos Melmoth, Peter Schlemihl e Cimourdain e o efeito por eles produzido nos que os observam e que com eles se relacionam.

Em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, os efeitos da observação do protagonista fazem-se sentir sobretudo nas jovens figuras femininas:

> Ein schönes, holdes Mädchen, die , wie es schien, ihre Eltern begleitete, indem diese bedächtig nur vor ihre Füße sahen, wandte von ungefähr ihr leuchtendes Auge auf mich; sie erschrak sichtbarlich, da sie meine Schattenlosigkeit bemerkte, verhüllte ihr schönes Anlitz in ihrem Schleier, ließ den Kopf sinken und ging lautlos vorüber. (Chamisso, [1813] 1922: 278-279)

Quando vê Schlemihl pela primeira vez, Mina apercebe-se de que ele não tem sombra e fica aterrorizada não só devido a esta ausência propriamente dita ("sie erschrak sichtbarlich, da sie meine Schattenlosigkeit bemerkte"), mas porque ela indicia a presença de um poder que subitamente a enleia e constrange ("[Mina] verhüllte ihr schönes Anlitz in ihrem Schleier, ließ den Kopf sinken und ging lautlos vorüber"). Assim, Mina não denuncia Peter Schlemihl, o que, por um lado, revela o constrangimento causado por esse poder indefinido e, por outro, deixa desde logo antever a cumplicidade que posteriormente se gerará entre ela e o herói. Todavia, a

[21] Este conceito é aqui usado no seu sentido literário (de importação anglo-saxónica), e não no sentido artístico em geral.

situação mais óbvia de uma experiência sublime no sentido burkiano do termo é a descrição do efeito do protagonista sobre Fanny:

> [D]a trat unversehens hinter uns der Mond aus den Wolken hervor – und sie sah nur ihren Schatten vor sich hinfallen. Sie fuhr zusammen und blickte bestürtzt mich an, dann wieder auf die Erde, mit dem Auge meinen Schatten begehrend; und was in ihr vorging, malte sich so sonderbar in ihren Mienen, daß ich in ein lautes Gelächter hätte ausbrechen mögen, wenn es mir nicht selber eiskalt über den Rücken gelaufen wäre. Ich ließ sie aus meinem Arm in eine Ohnmacht sinken [...]. (Chamisso, [1813] 1922: 283)

Efectivamente, a tomada de consciência por parte de Fanny de que Schlemihl era um homem sem sombra, e, portanto, uma figura que não se assemelhava aos restantes seres humanos, provoca um entorpecimento das suas faculdades, a perda de forças e o consequente desfalecimento. Não deixa porém de ser curiosa a referência a uma situação invulgar neste contexto, que é o facto de não só Fanny reagir à ausência da sombra de Schlemihl, mas de também o próprio Peter Schlemihl o fazer, confessando sentir um arrepio de frio percorrer-lhe as costas. É que, se por um lado Fanny fica aterrorizada pelo facto de Schlemihl não possuir sombra, por outro o estupor provocado em Fanny parece fazer Schlemihl tomar consciência da sua situação e levar deste modo o sujeito sublime a converter-se simultaneamente em sujeito da experiência sublime.

Coloca-se assim neste excerto da obra de Chamisso aquela que será a grande questão para os teóricos do sublime, isto é, a de saber se este é causa ou efeito (Guerreiro, 1994: 25). Neste caso, o sublime é representado como tendo uma origem dupla, por um lado a origem no objecto (corpo de Peter Schlemihl), por outro lado na experiência e no sentimento do sujeito face a esse objecto (estupor). Uma experiência que passa pelos órgãos de percepção, por uma experiência

fisiológica do sublime e que, portanto, apesar de passar pelo sujeito, não podemos aproximar do entendimento kantiano do sublime que, como veremos em seguida, não reconhece tal característica nos objectos, considerando que só a mente humana tem a capacidade de os representar enquanto tal. No excerto supracitado, a reacção de Fanny leva Schlemihl a olhar para si próprio, a aperceber-se de si enquanto objecto sublime, e a experimentar o horror provocado pela observação de um homem que, por não ter sombra, é extraordinário e terrível. Fanny funciona aqui como um espelho para o qual Schlemihl olha e cuja imagem o aterroriza, em nosso entender, não tanto pela visão do homem sem sombra, como pelo facto de essa visão lhe permitir tomar consciência da qualidade de Eu demoníaco, um Eu do qual não só não se pode separar, como também não se pode já abstrair. Aliás, o facto de Schlemihl se sentir aterrorizado ao ver-se a si próprio (numa imagem que não procura) vai ao encontro da afirmação de Lilian Furst de que, apesar de viver sempre em função de seu egocentrismo, o herói romântico seria incapaz de olhar para dentro de si e de se ver tal como realmente era, já que isso implicaria o reconhecimento de que o Inferno residia dentro e não fora de si (Furst, [1969] 1979: 101-102). Descrevendo-se então Peter Schlemihl como um sujeito cujo Inferno ou demónio lhe é interior, podemos considerar que a sua sublimidade, para além de corresponder ao conceito burkiano, é também uma concretização do sublime schilleriano, aqui associado ao conceito do "demónio puro em nós" (Mishra, 1994: 36).

Tal como em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, também em *Melmoth the Wanderer* existem figuras capazes de causar estupor naquelas que as observam e que com elas se relacionam. Tomemos como exemplo o efeito que Melmoth (também

ele figura representativa da ideia do demónio que é interior ao sujeito) provoca em Stanton quando se encontram no teatro:

> He was standing up. There was nothing particular or remarkable in his appearance, but the expression of his eyes could never be mistaken or forgotten. The heart of Stanton palpitated with violence,- a mist overspread his eyes,- a nameless and deadly sickness, accompanied with a creeping sensation in every pore, from which cold drops were gushing, announced the * * (Maturin, [1820] 1989: 43)

É desde logo de salientar neste excerto o facto de Melmoth estar em pé, assumindo através desta posição uma atitude de preponderância e de superioridade devidamente salientada pelo facto de esta referência ser feita numa frase breve e sem qualquer outra informação. Na verdade, apesar de o narrador atribuir esta predominância do herói também à expressão dos seus olhos, fá-lo separadamente, como uma espécie de confirmação do poder sugerido com a primeira frase. Assim, esta figura de olhar inesquecível e inconfundível provoca em Stanton um caos fisiológico que, segundo o narrador, origina uma doença desconhecida ("nameless"), cuja obscuridade é mandita pelos astericos que assinalam a supressão do texto. Constatamos, pois, que a observação de Melmoth gera uma incapacidade de reacção por parte de Stanton, um congelamento das suas faculdades, que vai ao encontro do conceito burkiano de sublime.

Vejamos agora de que modo a experiência sublime burkiana se manifesta em *Quatrevingt-treize*:

> C'était Cimourdain en effet.
> -Je dis que tu as tort, Marat, reprit-il.
> Marat verdit, ce qui était sa façon de pâlir.
> Cimourdain ajouta:
> -Tu es utile, mais Robespierre et Danton sont nécessaires. Pourquoi les menacer? Union ! union, citoyens ! le peuple veut qu'on soit unis.
> Cette entrée fit un effet d'eau froide […]. (Hugo, [1874] 1979: 181)

Nesta passagem relativa à entrada de Cimourdain numa reunião da Comissão de Salvação Pública é relatada uma experiência sublime provocada pela observação do herói. Para além da consequência da entrada de Cimourdain na reunião e, particularmente, do seu efeito sobre Marat, há a sublinhar o facto de não se tratar do efeito de um herói terrível sobre vítimas indefesas, como é o caso relativamente a Mina e a Fanny em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Na verdade, o narrador salienta três das figuras presentes na reunião, Robespierre, Marat e Danton, referindo-as como titãs (Hugo, [1874] 1979: 180). Assim sendo, estamos perante um herói titânico, cuja presença tem o impacto suficiente para fazer empalidecer e até mesmo esverdear ("verdit") outras personagens à partida igualmente sublimes e poderosas. A superioridade de Cimourdain é assim evidenciada por comparação com figuras que fizeram parte da Comissão de Salvação Pública em 1793, que foram responsáveis pela chacina dos *girondinos* e que conseguiram que o rei fosse condenado à morte – em suma, com as figuras paradigmáticas do Terror. Trata-se, portanto, de uma comparação destinada a sublinhar o carácter gigantesco de Cimourdain, contrapondo-o àqueles que simbolizam, à partida, e de forma consensual, os excessos revolucionários, a imposição do sistema do Terror e a ditadura. Aliás, se Robespierre, Marat e Danton simbolizam o Terror político de 1793-1794, Cimourdain *é* o próprio Terror:[22] "Cimourdain, c'est-à-dire 93" (Hugo, [1874] 1979: 436). E não é simplesmente o Terror de 93, mas também o terror

[22] E, nesta medida, corresponde a um tipo de personagem que Margolin (1990) considera um "elemento temático", isto é, um elemento que representa um conjunto de ideias, de valores, de teorias e/ou de atitudes, como teremos oportunidade de analisar na Parte III, não só a propósito de Cimourdain, mas também de Lantenac e Gauvain, figuras que constituem formas de "antropomorfização dos temas" que representam.

burkiano: o terror que é fonte da experiência sublime. Aliás, uma vez que Burke, em *Reflections on the Revolution in France* (1790), escreve sobre a experiência do Terror na Revolução Francesa em termos não muito distantes dos por ele utilizados para o sublime,[23] podemos mesmo afirmar que Cimourdain é o Terror de 93 e, assim sendo, é também o terror que em Burke constitui "a tecnologia do sublime" (Mishra, 1994: 30).

Quando confrontamos o excerto de *Quatrevingt-treize* anteriormente citado com os de *Melmoth the Wanderer* e de *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* que apresentámos, há um aspecto que se repete e que consiste numa referência à sensação de frio como efeito da experiência sublime: "un effet d'eau froide", "cold drops", "eiskalt".[24] A experiência sublime surge assim traduzida, em termos fisiológicos, num gelar do corpo e das faculdades provocado pela contemplação destes heróis.

Ao analisarmos as emoções e as situações provocadas pelos heróis em estudo, verificamos que de facto, e tal como já havíamos referido, a origem da experiência sublime não se prende unicamente com a observação de um cenário com determinadas características, mas resulta de igual modo da observação de uma figura humana. Com efeito, e ainda que estas duas situações possam parecer distintas, elas são substancialmente análogas: o que se faz é simplesmente deslocar o objecto potenciador da referida experiência de uma paisagem para um sujeito, não

[23] Voltaremos a esta obra na Parte III, a propósito da monstruosidade dos conflitos sociais e da relação do herói sublime com o Outro.

[24] Na verdade são múltiplas as associações estabelecidas entre a observação de figuras sublimes e a sensação de frio daí resultante, como sucede, por exemplo, em momentos em que Peter Schlemihl observa o homem de cinzento: "Nun überfiel es mich wieder kalt" (Chamisso, [1813] 1922: 275), "mir schallte es wie ein Lachen entgegen, mich schauderte" (Chamisso, [1813] 1922: 299) ou quando se refere o efeito provocado por Melmoth nas suas vítimas: "How often had that smile frozen the blood of his victims!" (Maturin, [1820] 1989: 538).

deixando contudo de colocar ambos na categoria de objecto. Este, à semelhança de todos os elementos sublimes não pode ser delimitado ou definido e, como tal, é desmesurado, rompendo com o belo clássico (cuja formulação resulta de uma concepção estática fundada na harmonia do entendimento e da imaginação (Mishra, 1994: 41)) e conduzindo deste modo "a uma estética da ruptura e da violência […]"[25] (Guerreiro, 2000a: 188). Assim, no sentido burkiano do termo, falar em herói sublime será sempre falar de um protagonista que tem a capacidade de causar estupor naqueles que o observam[26] e que são, então, os verdadeiros sujeitos da experiência sublime. O herói é aqui o corpo da contemplação, o elemento cuja presença e/ou acção tem a faculdade de produzir estupor, e até mesmo uma espécie de temor religioso,[27] nos sujeitos que o contemplam ou que com ele interagem. Ora, entendendo Burke que este tipo de experiência é vivido pelo sujeito que é exposto ao objecto sublime, então os heróis em questão constituem a matéria das experiências desta natureza nas figuras que os rodeiam: eles são na verdade objectos sublimes. Todavia, esta distinção não é extensível a todos os heróis analisados, na medida em que tal como vimos relativamente a Peter Schlemihl, mas podemos também verificar, por exemplo, em casos como os de Victor Frankenstein (*Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, 1818) e de Dr Jekyll/Mr. Hyde (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886), existem situações nas quais o herói se

[25] Uma estética assente num sentimento que revolucionou a poética e a que Jean-François Lyotard se referiu como um "sentimento contraditório, prazer e dor, felicidade e angústia, exaltação e depressão, [que] foi baptizado ou rebaptizado, entre o século XVII e o século XVIII europeus, com o nome de *sublime*. Foi nesta palavra que se decidiu e perdeu a sorte da poética clássica, foi com este nome que a estética fez valer os seus direitos críticos sobre a arte e que o romantismo […] triunfou" (Lyotard, 1997: 98) [itálico do autor].

[26] Ou, utilizando a definição de sublime proposta por Mishra (1994: 19), os heróis sublimes corresponderiam a um "excesso/abcesso", produzindo em seu redor uma atmosfera tóxica e irrespirável para os que os rodeiam.

[27] Como sucede de modo explícito no caso de Melmoth: "Don Francisco welcomed him gravely and slowly, not without a sensation of **awe**" (Maturin, [1820] 1989: 435) [destaque nosso].

reconhece como objecto da experiência sublime e age como se fosse o sujeito dessa experiência, um sujeito exterior a si próprio. Ou seja, há momentos em que o herói tem a capacidade de se auto-observar e de reconhecer os seus próprios traços de sublimidade, sendo que esta constatação é por sua vez geradora da experiência descrita por Burke, convergindo assim num mesmo corpo a causa (objecto) e o efeito (experiência) do sublime. Na figura do herói em estudo podem, pois, coexistir Eu-objecto sublime e Eu-sujeito da experiência sublime: conceitos possíveis à luz da teoria de Burke, mas, como veremos, impraticáveis no âmbito da definição proposta por Kant.

A evolução do conceito de sublime e a mudança no ponto de vista adoptado para a construção do conceito levam a que em finais do século XVIII o vocábulo seja utilizado em acepções diferentes daquelas que haviam sido até então propostas. Com efeito, neste período, com a publicação, em 1790, da *Crítica da Faculdade do Juízo*, de Immanuel Kant, a questão do sublime é deslocada do objecto em si para o sujeito em cuja mente se procede à sua representação ou, nas palavras de Rothstein, do exterior para o interior.[28] Isabel Carlos (1994: 15) afirma que tanto em Burke como em Kant "o sentimento do sublime é algo que existe sempre mediado pela natureza humana (corpo ou alma), não existindo assim, objectivamente ou realmente fora da esfera subjectiva do espectador, não existindo, portanto, no 'objecto natural'". Efectivamente, apesar de Burke ([1757] 1990: 57) referir de modo claro a existência de objectos naturais sublimes, considera também que estes objectos provocam paixões no sujeito, como indica o título da Secção I da Parte II, "Of the Passion caused by the sublime". Assim, a experiência do objecto sublime só

[28] "The effect of the sublime is not out there, in the world of objects, but in subjective experience. The sublime is part of inner, not outer life" (Rothstein, 1997).

é possível e visível através do corpo humano, das reacções físicas visíveis – estamos, portanto, perante um entendimento do conceito da ordem do patético relativamente ao qual o progresso de Kant consiste, em grande medida, em transferir esta experiência do corpo para a mente. Como escreve Isabel Carlos (1994: 15): "Passamos então do corpo e dos órgãos de percepção em Burke, para a *alma* em Kant; passamos do empirismo britânico para o idealismo alemão" [itálico da autora]. Para Kant, o objecto em si não pode ser sublime, uma vez que tal pressupõe a existência de uma reacção fisiológica a esse objecto finalizado, quando, na verdade, o autor entende a percepção do objecto como o ponto de partida para a elaboração do sublime na mente humana. Segundo Kant, só o Homem tem a capacidade de representar os objectos desse modo, ainda que reservando a determinados fenómenos naturais a capacidade de se reflectirem no espírito do sujeito de forma a suscitarem tal sentimento:

> [A] natureza, antes pelo contrário, no seu caos ou na sua desordem e devastação mais selvagem e desregrada é que suscita as ideias do sublime, quando somente magnitude e poder se (a) deixam ver. Daí vemos que o conceito do sublime da natureza não é de longe tão importante e rico em consequências como o conceito do belo na mesma; e que ele em geral não denota nada que seja conforme a fins na própria natureza, mas somente no *uso* possível das suas instituições, para suscitar em nós próprios o sentimento de conformidade a fins totalmente independente da natureza. Para o belo da natureza temos que procurar um fundamento fora de nós, para o sublime porém simplesmente em nós e na maneira de pensar que introduz sublimidade […]. (Kant [1790] 1992: 140) [itálico do autor]

Constatamos deste modo que Kant, à semelhança do que faz Edmund Burke, também propõe uma definição do conceito de sublime por oposição ao de belo – ainda que não exista uma verdadeira oposição, mas antes um definir-se mutuamente por contraste, estando a definição de sublime, para ambos os autores,

invariavelmente associada ao belo.[29] Aliás, segundo António Guerreiro (1994: 22), só existem dois aspectos estáveis na evolução deste conceito: a etimologia e a construção por oposição ao belo.

Uma das grandes diferenças na sua utilização por Burke e Kant consiste no facto de este último rejeitar que a natureza possa ser considerada sublime. Segundo este autor, fenómenos naturais que em Burke seriam encarados como tal, como sejam a desordem, o caos e a devastação selvagem, nada mais são do que fenómenos passíveis de se reflectirem na mente do sujeito que fará, através da faculdade da imaginação, uma representação sublime desses mesmos fenómenos. Efectivamente, ao contrário do que sucede em relação ao conceito de belo, há a partir de Kant um reforço da subjectivação do conceito de sublime,[30] que passa pela afirmação de que é o Homem (através da sua mente) que introduz a sublimidade na representação dos objectos naturais (Mishra, 1994: 32). Contudo, uma representação desta natureza só é possível caso os objectos se caracterizem por um poder e uma magnitude, a que

[29] Confronte-se Rothstein (1997), Holmqvist and Pluciennick (2002), Carlos (1994: 14) – que fala mesmo numa "dupla estética", em que belo e sublime são conceitos inseparáveis e funcionam como negativo um do outro – e ainda Liu (2003: 187-202), a propósito da forma como o belo e o sublime articulam na obra de Kant.

[30] A este propósito confronte-se o seguinte excerto de "Blake's Material Sublime", de Steve Vine: "If the eighteenth-century sublime variously staged a crisis in the subject's relation to an overwhelming externality--whether figured as nature or God--the romantic sublime, which received its privileged philosophical formulation in Immanuel Kant's Critique of Judgement (1790), installed the scene of that sublime in and as an agon of the subject's mental faculties. The empirical, physiological emphases of Burke's sublime in A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful (1757) were themselves, indeed, part of this resituating of the sublime in the passions of the subject rather than the qualities of the object: part of what Thomas Weiskel calls the eighteenth century's "nascent psychological aesthetics." This shift was, in its turn, a refinement or extension of the eighteenth-century's reformulation of the classical or Longinian sublime, a recasting that shifted the sublime away from being a question of style to being one of affect, away from rhetoric to psychology, away from the discourse of poetics to that of aesthetics.
It was Kant who described Burke's sublime in the Enquiry as a "merely empirical exposition" of the affective states of the subject, as a "physiological" and "psychological" discourse standing in stark contrast to his own "transcendental" deduction of the formal conditions of aesthetic judgment. For Kant, indeed, Burke's account of the sublime and the beautiful remains too entangled in the sensuous, the bodily, the corporeal; and fails to explain the formal ideality of the subject's faculties in a discipline of transcendental critique" (Vine, 2002).

Kant faz referência no excerto supracitado, e que afirma tratar-se de uma grandeza "que só é idêntica a si mesma" (Kant [1790] 1992: 144), uma grandeza que não encontra critérios de medida na natureza e que, como tal, "não há que procurar nas coisas da natureza, mas sim somente nas nossas ideias" (Kant [1790] 1992: 144).

A definição de um conceito de sublime assente nesta ideia de desmesura e da sua consequente irrepresentabilidade através dos elementos presentes na natureza determina a sua internalização. Efectivamente, é o facto de esta noção ser colocada nos limites da irrepresentabilidade que a transporta para o domínio exclusivo das ideias e, deste modo, a define como algo que é característico do sujeito transcendental. Somente o Homem pode, através da faculdade de julgar, ser o lugar de ideias tão desmesuradas e ilimitadas quanto o objecto que *representam* – apesar da limitação dos sentidos humanos, o Homem é capaz de imaginar o ilimitado (Ljungquist, 1988: 1246):

> [P]ara Kant […] a experiência da *desmesura do objecto* (da Natureza ou da História), marcando os limites da Imaginação (da representação e do figurável) […], tanto abre a Representação à estranheza do objecto (dando ocasião à experiência do "informe"), como faz do Sujeito o local onde se afirma, ainda que sob a forma do "impedimento" e do "desastre" […], uma vontade de conhecimento e uma razão ilimitadas: ou, em termos que re-elaboram a noção de "entusiasmo" do *Peri Hupsos*, uma "ampliação": "preenchimento" (pneumático, anímico) de si, que "eleva" ("superioriza") o Sujeito em relação à Natureza, confirmando-o no carácter moralmente superior do seu "destino" […]. (Guerreiro, 2000a: 189) [itálico do autor]

Ora, é precisamente a este tipo de grandeza, a esta magnitude única – manifesta na superiorização do sujeito face à natureza – que nos referimos quando falamos em heróis sublimes. Eles são, de facto, personagens cuja grandiosidade as eleva acima da mediania e provoca as sensações do ilimitado e do esmagadoramente poderoso

que, em Kant, correspondem respectivamente aos conceitos de sublime matemático e sublime dinâmico.[31] Os heróis sublimes afastam-se assim de qualquer paralelo com as restantes figuras, o que leva a que Lilian Furst (1979: 42-43) se refira à superioridade do herói romântico e ao facto de ele praticamente aniquilar as restantes personagens com a sua presença. A autora refere que em muitas obras o principal objectivo do texto consiste na apresentação do protagonista, pelo que as restantes personagens muitas vezes existem apenas na medida em que contribuem para atingir esse objectivo:

> In this particular context the Romantic hero is, in fact, more literally the 'hero' than most of his predecessors had been. He holds the centre of works whose primary purpose is the presentation of this character. He overshadows others almost at the point of exclusion; the focus is concentrated on him, at the expense of the other personae, who often act merely as a foil or a sounding-board for the hero. […] All are attendant on him, dwarfed by his towering stature, that seems virtually to blot out all else. (Furst, 1979: 42-43)

Furst propõe, afinal, uma centralidade da figura do herói que vai ao encontro das afirmações de Almeida Flor, segundo as quais a consciência desta figura é o elemento que unifica a obra e todo o texto é construído em sua função (Flor, 2002a: 10).[32] Trata-se, portanto, de heróis detentores de uma magnitude tanto física como

---

[31] A propósito destes conceitos confronte-se Liu (2003: 187-202), Whewell (1992: 250) e Longquist (1988: 1247), que os distingue do seguinte modo: "Kant achieves further categorization in his distinction between the mathematical and the dynamic sublime. The former arises from the mental attempt to apprehend and comprehend increasingly extensive multitudes. The latter is aroused by confrontation with powerful natural forces that threaten to overwhelm man. Representative examples of the dynamic sublime include the boundless ocean in a tumultuous state, a lofty waterfall, or a mighty river. Kant argues that resistance to dynamic natural forces induces the imagination to transcend them and thus to render them insignificantly small by comparison with the imagination. The Kantian terms of the mathematical sublime--indicating immense size, a sense of the infinite, proportions beyond imaginable bounds--and the dynamic sublime--reflecting absolute power, overwhelming forces, and stormy tumult--provide convenient foci for discerning nuances among aesthetic categories".

[32] Também Bruhm expressa esta mesma consciência da centralidade do sujeito e do modo como a obra se constrói tendo-o como alicerce. Este crítico afirma ainda que o *self* é a consciência que estabelece a mediação entre todas as coisas (Bruhm, 1994: xxi).

psíquica, que nas obras se manifesta não somente através da descrição da personagem, até porque a descrição está à partida limitada pelo facto de se tratar de personagens de uma grandiosidade indescritível (que nos remetem para o *topos* do inefável), mas também do próprio espaço que lhes é consagrado dentro do texto.

Podemos, pois, concluir que se o herói sublime, definido à luz do conceito burkiano, é um ser singular e imenso, visto à luz da definição kantiana é um herói "absolutamente grande" (Kant [1790] 1992: 141), expressão esta que deve ser entendida à letra, como dando origem a uma figura detentora de uma grandeza inexprimível que só é igual a si própria.

É, porém, num seguidor de Kant, Friedrich Schiller, que encontramos a definição de sublime que pensamos estar mais próxima daquilo que caracteriza os heróis de *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, de *Melmoth the Wanderer* e de *Quatrevingt-treize*, tal como muitos outros protagonistas românticos, como sejam, por exemplo, os heróis de *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, de *Faust I* e de *Le Comte de Monte-Cristo*. Dando sequência às ideias kantianas, já referidas atrás,[33] também Schiller constrói uma teoria do sublime centrada na mente humana. Na verdade, apesar de este filósofo utilizar o conceito de "objecto sublime" (Schiller, [1792-1804] 1997: 143) que havia sido recusado pelo seu antecessor, fá-lo num sentido que não afasta grandemente o seu pensamento do de Kant, ou seja, considerando que a qualidade sublime não é uma característica inerente ao objecto, mas sim um factor que depende do modo como a sua representação afecta a natureza sensível do

[33] Que usaremos sempre como referência, na medida em que, como nota Mishra (1994: 36), a teoria do sublime ficou completa com Kant e todas as definições posteriores sofrem a sua influência, nomeadamente as de Hegel, Schopenhauer e Schiller que, em *Textos Sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, inclusive, atribui ao seu capítulo "Do Sublime" o subtítulo "Para um desenvolvimento de algumas ideias kantianas".

Homem. Schiller coloca assim a tónica na representação (produto da mente humana) e não no objecto si. Nas palavras do filósofo:

> *Sublime* é como chamamos a um objecto cuja representação leva a nossa natureza sensível a sentir os seus limites, levando porém a nossa natureza racional a sentir a sua superioridade, a sua liberdade em relação a limites: perante o qual portanto ficamos *fisicamente* a perder, mas acima do qual nos elevamos *moralmente*, i. e., através de ideias. (Schiller, [1792-1804] 1997: 143) [itálico do autor]

Schiller acrescenta ainda que "só é sublime o objecto perante o qual sucumbimos enquanto *entes naturais*, mas em relação ao qual nos sentimos enquanto entes racionais, enquanto entes não pertencentes à natureza, absolutamente independentes" (Schiller, [1792-1804] 1997: 147) [itálico do autor]. Como tal, o conceito de "objecto sublime" funda-se, não obstante a sua designação, numa teoria que, tal como a de Kant, é fundamental e necessariamente centrada na mente humana e na representação que esta faz de objectos com características como a magnitude, a grandiosidade inigualável, o poder, o indeterminado, o caos ou o pavor. Ainda à semelhança de Kant, Schiller afirma a superiorização do sujeito face à natureza e o cariz moralmente superior do seu destino. Schiller entende o sublime humano no sentido da afirmação da dignidade e da liberdade do Homem, isto é, da capacidade que este tem para separar o ser sensível do inteligível e afirmar a sua liberdade moral não obstante as consequências físicas que inevitavelmente resultam do confronto com o objecto "pavoroso" (Schiller [1792-1804] 1997: 153). Nas palavras do filósofo: "*Grande* é quem vence o que é pavoroso. *Sublime* é quem não o teme, mesmo vencido por ele" (Schiller [1792-1804] 1997: 153) [itálico do autor]. Para Schiller, o sublime humano encontra o seu paradigma na figura de Prometeu que, "agrilhoado no Cáucaso, não se arrependeu do seu acto e não admitiu o seu

agravo" (Schiller, [1792-1804] 1997: 153) – sublimidade esta que é atingida através da determinação racional que possibilita efectuar a distinção necessária entre o ser humano, que é dominado pela necessidade física, e a vontade humana, que só o homem pode dominar (Schiller, [1792-1804] 1997: 223). E é justamente esta capacidade de separar o homem físico do homem moral (opondo-se ao belo, que resulta da sua sintonia) que faz dos heróis sublimes figuras que constituem uma forma de expressão da vontade humana e do seu ímpeto para superar os seus próprios limites, apesar de os conhecer e de conhecer as consequências físicas que inevitavelmente advêm dos seus actos (Schiller, [1792-1804] 1997: 223). É, pois, nessa afirmação da dignidade e da liberdade do ser humano que reside a "grandeza absoluta" do herói sublime, uma grandeza que, sendo ilimitada (Schiller, [1792-1804] 1997: 222), nunca pode ser atingida.

Assim sendo, é o conceito schilleriano que está em causa quando – desafiando forças superiores a si e logo à partida fisicamente invencíveis – Melmoth procura obter por meios não naturais uma longevidade superior à do comum dos mortais (e depois recuperar a mortalidade perdida); quando Frankenstein cria um ser humano artificialmente; quando Faust procura a sabedoria absoluta; quando Peter Schlemihl procura uma riqueza interminável ou um conhecimento absoluto; quando Cimourdain procura a justiça absoluta; ou mesmo quando Edmond Dantès procura "ressuscitar" como Conde de Monte-Cristo. Referimo-nos, pois, a sujeitos que correspondem àquilo que Schiller designa como "pessoas dotadas de uma disposição sublime do ânimo" (Schiller, [1792-1804] 1997: 227), ou seja, figuras para as quais a liberdade tem um valor que as leva a enfrentar quaisquer adversidades. Como afirma o filósofo:

> A liberdade é, em todas as suas contradições morais e em todos os seus infortúnios físicos, um espectáculo infinitamente mais interessante para ânimos nobres do que o bem-estar e a ordem sem liberdade, em que carneiros seguem pacientemente o pastor e o autodomínio da vontade se rebaixa a ponto de tornar-se numa servil peça de mecanismo de relógio. (Schiller, [1792-1804] 1997: 227)

O que está em causa na luta do herói sublime pela liberdade não é o objectivo imediato dos seus actos, nem sequer a sua grandiosidade, mas sim a liberdade de optar, de decidir o seu próprio destino contra as leis impostas por forças que lhes são exteriores (quer se trate de Deus, da sociedade ou da própria natureza) e que, caso se resignasse, fariam dele uma "peça" do mecanismo de um sistema dentro do qual sua liberdade seria inviável.[34] É, pois, o titanismo simultaneamente racional e patético que caracteriza cada um destes heróis e os demarca das restantes figuras, o desejo veemente de escalar os céus (de se afastar do rebanho e, assim de uma sintonia que é da ordem do belo) que, como veremos em particular no final da Parte I, se concretiza na sua relação com Deus e a religião:[35] no desafio de Deus, na recusa de seguir "pacientemente o pastor" e no apresentar-se (e entender-se), em última análise, como alternativa à divindade.

[34] E nesta medida, a preferência pelo sublime pode ser entendida como uma manifestação da procura de uma fuga ao racionalismo dominante (Holmqvist and Pluciennick, 2002).

[35] Também Hegel relaciona a sintonia ou correspondência perfeita entre a interioridade e realidade como característica da "beleza ideal" (belo) e distingue-a da independência que caracteriza a relação entre significação e exterior no sublime (Hegel, [1820-1829] 1993: 211). Para além disso, e ainda no mesmo ponto da sua *Estética*, o filósofo reflecte acerca do modo como o sublime surge no plano do humano e conclui que este provoca no homem o sentimento – totalmente contrário ao proposto por Schiller - da sua própria finitude, da sua "*indignidade*" e da intransponibilidade do abismo que o separa de Deus (a quem deve obediência), resultando numa dor que revela o seu lado *prometeíco* e que Hegel expressa com as seguintes palavras: "Provém desta concepção o sentimento da *indignidade* do homem perante Deus. A elevação para Deus implica o temor do Senhor e o receio da sua cólera; e a dor que ao homem dá a sua própria fragilidade, exprime-se de modo impressionante nas lástimas, nas lamentações, nos gritos lancinantes que, do fundo do coração, o homem ergue a Deus" (Hegel, [1820-1829] 1993: 214) [itálico do autor].

1.2. A importância da titulação na definição e leitura do herói

A procura de uma definição para o conceito de herói sublime leva-nos a fazer uma leitura das obras em análise em função dos títulos, uma vez que a relação entre texto e paratexto (Genette, 1982: 17) é aqui particularmente próxima e significativa. Efectivamente, os títulos desempenham um papel fundamental, indicando o herói da obra e estabelecendo, desde logo, um protocolo de leitura. Seguindo um procedimento comum na literatura do século XIX, cinco das seis obras em estudo identificam o herói no título. Quanto à sexta obra, *Quatrevingt-treize*, Victor Hugo faz a identificação título/herói de modo indirecto, sendo 93 sinónimo de Cimourdain. O autor recorre a um processo metonímico para demonstrar a contiguidade de sentidos existente entre o Terror e o herói e, na alusão à força, à violência, às ambiguidades, justiças, injustiças, simpatias e ódios de um encontramos a referência ao outro – falar de 93 é assim falar de Cimourdain e vice-versa, como de resto se pode depreender quando o narrador diz explicitamente que Cimourdain é 93, sublinhando assim de modo inequívoco a equivalência entre título e herói. A propósito da presença do nome do herói no título das obras românticas, Lilian Furst (1979: 42) afirma que tal não é naturalmente uma coincidência e que subjaz aliás a um outro fenómeno: o reconhecimento da obra através de uma versão abreviada do título. Com efeito, mesmo quando o título não é constituído apenas pelo nome do herói, a obra é igualmente identificada com ele. A presença dos protagonistas das obras analisadas é de tal modo marcante e decisiva para a acção que elas são, regra

geral, facilmente identificáveis através dos *nomes* de Faust, (Peter) Schlemihl, Melmoth ou Frankenstein.

O nome está intimamente relacionado com a própria origem do ser e a sua atribuição surge na Bíblia como um momento essencial para completar o processo da criação (Frye, [1990] 1996: 243) – como o momento que irá permitir ao sujeito o reconhecimento do Outro e, assim, estabelecer os limites que lhe permitem reconhecer-se a si próprio: "The subject can never meet the object, the Other, as the Other, but can only encounter it in the intermediate realm of language, to which both subject and object are assimilated" (Frye, [1990] 1996: 254). Este entendimento do acto de nomear como parte intrínseca do acto de criar (extensível também aos títulos das obras, na medida em que também eles são *nomes* e logo são parte fundamental do processo de criação e identificação dos textos) permite-nos compreender a eterna incompletude da criatura de Frankenstein. Uma incompletude que ao longo do tempo os leitores têm vindo a resolver, deixando que a criatura usurpe o nome do seu criador como forma de *ser*. Na verdade, tanto o acto de não nomear o monstro[36] (recusando-lhe uma identidade e, em última instância, a própria existência), como o acto de suprir essa lacuna são igualmente significativos. A não atribuição de nome ao "filho", numa época em que, segundo Ragussis (1986: 6), o nome próprio do indivíduo (principalmente da criança) adquire uma nova

[36] Na verdade, esta ausência de nome próprio constitui um espaço deixado em aberto que Victor e Walton preenchem chamando-lhe "diabo", "demónio" e "monstro" e mostrando assim como a designação escolhida para alguém influencia a sua leitura por parte dos outros, mas também o conhecimento ou a consciência que este tem de si próprio. Neste caso, o modo negativo como os outros o vêem e o lugar marginal que ocupa na sociedade são trazidos ao conhecimento da criatura tanto pelas reacções que desperta como pelos termos que usam para o designar. Sobre a importância que as palavras do Outro têm na construção da auto-consciência, confronte-se Macovski, 1994: 111-112.

proeminência,[37] constitui uma forma intencional de exclusão, que tem como resposta a usurpação do nome (de família) recusado pelo pai. Adoptar o nome do pai revela uma busca de integração através da afirmação da pertença a uma linhagem e constitui simultaneamente o arrogar-se o direito de cidadania. Todavia, a usurpação do nome paterno pode ser também entendida como um acto de afirmação de que o filho adquiriu a sua própria *persona*, distinta e independente do pai (Mauss, [1938] 2000: 336-337), motivo pelo qual não usurpa o nome próprio – aquilo que define a sua individualidade – mas sim o sobrenome. Na impossibilidade de se nomear o inominável, atribui-se à criatura o nome de família do seu criador, aquele que indica a sua ascendência (mas que deixa também margem para a sua individualidade) e que Botting (2002: 282), remetendo para Foucault e Lacan, afirma ser um elemento essencial à contextualização do filho – à sua inscrição na "temporalidade humana" (Buescu, 2001: 97-98), já que uma das funções primordiais do nome é justamente integrar o indivíduo num determinado sistema cultural (Ragussis, 1986: 7-8). Não se manifesta assim unicamente a necessidade de identificar este sujeito através de um nome que o designe, mas também a de conhecer a sua filiação, identificando-o como membro de determinada família, fazendo-o pertencer a uma estirpe e tornando-o mais familiar através deste processo.

[37] "During the eighteenth century in England significant changes occurred in family life that gave a new prominence to the child's name. For example, the omission from genealogies of the names of short-lived infants drops significantly between the sixteenth and the mid-eighteenth centuries, and the practice of giving a newborn infant the same first name as an elder deceased sibling, common in the Middle Ages and the Renaissance, similarly drops sharply by the middle of the eighteenth century. Such changes, of course, signal the growing belief in the uniqueness of the individual, in the belief that one child cannot simply replace another" (Ragussis, 1986: 6).

O facto de Victor Frankenstein ter recusado um nome à sua criatura leva a que esta exista sem a presença de uma figura paterna, que teria sido essencial à delimitação das suas fronteiras, ao estabelecimento de regras de conduta, à sua legitimação enquanto membro de uma sociedade e, até mesmo, à definição da sua identidade, como afirma Botting: "The paternal figure polices the boundaries of legitimacy, thereby constituting meaning, behavior, and identity" (Botting, 2002: 282). Até porque, como bem nota Ragussis (1986, 6-7), o nome de família é aproximável ao "nome geral" na filosofia e ao "nome da espécie" nas ciências da natureza, servindo para uniformizar, classificar e até mesmo anular a individualidade (que só pode ser conferida através do nome próprio que a criatura de Frankenstein nunca chega a ter). No entender de Ragussis, atribuir um nome de família é um acto de posse sobre o nomeado que possibilita de alguma forma determinar a sua identidade e limitar tudo o que no sujeito é imprevisível e desviante, e que a ausência de um nome não permite restringir na criatura de Victor, colocanda-o à partida fora de qualquer categoria, sistema e controlo. Com efeito, esta ausência paterna, que se manifesta de modo evidente no não nomear o filho, torna-o, mais do que não-nomeável, não-integrável num mundo em que lhe foi recusado o direito a uma "inscrição identitária na memória social, em síntese, no tempo humano", sendo forçado a viver "fora do mundo", num mundo que não é o seu mas para o qual não existe uma alternativa (Buescu, 2001: 97-98).[38] Ironicamente foi esta recusa de Victor Frankenstein em conceder uma identidade à sua criatura (por via do nome), que levou à usurpação do nome do criador/pai, uma vez que a necessidade de nomear esta figura sem nome determinou a identificação imediata da obra com

[38] Também Guerreiro (2000b: 82-83) refere o modo como a ausência do patronímico impede a inserção do monstro na sociedade, fazendo desta o *não-lugar* em que é condenado a viver.

ela e não com Victor, herói explicitamente reconhecido como o novo Prometeu mencionado no subtítulo, mas para o qual Spark considera que a criatura constitui uma alternativa a partir do momento em que no título surge a palavra *"or"*:

> (That casual, alternative *Or* is worth noting, for though at first Frankenstein is himself the Prometheus, the vital fire-endowing protagonist, the Monster, as soon as he is created, takes on the role. His solitary plight –"… but am I not alone, miserably alone" he cries – and more especially his revolt against his creator establish his Promethean features. So the title implies, the Monster is an alternative Frankenstein.)" (Spark, 1988: 161) [itálico da autora]

Nas obras em análise, os títulos identificam e individualizam não só a obra, mas também o herói (mesmo quando a sua identificação é tão complexa como vimos relativamente a *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*), remetendo desde logo o leitor para a sua dimensão mítica. Apesar deste traço comum, os títulos das obras em análise não indicam uma mesma opção estratégica por parte dos autores no que respeita à quantidade de informação neles condensada. Em *Faust I*, o título sugere apenas uma abordagem do mito de Fausto e a sua continuação noutro/s volume/s. Já em *Le Comte de Monte-Cristo*, verifica-se a referência ao nome e à posição social do herói, mas também o remeter para o mito de Cristo, como veremos de modo pormenorizado na Parte II. Em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, por outro lado, a referência ao nome do herói poderá indiciar as suas práticas científicas, uma vez que o nome reproduz muito provavelmente o de um castelo do Reno (pelo qual a autora e o marido terão passado durante a sua viagem ao longo deste rio, em 1814), onde viveu o alquimista Konrad Dippel, dedicando-se à tentativa de criar um elixir da vida a partir de ossos e sangue (Crook, 2000: 59). Para além desta informação, e tal como sucede em *Le Comte de Monte-Cristo*, o título menciona ainda o mito em

causa nesta obra, o mito de Prometeu, e acrescenta-se o facto de se tratar de uma actualização do mesmo. Todavia, a identificação do mito de Prometeu a partir do título poderá ser de algum modo ilusória. É pelo menos esta a opinião de David Punter, que considera que o mito central para o entendimento da obra de Mary Shelley é sobretudo o de Cristo:

> [T]he most immediate connection being with myth, not the stated myth of Prometheus, in which the body is merely an adjunctive site of pain and punishment, but the Christian myth and suffering body of Christ on the cross. Like the Christian myth, *Frankenstein* is a work of torment and torture, distortion and grotesquerie, the tender passions hung on the cross of pride and reason. […] The monster is not merely 'born'; he is reborn, of course as 'a thing of shreds and patches', but nevertheless as a living reincarnation. (Punter, 1998: 50)

Carl Kerény, em *Prometheus* ([1946] 1997: 3), estabeleceu a comparação entre estes dois mitos a partir da proximidade invulgar de Prometeu em relação à humanidade e do facto, inédito na mitologia grega, de um deus optar pelos humanos. É, pois, nesta protecção da humanidade que, segundo Kerény, reside a semelhança entre Prometeu e Cristo. Todavia, o autor refere também a grande diferença entre eles: Cristo sofreu uma existência humana e Prometeu não. Na verdade, seguindo o raciocínio deste autor, podemos constatar a presença de ambos os mitos em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*. Por um lado, Victor aproxima-se de Prometeu quando procura utilizar a electricidade com que dá vida à sua criatura em substituição do fogo roubado aos deuses, assumindo-se como um deus que proporciona à humanidade aquilo que lhe foi vedado pelos restantes deuses. Por outro lado, Victor e a sua criatura podem ser vistos como uma recriação de Cristo e da ressurreição, na medida em que o herói vive como um ser humano que sofre física e psicologicamente, como se aceitasse a sua crucificação/punição em troca da

possibilidade de trazer a luz à humanidade. Uma luz que se traduz na salvação tornada visível através da ressurreição, neste caso sob a forma da criatura (que Spark (1988: 161) diz perpetuar Victor), ainda que se trate de um monstro feito de restos humanos.[39]

Em *Melmoth the Wanderer*, a associação da história do herói (Melmoth) ao mito do judeu errante é inevitável, antes de mais pela proximidade das designações em inglês – *Melmoth the Wanderer* e The Wandering Jew – e também porque este foi um dos mitos mais explorados na literatura do período Romântico. São exemplos do recurso a este mito, entre muitos outros, *Der Wandernde Jude* (Christian Schubart, 1785), *Der Ewige Jude* (A. O. Richard, 1785), *Der Geisterseher* (Friedrich Schiller, 1786), *The Monk* (Matthew Lewis, 1795), *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (Chamisso, 1813) *Ahasverus* (Andersen, 1844), *Isaac Laquedem* (Dumas (pai), 1853), *Chronicles of Cartaphilus, the Wandering Jew* (David Hoffmann, 1853-4) e *La Fille du Juif Errant* (Paul Fével, 1878). Associada às ideias da natureza desastrosa da transgressão e da marginalização como consequência desse acto, a exploração do mito do judeu errante no período Romântico está associada ao tema da expulsão do paraíso, não apenas de um paraíso celeste, do Éden descrito na Bíblia, mas do paraíso terrestre do protagonista. O herói que erra é uma alma atormentada que vagueia porque perdeu a sua casa como forma de punição para o (seu) pecado original – alguém que foi expulso do mundo, como refere Schlemihl: "Ich schwankte hinweg, und mir war's, als schlösse sich hinter mir die Welt zu." (Chamisso, [1813] 1922: 294). Linda

[39] Até porque, não se podendo libertar da sua qualidade humana, Victor nunca poderia criar a partir do nada, uma vez que, como afirma Gusdorf (350-351), só Deus o pode fazer. O homem não é o princípio e, como tal, não poderá jamais ultrapassar essa desproporção que o autor diz existir entre Deus e o homem: "Le créateur humain demeure créature; il recueille des fragments de l'œuvre divine et les manipule selon la mesure des pouvoirs qui lui ont été donnés, tel un enfant jouant avec des galets sur la plage" (Gusdorf, 1984: 356).

Bayer-Berenbaum aproxima Melmoth de várias figuras míticas que, devido aos seus crimes, sofreram a maldição de vaguear permanentemente, como sejam Adão, Caim e até mesmo os vampiros:[40]

> Melmoth is associated with a number of different biblical characters. He has the brand on his brow, linking him with Cain, the first murderer, condemned to wander the earth for his crime of blood, yet he is also cast as Adam after the Fall, who has 'eaten of the fruit of the interdicted tree … and [been] sent to wander mid worlds of barrenness and curse for ever and ever.' (Notice the similarities between the vampire's curse and that of both Cain and Adam. In exchange for his blood thirst, the vampire too is condemned to wander the earth forever). (Bayer-Berenbaum, 1982: 98)

Esta autora sugere ainda a aproximação de Melmoth ao mito de Cristo, na medida em que o herói de Maturin é apresentado como parcialmente mortal, parcialmente divino e em que se entrega à sua culpa e ao sofrimento (Bayer-Berenbaum, 1982: 98), como teremos oportunidade de confirmar no capítulo relativo à punição e à absolvição.

Como vimos, a utilização do termo *Wanderer* no título de uma obra romântica remete, logo à partida, para uma figura transgressora, exilada e em busca de uma qualquer forma de absolvição, ou de um reconhecimento da sua inocência, que a liberte da errância (Ellis, 1989: 166), possibilitando desse modo a sua reintegração na sociedade. Na verdade, esta é, como já referimos, uma situação bastante comum nos heróis deste período e, nas obras em análise, não se atém unicamente ao protagonista da obra de Maturin, constituindo o errar por caminhos tortuosos e muitas vezes intermináveis um motivo importante também em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, em *Le Comte de Monte-Cristo*, e sendo o motivo central de *Peter*

[40] Sobre a proximidade entre as figuras do vampiro e do vilão gótico, veja-se "The Vampire as Gothic Villain" (Senf, 1988: 31-74).

Schlemihls wundersame Geschichte (tal como em *Melmoth the Wanderer* e nas diversas obras que neste período exploram os mitos associados ao Judeu Errante).

Retomando a questão da titulação, em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, o nome do herói é desde logo significativo, uma vez que, em Iídiche, a palavra Schlemihl designa um homem azarado ou ridículo (Herdman, 1990: 42), indo ao encontro quer do destino quer da descrição da personagem que é feita logo no início da obra:

> Du wirst Dich noch eines gewissen Peter Schlemihls erinnern, den Du in früheren Jahren ein paarmal bei mir gesehen hast, ein langbeiniger Bursch', den man ungeschickt glaubte, weil er linkisch war, und der wegen seiner Tätigkeit für faul galt. (Chamisso, [1813] 1922: 267)

Nesta obra, para além de colocar a questão do nome do protagonista, o título remete o leitor para o domínio do fantástico, pois não se trata apenas da história de Peter Schlemihl, mas da sua história maravilhosa ("*wundersame Geschichte*"). Cria-se assim no leitor uma expectativa que na obra é concretizada com a presença de uma figura demoníaca que se move entre o mundo real e o sobrenatural, com a referência a uma sombra que se autonomiza relativamente ao corpo, com a Bolsa de Fortunato (de que se podem retirar riquezas infindáveis), com as Botas das Sete Léguas e as pantufas com que elimina o seu efeito (Chamisso, [1813] 1922: 267-268).

Por último, temos *Quatrevingt-treize*. Aqui, como atrás referimos, procede-se a uma identificação indirecta do herói, mas nem por isso a quantidade de informação relativa ao conteúdo da obra é menor. Efectivamente, tratando-se de uma obra francesa datada de 1874, a identificação do título com os acontecimentos de 1793 é imediata, uma vez que a data reporta a um dos momentos mais marcantes da

História desse país. Por outro lado, não se está apenas a localizar a acção no espaço e no tempo, mas também a informar relativamente a toda a componente sociopolítica em que irá decorrer. Assim, remetendo o leitor para os acontecimentos relativos ao período do Terror (1793/94), que não podemos dissociar do contexto do pós-Revolução Francesa, o título indicia à partida uma obra referente à conturbação e aos factos grandiosos vividos nessa época e, metonimicamente, o carácter conturbado e grandioso de Cimourdain, o herói que cresceu com os acontecimentos:

> Il avait vécu les grandes années révolutionnaires, et avait eu le tressaillement de tous ces souffles: 89, la chute de la Bastille, la fin du supplice des peuples ; 90, le 4 août, la fin de la féodalité ; 91, Varennes, la fin de la royauté ; 92, l'avènement de la République. Il avait vu se lever la Révolution ; il n'était pas homme à avoir peur de cette géante ; loin de là, cette croissance de tout l'avait vivifié ; et quoique déjà presque vieux – il avait cinquante ans, -et un prêtre est plus vite vieux qu'un autre homme, il s'était mis à croître, lui aussi. D'année en année, il avait regardé les événements grandir, et il avait grandi comme eux. (Hugo, [1874] 1979: 150-151)

O paralelismo entre os acontecimentos e a evolução de Cimourdain é aqui sublinhado por uma repetição da estrutura da frase que origina um crescendo ao nível das ideias através da enumeração de datas decisivas para a Revolução Francesa, partindo da queda da Bastilha, prosseguindo com a referência aos vários "fins" daí resultantes e terminando com o advir da República – culminar do processo revolucionário identificado com este herói. De resto, a equivalência que se cria na narração entre Cimourdain e 93 chega mesmo a esta interpenetração sujeito/objecto, só possível num universo metafórico. Como explica Northrop Frye ([1990] 1996: 254), a metáfora é contralógica, uma vez que a afirmação de que A é B, apesar de se saber que não é, só faz sentido nesse mundo próprio da metáfora,

onde os conceitos se podem equivaler sem que tal obedeça a qualquer tipo de lógica e dentro do qual Cimourdain e os acontecimentos terríveis de 1793 podem ser sinónimos.

O período histórico que abrange a Revolução Francesa constituiu um momento que, pela dimensão e repercussão dos acontecimentos ao longo dos séculos posteriores e pelo que trouxe de novo ao mundo, pode ser lido como um passado que une presente e futuro (Frye [1990] 1996: 254). Trata-se, pois, de um período que, tendo dado origem a um mundo novo, acaba por poder assumir-se dentro do âmbito do mítico e Cimourdain, sendo seu equivalente, pode ser visto, ele próprio como um mito. Efectivamente, o herói surge em *Quatrevingt-treize* não só como sinónimo dos acontecimentos, mas também, e remetendo mais uma vez para o mito, como uma forma de narração de uma história que relata uma acção fundadora praticada por seres que na mitologia tradicional seriam sobrenaturais ou divinos e que, nesta obra, surgem sob a forma de homens extraordinários que "usurpam" esse estatuto de divindade (Marat, Danton, Robespierre e o próprio protagonista). Segundo Guerlac (1990: 20), *Quatrevingt-treize* conta a história da origem do homem do século XIX (fundado sobre os acontecimentos de 89 e 93), e fá-lo considerando a Revolução Francesa uma repetição da origem, um segundo *fiat lux*. Cimourdain constitui assim o corpo da narração dos primórdios de uma nova era (ou da regeneração da antiga) e do agir humano nesse contexto. Funcionando como estrutura trágica, *Quatrevingt-treize*/Cimourdain dá testemunho de um acontecimento dramático originário, cujos efeitos se fazem sentir na condição humana actual e propõem, tal como o mito (que, segundo Frye ([1990] 1996: 238), tem sempre uma função social), um paradigma de conduta, ainda que pela própria

natureza do herói romântico esta se possa pautar por valores que não correspondem aos de uma sociedade conservadora. Daí que esta figura se caracterize em grande medida pela sua singularidade, por ser uma figura ímpar, como veremos no ponto seguinte.

2. O herói sublime: uma figura ímpar

2.1. A busca da unicidade: o carácter excepcional do herói sublime

Ao pretendermos caracterizar o herói sublime como uma figura ímpar, não podemos descurar o facto de nos estarmos a referir a figuras do período Romântico e de este instituir uma sensibilidade estética (Prickett, 1981: 203) que resulta do desejo intencional de ruptura com a unidade clássica e da procura da união de qualidades antagónicas. Este desejo manifesta-se em todas as formas de expressão românticas e é particularmente visível na construção da figura do herói, na qual prevalece a evocação da individualidade, da singularidade do sujeito que afirma incessantemente o seu Eu e que se impressiona com a sua própria singularidade (Pasco, 1997: 116). Maria de Lourdes Ferraz escreve:

> Não admira que em todas as manifestações românticas predominem o desafio à norma, ao razoável, ao racional, a obsessão do diferente, o desejo de permanência na ruptura.
> Permanência do *Eu* […], ruptura com tudo o que possa ser ou transformar-se no *não eu*; no limite, em resumo, radicalizadas as rupturas pontuais com a sociedade, com a tradição, quando esta se instituía regra a seguir … é a ruptura consigo próprio, com a sua criação – ironia romântica –, a absoluta das antinomias. (Ferraz, 1987: 36) [itálico do autor]

Os heróis sublimes apresentam-se assim como o resultado das convenções pré-definidas por esta estética de ruptura que lhes é propícia e que, tal como o

próprio Romantismo, resulta numa glorificação do Eu (Pasco, 1997: 116). Com efeito, não será difícil classificar estes heróis como sublimes se os tomarmos, analogamente ao próprio conceito de sublime, por oposição ao belo. Descrevendo-o deste modo, podemos entender o herói convencional como representação do conceito de belo: uma figura que existe e age em função da união da sociedade, que se constrói por imitação de modelos, numa sociedade que, assim, se repete até ao infinito. É um herói que corresponde às mais básicas características humanas, isto é, um sujeito que imita voluntariamente as formas práticas da vida em sociedade. Daí afirmarmos que o herói sublime se funda numa estética de ruptura ou, mais precisamente, numa estética que resulta da cisão interna do belo – ele é a confirmação das palavras de Lafuente e Valverde (2000: 29), quando dizem que a sociedade precisa tanto dos seus modelos como daquilo que os contraria, deforma e confunde. Na verdade, ele apresenta-se como anti-social e simultaneamente como o elemento cuja diferença viabiliza a evolução de uma sociedade caracterizada pelos valores que rejeita, mas para a qual este herói contribui negando o instituído, permitindo que "Ocorra" (Lyotard, [1988] 1997:105)[41] e evitando desse modo a inércia provocada pela mimese pura e simples (Eagleton, 1990: 53).

Trata-se de figuras que, como é apanágio de todos os românticos, se caracterizam pela procura de afirmação do Eu, fazendo-se esta mediante a recusa de qualquer forma de limitação exterior, seja ela de ordem política, social, moral, estética, científica ou técnica (Gusdorf, 1984: 335). São, portanto, figuras que se encontram em ruptura com a mentalidade dominante da sua época – a que Gusdorf, retomando o conceito de Herder, se refere como *Zeitgeist* e que diz ser sinónimo

[41] "O choque supremo, é que Ocorra (algo) em vez do nada, a privação suspensa" (Lyotard, 1997: 105).

de um conjunto de representações que asseguram a unidade interior de determinada comunidade ou dos indivíduos que existem num mesmo espaço e num mesmo tempo (Gusdorf, 1984: 365). Os heróis sublimes definem-se assim fundamentalmente pela diferença, por corresponderem a uma ausência de padrão impeditiva da unidade social, a um desregramento (com regras próprias) que marca a sua diferença e a sua unicidade.

Jean-Pierre Reynaud, em "Carnaval de Dieu. La dé-monstration selon Hugo" (1982: 34), distingue dois tipos de situação associados à ideia de alteridade: a anomalia e a enormidade. O primeiro tipo constitui, segundo o autor, uma simples variação da norma e não uma verdadeira alteridade. O segundo, a enormidade, significa o emergir de uma nova ordem. Ora, é esta enormidade que entendemos marcar o afastamento do herói sublime da lei primeira, subvertendo radicalmente o instituído e estando na origem de uma nova estrutura que não é mimese, mas sim ruptura e inovação. Uma ordem que podemos entender a partir das palavras de Lyotard relativamente ao todo da arte que se inscreve neste princípio novo e desviante e que consideramos válida quando aplicada ao estudo destes heróis:

> A arte não imita a natureza, cria um mundo ao lado, *eine Zwischenwelt*, disse Paul Klee, poderíamos dizer *eine Nebenwelt*, onde o monstruoso e o disforme têm os seus direitos, já que podem ser sublimes. (Lyotard, [1988] 1997: 102) [itálico do autor]

É justamente neste mundo paralelo, que é também um mundo *entre*, que vive o herói sublime, não precisando, como tal, de espelhar as qualidades ou os valores do homem comum e apresentando-se, muito pelo contrário, como figura de excepção, figura ímpar que, independentemente das suas debilidades, é colocada a um nível superior ao das restantes:

> Though defeated, rejected, and impotent, literary Romantic heroes are usually portrayed as above the common herd, either because of their great intelligence, acute sensitivity, or heightened powers of insight or wisdom, and they are not all adverse to being set off as an astonishing if not admirable spectacle. (Pasco, 1997: 7)

O romance romântico, à semelhança do romance em geral, procura representar a variedade social (Punter, 1998: 43), entretanto podemos considerar que destaca de modo evidente dois grandes tipos de figura: o que simboliza a normalidade, o abraçar as regras sociais e a moral vigente, e aquele que se situa no lado oposto, nas margens, questionando os princípios em vigor na sociedade em que se inserem. Este último é naturalmente menos numeroso e evidencia-se pela sua invulgaridade, de algum modo provocadora e/ou chocante. A presença destes dois tipos de figura na obra literária reflecte a nosso ver uma necessidade de equilíbrio e podemos entendê-la como a manifestação de duas estéticas distintas – o belo e o sublime – que se regulam e equilibram mutuamente. Com efeito, já Friedrich Schiller refere a passividade, a monotonia e a graciosidade como características do belo e considera que a beleza enérgica e a dignidade revelam o ser sublime. Porém, o filósofo não opõe de modo irreconciliável estas duas estéticas, pelo contrário, ele preconiza uma relação entre elas que se caracteriza pela vigilância e pela relativização mútuas, bem como pela possibilidade da sua fusão num ideal supremo (Schiller [1792-1795] 1994: 66-68, Cadete, 1997: 15). Também Victor Hugo entende a relação entre extremos como uma relação de equilíbrio que, na sua opinião, é proporcionada por um olhar moderno sobre as coisas e que permite atingir a totalidade, como explica no prefácio de *Cromwell*:

> Comme lui [le christianisme], la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la creation

> n'est pas humainement *beau*, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. (Hugo, [1827] 1993: 69) [itálico do autor]

Hugo entende que a totalidade – para ele simbolizada na poesia completa que é o drama – resulta da relação contrastante entre os pares antitéticos feio/belo, disforme/gracioso, grotesco/sublime. Com efeito, o autor considera que o todo só pode ser representado através dos contrastes existentes na criação, da coexistência inexplicável mas harmoniosa e quase interdependente (porque uma é sempre definida por oposição à outra) de duas correntes distintas que se misturam mas não se confundem (Hugo, [1827] 1993: 69), sendo que uma é marcada por aspectos negativos (o ridículo, a doença, os vícios, a fealdade, os crimes) e outra por aspectos positivos (o charme, a graça, a beleza):

> En effet, dans la poésie nouvelle, tandis que le sublime représentera l'âme telle qu'elle est, épurée par la morale chrétienne, lui jouera le rôle de la bête humaine. Le premier type, dégagé de tout alliage impur, aura en apanage tous les charmes, toutes les grâces, toutes les beautés […]. Le second prendra tous les ridicules, toutes les infirmités, toutes les laideurs. Dans ce partage de l'humanité et de la création, c'est à lui que reviendront les passions, les vices, les crimes; c'est lui qui sera luxurieux, rampant, gourmand, avare, perfide, brouillon, hypocrite […]. (Hugo, [1827] 1993: 73)

Efectivamente, nas obras do período Romântico estas duas correntes estão bem patentes e traduzem-se na presença de personagens que reflectem um ou mais dos aspectos salientados por Victor Hugo, sendo o equilíbrio (ou mesmo o desequilíbrio) entre estes opostos que possibilita a (des)estabilidade da sociedade representada e da própria obra. Assim, e tomando como exemplo *Quatrevingt-treize*, encontramos uma estabilidade que é proporcionada pelo recurso a personagens que

podemos colocar em quatro categorias paralelas (duas extremas e duas centrais).[42] Para o efeito, elegemos Gauvain como representante do extremo do bem, da graça e da beleza:

> Il ressemblait à une vision. Jamais il n'avait apparu plus beau. Sa chevelure brune flottait au vent ; on ne coupait pas les cheveux alors. Son cou blanc faisait songer à un archange. Il était sur l'échafaud, rêveur. Ce lieu-là aussi est un sommet. Gauvain y était debout, superbe et tranquille. Le soleil, l'enveloppant, le mettait comme dans une gloire. (Hugo, [1874] 1979: 481)

Neste excerto, o narrador começa por comparar Gauvain a uma visão para, em seguida, especificar as particularidades da fisionomia e da atitude do jovem que justificam esta comparação – uma fusão entre características físicas que sublinham o seu lado mais feminino (cabelos longos, pele branca) e sinais de um carácter heróico, soberano, magnífico e tranquilo que corresponde a um ideal masculino. Para além disso, o facto de Gauvain se encontrar em pé (num plano superior ao dos que o observam), bem como o de a sua imagem clara e luminosa contrastar com a imagem terrível e obscura do cadafalso que lhe serve de cenário, contribuem decisivamente para uma amplificação das suas qualidades, levando o narrador a aproximá-lo da imagem perfeita de um arcanjo. Através desta descrição de Gauvain, o narrador contrasta uma realidade terrível, a da guilhotina, com um ideal de perfeição (ou uma irrealidade perfeita), a imagem irrepreensível e quase transcendente de Gauvain. Com efeito, trata-se de uma personagem que remete para a figura tutelar do mesmo nome, o cavaleiro da Távola Redonda, sobrinho do Rei Artur, que surge

[42] Bayer-Berenbaum (1982: 23), num estudo relativo ao romance gótico, considera que existem apenas três categorias de personagem – vilões, vítimas e heróis – e que estas contrastam entre si de modo a amplificar as características positivas ou negativas do elemento contrastante. Trata-se de uma classificação que, em nosso entender, é demasiado simplista, uma vez que oculta o cariz indefinido e paradoxal da figura do herói-vilão.

representado na literatura medieval como corporização das grandes virtudes,[43] nomeadamente da sabedoria, da coragem e da cortesia (Gerristen e Melle, [1993] 1998: 113).[44] Gauvain é o cavaleiro perfeito, capaz de completar com sucesso qualquer aventura. Ele é o melhor de todos os cavaleiros – o representante do ideal de cavalaria e, nessa medida, é também ele uma figura singular. De resto, o narrador de *Quatrevingt-treize* chega mesmo a afirmar que Gauvain é o absoluto humano:

> Gauvain, républicain, croyait être, et était, dans l'absolu. Un absolu supérieur venait de se révéler.
> Au-dessus de l'absolu révolutionnaire, il y a l'absolu humain. (Hugo, [1874] 1979: 428)

Em Cimourdain e em Lantenac reconhecemos personagens que, seguindo a ideia das duas correntes propostas por Hugo, estariam num meio-termo, uma vez que ambos estão convictos dos seus ideais e do heroísmo das suas acções, acabando por, em defesa desses mesmos ideais, cometer crimes que os tornam figuras no limiar do bem e do mal. Ainda que na obra, provavelmente por influência ideológica do próprio autor,[45] Cimourdain tenha uma conotação mais próxima do bem do que Lantenac, a realidade é que dificilmente poderemos distinguir as execuções fomentadas por ambos, nomeadamente a execução do artilheiro que Lantenac ordena após o ter condecorado e a ordem de execução de Gauvain dada por

[43] Na grande maioria das obras medievais em que surge a figura de Gauvain (também designado como Gawain, Gawain, Gawan, Walwanus, Walewein ou Gwalchmai), o cavaleiro é caracterizado de modo positivo, contudo existem também algumas obras, ainda que em número muito inferior, nas quais as suas qualidades não são tão evidentes ou nas quais a sua caracterização chega mesmo a ser feita pela negativa (Gerristen e Melle, [1993] 1998: 115).

[44] Não podemos, todavia, deixar de referir o facto de Gauvain ser também o verdadeiro sobrenome da actriz Julienne Drouet, com quem Victor Hugo manteve um relacionamento de 50 anos, até à morte desta, em 1883.

[45] Sobre a ideologia de Victor Hugo e o modo como o autor procurou afirmar-se enquanto voz da consciência do seu tempo, veja-se Winegarten, 1998: 29-35 e, *Victor Hugo: A Biography*, de Graham Robb (1997).

Cimourdain. Ambos são responsáveis pela morte de figuras a que reconhecem qualidades, mas cujas atitudes põem em causa os seus ideais. Em ambos os casos os actos são justificados pelo facto de Cimourdain e Lantenac serem, ou de pelo menos se sentirem, os representantes de um ideal e de uma força maior. Cimourdain defende a Justiça que entende sinónima da Lei e aplica-a no momento da execução de Gauvain:

> -Force à la loi!
> On reconnut l'accent inexorable. Cimourdain avait parlé. L'armée frissonna. (Hugo, [1874] 1979: 481)

Lantenac, que é para os seus homens uma figura presente mas indefinida, é encarado por estes como um senhor (ideia reforçada pela enumeração dos seus vários títulos) que é sinónimo de rei e de Deus:

> Il s'appelle monsieur le marquis de Lantenac, vicomte de Fontenay, prince de Bretagne ; il est le seigneur des Sept-Forêts. Je ne l'ai jamais vu, ce qui ne l'empêche pas d'être mon maître.
> -E si tu le voyais, lui obéirais-tu ?
> - Certes. Je serais donc un païen, si je ne lui obéissais pas! on doit obéissance à Dieu, et puis au roi qui est comme Dieu, et puis au seigneur qui est comme le roi. (Hugo, [1874] 1979: 90)

Ora, é o mesmo respeito, o mesmo sentido de se estar perante um homem superior, ou pelo menos, perante um homem que representa uma entidade superior, que leva o exército de Cimourdain a estremecer perante uma ordem que sabe irrevogável e cuja compreensão não está ao seu alcance. E, do mesmo modo, também os homens de Lantenac pasmam e aceitam o argumento de Lantenac quando, de modo aparentemente ilógico, ele ordena o fuzilamento do artilheiro que acabou de condecorar:

> Le vieillard se tourna vers le comte du Boisberthelot, détacha la croix de Saint-Louis du capitaine, et la noua à la vareuse du canonnier.
> -Hurra ! crièrent les matelots.
> Les soldats de marine présentèrent les armes.
> Et le vieux passager, montrant du doigt le canonnier ébloui, ajouta:
> -Maintenant, qu'on fusille cet homme.
> La stupeur succéda à l'acclamation. […]
> - […] Peine de mort à toute faute commise en présence de l'ennemi. Il n'y a pas de faute réparable. Le courage doit être récompensé, et la négligence doit être punie.
> Ces paroles tombaient l'une après l'autre, lentement, gravement, avec une sorte de mesure inexorable, comme des coups de cognée sur un chêne. (Hugo, [1874] 1979: 71-72)

A forma súbita como a condecoração se transforma em condenação é motivo de estupor, correspondendo estes dois momentos aos dois pratos da balança que dão nome a este capítulo, "Les deux plateux de la balance", e que são aqui representados através da estrutura binária da última frase atribuída a Lantenac ("Le courage doit être récompensé, et la négligence doit être punie"), onde este coloca de um lado a coragem que levou à distinção e do outro a negligência que, em seu entender, justifica o castigo. Tal como sucede com as palavras de Cimourdain, também as de Lantenac são implacáveis e imobilizam os que as ouvem, sendo que, nesta passagem, o narrador evidencia mesmo a sua cadência tenebrosa (lenta e grave), comparando-a aos golpes de um machado e fazendo assim da voz do ex-Marquês a voz da morte. Na verdade, o único factor que permite distinguir os actos dos dois perpetradores destes crimes é intrínseco à forma como reagem no momento da execução – Lantenac aquieta a sua consciência afirmando que não foi ele que matou o artilheiro, mas sim o erro que o condenado cometeu (Hugo, [1874] 1979: 90); inversamente, Cimourdain, o herói confuso e deprimido, não suporta o peso da sua própria decisão e suicida-se (Hugo, [1874] 1979: 482).

Apesar da crueldade destes dois homens, eles não se encontram ainda no extremo do mal. A Lantenac, figura terrível, porém distinta (Hugo, [1874] 1965: 325-326), são reconhecidos alguns méritos, nomeadamente a fidelidade ao rei, a coragem e mesmo alguma compaixão para com as crianças, que poupa à execução (estabelecendo-se assim um paralelismo entre a clemência de Lantenac e a de Gauvain, que o salva da execução, e mostrando-se o lado humano dos dois regimes que representam).[46] De resto, a única personagem que é descrita como absolutamente negativa é o sargento de batalha de Lantenac, Gouge-le-Bruant, figura demoníaca por excelência:[47]

> Ce Gouge-le-Bruant a laissé une vague trace dans l'histoire. Il avait deux surnoms, *Brise-bleu*, à cause de ses carnages de patriotes, et *l'Imânus*, parce qu'il avait en lui on ne sait quoi d'inexprimablement horrible. *Imânus*, dérivé d'*immanis*, est un vieux mot bas-normand qui exprime la laideur surhumaine, et quasi divine dans l'épouvante, le démon, le satyre, l'ogre. […] Dans la Vendée, les autres étaient les sauvages, Gouge-le Bruant était le barbare. [I]l avait sur sa face la lueur hideuse, et presque surnaturelle, d'une âme à laquelle ne ressemblait aucune autre âme humaine. Il était infernalement brave dans le combat, ensuite atroce. […] Il était capable de tous les inattendus horribles. Il avait la férocité épique.
> De là ce surnom difforme, *l'Imânus*. (Hugo, [1874] 1979: 266) [itálico do autor]

Efectivamente, Gouge-le-Bruant surge aqui referido como um ser sobre-humano, como um ser que o narrador descreve mesmo por oposição à natureza humana, referindo primeiro os aspectos que os distinguem (é alguém de uma violência que

[46] Segundo Guerlac (1990: 26), o momento em que Lantenac decide poupar a vida das crianças corresponde ao momento da metamorfose do ex-Marquês, que passa de herói contra-revolucionário rígido e austero a uma figura merecedora de simpatia, na medida em que sacrifica o seu partido e se sacrifica a si próprio pelas crianças.

[47] Na verdade, apenas Cimourdain e Lantenac correspondem àquilo a que Eco ([1978] 1982: 18) chama "receita aristotélica" e que consiste na escolha de personagens com as quais o leitor se possa identificar. Figuras não excessivamente negativas (Gouge-le-Bruant), mas também não demasiado perfeitas (Gauvain), que são expostas a um conjunto de situações que as levam a oscilar entre estados emocionais extremos, provocando simultaneamente a piedade e o terror do leitor.

excede a do pior dos humanos e com uma alma distinta da sua), e prosseguindo com a enumeração das características que fazem dele um ser terrível. Trata-se, portanto, de uma figura a que não se reconhecem quaisquer aspectos positivos para além da fidelidade a Lantenac (Hugo, [1874] 1979: 397), sendo que até mesmo a bravura em combate, que seria à partida algo a louvar num guerreiro, é descrita como infernal. De resto, como afirma o narrador, a imperfeição absoluta desta personagem valeu-lhe mesmo uma designação tão disforme quanto o seu carácter: *l'Imânus*.

O jogo de precário equilíbrio entre as personagens de uma obra joga-se com todas elas, apesar de, naturalmente, as suas consequências serem mais visíveis nas personagens a que é atribuído um maior espaço dentro da economia da obra. Tal como em *Quatrevingt-treize*, também nas restantes obras em análise existe um conjunto de personagens de cujas diferenças resulta a complexa teia de relações que sustém a narrativa. É através destas figuras que se representa a tensão permanente entre aquilo para que se tende e aquilo de que se diverge. Trata-se, na verdade, de três grandes tipos de personagem (que não são necessariamente estáticos, uma vez que existem espaços de hesitação e de interpenetração entre eles): o vilão-demoníaco (figura que corporiza o mal absoluto), o sujeito que vive na fronteira (figura que hesita entre o bem e o mal) e o inocente (figura que sofre injustamente as consequências de todo o mal em seu redor).

Em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* temos o homem de cinzento que seduz Schlemihl, reflectindo-se o mal que o vilão pratica sobre a figura que vacila no arrastar da inocente Mina para a exclusão e para o infortúnio. Com efeito, ao efectuar o pacto, Peter Schlemihl visa unicamente atingir um lugar de destaque na sociedade e de, por essa via, alcançar e mostrar a sua singularidade – não existe nele

inicialmente qualquer tipo de consciência da gravidade dos seus actos e das consequências que deles podem advir para si próprio e para os que o rodeiam. Ao ser simultaneamente o protagonista (de algum modo inconsciente, senão mesmo ingénuo) de um pacto demoníaco e alguém que se preocupa em proteger aqueles que podem ser afectados por este seu acto, o herói da obra de Chamisso junta-se à categoria das figuras cujas acções as aproximam concomitantemente do vilão-demoníaco (neste caso do próprio demónio) e dos inocentes (Bendel e Mina). Também em *Melmoth the Wanderer*, encontramos os três tipos de figura, ainda que numa interacção distinta das anteriores, dada a complexidade da própria estrutura da narrativa. Dentro do conjunto de quadros que constitui esta obra, e que é unido pela figura de Melmoth (o vilão demoníaco), perspectivam-se vários vilões menores, várias figuras de fronteira e vários inocentes. Aliás, Melmoth é mesmo o único dos heróis em estudo que apresenta um comportamento invariável do princípio ao fim da obra, isto porque nenhum outro herói age de modo absolutamente racional e intencional.[48] Ele é mesmo o único protagonista da obra de Maturin que não oscila entre um comportamento dominado pela razão e um comportamento dominado pelo sentimento, uma vez que nas diferentes histórias que são narradas dentro da história principal os protagonistas são sempre figuras que hesitam entre proceder de acordo com o que lhes é imposto exteriormente ou de acordo com os seus desejos e com as suas necessidades mais imediatas. É o que sucede, por exemplo, na "Tale of

[48] Apesar de em *Quatrevingt-treize* o narrador referir o carácter direccionado e obstinado das acções do protagonista, ele distingue-se de Melmoth na medida em que a sua racionalidade resulta de um desejo de proteger a sociedade e não de se proteger a si próprio. Há uma ingenuidade subjacente às acções de Cimourdain que o distingue do herói de Maturin: "Cimourdain savait tout et ignorait tout. Il savait tout de la science et ignorait tout de la vie. De là sa rigidité. Il avait les yeux bandés comme la Thémis d'Homère. Il avait la certitude aveugle de la flèche qui ne voit que le but et qui y va. En révolution rien de redoutable comme la ligne droite. Cimourdain allait devant lui, fatal" (Hugo, [1874] 1979: 153).

the Spaniards", com Alonzo Monçada, cuja hesitação entre seguir ou não a vida monástica coloca em risco a possibilidade de expiação do pecado dos seus pais, e na "Tale of the Guzman's Family", com Walberg, que resiste à tentação de Melmoth, mas cuja miséria o leva a equacionar a hipótese de matar os próprios filhos para os poupar ao sofrimento da fome (Maturin, [1820] 1989: 426-428).

Apesar desta dispersão da narração que caracteriza *Melmoth the Wanderer* e que leva a que falemos em vários protagonistas e não apenas num, o Wanderer mantém-se sempre como o elemento que estabelece a ligação entre as diferentes histórias e personagens, sendo também ele o responsável pela maioria dos casos em que as outras personagens vacilam entre o bem e o mal, uma vez que é ele quem introduz o elemento tentação nos momentos de fragilidade dos outros. Aliás, a hesitação daqueles que são tentados por Melmoth constitui uma duplicação do momento em que ele próprio foi tentado (e em que era ainda figura de fronteira), mostra como também ele poderia ter evitado o seu destino caso tivesse decidido de modo diferente e sublinha assim a sua culpa. E são precisamente as vacilações de personagens como Alonzo, Guzman e Walberg, bem como de outras figuras de fronteira representadas nesta obra, que conferem a *Melmoth the Wanderer* o carácter dinâmico e retorcido que, segundo Bayer-Berenbaum (1982: 77), é particularmente visível no modo convulsivo como a acção se desenrola e nas suas mudanças repentinas de sentido e que mais não é do que uma projecção do carácter do próprio Melmoth.

Estamos, pois, perante a representação de uma sociedade controlada por uma dinâmica que resulta de tentações e de hesitações entre o bem e o mal, num território percorrido pelo Diabo em busca das almas mais vulneráveis que pretende

conduzir à perdição e através de cuja fraqueza lhe é possível arrastar também aquelas que lhes são mais próximas.

É afinal uma sociedade onde o demoníaco procura imperar, mas onde o resgate das almas é possível (quando o é) através da fé, ainda que, como veremos no capítulo 3, o facto de deixar um Senhor para ficar sob o jugo de outro leve a que esta "salvação" não seja aceite por todas as personagens. Com efeito, a salvação divina é normalmente concedida às figuras inocentes e submissas – o herói, na sua rebeldia e recusa da autoridade de Deus, entende a sua luta pela liberdade a qualquer preço como uma forma de salvação. Há, porém, um outro meio de resgate da alma que não implica a presença da figura suprema e que, por isso, é o caminho escolhido por Peter Schlemihl para a sua libertação, enquanto meio que confere um propósito à sua errância: a ciência. O herói de Chamisso utiliza as Botas das Sete Léguas (e as pantufas), que adquiriu na sequência do pacto, como um meio que facilita o estudo científico, uma vez que lhe permite percorrer grandes áreas a uma velocidade singular. Há, pois, um aliar do poder de origem transcendente à procura do conhecimento que remete para o mito de Fausto, mas também, e é esse o aspecto fundamental desta opção de Schlemihl, uma passagem do domínio do divino para o da ciência que faz todo o sentido no contexto dos estudos e dos debates científicos do século XIX, a que voltaremos no capítulo 4 deste estudo, a propósito da relação do herói sublime com Deus e com religião. Até porque, ao enveredar pela ciência como meio de salvação, Peter Schlemihl ilustra a possibilidade de escolha do Homem entre a salvação divina e a salvação que se faz por via de um conhecimento que é humano. Ele protagoniza, afinal, uma afirmação da consciência da liberdade

racional do Homem, na qual, segundo Schiller ([1792-1804] 1997: 146), assenta toda a essência do sublime.

O facto de o herói sublime ser sobrevalorizado face às restantes personagens não deixa de ser paradoxal, na medida em que ele é diferente e, como já vimos, se rege em muitas situações por valores distintos daqueles que a sociedade maioritariamente preconiza. Trata-se, pois, de um herói à margem da sociedade, de um marginal (normalmente do sexo masculino) [49] que é um misto de herói, vítima (mesmo quando só é vítima de si próprio) e vilão (Botting, 1996: 101). O herói romântico é uma figura indissociável da ideia de transgressão e, curiosamente, este acto que lhe vale a marginalização é o que faz dele um herói, numa manifestação clara da ambiguidade que caracteriza a sensibilidade romântica (Ellis, 1989: 172). É uma figura que, sendo claramente perturbada e ofensiva, é também, e estranhamente, muitíssimo apelativa (Pasco, 1997: 2). Assim, podemos entender como uma razão possível para a sobrevalorização do herói romântico relativamente a personagens que chegam por vezes representar ideais de perfeição, o facto de esta fuga à passividade e à monotonia – de "esta beleza enérgica" (Schiller [1792-1795] 1994: 66) – corresponder ao ideal de uma época. De acordo com Schiller, a experiência da "beleza enérgica" teria como efeito um estado de tensão entre os planos do físico e do moral e seria típica de épocas que não se pautam pela razão ou pela forma, aliando "a verdadeira grandeza da representação e aspectos gigantescos

[49] O facto de este herói ser do sexo masculino prende-se com ideias previamente associadas a questões de género, como sejam a ideia, defendida por Blackmore, em "Revolution and the French disease: Laetitia Matilda Hawkins's 'Letters to Helen Maria Williams'" (1996) de que a mente masculina está associada ao trabalho e à descoberta e a noção de que o poder masculino, fundamental na definição da figura do herói romântico, seria uma virtude do sublime (Steven Cresap, 1990: 119). De resto, Mishra considera mesmo que o sublime é falocêntrico (Mishra, 1994: 21).

e aventureiros", assim como "o sublime da mentalidade e as mais terríveis erupções da paixão", marcas em seu entender características daquelas a que chama "épocas de energia e plenitude" (Schiller [1792-1795] 1994: 66). Ora, o Romantismo caracteriza-se justamente por um desejo generalizado de fuga ao estático – à passividade e à monotonia consideradas por Schiller como características do belo (Cadete, 1997: 15) – que é levado a cabo, em grande medida, pela estética do sublime. Nas palavras de Lyotard:

> Impelidas pela estética do sublime, em busca de efeitos intensos, as artes, qualquer que seja o seu material, podem, e devem, desprezar a imitação dos modelos apenas belos, e experimentar combinações surpreendentes, insólitas, chocantes. (Lyotard, [1988] 1997:105)

Apesar de este excerto constituir uma referência aos valores que presidem à evolução das artes, podemos facilmente transpor estas palavras para a sociedade em geral e, de um modo mais específico, para o entendimento e a representação dos heróis sublimes. E somos levados a afirmar que estes heróis correspondem ao ideal de toda uma época e não apenas a um valor que impera na literatura, na medida em que existe uma relação estreita, senão mesmo uma identificação, entre as figuras reais e as personagens perturbadas dos textos românticos. Furst ([1969] 1979: 90) sublinha o facto de o individualismo que marca os sujeitos das obras românticas reflectir o dos seus autores, mas também, e fundamentalmente, os problemas relacionados com o individualismo extremo, que eram muito comuns por toda a Europa da época. Trata-se, pois, de um testemunho da proximidade entre realidade e ficção que se aproxima do que Maria de Lourdes Ferraz considera "a influência perniciosa da literatura romântica nos seus leitores" (1987: 38) e Allan Pasco o

chamado "efeito de Werther", explicando como a leitura da obra de Goethe[50] e a identificação do leitor com as penas do herói levaram muitas vezes à opção por um destino semelhante ao do jovem Werther e aumentaram, deste modo, o número de suicídios (Pasco, 1997: 11). Com efeito, desenvolveu-se no período Romântico uma ambiguidade entre ficção e realidade que leva Maria de Lourdes Ferraz a afirmar que é "ironia […] a forma como o leitor do texto romântico se vê, afinal, assimilado a esse texto e se julga, ele próprio, "literatura"" (1987: 38). Uma ambiguidade que, em nosso entender, deve ser lida em dois sentidos – o do autor ou leitor que se sente representado na figura do herói romântico (Pasco, 1997: xiv, 7-8) e o do autor ou leitor que adopta o herói romântico como modelo, como sucede, por exemplo, no referido "efeito de Werther".[51] Esta "famosa moda de suicídios" que é despertada pela obra de Goethe (Mollá, 1992: 13) constitui afinal um modo de o indivíduo romântico afirmar a proximidade do seu sofrimento relativamente ao da figura paradigmaticamente sofredora de Werther, isto é, um afirmar da singularidade do seu sofrimento:

> Gratuitous though this masochism may seem at first sight, it is in fact deliberately nurtured by the Romantic hero as a salient part of that innate differentness which distinguishes him from ordinary men and in which he takes a particular pride. (Furst [1969] 1979: 103)

[50] *Die Leiden des jungen Werthers* (1774).

[51] "The "Werther effect" denotes within psychological literature the tendency of people to commit suicide under the compulsion of imitation rather than for individual motivations. In a 1974 essay, David Phillips uses the term to explore the idea that widely circulated stories of suicide cause a rise in national suicide rates. His idea is derived from the effect that Goethe's novel had on its reading public. The Sorrows of Young Werther was an aesthetic failure, if aesthetics is to be defined as a symbolic and essentially disinterested activity, for Goethe's readers were known to translate the novel into deadly practice. Werther, of course, was banned in Leipzig in January 1775 precisely because the theological faculty of the university believed that it would be successful in advocating suicide. The Werther effect in short, stands as one of the great examples of the imitative effect of fiction on moral life" (Siebers, 1993).

Como afirma Furst no excerto supracitado, os românticos querem ser singulares, nem que seja pelo facto de sofrerem mais do que os outros, revelando uma tendência para a perversidade e para o masoquismo que é afinal um dos aspectos mais marcantes da personalidade dos heróis sublimes.

2.2. Relação singularidade/monstruosidade

Os heróis sublimes reflectem um fascínio pelo diferente, pelo único. Eles são figuras excessivas e ambivalentes que correspondem a um acto de transgressão, a um ir para além do permitido na esfera de um determinado sistema. A sua representação indicia, portanto, a valorização do individual, da consciência e da liberdade do indivíduo. Desta valorização resulta o emergir de figuras rejeitadas pela sociedade, de figuras que sofrem devido a essa alienação social e cujo sofrimento repercute naqueles que as rodeiam. Até porque a diferença que é apanágio destes heróis leva a que sejam tendencialmente identificados com o mal e, portanto, à sua rejeição por parte da sociedade. Existe, pois, para a sociedade uma relação entre singularidade e monstruosidade que faz com que identifique o sujeito diferente com o demoníaco, como afirma Jackson:

> A stranger, a foreigner, an outsider, a social deviant, anyone speaking in an unfamiliar language or acting in unfamiliar ways, anyone whose origins are unknown or who has extraordinary powers, tends to be set apart as other, as evil. Strangeness precedes the naming of it as evil; the other is defined as evil precisely because of his/her difference and a possible power to disturb the familiar and the known. (Jackson, 1981: 52-53)

Assim, o herói sublime é à partida um indivíduo associado a ideias negativas, na medida em que se define, em parte, pela sua estranheza, por um mistério quanto às suas origens e por poderes que o colocam num espaço diferente do das restantes personagens. Ele distingue-se por ser uma figura cujas características sugerem e permitem mesmo reconhecer o limite humano, mas por ser também, e concomitantemente, alguém que simboliza a possibilidade e a vontade de superar essa limitação humana.

Em *Melmoth the Wanderer*, ao mesmo tempo que o herói ultrapassa os limites da velocidade, da força e da longevidade humanas (e por isso os limites humanos), ele está também a sublinhar a sua existência:

> I obtained from the enemy of souls a range of existence beyond the period allotted to mortality – a power to pass over space without disturbance or delay, and visit remote regions with the swiftness of thought – to encounter tempests without the *hope* of their blasting me, and penetrate into dungeons, whose bolts were as flax and tow at my touch. (Maturin, [1820] 1989: 538) [itálico do autor]

Na verdade, apesar de ser detentor de qualidades excepcionais que lhe conferem superioridade sobre as restantes personagens, estas foram-lhe atribuídas por uma figura que lhe é superior e que tem também em seu poder a capacidade de decidir quando é que esses atributos (e o sofrimento que foi o preço da sua aquisição) devem cessar. É, pois, esta figura transcendente, a que Melmoth chama "inimigo das almas", que detém o verdadeiro poder infinito e que impede o herói de ter ao menos a esperança de morrer (que para ele constituiria uma forma de sobrevivência) – incapacidade que acaba por fazer dele um ser afinal mais dependente e miserável do que as suas próprias vítimas.

Em *Quatrevingt-treize*, Cimourdain encarna a firmeza de carácter e a justiça absolutas, indicando paralelamente o limite a partir do qual é impossível ao ser humano suportar as consequências deles resultantes, a partir do qual o monstro/herói sublime se torna vítima da sua própria monstruosidade.[52] Peter Schlemihl, por seu lado, atinge a fortuna infindável e uma velocidade supra-humana, mas o sofrimento causado pelo afastamento da vida em sociedade e os limites que são impostos no seu acesso a determinadas zonas do globo lembram-lhe a sua condição de homem:

> Ich setze mich endlich auf die äußerste Spitze von Lamboc nieder, und, das Gesicht gegen Süden und Osten gewendet, wein't ich wie am festverschlossenen Gitter meines Kerkes, daß ich doch so bald meine Begrenzung gefunden. Das merkwürdige, zum Verständnis der Erde und ihres sonnengewirkten kleides, der Pflantzen- und Tierwelt, so wesentlich notwendige Neuholland und die Südsee mit ihren Zoophyteninseln waren mir untersagt, und so war im Ursprunge schon alles, was ich sammeln und erbauen sollte, bloßes Fragment zu bleiben verdammt. – O mein Adelbert, was ist es doch um die Bemühungen der Menschen! (Chamisso, [1813] 1922: 313-314)

Os poderes fenomenais de Peter Schlemihl são na verdade a expressão das suas limitações de ser humano. O uso das extraordinárias Botas de Sete Léguas ("Siebenmeilenstiefel") que lhe foram vendidas por um ser angelical (Chamisso, [1813] 1922: 311), funcionando como uma espécie de possibilidade de salvação, pelo menos através da fuga e do conhecimento do mundo, acaba por expor este impedimento de aceder a tudo e, assim, de atingir o conhecimento absoluto. Com efeito, apesar de tentar desesperadamente ultrapassar estes limites, Schlemihl

[52] David Punter refere a existência desta relação distorcida que se estabelece entre monstro e monstruosidade e o modo como ela faz com que o monstro possa ser entendido como vítima de si próprio. Nas palavras do autor: "And yet, in another way, this relation is more contorted; for to be de monster is also to be the monster's victim, to be the monster as victim" (Punter, 1998: 45). Abordaremos tal monstruosidade de forma mais elaborada no ponto seguinte.

fracassa, colocando a sua própria vida em risco e acabando por ser dominado por um sentimento de impotência, de aprisionamento, mas também de normalidade humana. Tal como sucede com o poder conferido pelas Botas de Sete Léguas, também a riqueza tem restrições.

Peter Schlemihl, à semelhança do homem de cinzento e de Edmond Dantès, assume um papel preponderante relativamente às outras personagens devido à posse de uma fortuna (ou de tesouros) que lhe permitem comprar ou, recorrendo às palavras de Steven Bruhm (1994: 130), *anestesiar* a sua tolerância e o seu bom senso. Na verdade, trata-se de um poder que está desde logo limitado pela possibilidade de os outros não serem suficientemente vulneráveis perante riquezas materiais. Sendo o poder do ouro construído com base na vulnerabilidade daqueles que não o têm e que o desejam, ele está sempre circunscrito pela consciência humana, pelos valores por que se regem os sujeitos sobre os quais se pretende exercer esse domínio e, portanto, pela liberdade de escolha de cada indivíduo. Porém, no caso de Peter Schlemihl, estando a sua transgressão materializada num objecto que está na sua posse, o limite quer da sua perdição quer daquela a que pode conduzir os outros reside unicamente na sua própria consciência. Com efeito, é Schlemihl que decide quando abdicar da Bolsa de Fortunato, regressando ao anonimato, deixando de ser um pólo de atracção para a sociedade (que assim já não é seduzida pelo ouro do herói) e regressando a uma vida em que tem de trabalhar para sobreviver como qualquer outro ser humano (Chamisso, [1813] 1922: 311).

Esta questão do trabalho implica, nomeadamente, a introdução de (e recaída em) uma lógica burguesa dificilmente conciliável com o estatuto marginal do herói sublime. Como refere Allan Pasco, o trabalho é contrário à atitude usual do herói

romântico, pois este normalmente não trabalha nem pretende fazê-lo (Pasco, 1997: 7) – o facto de Peter Schlemihl trabalhar é sinónimo da perda da sua sublimidade, na medida em que a necessidade de trabalhar impõe ao indivíduo uma forma de violência sobre si que lhe retira o estatuto sublime de "ente que quer" (Schiller, [1792-1804] 1997: 219) e o transforma num ente condicionado pelas suas necessidades, perdendo como tal a sua dignidade:

> Todas as outras coisas têm obrigações; o ser humano é o ente que quer. […] Precisamente por isso mesmo é que nada é tão indigno do ser humano como suportar violência; pois a violência suprime-o. […] Ele nunca poderá ser o ente que tem o dom de querer se existir qualquer caso nem que seja apenas *um*, em que ele se veja simplesmente obrigado a fazer aquilo que não quer. Essa única coisa terrível, *a que ele apenas é obrigado e que ele não quer*, acompanhá-lo-á como um fantasma, entregando-o como refém aos horrores cegos da fantasia, como é realmente o caso com a maioria das pessoas; a sua enaltecida liberdade não vale absolutamente nada se ele se encontra preso a um único ponto. (Schiller, [1792-1804] 1997: 219) [itálico do autor]

Os heróis sublimes são sujeitos que vivem experiências excessivas e que, se por um lado revelam a possibilidade de libertação dos limites impostos ao Homem, por outro têm um desfecho trágico que não podia ser mais humano. Isto é, são sujeitos que procuraram superar os limites humanos através do desafio de forças que lhes são superiores e perante as quais, apesar de terem uma atitude que se pauta pela afirmação da liberdade e da dignidade do ser humano, acabam inevitavelmente por sucumbir. A morte do herói sublime – que pode ser uma morte física, mas também a morte da sua sublimidade, como vimos a propósito de Peter Schlemihl – representa afinal uma vitória da insignificância física que é comum a todos os seres humanos sobre a grandeza moral que é apanágio do herói sublime.

Sofrer devido à segregação é característico de seres que, como o Homem, dependem de uma vida em sociedade – algo a que os heróis sublimes parecem querer furtar-se, procurando o isolamento que evidencia a sua diferença, mas que na verdade só desejam enquanto controlável, isto é, enquanto resultar da sua própria iniciativa. A busca da solidão por parte destes heróis não se deve a um verdadeiro desejo de estar só, mas sim ao facto de não se sentirem parte do que existe (Pasco, 1997: 7). De resto, o isolamento como punição provoca no herói sublime efeitos semelhantes aos que despertaria em qualquer outro ser humano – a infelicidade e o desejo de reintegração – como podemos verificar, por exemplo, nas seguintes passagens de *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*:

> Ich lag, wie Faffner bei seinem Hort, fern von jedem menschlichen Zuspruch [...]. Ich vertrauerte einsam in meinen Zimmern die Tag' und Nächte, und Gram zehrte an meinem Herzen. (Chamisso, [1813] 1922: 280-281)

> Mir aber gab der errungene Schatz die Möglichkeit und die Begierde zugleich, mich wieder unter die Menschen zu mischen. (Chamisso, [1813] 1922: 299)

Schlemihl expressa a sua necessidade de companhia humana, comparando-se ao dragão que guarda o tesouro dos Nibelungos – perto do ouro, mas longe do convívio humano de que necessita para se sentir parte da sociedade. Na verdade, o desejo de reintegração por parte destes heróis é de tal modo desesperado que pode inclusive levá-los a praticar actos que inicialmente não se coadunavam com o seu carácter (o roubo, a mentira, a desonestidade, a brutalidade), ou passar mesmo pelo desejo da morte (que implica a total ausência de limites).

A fronteira que delimita os espaços da normalidade e da monstruosidade é extremamente difícil de traçar. Disso mesmo dá conta a multiplicidade de fenómenos que é designada pelo vocábulo "monstro" e deste facto resulta a consequente falta de funcionalidade do mesmo:

> Los hay para todos los gustos y de cualquier condición imaginable: monstruos por deformación, por duplicación y por transposición, o monstruos por hibridación, perversión o sublimación. La palabra monstruo designa una variedad de realidades que incluye seres mitológicos, infrecuentes depravaciones morales, prodigios de diversos tipos, admoniciones divinas y siempre cualquier anormalidad física. (Lafuente y Valverde, 2000: 19)

Efectivamente, sob uma mesma designação encontram-se realidades muito diversas e, por vezes, até mesmo opostas, uma vez que os monstros podem assumir as mais diferentes formas, atitudes, personalidades e até mesmo doenças. Contudo, existe um traço distintivo que permite diferenciá-los dos não-monstros: o facto de algo em si, físico ou psicológico, apresentar características que ultrapassam os limites da dita "normalidade", isto é, o excesso. Aliás, segundo Daemmrich (1987: 183), para além da combinação híbrida de formas animais ou animais e humanas, a outra característica dos monstros (que se aplica aos heróis das obras em análise) é o exagero do tamanho, da forma ou da ferocidade.[53]

Estas características levam a que se coloquem as questões da humanidade, da animalidade ou, até mesmo, da transcendência das figuras monstruosas, conciliando-se assim num mesmo ser o aparentemente inconciliável e paradoxal e confirmando-se deste modo que o corpo do monstro é o espaço do paradoxo por excelência. Na verdade, Halberstam (1995: 3) refere a enorme capacidade que os

[53] Veja-se também a definição de monstruoso proposta por Seabury e que de algum modo resume as características que mais frequentemente são apontadas como próprias do monstro: "that which deviates from the norm, that which is perceived as violent, unnatural, unacceptable" (2001: 132).

autores do século XIX tiveram de "misturar" e "encaixar" dentro do corpo desviante do monstro uma enorme variedade de significantes, cujo único traço comum é remeter para a diferença. A autora sublinha ainda o facto de a aglomeração de múltiplos significantes da diferença num único corpo constituir uma forma económica e singular de ameaçar a sociedade; raciocínio que, em nosso entender, faz todo sentido desde que lhe esteja subjacente a ideia de que o monstro tem sempre uma réstia de humanidade, uma vez que é esse o elemento que torna a sua hibridez e o seu desafio à norma numa ameaça para a sociedade.

Encontramos um bom exemplo de como as noções de humanidade e monstruosidade são inseparáveis quando, em *Quatrevingt-treize*, a guilhotina e a Tourgue são representadas enquanto monstros (Hugo, [1874] 1979: 476-477).[54] Na obra de Victor Hugo, estes dois objectos são descritos como figuras monstruosas, na medida em que lhes são imputadas as capacidades de raciocinar e de no fundo representar um determinado regime político, sendo o seu confronto resultado das divergências humanas das duas facções antagónicas, cujo lado mais obscuro e cruel o narrador faz representar através destes dois objectos monstruosos. Verificamos, pois, que é a atribuição (simbólica) de qualidades humanas à Tourgue e à guilhotina que as torna perigosas e aterradoras, uma vez que, na ausência desta humanidade, elas continuariam a ser uma visão terrível, mas jamais constituiriam uma ameaça para a sociedade.

De resto, e como bem nota José Gil, "o monstro não se situa *fora* do domínio humano: encontra-se no seu *limite*" (1994: 12) [itálico do autor], pelo menos, segundo Halberstam, quando falamos dos monstros que surgem a partir do século

[54] Questão a retomar e desenvolver na Parte III, no capítulo dedicado à autonomização dos objectos monstruosos.

XIX, nomeadamente na literatura gótica: "the monsters of modernity are characterized by their proximity to humans" (Halberstam, 1995: 23). A comprovar as afirmações de Gil e Halberstam, a monstruosidade do herói romântico reside justamente no facto de algo em si permanecer humano. O ser-se um monstro tem sempre a ver com o espanto causado perante a hipótese de um ser com traços humanos poder apresentar determinados comportamentos e características que colidem com essa condição. O monstro é a expressão do que há de inexprimível no humano – das fobias, frustrações e, até mesmo, de desejos secretos que lutam por se tornar visíveis e que são trazidos ao olhar do público e humanizados nesta figura.[55] Neste sentido, o monstro constitui o reverso da indecibilidade e da infigurabilidade (Guerreiro, 2000a: 36) e, do mesmo modo que o sublime contribui para a construção e revelação do belo, também o monstro é o contraponto à normalidade, que expõe o que esta tem de indizível. Situando-se no limite do humano, ele não é um ser de outro mundo ou de outro tempo, é uma representação presente (no tempo e no espaço) do inexprimível humano (Lyotard, [1988] 1997: 99).

Na realidade, a figura do monstro não oculta a sua humanidade, muito pelo contrário, sendo uma figura de fronteira, ela expõe os limites, os espaços de ruptura por entre os quais é possível visualizar aquilo que é a intimidade ocultada pelo sujeito dito "normal". Halberstam utiliza uma metáfora fotográfica para explicar este fenómeno ou, nas suas palavras, esta "tecnologia" (Halberstam, 1995: 22). A propósito das figuras monstruosas da literatura gótica dos séculos XIX e XX, a autora afirma que o monstro funciona como uma espécie de negativo do humano, isto é, como a imagem invertida a partir da qual se pode visualizar a identidade

[55] Confronte-se Lafuente y Valverde (2000: 17-18).

humana – nas palavras de Moscoso e Lafuente (2000: 9), "vê-lo é ver-nos". Assim sendo, a construção da figura do monstro teria como finalidade, mais do que ilustrar a diferença, construir a partir dela uma imagem da identidade *normal*, que nos casos em análise seria a do sujeito do sexo masculino, heterossexual, branco e de classe média:

> Monsters and the Gothic fiction that creates them are therefore technologies, narrative technologies that produce the perfect figure for negative identity. Monsters have to be everything the human is not and, in producing the negative of humane, these novels make way for the invention of human as white, male, middle class, and heterosexual. (Halberstam, 1995: 22)

Com efeito, a exibição do *negativo do humano* (do seu lado oculto e indizível) revela uma intimidade aterradora, que não é nova, mas sim algo de familiar que, por ser terrível (ameaçando simultaneamente o sujeito e a sociedade), o sujeito reprimiu. Este lado terrível que se revela no monstro corresponde, pois, às ideias de repressão e de secretismo que Freud e Schelling associam ao conceito de *unheimlich*[56] – aquilo que, sendo familiar, nunca deveria contudo ter sido revelado:

> [F]or this [unheimlich] is in reality nothing new or foreign, but something familiar and old – established in the mind that has been estranged only by the process of repression. This reference to the factor of repression enables us, furthermore, to understand Schelling's definition of the uncanny as something which ought to have been kept concealed but which has nevertheless come to light. (Freud [1919] 1998: 166)

Esta manifestação do familiar reprimido acaba por surgir aos olhos do herói como algo de novo e de estranho, algo que é aterrador para o sujeito e que tem como consequência uma tentativa de fuga que pode ser realizada através do álcool e das drogas (Peter Schlemihl utiliza a nicotina (Chamisso, [1813] 1922: 315), o Conde de

[56] Conceito a que voltaremos com mais detença na última parte, a propósito da questão do *Doppelgänger*.

Monte-Cristo procura um mundo melhor tomando haxixe (Dumas, [1845] 1981:352-353)) como forma de alienação e de auto-aceitação. Outra das formas de fuga pode ser o suicídio (Pasco, 1997: 15).

A monstruosidade é no Romantismo uma característica humana, imputada a um ser que possui simultaneamente traços humanos e não-humanos. De facto, são muitos os casos em que o monstro resulta da adição de características animais às humanas, de que derivam por exemplo as histórias de vampiros (*The Vampire* de John Polidori (1819), *Carmila* de LeFanu (1872), *Dracula* de Bram Stoker (1897)) e de lobisomens (*Le Meneur de loups* (1857), de Dumas), mas também aquelas em que se atribuem características animais aos humanos, como é o caso da ferocidade imputada a Mr Hyde em *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Stevenson (1886), por exemplo.

Todavia, no caso dos heróis de *Melmoth the Wanderer*, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* e *Quatrevingt-treize*, o aspecto mais evidente da sua monstruosidade reside no assumir de características próprias da divindade. Senão vejamos: não é aterrador que Deus tenha o dom da ubiquidade, mas é monstruoso que Peter Schlemihl, Dantès e Melmoth se desloquem a uma velocidade humanamente impossível, que os aproxima desse dom divino. Deus não é um monstro apesar de exercer uma justiça cega, Cimourdain é-o, uma vez que só a Deus se reconhece o direito e a capacidade de dispor da vida e da morte de um ser humano. Aquilo que é próprio de Deus e que nele constitui apenas uma manifestação da sua omnipotência e da infalível justiça divina é, quando utilizado por um humano, uma forma de ilustrar a sua incapacidade de atingir o absoluto divino e o perigo de tomar nas suas mãos um poder que é transcendente e maior do

ele próprio. Daí que o sacrifício do filho de Deus seja uma bênção e o de Gauvain constitua uma monstruosidade. A grande questão reside precisamente em determinar esse limite humano, essa fronteira (sempre penetrável nos dois sentidos)[57] entre a normalidade humana e a monstruosidade, uma vez que o próprio conceito de fronteira é de algum modo permeável. Com efeito, Yuri Lotman recorda que a noção de fronteira é ambivalente, separando e unindo simultaneamente (Lotman, 1990: 136). A fronteira é então um espaço "poroso" (Buescu, 2000: 565) onde as áreas, ao invés de apenas se separarem, se encontram – e o monstro, por se situar na fronteira, torna-se então num ser deslocado, não pertencendo a um ou a outro espaço, mas participando liminarmente em ambos.[58]

Os monstros são produtos que resultam da imaginação do seu criador e que, como tal, têm como único limite a imaginação criativa que aproxima o homem da figura do demiurgo (Gusdorf, 1984: 337),[59] não sendo à partida condicionados por quaisquer outras fronteiras, ou mesmo por um qualquer tipo de *padrão da normalidade*, até porque, como temos vindo a sublinhar, a sua monstruosidade reside parcialmente na distância que existe entre ele e todo o pré-existente, isto é, na sua singularidade. Este carácter de excepção que é permitido ao monstro,[60] seja ele por excesso ou por defeito, desperta a curiosidade e atrai o olhar da sociedade (ao mesmo tempo que o afasta irremediavelmente dela). Uma curiosidade que se

[57] A este propósito, confrontem-se as palavras de Halberstam relativamente à permeabilidade da fronteira entre as categorias do normal e do monstruoso em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, a que se refere como "The bleeding of one category into another" (Halberstam, 1995: 37).
[58] Lafuente e Valverde (2000 : 17) falam nesta facilidade que os monstros têm em mover-se entre os dois domínios, afirmando que o fazem numa expressão da sua total liberdade, sem qualquer respeito pelas regras e sendo, também por isso, figuras transgressoras.
[59] "La défense et illustration de l'imagination créatrice, selon l'analogie du Dieu créateur, est l'un des points forts de l'anthropologie romantique" (Gusdorf, 1984: 337).
[60] Aliás, Lyotard ([1988] 1997: 100) afirma que ao monstruoso e ao disforme é mesmo permitido ser sublime.

justifica, em grande medida, dado o carácter enigmático da figura monstruosa. Sendo testemunha única da ausência e do "infigurável" (Guerreiro, 2000a: 36), o monstro apresenta-se ao homem *normal* como inacessível, como figura que mostra o outro lado do ser, o lado desconhecido, ímpar e, por isso, indecifrável à luz da norma:

> Le monstre montre. Il montre l'autre de l'être. Mais de cet autre je ne saurai rien sauf précisément cela, qu'il est, et qu'il est autre ; et nul ne saurait me dire ce que cet autre démontre. Et si cette présence m'avertit, j'ignore de quoi je suis averti, sinon d'une absence, et d'une altérité. Le monstre figure et barre à la fois. Pur hiéroglyphe dont nul déchiffreur n'a la clef, il est le signifiant manifeste d'un signifié à la fois évident et refusé, […] il nous parle d'une voix profonde pour ne rien dire. (Reynaud, 1982: 35)

O monstro é, pois, uma figura plena de significado – uma "máquina de sentido": "Monsters are meaning machines" (Halberstam, 1995: 21) –, ainda que tal não seja necessariamente sinónimo de comunicação, uma vez que, como diz Reynaud, o possível descodificador não possui a chave que permite interpretá-lo.[61] Enquanto monstros, os heróis sublimes são normalmente figuras com um saber para além do normal, ou até mesmo omniscientes, e o facto de saberem mais do que os outros constitui uma forma de poder.[62] Gilbert Sigaux (1981: x) refere o facto de Edmond Dantès dominar pela sua sabedoria, porque sabe aquilo que os outros não sabem – Valentine afirma mesmo que madame de Villefort considera o Conde um repositório do conhecimento humano e estabelece a relação entre a sabedoria que lhe é imputada e o poder que este exerce sobre os que o admiram:

---

[61] A este propósito confronte-se também Lafuente y Valverde (2000: 23).

[62] Por serem aspectos centrais da construção do conceito de herói sublime, a noção e o exercício do poder surgem de modo transversal neste trabalho. À presença constante do poder associado à figura sublime corresponderá assim um constante retomar deste tema e a sua análise a propósito de cada situação em concreto, nomeadamente na sua relação com o espaço e com o Outro, como veremos nas Partes II e III.

> [M]ais ce n'est plus Édouard qui règne à la maison, c'est le comte: recherché de madame de Villefort, qui voit en lui le résumé des connaissances humaines ; admiré, entendez-vous, admiré de mon père, qui dit n'avoir jamais entendu formuler avec plus d'éloquence des idées plus élevées […]. (Dumas, [1845] 1981: 722-723)

Este conhecimento superior ao do ser humano comum é uma característica que observamos também em Cimourdain ("Il savait toutes les langues de l'Europe et un peu les autres ; cet homme étudiait sans cesse" (Hugo, [1874] 1979: 149)), em Peter Schlemihl, em Faust e em Victor Frankenstein e, apesar de o seu conhecimento não ser absoluto, é certamente bastante mais alargado do que o dos sujeitos que os rodeiam e que, por isso, se encontram à mercê deste seu poder.[63] Já relativamente ao conhecimento que as restantes personagens têm destes heróis, o procedimento é inverso – é mantida a obscuridade, uma aura de mistério que os deifica e que os torna poderosos por serem desconhecidos, insondáveis e imprevisíveis. Eles são, pois, figuras que desvendam as outras mas que se mantêm a si próprias veladas, usando os seus múltiplos véus (a origem desconhecida, o nome ou o título falsos, a mentira, as vestes e os cenários obscuros)[64] como forma de poder – um poder que é construído com base no temor que se sente perante um perigo suposto mas desconhecido.

Vejamos então o modo como algumas destas formas de velar o sujeito surgem em *Melmoth the Wanderer*, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* e *Quatrevingt-treize*. Na obra de Maturin, existe uma referência explícita à proveniência do herói – a Irlanda – contudo, o narrador apressa-se a sublinhar o desconhecimento que existe relativamente a este local de origem, pelo que a

[63] O caso de Melmoth é distinto, uma vez que, congregando em si o conhecimento humano e o demoníaco, tendo em si um ser omnisciente, é ele próprio possuidor dessa característica.
[64] Como bem nota Halberstam (1995: 59), o monstro é sempre um mestre do disfarce.

informação dada, ao invés de dissipar o mistério em torno da personagem, contribui para o aumentar. Na verdade, o surgimento do Wanderer é duplamente misterioso e obscuro. É-o, como vimos, devido ao local da sua proveniência, mas também por causa do mistério que envolve o local em que se encontra no início da narração. Do mesmo modo que a Irlanda é apresentada como um local desconhecido, estranho e obscuro, criando relutância à aceitação dos seus nativos, também a cave em que John encontra o retrato de Melmoth (e, por via deste, o próprio herói) é um espaço escuro e fechado, cujo conteúdo provoca temor nos que o desconhecem, e que são a maioria, já que, supostamente, só o velho tio moribundo de John Melmoth a ele teria acedido nos últimos sessenta anos:

> John […] entered the closet, which no foot but that of old Melmoth had entered for nearly sixty years. […] John's eyes were in a moment, and as if by magic, riveted on a portrait that hung on the wall […]. It represented a man of middle age. There was nothing remarkable in the costume, or in the countenance, but *the eyes*, John felt, were such as one feels they wish they had never seen, and feels they can never forget. (Maturin, [1820] 1989: 17-18) [itálico do autor]

Assim, o herói é representado como alguém que vem de um lugar distante e desconhecido (do fim-do-mundo), que está escondido numa cave a que apenas o velho Melmoth tinha acesso (longe de outros olhares) e que, para além disso, oculta a sua presença física por detrás de uma tela com o seu retrato (que lhe permite observar sem ser realmente visto).

Uma origem igualmente misteriosa e obscura é a de Peter Schlemihl, que é simplesmente apresentado como alguém que em tempos teria convivido com Chamisso e os seus amigos, que era esquerdino e pouco activo e que, no início do primeiro capítulo, chega de uma viagem por mar, sem que exista qualquer referência

ao percurso e ao motivo da viagem, à origem de Peter ou a qualquer outra forma de lhe atribuir uma identidade e uma história de vida anterior à que é narrada na obra. Um mistério que, não só adensa a curiosidade em torno da personagem, como abre também um enorme leque de possibilidades que são ampliadas pelo facto de se afirmar que Peter passa despercebido ao olhar dos outros e que veste sempre uma casaca "mais imortal do que a sua alma" (Chamisso, [1813] 1922: 267) – véus que aumentam a sua capacidade de se movimentar sem ser observado e fazem dele uma figura simultaneamente misteriosa e discreta. Assim, tal como o homem de cinzento, também Peter Schlemihl pode facilmente metamorfosear-se sem que os outros se apercebam da sua mudança, ou sequer da sua existência/identidade anterior.

No caso da obra de Hugo, apesar de haver uma referência explícita às suas origens familiares e de se traçar o percurso de Cimourdain até ao momento em que é iniciada a narração (Hugo, [1874] 1979: 149-150), nem por isso o herói se torna uma figura mais familiar. Na verdade, apesar de o narrador apresentar várias informações concretas relativas ao passado de Cimourdain, a tónica é sempre colocada no facto de este ter sido padre, o que, no contexto desta obra, é determinante para a classificação do seu passado como tenebroso e obscuro. Assim, o esclarecimento relativo ao passado do herói não constitui uma forma de elucidar o leitor relativamente à figura e à sua origem, mas sim de as cobrir com um véu de obscuridade que, segundo o narrador, se arrasta até ao momento presente, uma vez que, em seu entender, não se pode deixar de ser padre:

> La prêtrise avait fait la nuit dans Cimourdain. Qui a été prêtre l'est. Ce qui fait la nuit en nous peut laisser en nous les étoiles. Cimourdain était plein de vertus et de vérités, mais qui brillaient dans les ténèbres. (Hugo, [1874] 1979: 149)

Trata-se, pois, de um véu de trevas que só permite ver pequenos lampejos das inúmeras virtudes e verdades que são atribuídas a Cimourdain. E, ainda assim, a narração faz uso de outras formas de simultaneamente velar e desvelar o herói, nomeadamente a contradição e o paradoxo. Se, por um lado, o narrador apresenta Cimourdain como uma figura aparentemente vulgar – "Son histoire était courte à faire" (Hugo, [1874] 1979: 149), "Cimourdain avait l'apparence d'un homme ordinaire" (Hugo, [1874] 1979: 156) – e se o herói só é apresentado na segunda parte da obra, sugerindo o seu pouco relevo para a narração, por outro lado, o narrador atribui o nome de Cimourdain a um capítulo, afirmando que este nome é sinónimo do título da obra e imputando qualidades tão excepcionais ao herói como a de ter em si o absoluto (Hugo, [1874] 1979: 149). Para além disso, o narrador refere o facto de Cimourdain ter um sinal na fronte que só é visível para quem for observador (Hugo, [1874] 1979: 156) – constituindo mais um enigma relativo a esta figura – e contrapõe o seu anonimato ao seu carácter terrível: "Tel était Cimourdain. Personne aujourd'hui ne sait son nom. L'histoire a de ces inconnus terribles" (Hugo, [1874] 1979: 156). Apesar de nada fazer para se ocultar fisicamente e de, pelo contrário, usar o seu exterior físico como forma de afirmação da ideologia que professa, nomeadamente através da ostentação do laço tricolor dos republicanos,[65] Cimourdain mantém sobre si o véu que esconde o seu passado como padre, já que neste residem o seu crime e a sua culpa, mas também o seu poder, a cicatriz que faz

[65] Quando viaja para Dol, apesar de usar uma capa que o cobre, Cimourdain não deixa de demonstrar a coragem que o leva a bater-se pelos seus ideais independentemente das consequências pessoais que daí possam advir: "Ce voyageur était enveloppé d'un ample manteau qui couvrait la croupe de son cheval. Il portait un large chapeau avec cocarde tricolore, ce qui n'était point sans hardiesse dans ce pays de haies et de coups de fusil, où une cocarde était une cible. Le manteau noué au cou s'écartait pour laisser les bras libres et dessous on pouvait entrevoir une ceinture tricolore et deux pommeaux de pistolets sortant de la ceinture" (Hugo, [1874] 1979: 252-253).

dele um homem marcado e severo. Ao contrário do herói de *Le Comte de Monte-Cristo*, que oculta a identidade e usa máscaras de forma a poder concretizar as suas acções criminosas,[66] para Cimourdain os seus crimes estão no passado e é este que deve manter-se secreto.

Com efeito, o poder do herói sublime reside na possibilidade de observar sem ser observado (pelo menos nas facetas de si que entende dever manter na obscuridade), de deixar que os outros saibam que ele os observa, sem contudo se revelar e de, deste modo, se apresentar como um sujeito com intenções ameaçadoras:

> Power sees but is not seen. Its subjects know it sees. Being seen, being visible and known, situates one on the side of legitimacy, a subject of law. The desire for concealment signals criminal intent. But it also signifies an identification with power which sees and is not seen. (Botting, 1993: 269)

Para além desta auto-ocultação intencional por parte dos heróis, o seu desconhecimento prende-se também claramente, e de modo decisivo, com uma incapacidade de comunicação, como podemos observar em *Melmoth the Wanderer*, por exemplo, onde se salienta a existência de uma possibilidade de comunicação através de uma determinada língua ("language") para de imediato se referir a reduzida possibilidade dessa mesma comunicação, dada a natureza exclusiva da língua do herói:

> As they paused, the person returned alone, and walking slowly – and

[66] O Conde recorre à dissimulação da sua identidade de modo a poder mover-se dentro da sociedade parisiense sem ser reconhecido pelas vítimas que persegue e que observa por detrás dos seus diferentes véus. Ele esconde-se atrás de identidades falsas, isto é, usando máscaras que lhe permitem exibir-se socialmente sem ser reconhecido, tendo assim uma maior liberdade para pôr em prática a sua vingança: "Son miroir lui avait appris à Livourne qu'il ne courait pas le danger d'être reconnu; d'ailleurs il avit mantenaint à sa disposition tout les moyens de se déguiser" (Dumas, [1845] 1981: 262).

> they again encountered that singular expression of the features, (the eyes particularly), which no human glance could meet unappalled. Accustomed to look on and converse with all things revolting to nature and to man, - for ever exploring the mad-house, the jail, or the Inquisition, - the den of famine, the dungeon of crime, or the death-bed of despair, his eyes had acquired a light and a language of their own – a light that none could gaze on, and a language that few dare understand. (Maturin, [1820] 1989: 325)

De resto, mesmo quando as restantes personagens sabem algo a respeito destas figuras, trata-se sempre de uma informação vaga que tem como função adensar e sublinhar o mistério e não desvendá-lo. É o que acontece quando se refere a provável origem de Melmoth:

> He is said to be a native of Ireland – (a country that no one knows, and which the natives are particularly reluctant to dwell in from various causes) – and his name is Melmoth. (Maturin, [1813] 1989: 326)

Há afinal indícios relativos à figura do herói, no caso do excerto supracitado a sua proveniência, que poderiam ser lidos pelas restantes personagens, mas tal como a linguagem do olhar de Melmoth, todos os outros sinais são motivo de hesitação e de perplexidade. Com efeito, o mutismo da figura monstruosa não resulta apenas da difícil legibilidade do seu significado intrínseco – que, por si só, é já tão terrível que resiste à e excede a linguagem existente (Hurley, 1996: 13) –, mas também, e em grande medida, do facto de a sociedade recusar *a priori* esse significado. Enquanto corpo, o monstro é passível de múltiplas leituras e significações,[67] identificando-se e posicionando-se em relação aos outros corpos e a outros objectos de maneira a

[67] Uma multiplicidade de significados que é sinónimo da impossibilidade da construção de uma identidade individual estável, como nota Halbertsam, a propósito de *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*: "By his very composition, he can never be one thing, never represent a singular anxiety. His formation out of bits and pieces of life and death, of criminals and animals, animate and inanimate objects means that he is always in danger of breaking down into his constitutive parts" (Halberstam, 1995: 36-37).

fazer sentido. Segundo Punday, em "A Corporeal Narratology?" (2000), o modo de pensar o corpo molda a acção, a caracterização, o cenário e outros aspectos da narrativa. Contudo, o corpo comunica apenas "a língua dos outros que nele se vêm inscrever" (Gil, 1997: 17) e é o facto de os outros se recusarem a inscrever-se no corpo do monstro, ou de serem incapazes de o fazer, que provoca, em grande medida, o seu mutismo, retirando-lhe a comunicabilidade e limitando as possibilidades do seu corpo enquanto "operador discursivo" (Silva, 1999: 25).

Num artigo sobre *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, Graça Abranches (1998: 137) escreve acerca da ausência de nome da criatura que é entendida pelas restantes personagens como monstro, referindo um aspecto que está associado à ideia do mutismo da figura monstruosa e que, em nosso entender, pode contribuir para a sua justificação – diz a autora que o monstro é caracterizado por uma "irredutibilidade referencial". Aliás, Graça Abraches chega mesmo a referir o monstro como uma "categoria linguística vazia", não por ausência de significado, mas por ausência de um significado no presente.[68] O monstro é assim aquele que aguarda um momento no futuro em que poderá ser dito:

> Esta irredutibilidade parece aliás constituir, em termos de significação, a sua característica distintiva: quer se leiam os monstros como categoria linguística vazia, um terceiro termo historicamente impossível à espera de manifestação referencial num momento futuro, quer se desloque a indeterminação para o campo da linguagem, na sua impossibilidade histórica de dizer/nomear o real.
> Nos monstros se cristaliza assim de forma extrema, *exemplar*, a irredutibilidade, a instabilidade intrínsecas ao processo significativo […]. (Abranches, 1998: 137) [itálico da autora]

[68] Lesley Kordecki (1988: 870) refere também a existência de uma definição de monstro segundo a qual este mostraria ou demonstraria aquilo que está por vir.

Aos olhos dos seus contemporâneos, o monstro é um caos impossível de estruturar como sentido e, entendendo-o como construto, podemos afirmar que não estará longe da ideia de Vanguarda postulada por Lyotard, quando o autor afirma que a obra, vocábulo que aqui substituímos por figura monstruosa, "não depende de modelos, tenta apresentar o que não é apresentável; não imita a natureza, é um artefacto, um simulacro. A comunidade social não se reconhece [nas figuras monstruosas], ignora-as, rejeita-as como algo que não percebe e, em seguida, aceita que a vanguarda intelectual as conserve nos museus, como vestígios de tentativas que testemunham o poder do espírito e da sua miséria" (Lyotard, [1988] 1997: 105). O monstro seria, pois, aquele que os contemporâneos expõem/observam em museus, em lugares de destaque, contudo inacessíveis, aguardando que uma geração posterior os descodifique, uma vez que não dominam a língua necessária para os poder ler, mas têm a noção da sua dimensão enquanto testemunho do inefável, ou melhor, do ainda não dizível.

O mutismo da figura monstruosa não é, pois, sinónimo de ausência de significado, mas sim uma representação do desejo de comunicar uma unicidade que no seu tempo próprio é indizível e indecifrável:

> Dir-se-ia mesmo que, do ponto de vista do objecto ou do género, o monstro constitui o "reverso" (o "outro lado") da "indicibilidade" e da "infigurabilidade" da "grâce" ou do "Je ne sais quoi". (Guerreiro, 2000a: 36)

Numa referência às figuras monstruosas presentes na obra de Victor Hugo, Reynaud (1982: 35) afirma que o monstro tem as funções de manifestação e de revelação, o que vem ao encontro das ideias de mostração, a que anteriormente nos referimos, e de dimensão de testemunho do (até então) indizível e infigurável. É

esse testemunho que se encontra expresso em monstros que *significam* uma nova realidade sociopolítica, como Cimourdain, uma nova forma científica/alquímica de olhar para os limites entre vida e a morte, como sucede com Frankenstein e a sua criatura, ou mesmo a expressão dos conflitos interiores que perturbam os indivíduos de uma época, como é afinal o caso de todos os heróis das obras em estudo. O monstro significa, pois, a palavra que o Homem desconhece e é essencialmente da dificuldade em descodificá-lo, ou da recusa de o fazer, que resulta a marginalização desta figura ambígua.

Na verdade, é a incapacidade do homem dito normal e da sociedade por ele criada de assimilar o que é inovador e diferente que leva a que os monstros sejam à partida rejeitados, pelo menos quando configuram uma diferença que põe em causa uma ordem que se assume natural e inalterável – até porque, como notam Lafuente y Valverde (2000: 17-18), a existência de qualquer monstro implica sempre a quebra de uma ordem. O facto de Victor Frankenstein e a sua criatura serem os protagonistas de um processo que questiona as noções biológicas e religiosas da vida e da morte constitui um impedimento tão grande à sua (re)integração na sociedade como o aspecto físico do monstro – ambos são misteriosos, indizíveis, ilegíveis e, até mesmo, de leitura indesejável, na medida em que a sua descodificação perturbaria necessariamente a *normalidade*. Verificamos assim que, de facto, o mutismo do monstro pode resultar não só da incapacidade, mas também, e fundamentalmente, da indisponibilidade para reconhecer o seu significado. A recusa de decifrar o monstro prende-se com as consequências que a sua leitura teria para a sociedade. Ignorar o significado do monstro, excluindo-o ou fingindo não ver a sua diferença, constitui deste modo uma forma de preservar a sociedade e os valores

vigentes – é o que sucede em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, mas também em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, onde o herói por um lado é rejeitado pela sociedade, mas onde por outro esta não questiona a veracidade ou a origem dos seus convenientes títulos e riquezas. O mesmo sucede em *Le Comte de Monte-Cristo*, onde apesar da estranheza que mantém o Conde separado da sociedade, ninguém questiona verdadeiramente a sua identidade ou a origem do ouro com que compra o silêncio, a fidelidade e a discrição dos que o rodeiam. Trata-se afinal de mais um conjunto de véus ou de formas de velar a figura monstruosa (que assentam fundamentalmente na ignorância e na hipocrisia), que a tornam (desejavelmente) ilegível e indecifrável para a sociedade burguesa, uma vez que não lendo a diferença ela não tem de reconhecer a sua existência.

Em *Gothic Pathologies* (1998: 43-62), David Punter faz uma análise da relação entre a lei e o corpo do monstro que julgamos adequar-se de igual modo à relação entre a lei e a mente do monstro. O autor afirma que a lei constitui uma forma de padronizar o corpo – ideia partilhada por Paulo Cunha e Silva quando afirma que o corpo será "sempre um prisioneiro dos constrangimentos políticos que ditam, que delimitam o lugar, que fazem dele não um espaço de liberdade, mas um espaço normativo" (Silva, 1999: 70). Punter afirma mesmo que a lei rejeita o corpo excepcional e que, deste modo, perante ela não existem monstros, já que estes a colocariam em causa, inviabilizando-a mesmo no seu limite. Porém, segundo Punter, é esta ameaça à lei que faz com que nos sintamos atraídos pelo monstro, na medida em que ele desfaz o discurso da lei, ainda que temporariamente, e é um indício de que não temos de viver aprisionados, de que podemos salvar-nos, mesmo que essa salvação implique a nossa morte. O autor entende, portanto, que existe

uma relação dialéctica entre o leitor e o monstro que o torna atractivo (Punter, 1998: 46). Sendo sinónimo da subversão da lei e, portanto, de instabilidade, o monstro revela o seu próprio desequilíbrio, o do seu criador e, até mesmo, o das leis da natureza.

Este desequilíbrio, que a nível físico é notório, traduzindo-se em características invulgares ou no exagero das mais comuns, e que é igualmente verificável a nível psicológico, tem uma importância decisiva na construção da figura do herói sublime/monstro. Efectivamente, é a paixão que os heróis sublimes colocam nos seus empreendimentos, nomeadamente na busca do conhecimento, da fortuna e do poder absolutos, que é responsável pela perda da noção dos limites impostos pela lei da natureza. Foi a paixão de Frankenstein pelo conhecimento científico que o levou à construção de um ser vivo a partir de corpos mortos, violando no decorrer desse processo não só as leis da vida e da morte, como também as que regem a concepção, o nascimento e a vida familiar (aqui impossibilitada). É também esta ânsia de absoluto, se bem que com diferentes motivações, que está na origem dos pactos demoníacos, explícitos ou implícitos, que os heróis em estudo fazem e com os quais eles pretendem obter o poder sobre os que os rodeiam (de modo invariavelmente ilegítimo e interdito ao Homem). Trata-se, pois, de um acto excessivo por parte dos heróis, que tem como consequências o seu desequilíbrio físico e psíquico e a consequente desintegração. Encontramos exemplos claros, e até mesmo literais, de como o excesso do herói o condena à desintegração nas mortes de Victor Frankenstein, Melmoth e Cimourdain. Este último é guiado pela sua paixão pela Justiça, colocando-a acima do amor paternal que sente por Gauvain. O herói assume até às últimas consequências

uma responsabilidade pela morte do filho que é permitida a Deus, mas não aos humanos, sendo consumido pelo tormento que advém do exercício da sua obsessão e acabando por se suicidar.

É, portanto, a atitude excessiva destes sujeitos que torna a sua ânsia pelo absoluto numa paixão que os consome, provocando-lhes o desequilíbrio interior, um estado melancólico que é uma patologia e sinal da sua monstruosidade (Jordanova, 1994: 66). Não obstante, é esta instabilidade provocada pela paixão e pelo consequente infringir da lei que permite ao Homem questionar a *ordem natural* das coisas e o seu lugar no Universo – atitude que constitui simultânea e paradoxalmente um sinal da sua monstruosidade e da sua humanidade, uma vez que se por um lado sublinha a sua diferença e o seu excesso, por outro, segundo Gusdorf (1984: 335), corresponde à não submissão à ordem das coisas que iria desumanizá-lo. Trata-se, pois, de mais uma afirmação da centralidade e da dignidade do ser humano[69] por parte do herói sublime (entendida como excessiva e monstruosa),[70] que lhe permite ambicionar uma ascensão na hierarquia pré-definida, numa atitude que, levada ao extremo, se traduz no titanismo – motivo que abordaremos no final desta parte do estudo.

José Gil (1994: 77) alerta para a relação frequentemente estabelecida entre a

[69] "L'homme ne fait pas résidence dans l'univers, en chose parmi les choses ; il ne se réduit pas au centre abstrait, sans consistance propre, d'une perspective géométrique. En lui s'affirme le lieu d'émergence du sens, dans la confrontation de deux mondes, intérieurs et extérieurs l'un à l'autre. Sa conscience n'est pas le réceptacle passif, le lieu d'inscription d'informations venues du dehors ; elle est l'origine première à partir de laquelle s'exerce le droit de reprise de l'être humain sur toutes les significations du monde" (Gusdorf, 1984: 336-337).

[70] Aliás, Lafuente y Valverde (2000: 20) afirmam mesmo que o monstro é uma expressão da rebeldia que resta ao ser humano e da impossibilidade de o "domar" de modo completo e definitivo. Para além disso, em seu entender, o monstro é também uma concretização do sofrimento a que é submetido o sujeito que integra uma sociedade, uma vez que as regras e restrições impostas constrangem o sujeito e despojam-no da sua individualidade.

palavra monstro e *monstrare* ("mostrar"),[71] isto é, para a associação que se estabelece entre o monstro e a ideia de demonstração e de mostração pura e simples. Como afirma Reynaud (1982: 35), o monstro mostra o outro lado do ser.[72] Contudo, José Gil (1994: 77) sublinha o facto de a associação entre os vocábulos monstro e mostrar se dever não ao acto de se mostrar frequente e ostensivamente, mas sim ao facto de o fazer apenas em situações excepcionais. Assim, para além da unicidade e da excepcionalidade que caracterizam os heróis (-monstros) das obras em análise e que faz deles o objecto da curiosidade dos homens ditos normais, o facto de serem alvo de olhares e atitudes discriminatórios e de os seus intentos serem normalmente de natureza criminosa ou transgressora leva a que eles evitem ser observados.

O isolamento constitui então uma forma de marginalização do indivíduo monstruoso, mas desempenha também, e em grande medida, uma função de preservação desta figura,[73] daí que os heróis das obras em análise escondam a sua monstruosidade do olhar dos outros: Peter Schlemihl evita sair de casa durante o dia e, na parte final da obra, vive como um eremita, Frankenstein dá vida à sua criatura no secretismo do seu laboratório, só revelando a sua monstruosidade no momento em que sente ser fundamental partilhar a sua história com Walton, Faust nunca revela o seu pacto com o demónio, Cimourdain oculta o seu passado *monstruoso* enquanto padre, Edmond Dantès só revela a sua verdadeira identidade e todos os actos monstruosos que cometeu após ter concluído a sua vingança, Melmoth surge apenas em momentos de grande fragilidade das suas vítimas, isto é, reduz as suas

[71] Veja-se também Kordecki (1988: 870).

[72] E, ainda segundo Reynaud, não só do Homem, mas também de Deus: "[L]e monstre est l'obstacle-médium de Dieu. Occultation et révélation, il porte en lui toute l'ambivalence du signe et du masque : le monstre est Dieu masqué" (Reynaud, 1982: 42).

[73] Como veremos na Parte II a propósito da prisão.

aparições àquelas situações em que pensa poder levar alguém a trocar de destino consigo. Verificamos assim que o acto de mostrar-se apenas em situações excepcionais não faz sentido unicamente ao mostrar o corpo monstruoso, mas também e de modo recorrente nas obras em análise, ao evitar revelar perante os outros o carácter monstruoso do herói.

Na verdade, sendo raros, os monstros são vistos com pouca frequência, motivo pelo qual são alvo do olhar e fonte de fascínio para os que pertencem à suposta normalidade. O monstro é assim aquele que mostra a sua diferença e que, por revelar uma "superabundância de realidade" e um "excesso de presença", é propício à representação (Gil, 1994: 78-81), uma vez que desperta a curiosidade. Com efeito, este é o sentimento que impulsiona a representação e que é associado por Uvdale Price ao conceito de *picturesque*, designação que utiliza para referir aquilo que é apropriado à representação pictórica (Price, [1794] 1996: 271). Ora, é enquanto indivíduos que ostentam excesso de presença – como teremos oportunidade de verificar ao longo deste trabalho, não só a propósito da sua figura, mas também do modo como age e interage com os demais – que consideramos monstros e agrupamos dentro desta definição os heróis em análise. Não podemos, contudo, ignorar o facto de estarmos perante "monstros" bastante distintos entre si, pertencentes a subcategorias dessa categoria mais vasta. Falamos, pois, de uma multiplicidade de figuras monstruosas que se justifica desde logo pelo facto de terem origem em processos de contrução igualmente diversos, conforme veremos no ponto seguinte.

2.2.1. Processos de construção da figura monstruosa

Como já referimos, a palavra monstro agrupa um número indeterminado de realidades. Jean-Pierre Reynaud, em "Carnaval de Dieu. La Dé-monstration selon Hugo" (1982: 39-40), propõe uma análise dos monstros com base em dois grandes tipos que se definem a partir da sua filiação. Segundo o autor, existem na obra de Victor Hugo monstros que são produzidos pela natureza e monstros que são produzidos pelo Homem e que imitam os primeiros na sua imperfeição.[74] É a esta segunda categoria que, e generalizando, nos parecem pertencer todos os monstros por nós analisados – isto porque tanto os objectos monstruosos propriamente ditos como os monstros que apresentam características maioritariamente humanas são produtos criados pelo Homem, que nos seus excessos e imperfeições reflectem os defeitos dos seus criadores. Com efeito, quando Reynaud refere os monstros produzidos pela natureza, fá-lo no sentido dos fenómenos naturais ou de animais monstruosos como o polvo em *Les Travailleurs de la Mer* (Hugo, 1866) e a baleia em *Moby Dick* (Melville, 1850), personagens que, contrariamente aos monstros em estudo, não apresentam uma evolução/deformação do carácter como resultado da acção do ser humano.

Um dos traços distintivos que caracterizam a generalidade dos monstros prende-se com a sua *origem* – designação que pode compreender a sua proveniência

[74] Confronte-se também a distinção feita por Kordecki entre monstros "naturais" e monstros "artificiais": "In a more manageable fashion, monsters can be categorized in literature as aberrations of the natural (human, animal, plant, or mineral) order or the artificial (machine) order. Certain notable monsters become aberrations by crossing these designated boundaries or combining attributes of different realms. As a result, the monster in literature almost always evokes aesthetic and ethical questions, because the different must invariably be judged as beautiful or ugly, good or evil" (1988: 870).

em termos espaciais, como vimos relativamente a Melmoth, um herói que vem de um destino longínquo e desconhecido e que, nessa medida, vem de além do espaço comum, transgredindo as fronteiras do conhecido. Todavia, e apesar da importância que o espaço tem na construção do monstro, pensamos que o grande denominador comum da figura monstruosa (para além do excesso, naturalmente) consiste na ideia de transgressão e, como aliás já vimos, esta figura tem sempre origem num acto transgressor. Segundo José Gil (1994: 94), o monstro é a prova visível da culpabilidade da mãe ou, se entendermos "mãe" (e deveremos fazê-lo) no sentido do ser que lhe dá vida, é a prova visível da culpabilidade do seu criador, isto porque a criação do monstro não se atém necessariamente à concepção e ao acto do nascimento naturais (Quinteiro, 2000: 28-29), nem sequer é essa, aliás, a situação mais comum nos monstros do período Romântico. A sua origem é o resultado de um acto simbolicamente contra-natura e contra-cultura (Gil, 1994: 94-95).

Os monstros são figuras irrepetíveis e a impossibilidade de se repetirem, ou de se reproduzirem, torna-os definitivamente sujeitos associais, à margem quer da lei humana (Punter, 1998: 46) quer da lei divina, uma vez que a reprodução é na tradição bíblica uma das imposições de Deus ao ser humano: "Deus criou o homem à Sua imagem, criou-o à imagem de Deus; Ele os criou homem e mulher. Abençoando-os Deus disse-lhes: 'Crescei e multiplicai-vos, enchei e dominai a terra'" (Gn 1, v. 26-28). O infringir desta imposição divina por parte do monstro assume formas distintas – uma delas consiste na existência de uma ou mais relações físicas que se presumem concretizadas em termos sexuais, mas das quais não resulta, no entanto, qualquer descendência. Assim, a infracção da fronteira entre a normalidade e a monstruosidade, através do relacionamento entre seres

pertencentes a estes dois âmbitos, surge como um acto que é punido com a impossibilidade da continuação. Porém, ao mesmo tempo, essa impossibilidade funciona como o garante retroactivo de um mundo por ele abraçado e "rompido". Efectivamente, apesar de em *Melmoth the Wanderer* e em *Faust I* os heróis gerarem duas crianças, não podemos falar propriamente de paternidade nem de descendência. Isto porque em nenhum dos casos se estabelece uma relação pai/filho e porque, para além disso, ambas as crianças são eliminadas: a de Faust é assassinada pela própria mãe e a de Melmoth é internada num convento. Neste último caso, aliam-se dois aspectos que levam a que possamos falar de ausência de descendentes: um primeiro tem a ver com o facto de se tratar de uma menina e de, portanto, não se originar uma linhagem canonicamente patriarcal de heróis sublimes; o segundo aspecto prende-se com o motivo, que desenvolveremos na Parte II, da vida monástica como sinónimo de enterro em vida. De resto, a única situação em que a relação do monstro com figuras *normais* tem como resultado a sua multiplicação é o vampirismo. Ainda que não possamos falar em procriação, há indubitavelmente uma propagação da figura vampírica que se dá por contaminação e que permite, excepcionalmente, a existência de uma *espécie* em que o monstro se insere, mesmo não se tratando de uma espécie inscrita na ordem natural e existindo, portanto, à margem da Criação. Assim sendo, esta capacidade de multiplicação do monstro vem corroborar a nossa afirmação do impedimento de uma reprodução com origem num pai e numa mãe e que tenha como resultado a fundação de uma linhagem.

Esta questão da impossibilidade de constituir uma linhagem está intimamente ligada à incapacidade de procriar e, até mesmo, de o herói conseguir manter uma relação adulta com uma mulher. Numa referência a Victor Frankenstein, Ludmilla

Jordanova (1994: 64-65) sublinha o modo como o desenvolvimento intelectual propicia a incapacidade de comunicar e, portanto, de se relacionar com outros seres. Assim, a tendência para a introspecção, para a obsessão e para a melancolia (comuns à generalidade dos heróis românticos) é entendida pela autora como indício de um isolamento sexual e da incapacidade de consumar uma relação a dois:

> […] Mary Shelley makes Frankenstein's reclusiveness and inability to communicate with those close to him into a morbid state, but in doing so she took up a theme that had been common in the medical literature of the eighteenth century. […] To have a well-developed intellect could be seen as a mark of status, […] but it was also a precondition of a particular kind of pathology – introspection, melancholy, obsession. There is also a sexual issue here: masturbation was called the solitary vice and associated with selfish self-absorption; Frankenstein's transgressions rendered him less capable of forming normal adult relationships, especially with the woman destined to be his bride. (Jordanova, 1994: 64-65)

Esta inaptidão sexual, que é aqui atribuída a Victor com base na sua incapacidade de comunicar e de se relacionar, constitui, portanto, um dos factores decisivos na construção da figura monstruosa enquanto elemento único na representação da sua monstruosidade. Esta (auto-)segregação sexual de Victor é replicada na sua criatura, neste caso não por opção própria, mas porque Victor o impõe. Ao negar-se a criar uma fêmea para o monstro, Victor nega-lhe a oportunidade de manter uma relação íntima e de poder procriar. Aqui a questão coloca-se de modo distinto do sucedido com o criador, uma vez que o monstro deseja de facto ter a possibilidade de se relacionar com alguém igual a si próprio, de fazer parte de uma nova espécie, na qual ele não seria já a excepção monstruosa, mas sim o padrão da normalidade:

> I am alone, and miserable; man will not associate with me; but one as deformed and horrible as myself would not deny herself to me. My companion must be of the same species, and have the same defects. This being you must create.' […]

> 'You must create a female for me, with whom I can live in the interchange of those sympathies necessary for my being. This you alone can do; and I demand it of you as a right which you must not refuse to concede.' (Shelley, [1818] 1998: 144)

Neste excerto, o desejo que o monstro tem de encontrar um ser que o aceite e forme com ele uma família manifesta-se não só pela referência expressa à sua solidão e à infelicidade dela resultante, mas também no desespero patente na forma como se dirige a Victor, não pedindo, mas exigindo ("you must", "I demand") a criação de uma fêmea. Na verdade, tal como sucede com Peter Schlemihl (traído por Rascal, que casa com a sua amada), a criatura de Frankenstein vê-se impedida de se multiplicar. Temos, pois, dois tipos de impedimento sexual à continuação do herói monstruoso: a não consumação do acto sexual devido a terceiros – casos da criatura e de Peter Schlemihl – e a não consumação do acto sexual por opção própria, verificável no caso já referido de Victor, mas também no caso de Cimourdain, um herói a que não se conhecem paixões femininas, ou melhor, um herói a quem foi vedado o amor feminino (Hugo, [1874] 1979: 150).[75] Já em *Le Comte de Monte-Cristo*, Edmond Dantès sofre impedimentos de ambas as ordens, uma vez que a sua relação com Mércèdes não chega a ser consumada devido à sua detenção e também ao facto de ela casar com outro. Para além de Mércèdes, existe também o misterioso relacionamento do Conde com Hayddée, cuja natureza nunca chega a ser totalmente desvendada, ficando em aberto a possibilidade de o herói ter optado por não manter uma relação íntima com a princesa-escrava.

A incapacidade de deixar descendência por parte do monstro tal como este surge representado na literatura é um motivo que põe em causa a pretensa

[75] Apesar de, como veremos na Parte III, Gauvain poder ser entendido como a figura em que Cimourdain projecta esse amor feminino.

masculinidade afirmativa do herói sublime, expondo-a precisamente enquanto falta, pelo menos hipotética. Trata-se de uma característica dos heróis que protagonizam as obras em análise, que encontra um paralelo numa figura real do mesmo período, também ela associada à ideia de monstruosidade devido aos excessos e às faltas que a caracterizam: Luís XVI. Efectivamente, a impotência sexual do rei foi um tema do domínio comum que a voz do povo jocosamente contrapunha a uma rainha que afirmava dada a práticas que sublinhavam a incapacidade do seu marido. A impotência do rei simboliza assim o corpo (colossal) da monarquia impossibilitado de (se) continuar (questão que retomaremos na Parte III deste estudo). E não se trata apenas de uma óbvia referência ao fim do regime monárquico, mas também da impossibilidade de continuação de todo o excesso, mesmo o republicano. São disso exemplo as figuras de excepção reais e ficcionais que marcaram a Revolução Francesa, também elas figuras únicas e derradeiras. Marat, Robespierre e Danton morrem precocemente, tal como Cimourdain, o herói que se suicida no momento da morte do seu único *descendente*. Aos monstros sucedem afinal outros monstros, não por reprodução, até porque se trata de figuras irrepetíveis, mas porque são um elemento tão constante da imaginação simbólica quanto a dita normalidade. De resto, o facto de estes sujeitos desviantes estarem impedidos de gerar outros semelhantes a si próprios entende-se na medida em que aceitar a semelhança seria negar a sua própria essência - dar origem à criação de uma nova espécie significaria criar um espaço onde a singularidade do monstro se dissolveria na norma.

A coexistência de norma e monstruosidade constitui, pois, um paradoxo que resulta da impossibilidade de a taxonomia, tão em voga no período Romântico, conseguir estabelecer categorias para todos os seres e fenómenos existentes,

agrupando-os dentro de uma mesma ordem. Aliás, devido à variedade e ao caos da informação a classificar, esta busca de uma estrutura, apesar de servir parcialmente os seus objectivos, não deixa de resultar também simultânea e inevitavelmente numa enumeração de excepções, que permite concluir até que ponto monstro/excepção e espécie/norma são interdependentes (Hurley, 1996: 26), definindo-se por oposição um ao outro e não como alternativa.

Em "La Création Artificielle ou le Refus de l'Altérité ", Annie Amartin-Serin estabelece uma distinção entre reprodução e criação artificial que pensamos ser adequada aos textos em análise. A autora considera que a grande diferença entre estes dois conceitos reside no facto de a reprodução ser um processo aleatório, contrastando por isso com a criação artificial, que permite projectar um ser ideal[76] e possibilita ao homem (ser masculino) vingar-se de certa forma da natureza, retirando simbolicamente à mulher o poder de conceber (Amartin-Serin, 1999: 202). Esta intervenção masculina num acto que se entendia ser exclusivo do domínio feminino resulta em dois tipos de monstruosidade: a monstruosidade do ser criado por meios artificiais e a do ser que procura indevidamente, e transgredindo algumas das leis primordiais da natureza, conceber um ser sem mãe. Todavia, o repúdio da sociedade do século XIX pelo homem que intervém neste processo não se limita ao acto de criação, condenando de igual modo a possibilidade da intervenção masculina no parto, através da usurpação das funções desde sempre desempenhadas pelas parteiras. Com efeito, o surgimento do homem-parteiro é mesmo encarado e

[76] Dada a possibilidade de através da criação artificial o homem poder criar um ser projectado e que se aproxime do seu ideal, Annie Amartin-Serin considera que este tipo de criação é sinónimo de recusa da alteridade que atingirá o seu auge com a clonagem (1999: 202-208).

representado, inclusive a nível pictórico, como uma monstruosidade (Jordanova, 1994: 73).

O monstro pode, pois, resultar do acto hediondo de um homem que assume o papel de pai (ou de mãe),[77] como sucede em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, dos actos terríveis de um grupo ou da sociedade, como são os casos de Cimourdain e do Conde de Monte-Cristo,[78] ou ainda da fraqueza da própria figura que a determinada altura entrega a sua alma a uma entidade satânica com o objectivo de obter benefícios, como acontece com Faust, Melmoth e Peter Schlemihl[79] – ou, pelo menos são estes os mais óbvios, uma vez que, como veremos no capítulo dedicado às transgressões e pactos, a ideia de um contrato demoníaco está também subjacente às trajectórias (descendentes) de Victor Frankenstein e do Conde de Monte-Cristo. Ao assumir-se como um pai não biológico, ao usurpar simultaneamente os lugares da mãe e do próprio Deus (única entidade a quem seria permitido criar uma vida humana sem ascendência – um novo Adão), Victor Frankenstein transgride o maior de todos os limites impostos ao Homem – o conhecimento e a manipulação do segredo da vida e da morte – e este excesso transforma-o numa figura monstruosa. Neste caso, trata-se então de uma monstruosidade que, contrariamente à da criatura a que dá vida, não lhe é inata nem sequer socialmente imposta. A monstruosidade do cientista advém das suas opções: é enquanto ser dotado de livre-arbítrio que Victor decide tomar a atitude hedionda

[77] A este respeito confronte-se Ferreira, 1996: 92-97.
[78] De algum modo também a criatura de *Frankenstein*, já que esta é considerada por muitos autores como um produto da Revolução Francesa. Confronte-se Buescu, 2000: 558 e 2001: 99, Botting, 1981: 102, Sterrenburg, 1984: 157, Baldick, 1987: 54 e Crook, 2000: 60.
[79] A estas formas de gerar o monstro, devemos ainda acrescentar aquela que Arthur Machen descreve em *The Great God Pan* (1890), onde neste caso a heroína (monstruosa) nasce de uma relação transgressora entre uma humana e o deus Pan (Hurley, 1996: 12).

de criar uma vida (que pretende humana) a partir de restos de cadáveres e que opta também por lhe pôr cobro. Deste seu acto de criação transgressor, "contra-natura" e "contra-cultura" (Gil, 1994: 94-95), resulta um ser igualmente transgressor e monstruoso, ainda que, como referimos, a natureza da monstruosidade do criador e da criatura seja distinta. É que se Victor teve uma origem natural e culturalmente normal e cresceu com o afecto de uma família e com a aceitação por parte da sociedade, o percurso da sua criatura é exactamente oposto ao seu. Ela é gerada, nasce e vive *fora de* – fora de um útero materno, fora dos padrões físicos que definem o ser humano dito normal, fora da família e da sociedade (que o rejeitam), fora da lei e dos princípios que regem a sociedade burguesa e, até mesmo, fora da vida e da morte, uma vez que simboliza ambos os fenómenos sem que se enquadre integralmente num deles.[80] Com efeito, a criatura de Frankenstein encontra a origem da sua monstruosidade em duas causas distintas: nos actos do criador/transgressor que lhe dá uma vida não-natural e nos actos do grupo ou sociedade que neste caso a rejeitam e perseguem devido à sua diferença e que a levam a reagir de modo terrível. Em "On the Sublime and Beautiful in Shelley's *Frankenstein*" (1996), Nancy Fredericks refere a rejeição e a perseguição do monstro como actos de injustiça que têm por base a valorização do belo e a exclusão do elemento que não corresponde a esse padrão de beleza, alimentando a sua revolta e despertando nele uma raiva assassina.

Tal como a criatura de Frankenstein, também Cimourdain e o Conde de Monte-Cristo são figuras cuja monstruosidade foi moldada em grande medida pela

[80] Uma transversalidade que, de resto, segundo Hurley (1996: 24-25), é típica destes corpos indistintos e liminares, impedindo a sua classificação dentro de uma espécie e determinando assim que sejam designados como abominações ou monstros.

acção de outras personagens ou movimentos sociais e pelo modo como estes condicionaram ou, pelo menos, despertaram as reacções monstruosas destes heróis. Assim, vemos como o inicialmente inofensivo Edmond Dantès se metamorfoseia devido à injustiça de que é vítima e como ao desaparecimento do jovem marinheiro sucede o emergir da figura monstruosa do Conde de Monte-Cristo, que procura a todo o custo uma vingança apaziguadora para o seu sofrimento. No caso de Cimourdain, o despontar do seu lado aterrador apresenta dois fundamentos: a vida tenebrosa que levou enquanto padre, que transformou um simples filho de agricultores num homem sombrio e atormentado, e os violentos conflitos sociais a que assiste e em que toma parte. Isto porque, quando consideramos que o grande sinal da monstruosidade deste herói é o seu sentimento exacerbado e até mesmo obsessivo de Justiça, não podemos descurar o facto de ele constituir uma reacção ao sentimento de injustiça pelo qual reage à arbitrariedade e à discriminação que marcam tanto a vida secular como a vida religiosa durante o *Ancien Régime*. Os heróis de *Quatrevingt-treize* e de *Le Comte de Monte-Cristo* são assim comparáveis, na medida em que em ambos os casos a monstruosidade resulta da forma manifestamente violenta como reagem ao sofrimento de que são vítimas e ao desejo obsessivo de fazer valer a (sua) justiça.

Quanto aos heróis cujo carácter monstruoso resulta da sua própria fraqueza e da sua incapacidade em recusar uma tentadora proposta demoníaca, Faust, Melmoth e Peter Schlemihl são disso bons exemplos. Em Faust encontramos o paradigma deste tipo de figura, sendo que Peter Schlemihl e Melmoth constituem uma variação do mesmo tema. Apesar de em todos estes casos sobressair a ideia do homem que se torna excepcional por via de um pacto demoníaco que o afasta (do percurso) do

homem e da sociedade ditos normais, a diferença de cada um deles e a natureza da sua monstruosidade apresentam características distintas. No caso do herói de Maturin, contrariamente a Peter Schlemihl e a Faust, que fazem vítimas de modo involuntário, a perseguição das vítimas é um acto intencional, o que se justifica por este ser o único herói cuja libertação do pacto depende da sua capacidade de aliciar um outro ser humano a trocar de destino consigo. Para além disso, apesar de se referir explicitamente a existência deste pacto, a história de Melmoth só começa a ser narrada numa fase posterior à celebração desse contrato com o demónio, não se fazendo assim um registo daquilo que foi a sua figura enquanto ser humano comum, o que faz do Wanderer uma figura mais distante da normalidade humana do que os seres fracos, hesitantes e passíveis de serem seduzidos, e nessa medida tipicamente humanos, que são Faust e Peter Schlemihl.

No caso de Schlemihl, o herói diz de si próprio ser um homem de excelente carácter e virtudes singulares: "Ein Mann von vorzüglichem Charakter und von besonderen Gaben […]" (Chamisso, [1813] 1922: 293). Mas define-se também como alguém que, apesar de lutar contra a tentação, não tem a certeza de a sua vontade ser tão inquebrável quanto afirma ser:

> Die Ellenbogen auf die Knie gestützt, hielt ich mein Gesicht in meinen Händen verborgen und hörte dem Falschen zu, das Herz zweifach geteilt zwischen der Verführung und dem strengen Willen in mir. Ich konnte bei solchem innerlichen Zwiespalt länger nicht ausdauern, und begann den entscheidenden Kampf [.] (Chamisso, [1813] 1922: 307-308)

Schlemihl fala aqui de um estado de divisão interior que considera insuportável e que descreve recorrendo à imagem de um coração dividido entre a sedução e a vontade, chegando mesmo a usar uma linguagem bélica ("den entscheidenden

Kampf") para descrever o confronto entre ambas; a batalha final de que resultará a sua decisão e a sua queda. E é justamente a partir do momento em que Peter Schlemihl se apercebe de que caiu em tentação e de que cometeu um erro que faz dele um ser socialmente inaceitável que o seu carácter muda – ele passa a mentir, a enganar e a atacar para roubar uma sombra, actos que denotam a transformação sofrida pelo herói e que, curiosamente, são trazidos à sua atenção pelo homem de cinzento:

> »Sie scheinen, mein Herr, zu vergessen, daß ich Ihnen zwar erlaubt habe, unter gewissen Bedingungen in meiner Begleitung zu bleiben, daß ich mir aber meine völlige Freiheit vorbehalten habe.« - »Wenn Sie befehlen, so pack ich ein.« Die Drohung war ihm geläufig. Ich schwieg; er setzte sich gleich daran, meinen Schatten wieder zusammenzurollen. Ich erblaßte, aber ich ließ es stumm geschehen. Es erfolgte ein langes Stillschweigen. Er nahm zuerst das Wort: »Sie können mich nicht leiden, mein Herr, Sie hassen mich, ich weiß es; doch warum hassen Sie mich? Ist es etwa, weil Sie mich auf öffentlicher Straße angefallen, und mir mein Vogelnest mit Gewalt zu rauben gemeint? oder ist es darum, daß Sie mein Gut, den Schatten, den Sie Ihrer bloßen Ehrlichkeit anvertraut glaubten, mir diebischer Weise zu entwenden gesucht haben? Ich meinerseits hasse Sie darum nicht; ich finde ganz natürlich, daß Sie alle Ihre Vorteile, List und Gewalt geltend zu machen suchen; daß Sie übrigens die allerstrengsten Grundsätze haben und wie die Ehrlichkeit selbst denken, ist eine Liebhaberei, wogegen ich auch nichts habe. - Ich denke in der Tat nicht so streng als Sie; ich handle bloß, wie Sie denken. Oder hab ich Ihnen etwa irgend wann den Daumen auf die Gurgel gedrückt, um Ihre werteste Seele, zu der ich einmal Lust habe, an mich zu bringen? Hab ich von wegen meines ausgetauschten Seckels einen Diener auf Sie losgelassen? hab ich Ihnen damit durchzugehen versucht? (Chamisso, [1813] 1922: 308)

Com efeito, e apesar de haver nestas afirmações do Diabo uma tentativa de branqueamento dos seus próprios actos e uma total responsabilização de Peter Schlemihl pelo seu destino, a verdade é que a queda deste herói traduz um determinado tipo de monstruosidade (nomeadamente ao nível do carácter) que é provocado por si próprio, pelo Diabo que o seduziu, pela sociedade que não aceitou

a sua diferença e pela sua própria natureza que, de algum modo, o levou à busca da notoriedade a qualquer preço. Há, pois, um longo processo de transformação do carácter que, contudo, nos casos de Faust e de Schlemihl, não é total, pois não faz deles seres maléficos e absolutamente racionais. Aliás, estes dois heróis caracterizam-se fundamentalmente pelos momentos de hesitação e de arrependimento que sublinham a sua humanidade.

Qualquer que seja o processo da sua construção (porque falamos de seres cuja monstruosidade é fruto de uma construção), as figuras monstruosas caracterizam-se sempre pelas múltiplas transgressões dos limites ou, nas palavras de Hurley, dos binómios essenciais à definição do ser humano: "To be Undead, to be simultaneously human and animal, to shift from one sexed identity to another, is to explode crucial binarisms that lie at the foundations of human identity" (Hurley, 1996: 24-25). Trata-se, por isso, de seres diferentes, que despertam a curiosidade, mas também, e concomitantemente, a repulsa daqueles que os rodeiam. Estes, não conseguindo deixar de admirar as figuras indistintas e fantásticas dos monstros que habitam o seu mundo real/normal, também não conseguem integrá-las na sua realidade, recusando-lhes por isso a inscrição no seu tempo e espaço, e sublinhando assim a impossibilidade social de algumas identidades (Buescu, 2001: 97-98), nomeadamente daquelas que representam o processo de abjecção que passamos a descrever.

2.2.2. O herói (e o) abjecto

O conjunto de características excepcionais, invulgares e inexplicavelmente ligadas que marca os heróis sublimes faz deles monstros, e é dele que resultam tanto o seu fascínio como a sua abjecção. Efectivamente, é este somatório de características que leva a que o herói sublime surja ao mesmo tempo como objecto de atracção e objecto de repulsa. Estamos, pois, perante um tipo de herói que nos parece poder enquadrar-se na definição de abjecto proposta por Julia Kristeva em *Pouvoirs de l'Horreur* (1980: 9-39): um herói que atrai porque é repulsivo e que é tanto mais atraente quanto maior for o sentimento de repulsa que provoca.

Com efeito, o herói sublime é, na sua monstruosidade, o elemento da sociedade que, não sendo limpo ou adequado, ela procura eliminar (sem que, contudo, o consiga fazer de modo definitivo). Na verdade, enquanto elemento abjecto, o herói sublime constitui uma manifestação do carácter ambíguo que faz da abjecção simultaneamente uma recusa e um reconhecimento de um estado do sujeito e da sociedade que é anterior à depuração feita pelas regras morais e sociais com que a sociedade burguesa procura erradicar o lado indesejável do seu ser primordial (no qual coexistiam limpo e sujo, próprio e impróprio). De resto, a sociedade – que aqui referimos como um Eu/elemento pretensamente limpo e adequado – rejeita, expulsa e exclui tudo aquilo que, segundo Kristeva, denuncia a presença do abjecto, isto é, o desadequado, o sujo, a desordem corporal e o anti-social (Gross, 1990: 86). Fá-lo, contudo, com base no princípio inviável, ou pelo menos muito frágil, da proibição do contacto com os elementos definidos por

Kristeva como verdadeiramente abjectos e que, segundo Lukacher (1992: 144), equivalem àquilo a que Bataille se refere como "objectos impuros e intocáveis". Sujeito e sociedade procuram atingir uma identidade sem mácula, uma identidade perfeita, que oculte os aspectos (físicos e morais) que consideram inconvenientes. Dá-se, pois, um processo em que, nas palavras de Halberstam (1995: 22), se opõem identidade humana (positivo) e monstro (negativo a partir do qual se revela o positivo). Este processo conduz ao afastamento (possível) do monstro[81] e vai ao encontro do conceito de abjecção proposto por Kristeva, na medida em que por um lado, desfaz a multiplicidade primordial, que seria impeditiva do emergir da identidade coerente (individual ou de grupo) e, por outro lado, coloca o Eu sob o jugo de uma autoridade externa que funciona no sentido da sociabilização dentro de um sistema que recusa a multiplicidade (Hogle, 1998: 204).

Contudo, ao tentar desfazer-se daquilo que em si é abjecto, sociedade e sujeito estão a criar uma identidade provisória e por isso instável. Efectivamente, o recusar algo que é parte de si e o tentar afastar permanentemente algo que pode ser recalcado e ocultado, mas nunca eliminado, dá origem a uma fragmentação interior e a uma fragilização da identidade que são comuns ao herói sublime e à sociedade a que este *pertence* – se é que podemos falar em pertença quando nos referimos a uma figura que, como vimos atrás, apesar de atravessar diversos espaços físicos e sociais, não se enquadra integralmente em nenhum deles.

Nas obras em estudo, a repulsa prende-se tanto com questões morais, com uma rejeição/aceitação dos comportamentos dos heróis de *Quatrevingt-treize*, de *Faust*

[81] Isto porque, segundo Gross (1990: 89), o abjecto é justamente a demonstação da impossibilidade de fazer demarcações claras entre as categorias propostas por Kristeva do limpo e do sujo, do próprio e do impróprio, da ordem e da desordem e, nessa medida, também entre o monstro (corporização do sujo, do impróprio e da desordem) e a dita normalidade.

I e de *Le Comte de Monte-Cristo*, como com questões físicas associadas a questões morais, como se verifica em *Melmoth the Wanderer*, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* e *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*. Nos últimos três casos, a invulgaridade/deformação física surge como sinal da transgressão moral. Deste modo, verificamos que os poderes extraordinários de Melmoth, tal como os de Schlemihl (bem como o facto de este não ter sombra), advêm de pactos com o demónio que estes poderes acabam por revelar, ou que estão subentendidos, como sucede com Edmond Dantès. Já em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, e ainda que o princípio seja o mesmo e que a deformação física revele uma deformação moral, a questão coloca-se de um modo mais elaborado - Victor manifesta a sua desfiguração moral através da projecção da mesma no corpo aberrante da sua criatura:[82]

> Victor Frankenstein, ao arrogar-se o direito de se apropriar de e substituir as funções do útero materno, está perfeitamente consciente da ambivalência e dos riscos da sua posição, sendo o terror que o monstro lhe inspira quando o vê pela primeira vez o resultado do seu aspecto grotesco, por um lado, e por outro, o medo do castigo divino, de ser punido e engolido por esse mesmo útero que ele rejeitou. (Ferreira, 1996: 92)

Segundo Jerrold Hogle (1998: 195), a criatura de Frankenstein (à semelhança do que ocorre noutras relações Criador/monstro) é o espaço daquilo de que Victor se quer desfazer, neste caso a sua própria deformação moral. A criatura monstruosa exibe no seu corpo a multiplicidade que Victor procura ocultar. Com efeito, no processo de recolha de restos humanos para criação de uma vida que pretende coesa, é o próprio criador que se vai degradando, transformando-se em fragmento –

[82] Motivo pelo qual não isolamos a criatura de Frankenstein como um caso de repulsa puramente física.

"Sometimes I grew alarmed at the wreck I perceived I had become" ([1818] 1998: 56) - revelando assim um lado abjecto que é finalmente exposto na sua totalidade quando vê pela primeira vez a sua criação, o reflexo de si próprio:

> His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of lustrous black, and flowing; his teeth of pearly whiteness; but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun-white sockets in which they were set, his shrivelled complexion, and straight black lips. (Shelley, [1818] 1998: 57)

Significativamente, o narrador realça o facto de a pele da criatura de Victor não se apresentar como uma camada uniformizadora da superfície do corpo, mas sim como uma transparência através da qual é revelada a multiplicidade que compõe o seu interior e que deveria ser tendencialmente ocultada. Na verdade, a representação das falhas da pele que revelam um interior tão ou mais horrendo do que aquilo que é visível à superfície constitui um mecanismo através do qual o narrador faz com que a etopeia do criador decorra da prosopografia da sua criação. Na realidade, a descrição física do corpo excessivo e monstruoso deste ser é, em última análise, uma forma de construção indirecta da etopeia de Victor Frankenstein, formando e expondo o carácter desta personagem. Há, pois, nesse excerto, um desvendar daquilo que em Victor/na sua criatura é mais íntimo (física e mentalmente), num acto de total despudor. De resto, este ser concebido por meios artificiais exibe todo o seu horror, tanto à superfície da como sob a sua pele, sendo que até mesmo aquilo que poderia ser sinónimo de perfeição, como a brancura dos dentes e o cabelo negro brilhante, acaba por constituir um meio de sublinhar o horror da incoerência: os dentes brancos que contrastam com os lábios pretos, o cabelo negro caindo sobre uma pele amarela, que não é asiática, e junto a uns olhos esbranquiçados – do

conjunto ressalta a multiplicidade, a indefinição e a total desconexão dos diferentes elementos que a compõem, o fracasso total da tentativa de representação do ser perfeito, que é também sinónimo do fracasso de Victor Frankenstein enquanto ser uno, coeso e completo.

Segundo Kristeva, o mais repugnante de todos os desperdícios é o cadáver (1980: 11), pelo que encontramos na criatura de Frankenstein um exemplo literal da sua monstruosidade (e por metonímia da monstruosidade do seu criador) como sinónimo de criação (ou criatura) imunda – "filthy creation" (Shelley, [1818] 1998: 55) – e, portanto, como elemento repugnante a ser eliminado através de um processo de abjecção. Com efeito, o corpo repugnante da criatura mais não faz do que negar a existência de uma dicotomia mente/corpo e mostrar aquilo a que Gross (1990: 82) chama uma "mente do corpo", isto é, mostrar que existe um "desenho do interior do corpo" no seu exterior e um "desenho do exterior do corpo" no seu interior – mostrar afinal que corpo e mente abjectos da criatura e do seu criador existem numa relação de interdependência e de indivisibilidade. Deste modo, em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, o processo de criação revela-se afinal um processo de mostração: de exibição do que existe mas não devia ser mostrado.

A criatura de Victor não é sinónimo de um desfazer-se do elemento abjecto, mas sim, e como nota Hogle (1998: 186), um revelar de tudo aquilo que Victor e a sociedade burguesa rejeitam, do seu lado abjecto/do monstro em si, daquilo que não pode ser reduzido a uma unidade coerente dentro de um sistema. Segundo este autor, a monstruosidade da criatura manifesta-se na medida em que corporiza e distancia tudo o que em Victor, na sociedade, e nela própria é rejeitável pela cultura ocidental:

> The creature is a 'monster' in that it/he embodies *and* distances 'all that society refuses to name' – all the betwixt-and-between, even ambisexual, cross-class, and cross-cultural conditions of life that Western culture "abjects", as Kristeva would put it. (Hogle, 1998: 186) [itálico do autor]

Os heróis sublimes são, pois, elementos que pela sua diferença, pelas marcas extraordinárias que ostentam, constituem figuras indizíveis, inclassificáveis, alteridades inassimiláveis que correspondem deste modo ao "sintoma do abjecto" descrito por Julia Kristeva: "Le *symptôme*: un Langage, déclarant forfait, structure dans le corps un étranger inassimilable, monstre" (Kristeva, 1980: 19) [itálico da autora]. A sociedade é incapaz de assimilar estes heróis, mas é também incapaz de os eliminar e, segundo Julia Kristeva, é o reconhecimento da impossibilidade de excluir os elementos ameaçadores e anti-sociais[83] (que aqui analisamos como parte do sujeito, mas também como parte da sociedade enquanto identidade) que provoca a sensação e a atitude a que a autora chama abjecção (Gross, 1990: 87).

O conjunto de malformações que caracterizam os heróis sublimes torna-os simultaneamente cativantes e repulsivos, possuidores de um fascínio que Kristeva diz próprio do (sujeito) abjecto e que ele utiliza sobre as suas vítimas, tornando-as submissas e voluntárias (1980: 16-17). De resto, este encantamento é uma constante nos heróis românticos. Eles são figuras carismáticas a que não é possível ficar indiferente, são personagens arrebatadoras e repugnantes, geradoras de ódios e afeições, ou de uma mistura de ambos. Estas características inexplicavelmente ligadas traduzem-se na própria expressão herói-vilão, habitualmente utilizada para designar o herói romântico: isto porque, se por um lado eles provocam um

[83] Até porque, estes heróis sublimes/monstrusos despertam sentimentos ambíguos no sujeito e na sociedade que, se por um lado desejam eliminá-los definitivamente, por outro, segundo Gil (1994: 135), não deixam de procurar na figura do monstro uma imagem estável de si próprios.

sentimento de revolta devido aos seus actos criminosos, por outro não deixam de exercer sobre os que os rodeiam, e sobre o próprio leitor, a atracção que faz deles heróis, submetendo os outros passivamente aos seus actos e fazendo com que o leitor, apesar de ter conhecimento dos contornos mais obscuros da sua personalidade, os aceite mais do que como vilões, como vítimas do seu mundo ficcional (Butler, 1981: 161). Independentemente da vontade ou do juízo racional do outro, a atracção pelo herói abjecto (que é também uma atracção pelo abismo) é inevitável.

Importa, pois, distinguir duas situações em que o abjecto se verifica: aquela em que o herói reconhece em si um lado abjecto que procura suprimir, e aquela em que é o próprio herói quem constitui o elemento abjecto de uma sociedade que o procura erradicar. Em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, por exemplo, verificam-se ambas as situações – a do terror que Peter Schlemihl sente perante a sua própria condição de homem sem sombra (de que não se pode libertar) e a da atracção/repulsa que desperta nos outros, como sucede com Mina que, apesar de aterrorizada desde o primeiro momento pela ausência de sombra em Schlemihl (Chamisso, [1813] 1922: 278-279), não consegue evitar um amor que acabará por conduzi-la (in)voluntariamente à desgraça.

Em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, tal como em *Faust I*, por exemplo, a questão do abjecto não se coloca apenas ao nível da figura do herói, mas também da sua relação com outros elementos abjectos – no caso de Schlemihl, salienta-se a sua relação com o ouro e com o homem de cinzento. Numa passagem referente ao seu relacionamento com a fortuna que possui, Schlemihl expressa-se em termos de atracção/repulsa, como se estivesse a falar de uma questão sexual – o ouro é algo

que ele deseja e possui de uma forma quase carnal, com volúpia, para o rejeitar logo em seguida:

> So verging der Tag, der Abend; ich schloß meine Tür nicht auf, die Nacht fand mich liegend auf dem Golde, und darauf übermannte mich der Schlaf. [...] Ich stieß von mir mit Unwillen und Überdruß dieses Gold, an dem ich kurz vorher mein törichtes Herz gesättigt [...]. (Chamisso, [1813] 1922: 277)

Trata-se de uma relação que reflecte afinal a de Peter Schlemihl consigo próprio (a sua fragmentação interior) e o modo como encara, não só o ouro perturbador, sujo e impeditivo da sua tranquilidade, mas também aquele que lho proporcionou. Efectivamente, é a abjecção que define a sua experiência quando observa o homem de cinzento. Schlemihl sente-se incapaz de evitar olhar para uma figura que não suporta: "[S]o ward mir doch seine blasse Erscheinung, von der ich kein Auge abwenden konnte, so schauerlich, daß ich sie nicht Länger ertragen konnte" (Chamisso, [1813] 1922: 274). Mas, em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, a conexão entre ouro e abjecção vai além dos sentimentos do protagonista. Na verdade, existe uma outra vertente deste objecto que é semelhante à que se verifica em *Le Comte de Monte-Cristo*: aqui o dinheiro assume o papel de objecto que potencia parte do fascínio dominador exercido pelo herói sobre os outros. É a riqueza que encanta os que o rodeiam a ponto de, em parte, as suas faculdades ficarem suspensas, mas também, e em grande medida, de eles fingirem não se aperceber da estranheza e da diferença, ou até mesmo dos comportamentos transgressores e das mentiras dos heróis. Ou seja, é o ouro que faz de um sujeito, que à partida seria apenas repulsivo, um indivíduo atraente, ao qual todos se submetem prontamente. A fortuna encanta, mas também compra e, como tal, expõe outros elementos

(moralmente) abjectos, nomeadamente a hipocrisia e a falsa moralidade que presidem ao encenar social do Eu limpo e adequado e, por isso, faz prolongar o abjecto dentro da própria (aparente) normalidade.

Na verdade, tanto a hipocrisia como a falsa moralidade constituem elementos que a sociedade e os indivíduos reconhecem como componentes que idealmente deveriam ser eliminados, mas que na prática nunca o são. De resto, o dinheiro é um dos elementos abjectos que nas obras em análise melhor revela os restantes, expondo o contraste entre a moral e os ideais fundadores da sociedade burguesa e a sua (não) prática – são as fortunas de Peter Schlemihl e do Conde de Monte-Cristo que lhes permitem, até certo ponto, viver dentro da sociedade e até mesmo ter poder dentro de um espaço social que, não fora a importância que atribui aos valores materiais, prontamente teria excluído estas figuras estranhas, de proveniência desconhecida e com fortunas de origem duvidosa, que assim sendo provocam concomitantemente repulsa pela diferença e fascínio pelo poder (que compram com as suas fortunas).

Os "heróis abjectos" constituem afinal um repositório das dicotomias e dos paradoxos que definem o ser humano e a sociedade, tornando-os visíveis e sendo por isso fascinantes, como nota Bernstein:

> In order to fascinate, the Abject Hero must first persuade us that in spite of the obvious unpleasantness – or, more accurately, exactly because of that unpleasantness – conversation with him will yield the benefit of an otherwise unavailable insight into both human nature and the workings of society. Crucial to his success is the Abject Hero's exploitation of the knowledge that the dominant culture itself has endowed his marginal position with the compensatory prestige of an access to truths supposedly 'denied to those blinkered by or imprisoned in the assumptions of their own society.' (Bernstein, 1992: 33)

Efectivamente, Bernstein sublinha relativamente a estes heróis alguns aspectos que são também fundamentais à definição do conceito de herói sublime: a noção de que se trata de figuras marginais, uma vez que existem à margem das regras da cultura dominante; a ideia de que despertam a repulsa por parte dessa mesma cultura, mas também a noção de que essa abominação do herói abjecto é indissociável do fascínio que a sua visão única e reveladora do âmago do ser e da sociedade desperta na dita normalidade. Este fascínio, que podemos aproximar daquilo que atrás designámos por estupor, resulta do carácter excepcional do sujeito e da sua exposição, da exibição de uma singularidade deformada. Tal como Burke propõe na sua definição da experiência sublime (Burke, [1757] 1990: 57), também perante o objecto abjecto se dá um gelar das faculdades, uma suspensão do ser que observa. O que torna estes heróis sedutores e temíveis é afinal a singularidade pressentida (a noção ou a suspeita de que algo de obscuro marcou o passado do herói, até mesmo a sua origem, e o acompanha até ao presente), que se alia a um grau de exposição apenas suficiente para despertar a curiosidade, o interesse, e provocar a incapacidade de desviar o olhar. O herói abjecto, apesar de ser uma figura claramente sedutora e de fazer com que todos os olhares se centrem em si, como se refere em *Le Comte de Monte-Cristo*, a propósito da presença do Conde no baile dos Morcef – "tous les yeux se fixaient sur lui" (Dumas, [1845] 1981: 413-414), é simultaneamente uma presença incómoda:

> - Revenons à la promesse que vous vouliez exiger de moi, comtesse, dit Franz.
> - Ah ! c'est de rentrer directement à l'hôtel et de ne pas chercher ce soir à voir cet homme. Il y a certaines affinités entre les personnes que l'on quitte et les personnes que l'on rejoint. Ne servez pas de

> conducteur entre cet homme et moi. Demain courez après lui si bon vous semble ; mais ne me le présentez jamais, si vous ne voulez pas me faire mourir de peur. (Dumas, [1845] 1981: 413-414)

A sua estranheza e o seu mistério são uma espécie de recordação de algo que se procura e se evita ao mesmo tempo, numa ambiguidade de sentimentos que neste excerto é expressa pela Condessa G. relativamente ao Conde.

Tal como vimos a propósito de Peter Schlemihl, o herói que por ter perdido a sombra e por se ter tornado misteriosamente rico e eloquente se transforma numa figura notada, também Melmoth e Cimourdain são figuras que despertam a curiosidade daqueles que os olham como se fossem abismos perigosos, ameaçadores, mas absolutamente irresistíveis. O mistério que envolve Melmoth (tal como o que envolve o Conde de Monte-Cristo) faz com que, apesar de ser aterrador (ou por causa disso) ele centre sobre si todas as atenções.[84] A mesma sociedade que o procura suprimir não consegue evitar o seu fascínio. Já no caso de Cimourdain, existe também um passado obscuro – a sua vida enquanto padre, que o narrador afirma ser o seu lado negativo (Hugo, [1827] 1993: 116) – aqui aliado a um carácter severo e insondável. Todavia, neste caso, não são só os aspectos que à partida

[84] De resto, na obra de Dumas, há uma longa descrição da figura do Conde, no final da qual se conclui que o verdadeiro motivo para o interesse despertado pelo Conde é o mistério que o envolve: "Nous l'avons déjà dit, le comte, soit prestige factice, soit prestige naturel, attirait l'attention partout où il se présentait ; ce n'était pas son habit noir, irréprochable il est vrai dans sa coupe, mais simple et sans décorations ; ce n'était pas son gilet blanc sans aucune broderie ; ce n'était pas son pantalon emboîtant un pied de la forme la plus délicate, qui attiraient l'attention : c'étaient son teint mat, ses cheveux noirs ondés, c'était son visage calme et pur, c'était son oeil profond et mélancolique, c'était enfin sa bouche dessinée avec une finesse merveilleuse, et qui prenait si facilement l'expression d'un haut dédain, qui faisaient que tous les yeux se fixaient sur lui.
Il pouvait y avoir des hommes plus beaux, mais il n'y en avait certes pas de plus significatifs, qu'on nous passe cette expression : tout dans le comte voulait dire quelque chose et avait sa valeur ; car l'habitude de la pensée utile avait donné à ses traits, à l'expression de son visage et au plus insignifiant de ses gestes une souplesse et une fermeté incomparables.
Et puis notre monde parisien est si étrange, qu'il n'eût peut-être point fait attention à tout cela, s'il n'y eût eu sous tout cela une mystérieuse histoire dorée par une immense fortune" (Dumas, [1845] 1981: 854-855).

poderiam ser considerados negativos pela sociedade que atraem, mas também o mistério em torno da sua absoluta rectidão de carácter e do seu invulgar sentido de justiça – o tentar perceber até onde Cimourdain consegue levar as suas paixões (extremas e inconciliáveis) pela justiça e por Gauvain.

O sentimento da sociedade perante o herói sublime/abjecto é afinal um sentimento próximo daquele a que Fernando Guerreiro se refere como obsceno, escrevendo acerca do modo como, após o assassinato de Marat, o corpo e a tela do corpo se tornaram objectos exibidos e visitados, ainda que insuportáveis para o olhar (Guerreiro, 1999: 32). Com efeito, a famosa tela de David (fig. 1) expõe o abjecto presente no corpo morto de Marat: a doença de pele que obrigava o herói da Revolução Francesa a trabalhar na banheira, a morte (provavelmente o mais constante elemento de atracção e de repulsa) e o assassinato em si, comportamento socialmente reprovável, mas que aqui surge também como evidência do lado moralmente abjecto de Marat, que levou Charlotte Corday a eliminá-lo. Marat constitui, pois, uma figuração do repulsivo em termos físicos e morais, que só a grandeza de David permite representar de modo

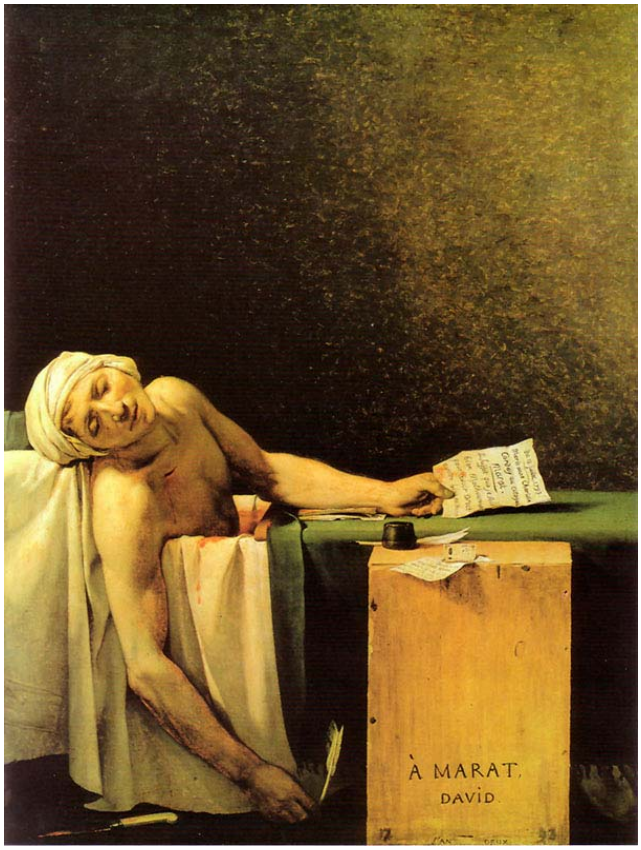

Figura 1. Jacques-Louis David, *La Mort de Marat*, 1793, óleo sobre tela, 165 x 128 cm., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas.

simultaneamente repugnante e sedutor (Janson, 1992: 597) – abjecto, portanto.

Segundo Kristeva, o que verdadeiramente motiva a abjecção não são apenas os aspectos menos limpos ou saudáveis, mas sim tudo aquilo que perturba a identidade, o sistema e a ordem (e em que se incluem naturalmente os aspectos anteriormente referidos):

> Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte. (Kristeva, 1980: 12)

Ora, os heróis sublimes não são senão sujeitos cujas características, pela sua excepcionalidade e ambiguidade, questionam de modo directo o sistema e a ordem, originando dúvidas relativas à identidade até porque, e ainda segundo Julia Kristeva, o abjecto é uma fronteira e uma ambiguidade (1980: 17). De resto, e como temos vindo a verificar ao longo deste capítulo, estes heróis singulares e monstruosos existem num limbo e constituem eles próprios um espaço limiar, ambíguo e dificilmente identificável. Os heróis sublimes são, pois, tal como a abjecção, aquilo que abala o instituído, destruindo as fronteiras sociais e não respeitando posições definidas, nem regras, nem fronteiras ou limites impostos socialmente (Gross, 1990: 90). Efectivamente, são estas figuras que, por reunirem um conjunto de características que se opõem entre si, possibilitam e fomentam nas obras o esbater dos limites entre aquilo que é adequado e o que não é adequado, entre o limpo e o sujo, o são e o doentio e, até mesmo, entre o Bem e o Mal – o herói e o vilão.

Falamos, pois, de figuras paradoxais, marcadas por uma ambiguidade que é também característica de uma outra categoria estética – o grotesco –, que emergiu enquanto tal no século XVIII (Kayser, [1957] 1963: 30), e que acolhe aspectos

repulsivos como sejam a fealdade e a enfermidade (Hugo, [1827] 1993: 73), combinando-os com elementos que lhes são opostos numa fusão que, segundo Kayser ([1957] 1963: 31), tem como efeitos principais a surpresa e o horror, e de que a descrição da criatura de Frankenstein nos seus primeiros momentos de vida constitui um bom exemplo. Como vimos, trata-se de um ser composto por uma soma de fragmentos aparentemente belos que o seu criador procura combinar, mas que por serem incompatíveis entre si dão origem a uma figura grotesca, no sentido em que o termo é referido por Kayser. Em "Theories of the Grotesque" (1997: 85), Frances Barasch refere o facto de os teóricos da *Reader-response Theory* considerarem que o grotesco é aquilo que simultaneamente atrai e repele, provoca o riso e o terror, o prazer e o desprazer.[85] De facto, alguns autores, nomeadamente os do século XVIII, definem o grotesco como o resultado da combinação inusitada do terrível com o riso. Todavia, não é nesse sentido que consideramos poder aproximar os heróis sublimes do conceito de grotesco, mas sim na medida em que este tem como uma das suas principais características a desarmonia[86] (que está na origem do terrível e, consequentemente, da surpresa e do horror). Nas palavras de Thompson:

> The most consistently distinguished characteristic of the grotesque has been the fundamental element of disharmony, whether this is referred to as conflict, clash, mixture of the heterogeneous, or conflation of disparates. (Thompson, 1972: 20)

No caso dos heróis em estudo, esta desarmonia, este choque e esta mistura do heterogéneo estão patentes numa fragmentação física e/ou psíquica que é representada como um conflito permanente e irresolúvel, e que temos vindo a

[85] Para uma breve história do conceito de grotesco e da sua utilização na literatura, confronte-se Barasch, 1988: 559-571.
[86] De resto, segundo Barasch (1971: 10), o denominador comum de todas as teorias modernas do grotesco é justamente a negação da harmonia e das formas clássicas.

referir como sendo um dos elementos decisivos para a sua caracterização. Esta permeabilidade entre elementos opostos, bem como o tipo de reacções descritas como características do grotesco, são em muito semelhantes às enumeradas por Julia Kristeva como próprias da abjecção.[87] Podemos ainda encontrar paralelos entre estes dois conceitos ao nível do questionamento do sistema e da ordem,[88] uma vez que ambos constituem afinal modos de revelar um universo que é contrário às leis que regulam o mundo familiar (Kayser, [1957] 1963: 31), de exibir um espaço onde a ordem foi transgredida e onde, como tal, se revela a natureza artificial das regras impostas pela racionalidade, sublinhando-se assim o carácter ilusório, frágil e instável do mundo dito real[89] (porque o grotesco existe no mundo real e, segundo Thomson (1972: 23), daí resulta o seu poder). Aliás, Meyer sublinha o poder que o grotesco exerce sobre a forma de o sujeito olhar para a sua realidade e para o cariz irregular e até mesmo contraditório desta:

> Though readers may find that grotesque literature produces an emphasis on the exceptional, the set apart and the aberrant, most will also readily acknowledge the powerful ability it has to appear tangible and real and to force us to look deep within our buried psyches. By fostering such insights into the dreadfulness of our universe, the grotesque tends to encourage contradictory interpretations and confused categories and ultimately becomes defined as an art form that recognizes its own self-contradiction and cultivates it as a literary principle. […] Ultimately our attraction to the grotesque is not based

[87] A grande diferença entre os conceitos de abjecto e de grotesco é que, enquanto o primeiro aponta apenas para o carácter repulsivo do sujeito/objecto, o último está associado às ideias de riso, de caricatura, de comédia e de burlesco: "What will be generally agreed upon, in other words, is that 'grotesque' will cover, perhaps among other things, the co-presence of the laughable and something which is incompatible with the laughable" (Thomson, 1972: 3). A propósito da associação do conceito de grotesco ao riso e à comédia, confronte-se também Barasch 1997, Hugo, [1827] 1993 e Meyer, 1995: i-ii.

[88] Até porque, segundo Barasch (1997: 86), as primeiras teorias do grotesco associavam-no ao transgredir da ordem clássica.

[89] A propósito do grotesco, Thompson (1972: 11) afirma que não será coincidência o facto de este prevalecer sobretudo em sociedades e eras marcadas por mudanças radicais e pela desorientação, como sucede durante o período Romântico.

> on its being an other worldly hell but on its harrowing expression of our human perception of ourselves as simultaneous victims and victimizers. (Meyer, 1995: ii)

Retomando então o pensamento de Kayser ([1957] 1963: 31), podemos concluir que perante esta distorção do mundo familiar, que passa pelo transpor das regras e limites aos mais diferentes níveis (sociais, legais, estéticos, físicos, morais), a reacção do homem consiste, tal como relativamente ao sublime e ao abjecto, num emergir de sentimentos contraditórios que o levam a hesitar entre o fascínio e a repulsa:

> The distortion of all ingredients, the fusion of different realms, the coexistence of beautiful, bizarre, and repulsive elements, the merger of the parts into a turbulent whole, the withdrawal into a phantasmagoric and nocturnal world […] – all these features have here entered into the concept of grotesque. (Kayser, [1957] 1963: 79)

A expressão "todo turbulento" – utilizada para referir aquele, ou aquilo, que existe num mundo fantasmagórico e nocturno e que resulta de uma fusão entre domínios e elementos incompatíveis e distorcidos – poderia ser utilizada para referir os heróis sublimes em análise. Na realidade, também eles são figuras que vivem num espaço (físico e social) obscuro e marginal (como veremos na Parte II) e, tal como o "todo turbulento", também eles são figuras aparentemente unas[90] relativamente às quais uma observação mais próxima permite observar a turbulência inerente a um sujeito que resulta da soma de fragmentos inconciliáveis e de algum modo distorcidos ou, pelo menos exagerados.

Em *Faust I*, o herói apresenta-se a si próprio como alguém que estudou Filosofia, Medicina, Jurisprudência e Teologia, como alguém que os outros tratam

[90] À excepção da criatura de Frankenstein, cuja descrição física salienta desde logo o horror provocado pelos contrastes e pela incongruência de uma construção que é feita a partir de corpos distintos e que, como tal, ostenta uma diversidade que não é unificável.

por Mestre e Doutor, afirmando mesmo ter discípulos (vv. 334-363), logo, como alguém que é um exemplo dentro da sociedade e que, dados os seus conhecimentos extraordinários, corresponde a um determinado ideal de perfeição. Todavia, a inquietação interior deste sujeito vem contrariar a imagem perfeita que os seguidores têm dele e o facto de recorrer à magia para atingir um saber interdito (vv. 377-383) revela as falhas no seu conhecimento, mas também, e sobretudo, a sua falha enquanto ser humano que, incapaz de aceitar as limitações próprias da sua condição, procura um conhecimento transcendente a qualquer preço (vv. 475-481). Tal como os restantes heróis, que cedem à tentação demoníaca em troca de "bens" que lhes permitam aproximar-se do absoluto, também Faust obtém um resultado que acaba por se revelar insatisfatório, senão mesmo oposto ao pretendido:

> FAUST**.** Ich fühl's, vergebens hab ich alle Schätze
> Des Menschengeists auf mich herbeigerafft,
> Und wenn ich mich am Ende niedersetze,
> Quillt innerlich doch keine neue Kraft;
> Ich bin nicht um ein Haar breit höher,
> Bin dem Unendlichen nicht näher.
> (vv. 1810-1814)

Apesar de todo o conhecimento acumulado, Faust não se sente mais próximo do infinito do que estava anteriormente. Na verdade, o novo saber adquirido parece servir apenas para tornar Faust mais consciente da incapacidade de atingir o Todo por que anseia, aumentando assim o seu estado de permanente descontentamento e angústia. Como sugere o Espírito da Terra ao chamar-lhe ironicamente "super-homem" ("Welch erbärmlich Grauen/ Faßt Übermenschen dich!", vv. 489-490), ao invés de o levar a atingir a perfeição, a aquisição de qualidades extraordinárias transformou este herói num ser híbrido, num misto de características

humanas e não-humanas que, apesar de lhe proporcionarem uma forma de superioridade sobre os outros, vêm essencialmente acentuar o seu conflito interior e provocar a distorção que resulta da incapacidade de conciliar num mesmo ser características opostas entre si (ou, até mesmo, de domínios diferentes). Encontramos ainda um bom exemplo de uma figura que corresponde à ideia do "todo turbulento" e que, a nosso ver, pode por isso ser classificada como grotesca no herói de *Quatrevingt-treize*. Com efeito, o narrador começa por descrever Cimourdain como um ser que tem em si o Absoluto (Hugo, [1874] 1979: 149). Contudo, uma análise dos elementos que constituem este absoluto permite concluir que são excessivos (distorcidos) e incompatíveis – como o amor pelo clemente Gauvain e o amor por uma Justiça implacável –, motivo pelo qual o narrador afirma que a plenitude do herói é afinal um vácuo: " Cette plénitude énorme, au fond, c'est le vide" (Hugo, [1874] 1979: 150). De facto, o herói sublime constitui uma forma de corporização do caos que é demonstrável à luz da definição de grotesco proposta por Bayer-Berenbaum (1982: 28-29). A autora opõe a categoria do grotesco à de distorção, considerando que esta se traduz no exagero de uma característica da personagem (tamanho do nariz, dos olhos, por exemplo), enquanto o grotesco consiste numa combinação inusitada de características consideradas normais ou até mesmo belas, como sucede no caso da criatura de Frankenstein (Shelley, [1818] 1998: 57). Deste modo, o grotesco residiria sempre na estranheza inerente ao modo de organizar as partes e não nestas, constituindo uma demonstração do caos (físico, psíquico ou, até mesmo sociopolítico) subjacente.

Concluímos, então, que a qualquer das categorias estéticas que consideramos contribuírem para a caracterização do herói sublime são sempre inerentes as ideias

de indefinição (dos contornos e fronteiras) e, dada essa indefinição, ou com o intuito de a atingir, de transgressão. Trata-se, portanto, de uma figura que se distingue pelo carácter ambíguo das fronteiras do seu mundo e de si próprio, por um constante infringir dos limites que, regra geral, é intencional, que visa o regresso ao caos pré-criação, pré-divisão, pré-distinção, pré-apropriação e pré-proibição (Bayer-Berenbaum, 1982: 106) e que, paradoxalmente, tem origem na sua ânsia obsessiva pelo Absoluto.

É, pois, a vontade de recuperar a liberdade que foi retirada ao Homem através da imposição da moral cristã e dos valores pequeno-burgueses prevalentes nas sociedades em que estes heróis se inserem que motiva a transgressão. A demanda de um espaço, tempo ou estatuto que lhes permitam superar os limites impostos ao Homem pela sociedade e por Deus está na origem do recurso ao pacto demoníaco, única forma que o herói encontra de superar a condição humana, associando-se ao transcendente (por oposição ao materialismo burguês) e ao Mal (por oposição a Deus e à moral cristã) e afastando-se assim, mesmo que apenas temporariamente, da "posição intermédia, neutra e indecisa que sempre foi a das classes burguesas depois da sua fase combativa" (Barrento, 2005: 129). Destes processos e de outros que lhes estão associados daremos conta no capítulo que se segue.

3. Transgressão, punição e absolvição

3.1. O desejo de Absoluto e a atracção do abismo

Tal como referimos no início, constitui objecto da nossa análise o herói sublime enquanto figura que se distingue das outras pela necessidade de transgredir as leis aplicáveis a todos os seres humanos e de, em última análise, extrapolar a sua humanidade e atingir o Infinito e o Absoluto.[91] Esta necessidade surge fundamentada na melancolia romântica – sentimento que Chateaubriand[92] justifica com um aumentar do conhecimento do mundo e do Homem que não é acompanhado por um aumento da possibilidade de experimentar por parte do indivíduo:

> Plus les peuples avancent en civilisation, plus cet état du *vague* des passions augmente ; car il arrive alors une chose fort triste : le grand nombre d'exemples qu'on a sous les yeux, la multitude de livres qui traitent de l'homme et de ses sentiments, rendent habile sans expérience. On est détrompé sans avoir jouï; il reste encore des désirs, et l'on n'a plus d'illusions. […] Les anciens ont peu connu cette inquiétude secrète, cette aigreur des passions étouffées qui fermentent toutes ensemble […]. (Chateaubriand, [1802] 1966: 309) [itálico do autor]

[91] Falamos pois de um herói próximo daquilo que, de acordo com Smadar (1995), é uma figura (típica da literatura do século XIX) "maior do que a vida" e que procura a qualquer preço atingir a sua verdade. Smadar sublinha o que diz ser o carácter "fanático" destes heróis: o modo obsessivo com que aderem a uma ideia, valor ou convicção e que, sendo aquilo que os torna figuras destacadas, é também o que conduz à sua inevitável destruição.

[92] Chateaubriand, René-Auguste de, [1802] 1966, *Génie du Christianisme*, vol. I, GF-Flammarion, Paris.

Paradoxalmente, parece ser o avanço da civilização em direcção ao almejado conhecimento absoluto que conduz a um aumento da ansiedade em alcançá-lo, sentimento que, em *Faust I*, Mefistófeles atribui ao facto de Deus ter dado ao Homem apenas o conhecimento suficiente para este se aperceber da sua própria ignorância e da sua incapacidade de atingir o todo. Mefistófeles acusa mesmo Deus de ter enganado o Homem, uma vez que a pequena "luz divina" que lhe concedeu desperta nele o desejo de atingir um conhecimento que não está ao seu alcance, causando-lhe insatisfação e infelicidade: "Ein wenig besser würd' er leben,/ Hättest du ihm nicht den Schein des Himmellichts gegeben" (vv. 283-284). Encontramos uma outra referência a este sentimento de traição divina e à infelicidade que origina na obra de Dumas: "la faute n'en était pás à Dantès, mais à Dieu, qui, en bornant la puissance de l'homme, lui a fait dês désirs infinis!" (Dumas, [1845] 1981: 244). Em ambos os casos, a insatisfação é considerada como própria do ser humano, mas não como sua responsabilidade – o Homem transgride porque Deus lhe deu o conhecimento suficiente para perceber as suas limitações e para desejar ultrapassá-las, procurando, por todos os meios à sua disposição, elevar-se em direcção ao Infinito e ao Absoluto. Deus é assim apontado como aquele que verdadeiramente projecta o Homem no abismo, uma vez que foi ele quem fez da transgressão um acto inerente à natureza humana.

De acordo com Bebergal, em "A Meditation on Transgression. Foucault, Bataille and the Retrieval of the Limit", o progresso do conhecimento humano é feito de transgressões e o acto de transgredir não constitui uma forma de eliminar as limitações impostas ao ser humano, mas sim de ultrapassar determinados limites, dando lugar à criação de outros:

> To define transgression we must think of a threshold, or rather, a movement towards the threshold, towards the limit […]. We must think of the self being pushed to its own limits, where it uncovers new limits, in an infinite procedure, that instead of liberating the self from its confines, imposes new limits that must be again transgressed. Each limit is revealed through transgression […]. (Bebergal, 1998: 1)

A procura do Absoluto é assim um percurso violento, feito de obstáculos infindáveis que o sujeito derruba para logo a seguir encontrar outros – um percurso que conduz a um conhecimento cada vez mais profundo do mundo que o rodeia e de si próprio (dos seus próprios limites), mas nunca total, sendo por isso uma demanda infindável que coloca o Homem que anseia pelo Absoluto perante novos e permanentes obstáculos e abismos (ou possibilidades de Queda). A proximidade do objecto da busca e a impossibilidade de o tocar levam a inquietação ao extremo, e provocam uma melancolia profunda que, aliada à capacidade e ao desejo de acção que caracterizam os heróis deste período, os leva a agir.[93] Para tal, recorrem a quaisquer meios, por mais condenáveis que possam ser aos olhos da sociedade, como refere Rita Iriarte a propósito da sede de conhecimento e experiência no Fausto de Goethe, afirmando que o "pacto com o diabo, sendo embora condenável, é escolhido como única via que se oferece a Fausto para satisfazer o seu anseio legítimo de conhecimento e experiência" (Iriarte, 1984: 15). Apesar de assumir formas distintas nas diferentes obras, o Absoluto consubstancia-se, regra geral, na sede de conhecimento descrita por Chateaubriand e que João Barrento (1984a: 108-109) considera ser um dos constituintes essenciais do mito de Fausto.

[93] Como nota Seabury (2001: 131), os heróis românticos são sujeitos de desejos insaciáveis que estão condenados ao desapontamento, daí que se transformem em figuras alienadas, incompreendidas e, por isso, excluídas.

O herói deste período surge-nos, pois, como aquele que simultaneamente deriva da melancolia e a combate, fazendo tudo o que está ao seu alcance para ultrapassar as suas limitações de Homem e aceder à experiência interdita. O motivo central que designa o percurso de vida do herói romântico é afinal, como escreve João Barrento relativamente ao mito de Fausto, "a vontade de superação dos limites":

> O núcleo deste mito é, ao que me parece, *o da vontade da superação dos limites*, que tanto podem estar *no* Homem como *fora* dele." Para Bloch, Fausto representa a figura paradigmática do homem que ultrapassa limites, do *homo utopicus*. (Barrento, 1984a: 110) [itálico do autor]

Fausto é, pois, segundo o que diz Kaufman-Osborne a propósito de Victor Frankenstein, uma representação dos feitos épicos da mente, do desejo de conhecer a verdadeira realidade e a substância universal (Kaufman-Osborne, 1997: 221). Na verdade, tal não é mais do que uma forma de experiência de si e do mundo com vista à superação de todos os limites, nomeadamente da sua própria mortalidade e, portanto, uma experiência que visa o Absoluto. Tal como Fausto, também os restantes heróis em análise procuram por todos os meios atingir aquilo que é, em última instância, a superação de si próprios – independentemente de se tratar de limites interiores ou exteriores a si, uma vez que ambos os processos constituem uma forma de atingir o conhecimento e, portanto, uma afirmação da dignidade humana que é proposta pelo sublime schilleriano. De resto, e mantendo a aproximação entre estes heróis e a figura de Fausto, podemos afirmar que, à semelhança do Fausto de Goethe, aquilo que eles procuram alcançar é a "plenitude" (Centeno, 1984: 81): um espaço onde têm lugar todas as suas imperfeições, excessos e contradições, uma vez que a plenitude existe no sentido do acabamento do

Homem e não no da sua perfeição. Cimourdain é, como vimos, um exemplo do herói que, tendo em si o Absoluto, não é de todo uma figura perfeita (Hugo, [1874] 1979: 150) – uma figura relativamente à qual o Absoluto é sinónimo de multiplicidade e esta de falta de unidade e, por isso, de vazio:

> Cimourdain était une conscience pure, mais sombre. Il avait en lui l'absolu. […] C'était par-dessus tout un opiniâtre. Il se servait de la méditation comme on se sert d'une tenaille ; il ne se croyait le droit de quitter une idée que lorsqu'il était arrivé au bout ; il pensait avec acharnement. Il savait toutes les langues de l'Europe et un peu les autres ; cet homme étudiait sans cesse, ce qui l'aidait à porter sa chasteté, mais rien de plus dangereux qu'un tel refoulement.
>
> Prêtre, il avait, par orgueil, hasard ou hauteur d'âme, observé ses voeux; mais il n'avait pu garder sa croyance. La science avait démoli sa foi ; le dogme s'était évanoui en lui. Alors, s'examinant, il s'était senti comme mutilé, et, ne pouvant se défaire prêtre, il avait travaillé à se refaire homme, mais d'une façon austère ; on lui avait ôté la famille, il avait adopté la patrie ; on lui avait refusé une femme, il avait épousé l'humanité. Cette plénitude énorme, au fond, c'est le vide. (Hugo, [1874] 1979: 149-150)

Neste excerto, a etopeia do herói faz-se contrastando dois momentos da sua vida e sublinhando os traços de carácter que, por serem reveladores da verdadeira índole de Cimourdain, se mantêm, independentemente da dicotomia que no texto opõe o sacerdote ao Homem. A austeridade, o recurso à meditação, a fidelidade aos seus votos, a busca do conhecimento e, sobretudo, a teimosia e a obstinação são aspectos enfatizados pela estrutura anafórica com que é conduzida a sua enumeração, sendo apresentados como intrínsecos a esta figura, como os elementos inabaláveis sobre os quais se constrói a plenitude de Cimourdain. Todavia, apesar de o narrador começar por sublinhar a pureza da consciência do herói, refere-a também como sombria, antítese que advém, em grande medida, do facto de se tratar de uma consciência composta por elementos que se opõem entre si. No fundo, a referência aos dois

lados antagónicos de Cimourdain sintetiza a totalidade dos conflitos representados na obra. A consciência de Cimourdain é uma súmula do lado mais puro da Revolução (representado por Gauvain) e da obscuridade religiosa e monárquica (corporizada por Lantenac) – o herói é o elo através do qual se estabelece a ligação entre as partes em conflito, uma vez que teve um contacto privilegiado com ambas e que a sua luta interior reflecte a impossibilidade de resolução do problema histórico que é colocado pela Revolução Francesa e que, a nosso ver, preside à construção de *Quatrevingt-treize*: o questionar os limites da fronteira entre o Bem e o Mal.

No excerto anteriormente citado, a enumeração das características que parecem constituir o verdadeiro dogma para Cimourdain é seguida da referência ao modo como a ciência abalou a sua fé, expondo desse modo os aspectos menos firmes e substituíveis deste herói e recorrendo mais uma vez à anáfora para os sublinhar. A ciência é assim o elemento demolidor da estabilidade e da plenitude de Cimourdain, é ela que o mutila e que o obriga a fazer opções com as quais pretende preencher as falhas que o impedem de ser um homem completo.

Na verdade, a forma obstinada como Cimourdain procura atingir a plenitude leva-o a percorrer múltiplos caminhos que são contraditórios entre si, e assim, na impossibilidade de eliminar alguns deles, o herói transforma-se num espaço de paradoxos. Como tal, o narrador refere as mutações e fragmentações sofridas por Cimourdain, apresenta-o como alguém que de padre (de meio homem, como diz o narrador)[94] se fez filósofo e de filósofo atleta (Hugo, [1874] 1979: 150), sublinhando aquelas que considera serem as imperfeições do herói, os paradoxos que lhe dão forma e a impossibilidade de suprimir os elementos incompatíveis sem haver

[94] "[C]ar le prêtre n'est homme qu'à mi-corps" (Hugo, [1874] 1979: 280).

mutilação. Assim, apesar de Cimourdain não desejar ser padre, a perda da fé e a abdicação dos votos religiosos (que mantém apesar de perder a crença) não deixam de ser considerados formas de mutilação do herói. Por conseguinte, Cimourdain acaba por nunca suprimir os elementos contraditórios que o impedem de atingir a plenitude como homem. Todo o percurso de vida do herói de *Quatrevingt-treize* é, pois, apresentado como um conjunto de experiências e conhecimentos que não constituem uma verdadeira soma, na medida em que da sua junção não pode resultar uma unidade, mas sim uma demanda obsessiva da plenitude perdida. Trata-se de uma busca do ser perfeito que, no entender de Cimourdain, encontra forma na figura idealizada do anjo exterminador – um ideal de perfeição que o herói não consegue atingir e que por isso projecta no seu *alter-ego* e *filho*, Gauvain.[95] Todavia, também este recusa a Cimourdain o atingir dessa plenitude, na medida em que a clemência que caracteriza Gauvain é oposta ao ideal exterminador do herói. A demanda de Cimourdain tem assim um ponto de chegada que é inevitavelmente vazio.

Atingir a plenitude implica por parte do homem um "esforço de realização" (Centeno, 1984: 81), que vai ao encontro do espírito voluntarista destes heróis, falando mesmo Yvette Centeno (1984: 91-92) da existência de uma "literatura de busca" que tem por objecto a sabedoria eterna através do conhecimento de si. Nas obras em estudo, este conhecimento é procurado através da experiência/acção e o acto de experimentar faz-se nomeadamente através da aplicação de conhecimentos científicos e alquímicos, através da aquisição de poderes especiais (obtidos em

[95] "Cimourdain se figurait Gauvain écrasant du pied les ténèbres, cuirassé de lumière, avec une lueur de météore au front, ouvrant les grandes ailes idéales de la justice, de la raison et du progrès, et une épée à la main ; ange, mais exterminateur" (Hugo, [1874] 1979: 280).

pactos demoníacos), ou através de um questionar dos poderes político, religioso e até mesmo divino e das regras que estes impõem. Com efeito, e como teremos oportunidade de verificar ao longo dos capítulos que se seguem, o desejo de Absoluto dos heróis destas obras leva-os a procurar, ou pelo menos a aceitar, um qualquer meio que faça de si alguém cuja experiência de vida e do mundo está muito para além daquilo a que seria possível aspirar enquanto ser humano comum. Peter Schlemihl, Melmoth, Faust e até mesmo Victor Frankenstein e o Conde de Monte-Cristo fazem uso dos meios que são colocados ao seu dispor e que lhes permitem formas de experimentar quase ilimitadas, ou seja, que lhes conferem uma longevidade, uma fortuna, uma capacidade de deslocação, títulos, conhecimentos científicos (nomeadamente de Geografia, de Biologia e de Física) e um poder de sedução que viabilizam a proximidade de uma existência plena. As possibilidades de viver mais tempo do que os outros seres humanos, de viajar mais e mais rapidamente do que eles (dando resposta a um desejo atrás enunciado por Chateaubriand, que os leva a procurar conhecer diferentes povos, religiões, línguas e costumes), de ter o conhecimento exclusivo dos segredos da vida e da morte, de conquistar infalivelmente a figura feminina desejada ou de usar a fortuna como meio para dominar os outros, constituem, entre outros, um conjunto de factores de aproximação ao Absoluto a que os heróis sublimes não conseguem nem pretendem resistir.[96]

[96] As questões que se prendem com a busca do Absoluto por via do conhecimento científico e da transgressão de âmbito religioso serão tratadas no Capítulo 4 desta Parte, intitulado "A relação com Deus e com a religião". Todavia, entendemos ser oportuno salientar aqui o modo como estes sinais de distinção e de superioridade do herói sublime o aproximam da figura do "super-homem das massas", tal como esta é concebida por Umberto Eco que, seguindo uma proposta de A. Gramsci, considera ter a sua matriz na figura de Edmond Dantès ([1978] 1982: 9-10, 98-100).

As características que temos vindo a atribuir aos heróis das obras analisadas salientam desde logo o facto de se tratar de figuras que reflectem o ideal romântico, não sendo, pois, de estranhar que também na questão da transgressão estes heróis reflictam "o espírito beethoveniano, a vontade humana em contínuo esforço de autossuperação" (Cadete, 1997: 22) e a "elevada liberdade *demoníaca*" (Schiller, [1792-1804] 1997: 225) [itálico do autor] ou o "*puro espírito demoníaco*" (Schiller, [1792-1804] 1997: 230) [itálico do autor] através dos quais manifestam uma sublimidade sem a qual a beleza os levaria a esquecer a sua dignidade (Schiller, [1792-1804] 1997: 230). Como afirma Botting, em *Gothic* (1996: 6), os excessos e as ambivalências das figuras góticas (que pensamos estarem presentes em todas as personagens em análise) eram vistos como sinais de transgressão. O autor acrescenta que esta transgressão dos limites da realidade e da possibilidade constituía um desafio à razão e que os seus motivos centrais eram sempre criminosos. Efectivamente, os heróis sublimes praticam com frequência (ou querem, pelo menos) aquilo que é racionalmente inconcebível, aquilo que está para além dos limites da realidade e da possibilidade do ser humano comum. Eles são figuras de eleição e, independentemente da consciência que têm ou não desse facto,[97] todos agem como tal. E neste agir reside uma grande parte da diferença entre estes heróis e o homem comum. Na verdade, as aspirações, a paixão pelo Absoluto e a ânsia de o atingir (um Absoluto que assume significados distintos para cada indivíduo) são partilhadas pela generalidade dos homens, como testemunha Chateaubriand ([1802]

[97] Encontramos dois exemplos que ilustram a total disparidade a este nível na atitude despretensiosa e de estupefacção perante a atenção dos outros que caracteriza Peter Schlemihl, e na consciência clara e expressa que o Fausto de Goethe tem de ser um eleito: "Já antes do pacto, Fausto possui a consciência aguda de que é um ser de eleição, capaz de evocar o próprio Espírito da Terra e a ele igualar-se, ainda que só por breves instantes" (Silva, 1984: 74).

1966: 309), mas a capacidade que o herói sublime tem de agir no sentido de superar os limites da realidade e da possibilidade que lhe são impostos enquanto homem distingue-o da atitude passiva dos restantes seres humanos. Um desejo de acção que Fausto expressa claramente ao transformar "Ao princípio era o Verbo" em "Ao princípio era a Acção" ("Im Anfang war die Tat!", v. 1237) e que Victor Frankenstein também manifesta quando põe em prática a ideia de criar uma vida humana, como explica a Walton: "My imagination was vivid, yet my powers of analysis and application were intense; by the union of these qualities I conceived the idea and executed the creation of a man" (Shelley, [1818] 1998: 211). Com efeito, a busca do Absoluto é para o herói sublime a motivação que o leva a agir,[98] a transgredir e, independentemente da legitimidade do objectivo a atingir, os seus actos acabam por constituir sempre um celebrar da própria transgressão (Botting, 1996: 7).

Este percurso no sentido de um Absoluto interdito leva invariavelmente o herói sublime a um abismo de que ele está consciente mas que não procura evitar, sendo este um factor fundamental da transgressão – ou, de acordo com as palavras de Bayer-Berenbaum[99]: "The […] hero devours the forbidden apple not only because he is willing to pay for his freedom but also because he savors the smell of death" (Bayer-Berenbaum, 1982: 106).

Na verdade, a transgressão não corresponde apenas a um anseio do

[98] E fá-lo de modo apaixonado e obsessivo, como explica Frankenstein: "Even now I cannot recollect without passion my reveries while the work was incomplete. I trod heaven in my thoughts, now exulting in my powers, now burning with the idea of their effects" (Shelley, [1818] 1998: 211).

[99] Que, neste caso, se referem de modo específico ao herói gótico, mas que consideramos pertinentes para a caracterização do herói sublime.

indivíduo, ela surge como consequência de factores que condicionam a sua acção e que a tornam quase inevitável. Schiller advoga o carácter trágico da condição humana com base na ideia de que qualquer ser humano pode "enveredar por caminhos irreversíveis que o levem a cometer um crime" (Cadete, 1997: 14).[100] É este carácter trágico que revelam os heróis das obras analisadas quando, perante determinadas circunstâncias que podem funcionar como atenuante e condicionar o grau de punição, decidem (tentados ou não por terceiros) enveredar por caminhos que os levam a uma queda inevitável.[101] A transgressão dos limites do conhecimento humano, da criação ou da justiça humana (representada por Cimourdain, mas também pelo Conde de Monte-Cristo, uma vez que este entende a sua vingança como uma forma de justiça) e o pacto demoníaco (que vale por si só enquanto desobediência à lei divina, mas que é também um meio para aceder a muitas das restantes formas de infracção) constituem algumas das opções que, em determinado momento, o herói sublime aceita como meios para atingir um fim que, em seu entender, é legítimo: a plenitude ou o Absoluto. Apesar de ter consciência de estar a violar os limites que são inerentes à sua condição de ser humano, o herói sublime não tem como principal objectivo a desautorização daquele que lhe impõe esses limites. Na verdade, na origem do comportamento infractor deste herói estão o seu instinto de transgressão e o impulso para a afirmação da dignidade humana que o dominam. Assim, nas obras em análise, a punição nunca é levada ao extremo mais

[100] A este propósito confronte-se Schiller, [1792-1804] 1997: 223-224. Veja-se ainda como também William Godwin formula uma teoria que vai ao encontro desta ideia da inevitabilidade do crime, considerando que o criminoso/transgressor é forçado pela necessidade e pelas circunstâncias (Bruhm, 1994: 104).

[101] Segundo Paul Cantor (1985: 9-11), Rousseau considera que esta queda do ser humano é inevitável, uma vez que ela se dá devido ao processo de integração do Homem na sociedade civil e que os padrões e regras sociais são factores de destruição da alma humana.

temido, isto é, raramente parece conduzir à perdição da alma, preocupação prioritária, senão única, destes heróis excessivos, como podemos constatar a partir das seguintes afirmações do Conde de Monte-Cristo:

> [J]e suis celui don vous avait condamné à mourir le père de faim, et qui cependant vous pardonne, parce qu'il a besoin lui-même d'être pardonné : je suis Edmond Dantès ! (Dumas, [1845] 1981: 1382)

> Valentine se précipita vers lui.
> Les lèvres de Morrel firent encore un mouvement.
> « Il vous appelle, dit le comte ; il vous appelle du fond de son sommeil, celui à qui vous aviez confié votre destinée, et la mort a voulu vous séparer : mais j'étais là par bonheur, et j'ai vaincu la mort ! Valentine, désormais vous ne devez plus vous séparer sur la terre ; car, pour vous retrouvez, il se précipitait dans la tombe. Sans moi vous mouriez tous deux ; je vous rends l'un à l'autre : puisse Dieu me tenir compte de ces deux existences que je sauve ! » (Dumas, [1845] 1981: 1394)

Vemos, pois, como em ambos os excertos, retirados do último capítulo da obra, o herói, que até então levara friamente a cabo a sua vingança, independentemente dos danos que esta pudesse causar a inocentes, age agora como um ser humano comum e temente a Deus, procurando certificar-se de que a sua alma será salva. Monte-Cristo procede de acordo com aquilo que a moral cristã determina, perdoando Danglars e salvando os inocentes Valentine e Morrel, na esperança de que essas boas acções lhe valham o perdão divino. De resto, esta é uma preocupação que não se verifica apenas nos casos dos heróis em estudo, sendo também fundamental para outras personagens que são expostas à tentação e/ou cometem crimes que implicariam à partida a sua perdição, nomeadamente para Walberg, que se recusa a trocar a alma pela fortuna com que poderia salvar os filhos da morte (Maturin, [1820] 1989: 429) e para a figura transgressora do parricida, em *Melmoth the Wanderer*:

> "What tempted you to this step, in the defeat of which you appear to rejoice?' – 'A bribe.' – 'And you have betrayed me, you say, and boast for your treachery, - what tempted you to this?' – 'A higher bribe. Your brother gave me gold, but the convent promised me salvation." (Maturin, [1820] 1989: 220)

De facto, esta passagem da obra de Maturin, referindo-se àquela que é provavelmente a personagem mais negativa de toda a obra, ilustra bem até que ponto a preservação da alma é importante, uma vez que até mesmo o parricida troca o ouro (bem terreno e imediato) oferecido por Juan para que resgatasse Alonzo do mosteiro, por uma promessa de salvação da alma (eterna, ainda que intangível) que lhe é feita pela Igreja. Já na obra de Chamisso, a referência ao medo de perder a alma está também implícita quando Rascal, apesar de todos os traços negativos que o caracterizam, se recusa a receber dinheiro de um homem sem sombra para não o denunciar, o que constituiria uma forma indirecta de se associar ao pacto demoníaco e seria, aparentemente, mais grave do que qualquer outro dos seus erros: "[…] ich nahm zu dem alles beschwichtigenden Golde meine Zuflucht, - auch das hatte seine Macht verloren - er warfs mir vor die Füße: 'von einem Schattenlosen nehme ich nichts an' (Chamisso, [1813] 1922: 292).

No caso do herói sublime, o medo de perder a alma parece prender-se com o facto de esta ser o único atributo que o define como verdadeiramente humano, livre e digno, como um ser com vontade própria (Schiller, [1792-1804] 1997: 143). A mesma vontade que leva o herói sublime a transgredir das mais diferentes formas e a caminhar altivamente em direcção ao abismo.

3.2. Transgressões e pactos

Quer pela sua própria essência, quer pelo facto de procurarem de modo sistemático fazer prevalecer a sua vontade, os heróis sublimes são como vimos figuras inevitavelmente transgressoras. Com efeito, eles transgridem pelo simples facto de existirem e de exibirem uma diferença que põe em causa as ordens natural e social, mas também pelo enorme desejo de Absoluto que se traduz, como dissemos, numa paixão pela própria transgressão, podendo esta concretizar-se através do recurso, ou não, a pactos demoníacos (mesmo quando apenas subentendidos, como sucede em *Le Comte de Monte-Cristo* e em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*).[102]

Peter Schlehmil e Melmoth fazem parte do grupo de heróis românticos que sucumbiu à tentação demoníaca e que, seguindo a tradição *faustiana*, [103] celebrou um pacto com o Diabo. No caso de *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, tal como em *Faust I*, o diabo é uma personagem da obra e, para além da ideia de transgressão em si, representa-se também todo o processo de persuasão (que analisaremos no ponto

[102] Até porque, de acordo com Charlotte Spivack (1988b: 941), o pacto demoníaco tanto pode ser representado na sua forma mais convencional – o contrato assinado com sangue -, como através de uma experiência psicológica equivalente.

[103] Porque nos atemos aqui à ideia do pacto em si, utilizamos o termo no sentido que lhe é atribuído por João Barrento (1984b: 201), isto é, utilizando o adjectivo faustiano para referir uma figura histórico-lendária, e depois literária (mesmo anterior a Goethe) e tudo aquilo que a caracteriza, uma imagem normalmente negativa. O autor considera ainda que temática faustiana é a do herege condenável, religiosa, moral e politicamente. Consideramos então o pacto como faustiano, apesar de entendermos que no relativo à figura dos heróis propriamente dita, o adjectivo mais correcto será aquele que, em português, é utilizado para referir o que é próprio de Fausto – fáustico – e que, segundo João Barrento, designa (depois de Goethe) um tipo humano, ideológica e filosoficamente marcado e positivamente conotado. Assim, utilizaremos o adjectivo faustiano apenas na medida em que qualifica a tradição do pacto demoníaco e fáustico na leitura dos heróis, nomeadamente do Fausto de Goethe, uma vez que o próprio autor pretendia que esta obra fosse lida num sentido universal e cósmico, cuja ideia central é a do esforço humano como factor positivo de libertação (Barrento, 1984b: 201 e Spivack, 1988b: 944-945).

seguinte), bem como o firmar do acordo entre herói e demónio. Quanto à natureza destes pactos, ela resulta necessariamente das ambições daquele que é alvo da tentação e das condições impostas pelo tentador para que o herói as possa atingir. Efectivamente, apesar de podermos apontar como traço comum a todos os heróis em estudo a busca do Absoluto, temos vindo a sublinhar o facto de esse mesmo Absoluto não ter significados semelhantes para todos eles, o que é visível na essência dos pactos que lhes são propostos. Assim, em *Faust I* e em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* a intervenção demoníaca é aceite em troca de atingir uma posição social de destaque ou, pelo menos, de maior destaque do que aquela que já detêm. Todavia, os meios pelos quais os heróis destas duas obras procuram ou pretendem atingir o reconhecimento social são distintos, ainda que o desejo seja sempre o do poder: Fausto fá-lo através do conhecimento supremo, Schlemihl com a ajuda da riqueza e da eloquência. Assim, a curiosidade humana, que levou Adão e Eva a provarem da árvore da sabedoria e a desobedecer a Deus, leva também Fausto a desejar o conhecimento Absoluto da Natureza e a invocar o Espírito da Terra numa tentativa de conhecer todos os seus segredos, mesmo que tal lhe custe a própria vida:

> Welch Schauspiel! Aber ach! ein Schauspiel nur!
> Wo fass ich dich, unendliche Natur?
> Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens,
> An denen Himmel und Erde hängt,
> Dahin die welke Brust sich drängt-
> Ihr quellt, ihr tränkt, und schmacht ich so vergebens?
>
> [...]
>
> Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein!
> Du, Geist der Erde, bist mir näher;
> Schon fühl ich meine Kräfte höher,
> Schon glüh ich wie von neuem Wein.
> Ich fühle Mut, mich in die Welt zu wagen,
> Der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen,

Mit Stürmen mich herumzuschlagen
Und in des Schiffbruchs Knirschen nicht zu zagen.

[...]

Ich fühl's, du schwebst um mich, erflehter Geist
Enthülle dich!
Ha! wie's in meinem Herzen reißt!
Zu neuen Gefühlen
All meine Sinnen sich erwühlen!
Ich fühle ganz mein Herz dir hingegeben!
Du mußt! du mußt! und kostet es mein Leben!

(vv. 454-467, 475-481)

Invadido por um sentimento de superioridade que o faz questionar-se acerca da sua própria natureza – Fausto sente-se um Deus e questiona-se: "Bin ich ein Gott? Mir wird so licht!" (v. 439) –, o herói é um insatisfeito, alguém a quem a necessidade de conhecimento faz perigar a sua sanidade mental (à semelhança do que sucede com Victor Frankenstein), mas também a sua alma, uma vez que é essa insatisfação que leva Mefistófeles a acreditar poder tentá-lo:

Nicht irdisch ist des Toren Trank noch Speise.
Ihn treibt die Gärung in die Ferne,
Er ist sich seiner Tollheit halb bewußt;
Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne
Und von der Erde jede höchste Lust,
Und alle Näh und alle Ferne
Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust.

(vv. 301-307)

Em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, mais do que formular de modo expresso as ambições do herói, descreve-se o encantamento deste perante aqueles que têm dons ou bens que ele não tem e que são por isso o centro das atenções da sociedade. Aqui, e contrariamente a Faust, o herói não se sente especial e, por isso, não coloca sequer a hipótese de vir a atingir esse tipo de notoriedade e de poder.

Efectivamente, não expressando o herói o seu desejo, aquilo que nos é dado verificar são a inquietação e o descontentamento devidos à sua própria condição – sentimentos a que o Diabo não é alheio e aos quais recorre quando se aproxima de Peter Schlemihl. Como tal, vendo o herói fascinado com a sua riqueza infinita, o homem de cinzento propõe-lhe que troque algo desnecessário, a sua sombra, por um dos seus tesouros e, consequentemente, pelo estatuto social que deseja – uma troca à primeira vista vantajosa para Schlemihl:

> Ich erbitte mir nur Dero Erlaubnis, hier auf der Stelle diesen edlen Schatten aufheben zu dürfenund zu mir zu stecken; wie ich das mache, sei meine Sorge. Dagegen, als Beweis meiner Erkenntlichkeit gegen den Herrn, überlasse ich ihm die Wahl unter allen Kleinodien, die ich in der Tasche bei mir führe [...]. (Chamisso, [1813] 1922: 275)

Inconsciente do verdadeiro valor da sua sombra, Schlemihl aceita a troca, para se arrepender quase de imediato de o ter feito. Na verdade, a exclusão a que é votado por aqueles que se apercebem da ausência da sua sombra[104] faz com que, apesar de toda a sua riqueza, ele se afirme infinitamente miserável – "[I]ch sei ein reicher, aber unendlich elender Mann." (Chamisso, [1813] 1922: 290). Deste modo, quando passado um ano o homem de cinzento regressa com uma nova proposta, tão ou mais aliciante do que a primeira – a de lhe entregar a alma após a sua morte, em troca de voltar a ter sombra para o resto da vida – Schlemihl mostra-se menos impulsivo, menos imediatista nos seus propósitos, e rejeita o novo pacto. Esta

[104] Segundo Aglaja Hildenbrock (1986: 237-238), e como teremos oportunidade de analisar mais pormenorizadamente no último capítulo, o repúdio de Schlemihl deve-se ao facto de na tradição popular o Diabo ser descrito como um ser sem sombra. Para além disso, esta característica aproxima-o também da imagem tradicional do vampiro, figura igualmente negativa que pode ser denunciada pela ausência de reflexo (confronte-se Senf, 1988:16, Green, 1988: 1374 e Twitchell, 1981: 22).

recusa tem como consequência a sua exclusão definitiva da convivência com os humanos, mas também a hipótese de salvação da sua alma.

Tal como Faust e Schlemihl, também Edmond Dantès ambiciona ocupar um lugar central na sociedade. Em *Le Comte de Monte-Cristo*, apesar da inexistência de um excerto em que o pacto esteja expresso, este contrato demoníaco está subentendido na transformação de um Edmond Dantès pobre e fugitivo numa figura poderosa e catalisadora da sociedade parisiense. A Edmond Dantès é concedida uma fortuna infindável (tal como a Peter Schlemihl), que lhe permite obter a impunidade e o poder necessários para exercer a sua vingança sobre aqueles que conspiraram contra si, retirando-lhe a liberdade e a noiva. A sua fortuna é, pois, suficiente para que, apesar de o seu comportamento e o seu modo de vida serem claramente indicadores de um pacto de natureza satânica, eles nunca sejam verdadeiramente questionados. Apesar disso, existe um momento em que Franz sugere a Albert que este se deveria preocupar em saber quem é o Conde de Monte-Cristo:

> - Eh bien! voilà justement; de quel pays est le comte? quelle langue parle-t-il? quels sont ses moyens d'existence? d'où lui vient son immense fortune? quelle a été cette première partie de sa vie mystérieuse et inconnue qui a répandu sur la seconde cette teinte sombre et misanthropique? Voilà, à votre place, ce que je voudrais savoir. (Dumas, [1845] 1981: 482)

Porém, Albert recorda a Franz a generosidade do Conde no momento de ir em seu socorro, ao utilizar a sua influência sem fazer quaisquer perguntas. Esta referência aos actos generosos do Conde leva Franz a concordar com Albert e, apesar de continuar a afirmar a estranheza do herói, Franz muda de assunto:

> "Enfin, reprit Franz avec un soupir, faites comme vous voudrez, mon cher vicomte; car tout ce que vous me dites là est fort spécieux, je

> l'avoue; mais il n'en est pas moins vrai que le comte de Monte-Cristo est un homme étrange." (Dumas, [1845] 1981: 482)

Efectivamente, são vários os momentos em que é referido o carácter estranho deste herói – dele se diz ser gelado como um morto (Dumas, [1845] 1981: 479), deslocar-se sem qualquer ruído, como um fantasma (Dumas, [1845] 1981: 502), comer muito pouco, facto que Edmond Dantès justifica (tal como as poucas horas de sono) com o uso de ópio e haxixe (Dumas, [1845] 1981: 506), mas que os que o rodeiam consideram próprio de um vampiro, sendo a hipótese de o Conde ser um ente de carácter vampírico e demoníaco colocada por entre a ironia e a jocosidade de alguns e o temor de Morcerf:

> -Œil fauve dont la prunelle diminue et se dilate à volonté, dit Debray ; angle facial développé, front magnifique, teint livide, barbe noire, dents blanches et aiguës, politesse tout pareille.
>
> - Eh bien ! c'est justement cela […]. Cet homme m'a souvent donné le frisson; un jour entre autres, que nous regardions ensemble une exécution, j'ai cru que j'allais me trouver mal, bien plus de le voir et de l'entendre causer froidement sur tous les supplices de la terre, que de voir le bourreau remplir son office et que d'entendre les cris du patient.
>
> - Ne vous a-t-il pas conduit un peu dans les ruines du Colisée pour vous sucer le sang, Morcerf ? demanda Beauchamp.
>
> - Ou, après vous avoir délivré, ne vous a-t-il pas fait signer quelque parchemin couleur feu, par lequel vous lui cédiez votre âme, comme Ésaü son droit d'aînesse?
>
> - Raillez ! raillez tant que vous voudrez, messieurs! dit Morcerf un peu piqué. (Dumas, [1845] 1981: 501-502)

A verdadeira ironia deste excerto não reside nas intervenções feitas pelos interlocutores de Morcerf, mas sim no facto de estes subestimarem ao longo de toda a narrativa a vertente vampírica (ainda que metafórica) do Conde e de, encantados por esta figura, nunca se aperceberem das suas verdadeiras intenções. Apesar de

Debray descrever Monte-Cristo utilizando adjectivos facilmente identificáveis com a imagem tradicional do vampiro e de este herói ser, tal como o Lord Ruthven de *The Vampire* (Polidori, 1819), aristocrático, sofisticado, misterioso, frio e encantador, a incredulidade prevalece e Debray e Beauchamp procuram mesmo ridicularizar a experiência sublime (o terror, o estremecimento e a sensação de frio) que o Conde provoca em Morcerf. Numa tentativa de reforçar a sua teoria, Morcerf explica que a Condessa G. teria conhecido pessoalmente Lord Ruthven e notado as semelhanças com o Conde o que, naturalmente, contribui para que as restantes personagens não acreditem na possibilidade de Monte-Cristo ser um vampiro, ou mesmo de qualquer outro vampiro existir. A descrença na possibilidade de o herói ser realmente uma figura que se situa no limiar entre a realidade e o fantástico deixa aberto o espaço necessário para que este vingador possa, de facto, "sugar o sangue" dos seus inimigos, transformá-los em repetições da figura de Esaú, levando-os a "assinar" pactos demoníacos, que conduzem à sua própria destruição e à dos seus familiares.

A transformação de Edmond Dantès num ser poderoso e transcendente que vagueia pela Terra em busca de vingança, bem como a crueldade e ausência de compaixão com que executa a sua vingança e o ódio pela sociedade, aproximam-no também da figura do Wanderer – "[J]e ne m'occupe jamais de mon prochain, mais je n'essaye jamais de protéger la société qui ne me protège pás […]." (Dumas, [1845] 1981: 510). Ambos são predadores, criaturas que se aproximam dos outros sob o pretexto de os ajudarem e que, tirando proveito das suas fraquezas em momentos de desespero, os destroem. Tanto Melmoth como o Conde têm algo de vampírico, na medida em que a sua continuidade depende da depredação de outrem, mas também de demoníaco, uma vez que são o elemento tentador. Na verdade, o mito de Fausto

é recuperado em ambos os casos, mas enriquecido com um novo factor – a criação de uma única figura, na qual se fazem representar concomitantemente Fausto e Mefistófeles. Consegue-se assim uma extensão do pacto, uma vez que a primeira vítima se torna ela própria na figura demoníaca que, ao longo da narração, vai perseguindo as suas vítimas, apresentando-lhes propostas/negócios irrecusáveis. No caso de Melmoth o objectivo consiste em encontrar um sucessor para o seu destino, no de Edmond Dantès existe apenas o intuito de executar a sua vingança e de recuperar Mércèdes.

Em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, do mesmo modo que em *Le Comte de Monte-Cristo*, o pacto com o Diabo é uma questão que, não estando representada, é facilmente subentendida. Apesar de o pacto não estar declaradamente concretizado em termos de narração, o período em que Victor se isola no quarto em Ingolstadt e passa por um estado com sinais de insanidade mental apresenta-se como um período iniciático do qual somos excluídos e durante o qual lhe é oferecido o conhecimento suficiente para criar uma vida por meios artificiais. O acesso que Victor tem aos mistérios da criação (Shelley, [1818] 1998: 52) não é representado como uma mera questão de evolução do seu próprio conhecimento científico. Na verdade, Victor refere o modo como o acaso ou aquele a que chama "Anjo da Destruição" o levaram a escolher o misterioso e repulsivo M. Krempe (Shelley, [1818] 1998: 50) como seu professor de Filosofia Natural, rompendo assim com a linha de estudos que lhe fora aconselhada pelo pai:

> Chance – or rather the evil influence, the Angel of Destruction, which asserted omnipotent sway over me from the moment I turned my reluctant steps from my father's door – led me first to M. Krempe, professor of natural philosophy. He was an uncouth man, but deeply imbued in the secrets of his science. (Shelley, [1818] 1998: 45)

No caso de Cimourdain, não existe qualquer espécie de pacto com o demónio. Todavia, existe uma troca que de algum modo se aproxima da realização destes pactos e que acarreta consequências muito semelhantes para o herói. Com efeito, tal como sucede com muitos outros heróis, Cimourdain rejeita o estatuto de servo de Deus, para se submeter a um outro mestre que rege de modo absoluto a sua vida, mesmo que o protagonista não tenha a consciência de estar sob essa nova forma de subjugação. Enquanto outros se entregam nas mãos do Diabo, Cimourdain entrega-se à Justiça, que constitui para este herói o valor Absoluto. A forma apaixonada com que o herói de *Quatrevingt-treize* se dedica à Justiça é claramente excessiva e, como tal, acaba por distorcer o sentido positivo que ela teria à partida, transformando-a num Senhor todo-poderoso e monstruoso que aniquila quaisquer súbditos que existam à margem das suas regras, numa justiça diabólica. Esta devoção verdadeiramente cega de Cimourdain exige um transpor dos limites da integridade humana, que leva o herói a ordenar a execução de Gauvain – prova suprema da sua capacidade de exercer a Justiça absoluta, mas também da incapacidade humana de sobreviver ao abismo a que ela conduz.[105] Encontramos nesta dedicação desmesurada a um objectivo um paralelo entre os heróis de *Quatrevingt-treize* e de *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, na medida em que em ambos os casos a ambição é fundamentada em desejos aparentemente inocentes e,

[105] A inflexibilidade que caracteriza Cimourdain é, de resto, um traço comum a muitos outros heróis do período Romântico: "*Quatrevingt-treize* is a novel that places honor above all other sentiments. It is the world of Romantic absolutism, whether it is of the classic variety, found in the theatre of Pierre Corneille (*Le Cid*, 1636; *Polyeucte*, 1641), or in the works of Hugo, many of whose protagonists work out their destinies based on absolute standards of conduct and morality (*Hernani*,* 1830), ignoring or even defying common sense, practicality, or reasonability" (Frey, 1999: 216).

até mesmo louváveis – a Justiça absoluta e a cura total – e que também em ambos os casos a inquietação dos heróis e a sua ânsia de perfeição acabam por destruí-los, como de resto Victor considera inevitável: "Farewell, Walton! Seek happiness in tranquillity and avoid ambition, even if it be only the apparently innocent one of distinguishing yourself in science and discoveries" (Shelley, [1818] 1998: 217-218). Contudo, os percursos dos heróis de Mary Shelley e Victor Hugo diferenciam-se, uma vez que, contrariamente a Victor Frankenstein, que cria um monstro a partir de seres humanos, Cimourdain salva um ser humano de um destino que, não fora essa sua intervenção, o teria desumanizado e transformado numa espécie de múmia, imagem que Gauvain utiliza para contrastar com a liberdade de movimentos que lhe foi proporcionada pelos ensinamentos do seu mestre:

> Si la providence ne vous avait pas mis près de mon berceau, où serais-je aujourd'hui? dans les ténèbres. Si j'ai la notion du devoir, c'est de vous qu'elle me vient. J'étais né noué. Les préjugés sont des ligatures, vous m'avez ôté ces bandelettes, vous avez remis ma croissance en liberté, et de ce qui n'était déjà plus qu'une momie, vous avez refait un enfant. Dans l'avorton probable vous avez mis une conscience. Sans vous, j'aurais grandi petit. J'existe par vous. Je n'étais qu'un seigneur, vous avez fait de moi un citoyen ; je n'étais qu'un citoyen, vous avez fait de moi un esprit ; vous m'avez fait propre, comme homme, à la vie terrestre, et, comme âme, à la vie céleste. Vous m'avez donné, pour aller dans la réalité humaine, la clef de vérité, et, pour aller au delà, la clef de lumière. O mon maître, je vous remercie. C'est vous qui m'avez créé. (Hugo, [1874] 1979: 465-467)

Neste excerto, ao opor trevas/passado a luz/presente, o autor não faz mais do que transferir para a voz de Gauvain a dicotomia que regula a estruturação da obra no seu conjunto: a selecção dos acontecimentos históricos representados (oposição monarquia/república que é simultaneamente uma oposição temporal passado/presente e futuro), das personagens e facções por elas representadas, e do

próprio espaço, sendo que, como veremos na Parte II, os espaços fechados e/ou obscuros se mostram adequados à representação das estruturas de repressão (do *Ancien Régime*, mas também da Revolução) e os espaços abertos e luminosos constituem locais privilegiados para representação do ideal de liberdade republicano. Na passagem supracitada, a construção dicotómica do texto revela uma busca de simetria que é recorrente em *Quatrevingt-treize* (ligando, nomeadamente, lugares a momentos, figuras a acontecimentos ou actos a ideais) e que, em termos sintácticos, se concretiza aqui através da utilização de múltiplos paralelismos e anáforas. Estes sucedem-se num crescendo, ao longo do qual Gauvain enumera as dádivas que lhe foram concedidas por Cimourdain e culminam com o reconhecimento de que este não foi só seu mestre, mas também seu criador. Efectivamente, Gauvain atribui a Cimourdain a paternidade do seu novo ser – ele transformou-o num cidadão (por oposição ao Senhor que foi no passado), num homem que encontra na verdade a chave da sua vida terrena e num espírito luminoso, a possibilidade de uma vida celeste. Cimourdain é, pois, o *pai* deste *filho* perfeito. Um filho a que paradoxalmente deu vida (restituindo-lhe a liberdade), para depois o enredar nas suas próprias leis e com elas o condenar à morte. Assim, quando ordena a morte de Gauvain, Cimourdain atinge simultaneamente o objectivo da sua busca de plenitude e o vazio absoluto.

Apesar de, nos casos de *Quatrevingt-treize*, de *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* e de *Le Comte de Monte-Cristo*, não haver uma narração dos factos em torno da aceitação do pacto demoníaco, não podemos deixar de reflectir sobre o modo como a linguagem configura o primeiro (e o mais definitivo) acto transgressor e de como o seu uso influencia a aceitação ou não dos pactos (e de outras práticas a eles

associadas), como os justifica e, até mesmo, como da capacidade de argumentação do herói pode resultar a sua punição ou absolvição – questões que desenvolveremos no ponto seguinte.

3.2.1. Persuasão e circunstâncias: factores determinantes da punição ou da absolvição

"Bin ich ein Gott?" (v. 439) – ao fazer esta pergunta Faust comete a primeira das transgressões, na medida em que não se trata aqui de uma verdadeira dúvida, mas sim de uma afirmação da sua excelência. Efectivamente, a pergunta de Faust não resulta de uma incerteza, constituindo, isso sim, a manifestação de um sentimento de superioridade que exterioriza de modo claro numa passagem posterior da obra, quando afirma ser a imagem da divindade – "Ich Ebenbild der Gottheit!" (v. 516). Trata-se de um questionar da unicidade divina que resulta do facto de se colocar a si próprio ao nível de Deus e é afinal este acto que leva Faust à perdição, uma vez que colocar a hipótese de ser Deus é uma expressão da sua imodéstia e em que é esta que, em grande medida, o coloca numa posição vulnerável face às pretensões de Mefistófeles, mas também porque afirmar-se ao nível de Deus constitui, porventura, não a primeira, mas a derradeira transgressão do domínio do divino. Mais do que as acções, para as quais se poderá procurar sempre uma qualquer justificação, as palavras são um testemunho irrefutável do carácter conscientemente transgressor do herói (aqui colocado em termos de transgressão religiosa). Aliás, não fora a ânsia de conhecimento claramente expressa por Faust, aliada à plena e manifesta convicção da sua capacidade (divina) para o atingir, e

Mefistófeles não teria apostado a alma do herói com Deus (vv. 311-317). A afirmação do sentimento de superioridade por parte de Faust, que o leva mesmo a declarar não temer o Inferno nem o Diabo (v. 369), é afinal o indício da vulnerabilidade deste herói. Para além disso, há um outro factor que contribui de modo decisivo para que o herói seja facilmente persuadido a trocar de Senhor: Faust não tem fé – "mir fehlt der Glaube" (v. 765) – e, como tal, não teme os espíritos, nem se coíbe de os invocar, afirmando que trocaria o objecto mais valioso pelo poder da magia que lhe trouxesse o conhecimento supremo, fazendo assim mais uma vez da palavra um elemento de transgressão:

> O gibt es Geister in der Luft,
> Die zwischen Erd und Himmel herrschend weben
> So steiget nieder aus dem goldnen Duft
> Und führt mich weg zu neuem, buntem Leben!
> Ja, wäre nur ein Zaubermantel mein,
> Und trüg er mich in fremde Länder!
> Mir sollt er um die köstlichsten Gewänder,
> Nicht feil um einen Königsmantel sein.
>
> (vv. 1118-1126)

Ouvindo as preces de Faust, Mefistófeles aproxima-se dele sob a forma de um cão negro que o segue como um qualquer outro cão fiel ao seu dono, uma imagem que se coaduna com a falsa fidelidade e subserviência que caracteriza a figura demoníaca no momento da tentação, e que Mefistófeles reforça quando se oferece para servo de Faust:

> Doch willst du, mit mir vereint,
> Deine Schritte durchs Leben nehmen,
> So will ich mich gern bequemen,
> Dein zu sein, auf der Stelle.
> Ich bin dein Geselle,
> Und mach ich dir's recht,
> Bin ich dein Diener, bin dein Knecht!
>
> (vv. 1641-1648)

Após seleccionar a presa, o demónio constrói um cerco à sua volta, cerco este que em *Faust I* é fundamentalmente simbólico, mas que em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* se concretiza num cerco literal, numa perseguição física com a intenção de encurralar Peter em terrenos descobertos, que lhe são desfavoráveis e que, por isso, o deixam à mercê do seu caçador:

> Ich hatte mich schon wirklich durch den Rosenhain, den Hügel hinab, glücklich geschlichen und befand mich auf einem freien Rasenplatz, als ich aus Furcht, außer den Wegen durchs Gras gehend angetroffen zu werden, einen forschenden Blick um mich warf. – Wie erschrak ich, als ich den Mann im grauen Rock hinter mir her und auf mich zukommen sah. (Chamisso, [1813] 1922: 274)

Schlemihl fica assim exposto à eloquência e falsa subserviência do homem de cinzento, que é caracterizado como um artista do discurso, como sendo ele próprio uma figura retórica – uma corporização da afirmação de Sócrates, em *Fedro*, de que a retórica é a arte de ganhar a alma através do discurso (Platão, [360 A. C.] 1938: 47). Ele fala com elegância e perfeição e, tal como o Mefistófeles de *Faust I*, apresenta-se como um pobre diabo – "Ein armer Teufel" (Chamisso, [1813] 1922: 295) – como um servo do herói – "Sie können mich darum doch benutzen. Der Teufel ist nicht so schwarz, als man ihn malt" (Chamisso, [1813] 1922: 306). Efectivamente, o poder de persuasão do Diabo reside no facto de se apresentar, em inúmeras passagens da obra, como uma figura servil, humilde e de uma infindável simpatia e disponibilidade para servir Schlemihl:[106]

> Ich gehe, mein Herr; zuvor aber will ich Sie unterrichten, wie Sie mir klingeln können, wenn Sie je Verlangen nach Ihrem untertänigsten

[106] A arte de persuadir assenta assim num uso da retórica tal como esta é definida por John Locke em *An Essay Concerning Human Understanding* (1698), isto é, enquanto modo de usar a palavra que, quando abusivo, se pode transformar num poderoso instrumento de engano (Kennedy, 1999: 270-271 e Moran, 1994: 156-157).

> Knecht tragen sollten : Sie brauchen nur Ihren Säckel zu schütteln, daß die ewigen Goldstücke darinnen rasseln, der Ton zieht mich augenblicklich an. (Chamisso, [1813] 1922: 308)

A armadilha deste caçador de almas consiste, pois, em fingir ser ele a presa, levando a vítima a acreditar que tem a situação sob controlo. O modo como o diabo usa aqui a palavra para persuadir Schlemihl remete-nos uma vez mais para o texto de Platão, para a afirmação de que a retórica é uma arte de encantamento, através da qual se faz com que algo pareça bom ou mau, consoante o interesse do orador (Platão, [360 A. C.] 1938: 46).[107]

Nas obras em estudo, sempre que se verifica a presença de uma figura demoníaca, ela recorre invariavelmente à linguagem enquanto instrumento de poder, ou seja, faz um "uso instrumental da linguagem"[108] que se concretiza de duas formas distintas: uma directa e até mesmo ameaçadora e a outra indirecta e insinuante, ao ponto de levar o interlocutor a acreditar que partiu de si aquilo que, na verdade, lhe foi incutido por quem o persuade. Encontramos esta forma directa de fazer um uso instrumental da linguagem quando, em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, o monstro exige ao seu criador um ser semelhante a si, mas do sexo feminino, ameaçando-o caso não lhe obedeça. Ainda que o monstro de Frankenstein não seja uma figura declaradamente identificada com o Diabo, como também não o são, por exemplo, M. Krempe (professor cujos ensinamentos são em grande medida

[107] Confronte-se também a introdução geral à obra de Platão e a introdução a *Fedro*, de Lane Cooper (1938: xxxii, 4).

[108] Expressão utilizada por Gerard Hauser na sua definição de retórica: "Rhetoric is an instrumental use of language. One person engages another person in an exchange of symbols to accomplish some goal. It is not communication for communication's sake. Rhetoric is communication that attempts to coordinate social action. For this reason, rhetorical communication is explicitly pragmatic. Its goal is to influence human choices on specific matters that require immediate attention" (1986: 2-3).

responsáveis pela decisão de Victor de gerar uma vida humana por meios artificiais) ou o Abade Faria (que, na obra de Dumas, é claramente a personagem que transforma Dantès em Conde de Monte-Cristo, provocando assim a sua Queda), não deixa, ainda assim, de desempenhar um papel análogo ao do Diabo quando o procura persuadir a "gerar" uma nova criatura. De facto, à semelhança dos discursos de outras figuras demoníacas, também o da criatura coloca o sujeito tentado, Victor, numa posição em que lhe é possível optar pelo (sedutor) caminho da transgressão ou pelo (penoso e menos cativante) caminho da salvação. Com o intuito de levar Frankenstein a cometer uma nova transgressão, o monstro recorre às duas formas de exercer o poder através da linguagem que referimos atrás. Como afirma o herói de Mary Shelley, a criatura é eloquente e temivelmente persuasiva – "He is eloquent and persuasive; and once his words had even power over my heart […]. Hear him not" (Shelley, [1818] 1998: 209) –, daí que ela use a sua eloquência para demonstrar a Victor que, enquanto criador, é responsável pelo excesso da sua criação, mas também pela infelicidade que sente enquanto criatura única e isolada do mundo. Trata-se, afinal, de uma óbvia demonstração da retórica do monstro[109] e do modo como, através dessa sua capacidade, a criatura chega mesmo a comover Frankenstein. Aliás, Victor afirma que, após ouvir os argumentos do monstro, se sentiu quase convencido de que estaria a negar à sua criação algo a que ela teria um direito inerente à própria existência – a felicidade:

> This passion is detrimental to me, for you do not reflect that *you* are the cause of its excess. If any being felt emotions of benevolence towards me, I should return them a hundred and a hundredfold; for that one creature's sake I would make peace with the whole kind! But

[109] Sobre a questão da eloquência de Victor e da sua criatura e da importância que esta tem nos destinos de ambos, mas também nos de Walton e da criatura feminina, confronte-se Macovski, 1994: 111-116.

> I now indulge in dreams of bliss that cannot be realized. What I ask of you is reasonable and moderate; I demand a creature of another sex, but as hideous as myself; the gratification is small, but it is all that I can receive, and it shall content me. It is true, we shall be monsters, cut off from all the world; but on that account we shall be more attached to one another. Our lives will not be happy, but they will be harmless and free from the misery I now feel. Oh! My creator, make me happy; let me feel gratitude towards you for one benefit! Let me see that I excite the sympathy of some existing thing; do not deny me my request!'
>
> I was moved. I shuddered when I thought of the possible consequences of my consent, but I felt that there was some justice in his argument. His tale and the feelings he now expressed proved him to be a creature of fine sensations, and did I not as his maker owe him all the portion of happiness that it was in my power to bestow? He saw my change of feeling and continued-
>
> "If you consent, neither you nor any other human being shall ever see us again; I will go to the vast wilds of South America." (Shelley, [1818] 1998: 145-146) [itálico da autora]

Nesta passagem, a repetição permanente dos pronomes pessoais "I" e "you" por parte da criatura coloca em evidência tanto a entidade a quem o discurso se dirige como a que o emite, conferindo assim uma maior visibilidade aos dois pontos de vista em confronto: ao que o *eu* quer e ao que o *tu* lhe recusa. Na sua interpelação a Victor, a criatura utiliza simultaneamente uma linguagem apelativa e um tom emotivo (os imperativos da sua exigência misturam-se com os da súplica), sendo este acentuado no momento final da primeira fala supracitada e reforçado pela interjeição e pelo vocativo com que antecede o discurso "implorante". Vemos, ainda, que a criatura não só argumenta de forma a culpabilizar Victor e a sociedade pela ausência de afecto que afirma fazer de si um ser violento, mas que, apercebendo-se de que o seu discurso estaria a surtir efeito sobre o criador (que aqui trata de forma aduladora como "my creator", lembrando a posição falsamente servil do demónio em *Faust I* e em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*), lhe propõe

também uma espécie de *absolvição possível* (e, na situação de Victor, quase irrecusável) para o seu erro: em troca de uma companheira, o monstro promete afastar-se e ir viver com ela para longe do olhar dos humanos, no fim do mundo (que localiza na América do Sul). O afastamento da criatura e da possibilidade de esta cometer novos crimes dentro da sociedade a que Victor *pertence* apresenta-se assim como uma solução que, não permitindo a Victor eliminar o seu erro inicial, seria uma forma de o minimizar e ocultar. Todavia, não é a eloquência do monstro que leva Victor a cometer a segunda transgressão e a criar um ser do sexo feminino, mas sim uma outra forma de persuasão que consiste no recurso a uma exigência expressa – "This being you must create. […] You must create a female for me […]. […] I demand it of you as a right which you must not refuse to concede" (Shelley, [1818] 1998: 144), – a que se seguem palavras claramente intimidadoras:

> I will revenge my injuries; if I cannot inspire love, I will cause fear, and chiefly towards you my archenemy, because my creator, do I swear inextinguishable hatred. Have a care; I will work at your destruction, nor finish until I desolate your heart, so that you shall curse the hour of your birth. (Shelley, [1818] 1998: 145)

Em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, a figura demoníaca surge como uma ameaça física ao herói e aos que lhe são próximos, e é essa razão que leva Victor a ceder aos seus desejos. Contudo, este uso instrumental (directo) da linguagem é aqui representado como um método frágil, na medida em que, estando Victor a reagir a esta ameaça, os limites da persuasão residem no desejo ou não de suportar as consequências de uma desobediência. Efectivamente, a partir do momento em que o herói decide assumir as consequências dos seus erros, o monstro perde todo o

poder que tinha sobre o seu criador,[110] uma vez que Victor destrói a segunda criatura e persegue o monstro, apesar de estar consciente de que eliminar a criatura implicaria a sua própria morte (Shelley, [1818] 1998: 202).

Ao contrário desta forma directa de usar a linguagem como poder, a forma manipuladora tem a capacidade de interferir no pensamento do seduzido, como dissemos atrás, ele é levado a crer que todos os seus actos e pensamentos são de facto seus e não uma influência externa. O que o demónio faz em *Faust I* e em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*,[111] e que Melmoth procura fazer na obra de Maturin, é convencer as suas vítimas de que o pacto lhes é vantajoso. O mesmo também se verifica em parte da argumentação da criatura de Frankenstein, que cai entretanto por terra quando esta afirma que, apesar de Victor ser o criador, é ela o elemento dominante e detentor do poder nesta relação criador/criatura – "I am your master – obey!" (Shelley, [1818] 1998: 167). Trata-se de uma atitude do monstro, na qual este revela o mesmo espírito provocatório, insultuoso e transgressor face à(s) entidade(s) criador/pai que Victor havia mostrado ao enveredar pelo estudo científico de uma área que lhe seria à partida interdita, a Filosofia Natural: criador e criatura partilham assim o mesmo desejo sublime de afirmação da sua dignidade através do poder (físico e/ou intelectual).

Na verdade, com ou sem pacto, e com ou sem uma figura demoníaca que tenta e perde o herói, aquilo que o faz transgredir é a paixão pelo poder e o facto de

[110] Tal como sucede quando Peter Schlemihl se desfaz da Bolsa de Fortunato, desistindo do pacto, perdendo a fortuna e a notoriedade que esta lhe proporcionava, mas fazendo uma afirmação da dignidade humana perante o homem de cinzento.

[111] Apesar de nesta obra também haver em determinado momento uma ameaça ao herói, quando o homem diz a Schlemihl que às vezes se é obrigado a fazer aquilo que inicialmente não se aceita: "Merken Sie sich's, Schlemihl, was man anfangs mit Gutem nicht will, das muß man am Ende doch gezwungen" (Chamisso, [1813] 1922: 300).

acreditar que este está ao seu alcance. Trata-se, então, de uma paixão que pode assumir ela própria um carácter demoníaco, na medida em que é ela que, sob as mais diversas formas, leva o herói a transgredir. É o que sucede nos casos de Frankenstein e de Cimourdain, por exemplo, e das suas paixões excessivas pela ciência e pela justiça. Enquanto Frankenstein é persuadido pelo discurso científico (as leituras que faz, nomeadamente de Cornélio Agrippa, de Paracelso e Alberto Magno[112] e o que ouve de M. Krempe, em Ingolstadt) e pelo modo como este se torna apelativo por oferecer a possibilidade de atingir a glória através das capacidades de curar e de gerar uma nova espécie, Cimourdain é igualmente aliciado pela glória mas, no seu caso, por aquela que lhe inspira a noção de uma justiça igualitária, sustentada pelo discurso republicano. Em ambos os casos os heróis procuram atingir o ideal proposto pelos discursos que os motivam e a sua busca torna-se obsessiva, a ponto de se tornarem eles próprios os servos do poder por que tanto anseiam, ficando encurralados dentro da sua ânsia pelo inalcançável: em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus,* a busca da cura é substituída pela perseguição dos segredos da vida e da morte enquanto, em *Quatrevingt-treize*, a procura de uma justiça igualitária se transforma na demanda de um ideal de Justiça Absoluta e exterminadora. Como tal, a ciência e a justiça assumem, nestas obras, um carácter quase tão transcendente como o das figuras demoníacas que tentam os restantes heróis, uma vez que é enquanto imagem de um ideal que pode facultar ao sujeito um meio para ascender à supra-humanidade que elas instigam o desejo de transgredir.

[112] "But the cursory glance my father had taken of my volume by no means assured me that he was acquainted with its contents, and I continued to read with the greatest avidity. When I returned home my first care was to procure the whole works of this author [Cornelius Agrippa], and afterwards of Paracelsus and Albertus Magnus" (Shelley, [1818] 1998: 39).

Havendo, pois, um objectivo análogo – o da superação/transgressão dos limites impostos pela natureza humana –, o que distingue os actos transgressores dos heróis, nomeadamente no que respeita à aceitação do pacto com o demónio, são as circunstâncias em que eles realizam a transgressão: o grau de persuasão a que são submetidos, a sua predisposição para transgredir (normalmente associada à existência ou não de fé) e as motivações subjacentes ao desejo do poder e do conhecimento, ou do poder através do conhecimento (meios para atingir a consagração e/ou a vingança).[113] Com efeito, o modo como o herói se perde ou se salva no final da narração está intimamente relacionado com as circunstâncias que envolvem a sua transgressão, assim como com a capacidade ou não de se arrepender do trajecto seguido. Trata-se de um arrependimento que regra geral coincide com a afirmação da fé em Deus, com um regresso ao Pai que é afinal um retroceder na afirmação da liberdade absoluta que define o homem romântico e o sujeito sublime schilleriano. Todavia, e apesar da expressa preocupação com a alma e do facto de se arrependerem, nem todos os heróis fazem a mesma opção no momento final (na aniquilação física do herói representada através da sua morte ou afastamento). No caso de Melmoth, por exemplo, o herói teria tido a possibilidade de retomar aquele a que Peter Schlemihl se refere como o bom caminho,[114] caso alguma das

[113] De acordo com Gerrig e Allbritton, em "The Construction of Literary Character: a View from Cognitive Psychology" (1990), os comportamentos dos indivíduos podem ser motivados por factores determinantes internos (disposição ou propensão para) ou externos (situação social), pelo que uma verdadeira compreensão das motivações que os levam a assumir determinados comportamentos só é possível partindo da análise de ambos.

[114] "Lieber Freund, wer leichtsinnig nur den Fuß aus der geraden Straße setzt, der wird unversehens in andre Pfade abgeführt, die abwärts und immer abwärts ihn ziehen; er sieht dann umsonst die Leitsterne am Himmel schimmern, ihm bleibt keine Wahl, er muß unaufhaltsam den Abhang hinab und sich selbst der Nemesis opfern" (Chamisso, [1813] 1922: 302).

suas vítimas tivesse acedido a trocar com ele o seu destino.[115] Porém, a sua incapacidade de persuadir os outros marca definitivamente o seu percurso e o herói, apesar do arrependimento, precipita-se numa queda agora inevitável, que é concretizada com o desaparecimento do seu rasto junto a um precipício – "the precipice which over-hung the sea" (Maturin, [1820] 1989: 541) – expressão literal da descida ao Inferno da alma deste herói.

Não obstante, na obra de Chamisso, Peter Schlemihl proclamar a inevitabilidade do destino do ser humano – "man entgeht seinem Schicksale nicht" (Chamisso, [1813] 1922: 303) – e a necessidade de o Homem se resignar perante o indeclinável infortúnio – "Ich sah mein Elend riesengroß, unwandelbar vor mir" (Chamisso, [1813] 1922: 306) –, há sempre um momento em que é possível a estes heróis optar; e é das suas escolhas, mas também das circunstâncias que as envolvem, que depende esse destino tantas vezes afirmado como inevitavelmente funesto. A possibilidade de aceitar ou recusar o pacto proposto pelo demónio, de seguir ou não o "bom caminho" referido por Schlemihl, constitui uma afirmação do livre arbítrio e vai ao encontro da tese de Northrop Frye (1990: 249) de que um dos temas centrais do Romantismo é o anexar do demoníaco ao humano (aqui viabilizado pelo pacto que elimina o espaço anteriormente existente entre ambos). O autor sustenta que no período Romântico, e como de resto é verificável nos heróis em análise, é o Homem que faz o mal e cria o Inferno – é o herói que, como afirma

[115] "'No one has ever exchanged destinies with Melmoth the Wanderer. *I have traversed the world in the search, and no one, to gain that world, would lose his own soul!* – Not Stanton in his cell – nor you, Monçada, in the prison of the Inquisition- nor Walberg, who saw his children perishing with want – nor – another'"(Maturin, [1820] 1989: 429).

Bayer-Berenbaum relativamente à literatura gótica, faz a opção entre Deus e o Demónio:

> The protestant assertion that it is within every person's power (and not just within the official church) to interpret the Bible is taken a few steps further in the Gothic claim that people can absorb the power of God or the curse of Satan. With reference to the devil, Melmoth says, 'Enemy of mankind! … Alas! how absurdly is the title bestowed on the great angelic chief. … What enemy has man so deadly as himself?'
>
> The absolute distinction between the Devil and God is minimized in the character of Melmoth, who is a combined devil-god […]. (Bayer-Berenbaum, 1982: 97-98)

O facto de Bayer-Berenbaum invocar o exemplo de Melmoth para demonstrar o modo como a fronteira entre Deus e o Diabo se encontra esbatida no imaginário deste período deve-se ao facto de, como referimos anteriormente, ele ter sido a primeira figura a conter em si Fausto e Mefistófeles. No fundo, Melmoth reúne (literalmente) em si o conflito supremo e irresolúvel de que as contendas entre personagens antagónicas nas restantes obras constituem apenas réplicas. Do final inevitavelmente trágico deste herói-demónio ressalta um aspecto que caracteriza frequentemente os momentos finais dos até então altivos heróis sublimes: a subjugação. Com efeito, a busca da auto-superação e do Absoluto, a busca de um ideal supra-humano conduzem sempre ao recurso a uma entidade transcendente de cariz demoníaco e, sendo a busca do herói sublime marcada pela transgressão, praticam-se, pois, e como veremos em maior pormenor no ponto seguinte, pactos que permitem ao herói atingir os seus objectivos (independentemente de qualquer juízo de valor quanto a estes) e que o conduzem de modo invariável a um abismo. Efectivamente, é a atracção do herói pelo abismo, aquela que o faz enveredar por caminhos, que tornam inevitável a sua queda enquanto ser sublime (digno e livre).

Na verdade, quer encaremos a queda no sentido bíblico quer a entendamos no sentido da perda de um estatuto de superioridade, o herói sublime acaba quase sempre por sucumbir à força de um Senhor maior – a sua altivez, a afirmação da liberdade e da dignidade do ser humano perdem-se quando este suplica a salvação da sua alma a Deus ou ao Diabo.[116]

[116] Em *Melmoth the Wanderer*, apesar de o herói afirmar nos seus momentos finais que deve obedecer ao seu Senhor, existe um momento em que são ouvidas as suas súplicas, sem que contudo fique claro se as dirige a Deus ou ao Demónio: "They [Melmoth and Monçada] could not distinguish whether they were the shrieks of supplication, or the yell of blasphemy – they hoped inwardly they might be the former" (Maturin, [1820] 1989: 541).

4. A relação com Deus e com a religião

4.1. O titanismo

Stephen Prickett, numa referência a T. E. Hulme em *The Context of English Literature*, afirma que para este filósofo o Romantismo constitui essencialmente um fenómeno religioso (Prickett, 1981: 5). Com efeito, é talvez no terreno religioso que melhor se verificam questões como a da transgressão, uma vez que esta implica frequentemente não só o ultrapassar do limite imposto ao humano mas também o consequente desafio e a transposição do espaço reservado à entidade divina – actos que duplicam a Queda bíblica, na medida em que a busca do herói romântico constitui uma repetição do pecado original. A busca do Absoluto implica repetir a primeira desobediência e, segundo Theodore Ziolkowski (2000: 17), mais do que atingir o conhecimento interdito, é o acto de desobedecer que condena o Homem e que projecta o indivíduo no abismo. Trata-se, pois, de um acto que Adão herda de figuras como Satã e Prometeu[117] – figuras míticas cuja atitude titânica de desafio do divino (de desrespeito pela hierarquia) tem como consequência a sua Queda. Assim, sendo herdeiros de Adão, o grande crime dos heróis em análise não é a busca do conhecimento ou da verdade absoluta, mas sim o facto de a sua obtenção depender

[117] Sobre as diferentes interpretações que têm vindo a ser feitas na literatura relativamente ao significado do fogo roubado por Prometeu e entregue aos homens, confronte-se "Homo Faber, Homo Sapiens, or Homo Politicus? Protagoras and the Myth of Prometheus", de Alfredo Ferrarin (2000).

de um acto de rejeição, de desobediência e, consequentemente, de conflito com Deus.

Em "The Mythical Approach to Creation", Northrop Frye ([1990] 1996: 246) parte de uma abordagem mítica da criação para justificar a necessidade de hierarquias que se impõem ao Homem. Segundo esta abordagem, o mundo estaria organizado hierarquicamente, sendo o topo ocupado por Deus. Este, por sua vez, ao criar todas as coisas teria estabelecido uma ordem natural (na qual se incluiriam os homens), a que corresponderia uma hierarquia social. Os seres humanos teriam assim sido organizados de acordo com esta ordem estabelecida no momento da criação, não se pressupondo a possibilidade de movimentação entre níveis distintos. Deste modo, a perturbação da ordem estabelecida seria entendida como pertencendo ao domínio do mal, uma vez que a revolta social, à semelhança da revolta contra Deus (e porque a primeira implica a segunda), constituiria inevitavelmente um acto anti-natural. A revolta que possibilita o movimento entre os diferentes níveis seria, pois, incompatível com a ordem inicial da natureza, mas também a da sociedade: "Sursaut du Moi, la révolte romantique commence par le refus des contraintes extrinsèques de l'ordre politique et social, moral, esthétique, scientifique et technique" (Gusdorf, 1984: 335).

Ainda de acordo com a ordem natural descrita no artigo de Frye, o mundo estaria dividido em quatro níveis: o Céu (onde se encontraria Deus), o Éden (de onde o Homem teria sido expulso), o mundo dos homens caídos e o domínio do satânico. Nascendo o Homem no terceiro nível, a sua vida teria por objectivo conseguir, pelos mais diversos meios (graça divina, religião, autoridade social) a

ascensão ao Éden, o regresso à sua casa original.[118] Porém, quando falamos no herói sublime, aquilo que verdadeiramente o caracteriza, mais do que o desejo do regresso ao paraíso perdido, é a determinação em ir além do que é permitido ao homem comum desejar. Este herói ambiciona atingir o primeiro nível, o nível interdito que lhe permite derrubar o poder e instituir-se a si próprio como figura soberana. Carter e McRae (1997: 221) salientam este cariz inconformista da atitude romântica face à sociedade, que leva os heróis a explorar alternativas possíveis à ordem social clássica, onde cada um conhecia e aceitava o lugar que lhe havia sido consignado e onde tudo era cuidadosamente regulado.

Em "Rebellion and Deviance" ([1973] 1976: 67-89), Morse Peckham distingue dois conceitos fundamentais para a compreensão do comportamento titânico do herói romântico: os conceitos de rebelde e de revolucionário. Segundo este autor, apesar de os Românticos viverem numa época de revoluções, não os podemos identificar à partida com esses movimentos revolucionários, até porque, e como aliás se pode verificar nas obras em estudo, embora muitos Românticos fossem revolucionários, alguns eram anti-revolucionários, havendo mesmo aqueles que eram politicamente indiferentes. Com efeito, se em *Quatrevingt-treize* encontramos ideais políticos bem definidos (pró e contra-revolucionários) e se também em *Le Comte de Monte-Cristo* a questão política assume um papel importante no desenrolar da acção e no destino do herói (apesar de não partir dele), em obras como *Melmoth the Wanderer*, *Faust I*, *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* e *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, não encontramos referências político-partidárias

[118] A este respeito confronte-se Kate Ellis (1989: 166), que refere a necessidade que o sujeito exilado sente de ser reconhecido como inocente, de forma a poder regressar a casa.

concretas, sendo a revolta do herói marcada essencialmente por aspectos pessoais, sociais e religiosos, ainda que isto seja também político no sentido mais lato (e também mais forte) do termo.

Contudo, Peckham faz a distinção entre rebelde e revolucionário sem se ater apenas à questão das revoluções da época, sugerindo mesmo a possibilidade de definir estes conceitos no âmbito de uma política romântica (Peckham [1973] 1976: 70). Para este autor, que tal como a maioria dos críticos considera que o Satã de Milton é o arquétipo do rebelde romântico,[119] a diferenciação entre rebelde e revolucionário pode ser construída através da leitura do comportamento desta figura em dois momentos distintos do poema. Assim, Peckham define o revolucionário político como aquele que, tal como Satã no segundo momento, deseja destronar e ocupar o lugar do poder, que acredita ter sido ocupado ilegitimamente. Todavia, e ainda de acordo com este autor, não foi este o aspecto de Satã que mais interessou os românticos, mas sim o primeiro momento, aquele em que o herói concebe uma alternativa ao poder instituído[120] e que é, portanto, uma acto cultural, distinto do acto revolucionário que procura destituir o poder supremo. O Satã de Milton constitui, pois, um modelo para os românticos, na medida em que se trata de uma figura que cometeu o pecado de inovar e de praticar um comportamento alternativo

[119] Trousson diz que esta rebelião se encontra representada na figura de Prometeu, numa interpretação que, pela proximidade que existe entre a rebeldia desta e a do Satã de *Paradise Lost*, a que já fizemos referência, pensamos não contradizer as afirmações de Peckham: "Depuis le romantisme, Prométhée est devenu dans la culture occidentale le symbole par excellence de la révolte dans l'ordre méttaphysique et religieux, tout comme l'incarnation du refus de la condition humaine" (Trousson, [1993] 1998: 1187).

[120] Em "Satan Héros Romantique" (1998: 1250-1261), Villeneuve aponta duas grandes tendências na representação romântica da figura de Satã: a do ser infeliz que procura o perdão para os seus pecados (e relativamente à qual alguns autores prevêem a possibilidade do perdão divino) e a do ser insurrecto e heróico, o "revoltoso blasfemo" que recusa o perdão divino e que corresponde ao primeiro momento do Satã de Milton, a que nos referimos.

àquele que teria sido imposto pela ordem divina. Trata-se de uma alternativa que é concretizada, no Livro II de *Paradise Lost*, através daquilo que podemos considerar uma nova Trindade, desta feita encimada por Satã, ao qual se juntam o Pecado e a Morte. Propõe-se assim uma nova ordem, uma nova hierarquia assente em valores que em tudo se distanciam dos preconizados pela Trindade original.

Apesar de, segundo Peckham, a verdadeira natureza da rebeldia romântica não ser de origem política, mas sim cultural, uma vez que tem a ver com a escolha por parte do sujeito de um conjunto de padrões culturais que ele entende como uma estrutura coerente (Peckham [1973] 1976: 70-71), na realidade dificilmente podemos esvaziar a figura romântica de Satã da componente política inevitavelmente associada a todas as histórias e concepções do poder, pelo que aqui consideraremos ambas as vertentes dos actos de insubordinação protagonizados pelos heróis em análise. A rebeldia dos românticos consiste, a nosso ver, numa inversão do discurso que estabelece a ordem primordial e que estrutura a sua forma tradicional. As revoltas do Satã de Milton contra Deus e de Prometeu contra Zeus aproximam-se assim da rebeldia dos heróis sublimes, na medida em que se verifica a rejeição do padrão de comportamento que lhes foi à partida atribuído e validado por Deus ou pela sociedade e em que, não só desafiam as entidades que lhes procuram impor esses modelos de comportamento, como seguem padrões de comportamento próprios (normalmente inversos aos anteriores) que, representando embora o caos dentro da ordem dominante, constituem para cada um destes heróis uma estrutura coerente (ainda que inovadora e tantas vezes paradoxal). De resto, como afirma Peckham ([1973] 1976: 79), estes rebeldes culturais não rejeitam somente a ordem existente, mas também a explicação para essa ordem e, constituindo a necessidade

humana dessa explicação a razão de ser de Deus e do poder das instituições, para eles estes espaços são um vazio que procuram preencher concebendo uma ordem e um comportamento diferentes. Efectivamente, o que sucede no caso de Satã, no dos heróis em análise e no da generalidade dos sujeitos românticos, trazendo a diferença e a inovação ao período Romântico, é o emergir da percepção da incoerência cultural (Peckham [1973] 1976: 71). O sujeito romântico questiona a ordem e os valores impostos, apresentando um "comportamento desviante" (Peckham [1973] 1976: 84) que se traduz na afirmação dos seus próprios valores e da possibilidade de tal desvio constituir um modo alternativo de comportamento e de ser (deixando, aliás, e por isso mesmo, de ser desvio).

Ao irem contra os padrões sociais, morais e religiosos das sociedades em que se inserem, apresentando comportamentos e valores próprios, os heróis em análise defrontam não só a sociedade mas também a ordem primordial que serviu de padrão a todas as outras. Melmoth, Peter Schlemihl, Cimourdain, Faust, Edmond Dantès e Victor Frankenstein são heróis que se regem de acordo com valores que lhes oferecem a possibilidade de experimentar a aproximação ao Absoluto desejado – valores novos, que rejeitam na totalidade a ideologia antiga; valores de ruptura e não de manutenção.

Para além de se distinguir do homem comum pelos objectivos, o herói romântico distingue-se também pelos meios utilizados para os atingir. Com efeito, ele não recorre facilmente à graça divina ou a uma ajuda de tipo religioso que possa subjugá-lo a um qualquer Senhor. Para atingir o Céu, o herói romântico começa por afrontar Deus, afirmando claramente o seu inconformismo face às limitações inerentes à condição humana, chegando mesmo em muitas situações a confessar o

desejo de ocupar o lugar de Deus e a intenção de lutar por ele. O herói sublime recusa a inércia e ameaça Deus através da expressão da energia humana, uma energia que, segundo Frye (1990: 249, 251), está assim condenada ao mal e que, apesar de permitir a ascensão, potencia também a Queda – aproxima-se também nesta medida do Satã de Milton, tornado numa figura poética e digna de compaixão por lutar apesar de saber que nunca poderá sair vencedor, por se auto-condenar à Queda.[121]

Um dos aspectos a partir dos quais melhor se pode analisar o tipo de relação que os românticos têm com a divindade é o modo como eles encaram a questão da criação. De facto, eles chamam a si o papel de demiurgos, num desafio directo à natureza e a Deus, dando assim origem aos mitos românticos da criação.[122] O desejo de dar vida a um ser (que lhe pode ser exterior ou ser uma reconstrução de si próprio) feito à imagem do seu ideal de perfeição é uma aspiração recorrente da maioria dos heróis em estudo e constitui sempre um acto transgressor (face a Deus, ao pai ou à sociedade), uma forma de roubar o fogo divino e de o trazer até aos

[121] "Satan's greatest moment in art came just as the craze was beginning to fade -- in John Milton epic poem *Paradise Lost* (seventeenth century). The reader is invited to admire Satan's pomp and glory and then, gradually, to perceive his treachery and his final humiliation. The literary Satan was a powerful figure in both sixteenth and seventeenth centuries, but the skepticism of eighteenth-century Enlightenment dismissed belief in the Devil as nonsense. By the early nineteenth century this intellectual skepticism came to permeate all educated classes, and Satan's powers were seen as absurd. The Devil had a curious rebirth in the nineteenth century. Conservative Christians of all denominations continued to believe in him, but he was also revived by Romantic writers, sometimes as a figure of horror, but more often of sympathy, or even a hero. Romantics who supported popular revolutions from 1789 onward made Satan a symbol of liberty. If revolutions were against kings and priests, Romantics admired Satan as the enemy of the greatest king and Priest of all, Christ himself. Permutations were nearly infinite. In one great poem, Victor Hugo portrays Satan as a lonely hero, cast out from the world, full of love and longing, thrust out beyond the planets and stars into the empty coldness of space. At last he can see only three stars; he strains his wings and courage to reach a refuge, but one by one the stars die out and he is left in utter darkness. For some Romantics, Satan was a redeemer who bought human liberty at the cost of his own ruin" (Russel, 1991: 47). A propósito da recuperação do Satã de Milton pela literatura Romântica, confronte-se também Frenzel, [1970] 1994: 423-426.

[122] Veja-se Cantor, 1985: xiii. O autor considera que estes mitos reflectem o modo como os românticos entendiam a natureza humana.

humanos. Com efeito, para além do caso paradigmático e literal da criação do monstro de Frankenstein, vemos também como Cimourdain procura moldar *a sua criação*, Gauvain, à imagem do anjo exterminador e defensor dos ideais republicanos que tem como figura ideal[123] (Hugo, [1874] 1979: 280). Todavia, e apesar de os heróis de *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* e de *Quatrevingt-treize* concretizarem as suas experiências paterno-demiúrgicas noutros seres, elas não deixam de ser formas de projecção de um Eu perfeito e idealizado (como veremos na Parte III, a propósito da questão do *Doppelgänger*) e, como tal, podem também ser de algum modo relacionadas com as experiências de recriação de si protagonizadas por Edmond Dantès e Peter Schlemihl, que procuram, e conseguem, recriar-se sob a forma dos seres superiores (hierárquica, física e monetariamente) que são o Conde de Monte-Cristo, o Rei da Prússia e o Conde (Chamisso, [1813] 1922: 285-287).

Tal como já afirmámos, e de acordo com o pensamento de Friedrich Schiller, o ser humano reage ao poder de Deus afirmando a sua consciência. Ora, entrando a afirmação da liberdade humana em conflito com uma divindade que se pretende omnipotente, o Romântico revolta-se contra aquilo que em última análise considera ser a tirania divina, assumindo ele próprio o papel desse Deus tirano e passando a ter a soberania sobre a vida dos que o rodeiam, apesar de paradoxalmente não controlar o seu próprio destino, como confirmam os finais trágicos dos heróis em estudo. Esta inversão dos papéis entre humano e divino estende-se também a Deus

[123] A ideia do anjo exterminador como figura ideal já tinha sido expressa numa passagem anterior da obra, quando o narrador descreve o confronto entre o jovem Visconde Gauvain e o velho Marquês Lantenac: "Le vicomte est un bon et brave jeune homme. Mais le vieux est un effroyable marquis. Les paysans appellent ça la guerre de saint Michel contre Belzébuth" (Hugo, [1874] 1979: 257).

e ao Demónio, passando o (até então) divino a ser entendido como demoníaco e o demónio tradicional a ser visto como o salvador da humanidade (Cantor, 1985: x).

Paul Cantor, em *Creature and Creator* (1985), obra a todos os títulos central para a presente argumentação, estabelece a relação entre Gnósticos e Românticos, uma vez que o Romantismo, à semelhança do Gnosticismo, inverteria os papéis de Deuses e Demónios. O autor considera que o recurso dos Românticos ao Gnosticismo se prenderia com uma procura de originalidade, até porque este é na sua origem um fenómeno religioso a que os românticos conferiram, assim, uma vertente estética (Cantor, 1995: xi-xiii).[124] No entanto, o mesmo autor refere um outro elo de ligação entre o Romantismo e o Gnosticismo: aos românticos agrada a explicação gnóstica para a criação do Homem, uma vez que se opõe à conservadora explicação bíblica, atribuindo ao Homem a liberdade de se melhorar a si próprio e de melhorar a sua condição. Efectivamente, o Gnosticismo propõe uma leitura da origem do mundo e das suas imperfeições que vai ao encontro do espírito afirmativo e reivindicativo do homem do período Romântico (que se sente perdido no mundo imperfeito e absurdo que o envolve), claramente visível nos heróis em estudo. Os gnósticos recusam o dogma da maioria das religiões monoteístas, segundo o qual as imperfeições da criação seriam o resultado da Queda original de Adão e Eva, do acto transgressor cometido no Paraíso (criação perfeita de Deus). Na verdade, eles consideram que a responsabilidade pelas imperfeições da criação é do Criador – pensamento manifestamente blasfemo face ao dogma religioso e

[124] Com efeito, de acordo com Frenzel ([1970] 1994: 424), para a maioria dos Românticos, o tratamento das questões do demónio e do demoníaco não resulta propriamente de uma crença em Satã, mas sim do facto de assumir suas potencialidades enquanto mito e enquanto elemento estético.

de acordo com o qual os conceitos de absolvição ou de submissão com vista à absolvição não fazem qualquer sentido, portanto. Assim, a atitude gnóstica dos heróis em análise manifesta-se tanto através de uma culpabilização do criador pelas suas imperfeições – de que as afirmações da criatura de Frankenstein são um exemplo literal: "*you* are the cause of [my] excess" (Shelley, [1818] 1998: 145) [itálico da autora] –, como através da recusa pura e simples dos valores e/ou limitações que o seu criador/pai lhe impõe. Vemos então como a revolta de Cimourdain contra Lantenac é, mais do que uma contenda entre dois guerreiros de facções distintas, um acto de revolta de um *filho* convictamente republicano contra os princípios políticos e religiosos que o *pai* (no sentido em que o regime republicano descende do monárquico e em que estas duas figuras lhes dão corpo) lhe teria imposto. Nas obras em análise, uma outra forma de expressar a revolta do Homem contra um criador que entende ser responsável pela sua incompletude e imperfeição consiste em aceitar pactos demoníacos (divergindo assim das imposições religiosas) que lhe proporcionam, ainda que efemeramente, a sensação de ter atingido a perfeição/totalidade por que anseia. É o que sucede nos casos do Conde de Monte-Cristo e de Victor Frankenstein (relativamente aos quais o pacto está implícito, como já referimos anteriormente), de Melmoth, de Peter Schlemihl e de Faust:

> FAUST. Du hörest ja, von Freud' ist nicht die Rede.
> Dem Taumel weih ich mich, dem schmerzlichsten Genuß,
> Verliebtem Haß, erquickendem Verdruß.
> Mein Busen, der vom Wissensdrang geheilt ist,
> Soll keinen Schmerzen künftig sich verschließen,
> Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
> Will ich in meinem innern Selbst genießen,
> Mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen,
> Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen,
> Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,

Und, wie sie selbst, am End auch ich zerscheitern.
MEPHISTOPHELES. O glaube mir, der manche tausend Jahre
An dieser harten Speise kaut
Daß von der Wiege bis zur Bahre
Kein Mensch den alten Sauerteig verdaut!
Glaub unsereinem, dieses Ganze
Ist nur für einen Gott gemacht!
Er findet sich in einem ew'gen Glanze
Uns hat er in die Finsternis gebracht,
Und euch taugt einzig Tag und Nacht.
FAUST. Allein ich will!
(vv. 1765-1784)

Faust e Mefistófeles apresentam-se aqui como figuras muito próximas, na medida em que partilham o desejo de atingir o Absoluto, o Todo que Mefistófeles diz que Deus reservou para si, culpando-O pela insatisfação e pela incompletude do Homem. Ao levar Faust a reconhecer a semelhança entre as limitações impostas a ambos, e sublinhando o facto de ele próprio andar há milhares de anos a tentar ultrapassá-las, Mefistófeles recorda ao herói que o pacto demoníaco é o único caminho para satisfazer o seu desejo de conhecimento, pelo que nada tem a perder, como afirma na passagem em que lho propõe: "In diesem Sinne kannst du's wagen./ Verbind dich; du sollst, in diesen Tagen,/ Mit Freuden meine Künste sehn,/ Ich gebe dir, was noch kein Mensch gesehn." (vv. 1671-1674). Para se elevar para além dos limites que Deus impôs à condição humana ("Daß von der Wiege bis zur Bahre Kein Mensch den alten Sauerteig verdaut!"), Faust tem necessariamente de assumir uma atitude titânica, desafiando a ordem divina e enveredando pelo caminho transgressor do pacto demoníaco, que aceita por estar absolutamente determinado ("Allein ich will!"), por não temer o Diabo (v. 369) e por não ser um homem de fé (v.765, 1605).

É, pois, a possibilidade de inversão da ordem/hierarquia primordial – assente no desafio de Satã a Deus e depois replicado por Adão e infinitamente repetido pelo Homem – que incita a ir além dos limites humanos, a transpor as fronteiras do divino e a, tal como o Satã de Milton, enveredar por um pecado que tem como consequências a Queda, mas também o engrandecimento do orgulho do sujeito que recusa a submissão (o ser digno descrito pelo sublime schilleriano). Com efeito, ao assumir o papel de demiurgo, o indivíduo confere a si próprio a capacidade de criar outros seres e de recriar-se (ou reinventar-se) a si próprio sem necessidade de intervenção divina – assume nas suas mãos os poderes divino, científico e mágico que lhe possibilitam afirmar-se no domínio do transcendente.

4.2. A fé, as ciências naturais e as ciências ocultas

Segundo Crosbie Smith (1994: 40), o Iluminismo terá promovido a ideia de uma natureza organizada e racional, que se revelava através da possibilidade de classificação das plantas, dos animais, das estrelas e dos seres humanos. Deste modo, o Iluminismo teria proposto um conceito de Natureza que assentava numa organização e num modelo, demonstrando a existência e a sabedoria de Deus. Estabelecia-se assim uma relação absolutamente coerente, e até complementar, entre as questões científica e religiosa, na qual o cientista teria por função classificar a criação divina. Trata-se, portanto, de uma relação em que a figura do cientista surge representada de modo positivo, como alguém que coloca o seu saber ao serviço da

sociedade – uma figura que corresponde, na tipologia de Haynes,[125] ao estereótipo do "cientista nobre", segundo a autora inspirado em Newton e oposto a Fausto (Haynes, 2003: 245-247). Ora, toda esta coerência entre ciência e religião, bem como a aceitação de uma função subalterna do cientista em relação a Deus, foram completamente recusadas pelo herói romântico, para quem as fontes de interesse residiam justamente naquilo que as leis da natureza não explicavam e, assim sendo, num território cujo acesso lhe estava proibido e que foi representado em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* por um literal vedar do acesso a determinadas partes do globo e na consequente impossibilidade do seu estudo científico (Chamisso, [1813] 1922: 313-314). Ainda de acordo com Crosbie Smith (1994: 43-49), o estudo das ciências naturais seria até desejável e sinal de virtude,[126] denotando auto-sacrifício e entrega ao dever, mas não quando, como refere relativamente a Frankenstein, esse estudo tinha como objectivo atingir o poder e o auto-engrandecimento.

Com efeito, Smith refere o facto de os estudiosos deste período entenderem as suas descobertas em qualquer área do conhecimento como algo de positivo para a humanidade (Breen & Noble, 2002: 114), iludindo-se ou procurando criar nos outros a ilusão de que a sua transgressão das fronteiras do conhecimento seria

[125] Em "From alchemy to artificial intelligence: stereotypes of the scientist in Western Literature" (2003: 243), Roslynn Haynes identifica sete estereótipos recorrentes da figura do cientista na literatura ocidental: o do "alquimista malévolo", o do "cientista nobre" e salvador da sociedade, o do "cientista louco", o do "investigador desumano", o do "cientista como aventureiro", o do "cientista mau, louco e perigoso"e o do "cientista impotente" para controlar os resultados da sua investigação. A autora alerta para o facto de, tal como sucede com todos os outros mitos, os que estão relacionados com a figura do cientista parecerem simples mas representarem, na verdade, um conjunto de ideias complexas e de medos suprimidos, que transcendem o tempo, o espaço e a raça.

[126] Elkins (1988: 1133) também refere esta forma positiva de encarar a ciência no século XVIII e explica que tal se deve ao facto de se entender que o estudo da obra divina constituiria um factor de aproximação entre o Homem e o seu criador.

verdadeiramente prometeica e teria por único objectivo o bem de todos os humanos.[127] Na verdade, e como bem nota Haynes (248-251), a imagem do cientista romântico que predomina na literatura ocidental não corresponde a esta representação positiva do "cientista nobre" ou mesmo "aventureiro", mas sim àquela de que Victor Frankenstein se tornou o estereótipo mais duradouro: a de um cientista que se situa entre as figuras do "investigador desumano" e a do "cientista impotente" para controlar os resultados da sua própria investigação/criação.[128] De acordo com Haynes (2003: 248-249), numa afirmação provavelmente excessiva, mas que se aplica de modo evidente a Frankenstein e a muitas outras figuras deste período, os cientistas românticos procuraram obsessivamente ultrapassar os limites do conhecimento e as restrições inerentes à sua condição humana e fizeram-no isolando-se, suprimindo as afeições humanas, perdendo a capacidade de apreciar a beleza natural, procurando ser os primeiros a descobrir algo e ignorando os custos humanos da sua investigação – desumanizando-se, portanto.[129] Falamos, então, de figuras que procuraram o saber, não reflectindo acerca do perigo que a sua utilização poderia constituir quando ao serviço da pura ostentação do conhecimento, da procura da imortalidade e do poder pessoais (Smith, 1994: 48). Um poder que os mestres da ciência do período Romântico conseguiam imitando, em pequena escala, os fenómenos tremendos da natureza o que, aos olhos da sua audiência, lhes conferia um estatuto igual ao dos deuses (Smith, 1994: 46).

[127] A propósito do modo como o falso altruísmo do cientista leva à sua identificação com a figura de Prometeu, veja-se Seabury, 2001: 138-139.
[128] A este respeito confronte-se também Haynes, 1995: 435-444.
[129] Questão que retomaremos na Parte II deste estudo, a propósito dos conceitos de *não-sujeito* e de *não-espaço*.

A actividade científica desenvolvia-se, pois, no sentido do enaltecimento pessoal, descurando os efeitos potencialmente maléficos do artefacto científico que Mary Shelley ilustrou através das situações desencadeadas pela criatura de Frankenstein:

> Mary Shelley's work of science fiction, *Frankenstein* (1818), might be now regarded as one of the most searching and comprehensive literary explorations of scientific experimentation and its effects on society. In this account of a man who tries to understand the secret of engendering life outside sexual procreation, and puts into practice what he discovers, Mary Shelley highlights the possibly adverse consequences of the late eighteenth- and early nineteenth-centuries obsessive drive towards mastery of the physical world. (Breen & Noble, 2002: 114)

Este motivo dos efeitos nocivos da evolução científica foi retomado com alguma regularidade pela literatura gótica, nomeadamente em obras posteriores, como *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Stevenson, 1886) e de modo particularmente expressivo e central em *The Island of Dr. Moreau* de H. G. Wells (1897). Verificamos assim como levar o conhecimento científico ao limite da sua aplicação se traduz aqui naquilo a que Theodore Ziolkowski (2000: xii) se refere como o princípio demoníaco de se ter de fazer tudo o que é possível fazer - "what can be done must be done" – e a que Kaufman-Osborn (1997: 3) chama o mau uso do conhecimento, alertando para as suas consequências. A obra de Mary Shelley fundou afinal, e como bem nota Nora Crook (2000: 62), o arquétipo do cientista louco, arrebatado pelas possibilidades ilimitadas que lhe são proporcionadas pela ciência – do cientista que procura concretizar tudo o que a sua mente concebe, recusando-se a aceitar os limites impostos à capacidades humanas e cuja obsessão acaba por contribuir, não para o proclamado bem da humanidade, mas para a sua destruição. Sendo óbvio o

fascínio pelo poder que domina o herói, a questão que se coloca é saber qual o motivo que levou o *cientista* romântico a afastar-se dos modelos de estudo propostos pelas teorias iluministas (que lhe poderiam também proporcionar uma forma de poder pelo saber) e a eleger um objecto de estudo que sabe proibido e, muito provavelmente, causador da sua própria destruição. Para além de uma vontade explícita de transgredir pela infracção em si, que caracteriza o herói romântico, e para além da sua recusa em aceitar uma felicidade ou uma segurança humanas que resultam do cumprimento das leis da natureza, será também de sublinhar a importância que assume neste aspecto o génio, enquanto força excessiva e divina que possui o herói e que o aproxima da figura de Prometeu:

> '[G]enius', as a term used by Romantic natural philosophers, implied not simply a special capacity of the creative artist or philosopher, but the power which *possessed* him.
>
> In this sense, the imagery of 'genius' was related to excessive, and even divine, power: the genius was a 'modern Prometheus'. (Smith 1994: 51) [itálico do autor]

O herói sente-se assim possuído por ou possuidor de uma força que o impele a defrontar uma divindade maior e a roubar-lhe o conhecimento que possibilita o avanço tecnológico da civilização, mas não só. Na realidade, a natureza do conhecimento procurado pelos mestres da ciência deste período é uma procura *prometeica* do fogo olímpico que é fonte das artes e ofícios e base de toda a civilização, mas também, e fundamentalmente, uma representação da moderna ânsia de poder de Fausto:

> The nature of forbidden knowledge also varies from culture to culture. Adam's newly acquired knowledge of good and evil represents the fall out of a primal innocence into consciousness and conscience. Prometheus's fire symbolizes the next step - from simple consciousness to the rational enlightenment on the basis of which all

> civilization is built. Faust's forbidden desire, in the context of a culture already conscious and civilized, goes beyond the moral and intellectual knowledge of Adam and Prometheus to a modern lust for power. (Ziolkowski, 2000: 71)

Existe nesta relação do Homem com os diferentes tipos de conhecimento e/ou poder uma evidente promiscuidade entre os domínios do divino, da ciência (e das suas diferentes áreas) e do oculto, que é particularmente visível na obra de Chamisso, onde Peter Schlemihl começa por invocar o nome de Deus (Chamisso, [1813] 1922: 271), sente-se posteriormente abandonado por Ele (Chamisso, [1813] 1922: 284), recorre à ajuda de um poder demoníaco e, por último, refugia-se na ciência, mas para tal continua a fazer uso das Botas de Sete Léguas que obteve de uma figura do domínio do transcendente.

Verificamos pois que, tal como sucedia com os homens de letras e de ciência desta época e de épocas anteriores, também os heróis das obras em estudo (assim como algumas outras personagens) se movem com certa facilidade entre o culto de Deus e o do Demónio, a fé e o racionalismo científico, ou até mesmo entre afirmações de fé e a prática da magia. Algumas referências a figuras históricas contribuem para o entendimento deste fenómeno. Theodore Ziolkowski (2000: 49), numa alusão à vida do verdadeiro Dr. Fausto, afirma que alguns humanistas, de entre os quais destaca o Bispo de Bamberg, pediram a Fausto que lhes fizesse o horóscopo – atitude paradoxal de homens de ciência e de fé, que se justifica pelo facto de até então a astrologia ser considerada uma ciência. Assim, entendia-se a

prática da magia branca, exercida com base na filosofia natural,[130] como um estudo teologicamente aceitável[131] das correspondências que se acreditava existirem entre o macrocosmo do universo e o microcosmo do Homem. Pelo contrário, a magia negra e a necromancia eram consideradas demoníacas e desaprovadas e é da sua prática que resultam ser condenáveis os actos de figuras reais como o Dr. Fausto e de heróis como o Faust de Goethe e Victor Frankenstein (Crosbie Smith, 1994: 40). Rita Iriarte, a propósito do *Faust* de Goethe, aborda esta questão da relação entre religião e magia (sem entretanto distinguir magia branca de magia negra). Nas palavras da autora:

> A religião pressupõe a adoração e veneração da Divindade. Na magia, pelo contrário, está ausente todo o sentimento de veneração. A procura do sobrenatural deixa de percorrer a via abnegada que conduz ao Divino e segue a via impura, porque egocêntrica, convertendo-se em instrumento de poder pessoal. […] A magia é aqui, também, a forma desvirtuada mediante a qual o homem aspira à realização de um anseio superior. (Iriarte, 1984: 31-32)

Religião e magia apresentam-se afinal como duas vias distintas para aceder a um poder sobrenatural, extraordinário. Todavia, por implicar uma adoração e uma abnegação que são contrárias ao espírito livre e à busca de poder absoluto que caracterizam os heróis sublimes, a religião é necessariamente "complementada" com ou substituída pela prática obscura da magia, pelo uso desse "instrumento do poder pessoal", centrado unicamente nos desejos e aspirações (quase sempre ilegítimos) daqueles que o manipulam.

---

[130] Que, em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, é apontada como perigosa pelo pai de Victor e de que, segundo Smith (1994: 56) a criatura constitui uma corporização, reflectindo a personalidade do seu criador, nomeadamente no que refere à intensidade da sua paixão e do seu poder.
[131] Veja-se Spivack, 1988b: 941-942.

Ainda no que se refere à coexistência de diferentes tipos de práticas e crenças que visavam o transcendente, Stephen Bann (1994: 13), na sua introdução a *Frankenstein, Creation and Monstrosity*, refere o taxidermista Waterton como um homem paradoxal que acreditava simultaneamente em vampiros e em milagres católicos – atitude de abertura perante os diferentes fenómenos do domínio do transcendente que na literatura é representada, por exemplo, pelo uso de rituais religiosos para afastamento do espírito demoníaco ou do vampiro. Na verdade, Waterton é o reflexo de um período em que, segundo Hurley (1996: 16-19), a fronteira entre fenómenos naturais e sobrenaturais se esbate, em que a própria Ciência é oculta, como de resto podemos verificar em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, mas também em *Faust I*, na referência às práticas científicas do judeu em *Melmoth the Wanderer* e, até mesmo, no isolamento em que Peter Schlemihl desenvolve a sua actividade científica. Verificamos então a existência de uma capacidade de aceitar os diferentes domínios como complementares, que se faz sentir um pouco em todos os textos em análise. O saber invulgar que é atribuído a estes heróis resulta normalmente de uma fusão de conhecimentos científicos de áreas distintas, com outros relacionados com a religião e/ou com o oculto: Cimourdain estudou Teologia, Filosofia e Ciências (Hugo, [1874] 1979: 150) e tem um lado insondável que sugere a presença de um saber transcendente, Faust diz ter estudado Filosofia, Teologia, Medicina, Jurisprudência e Magia (vv. 354-356, 377), enquanto Monte-Cristo estuda, entre outras disciplinas, Matemática, Física, História, Línguas e Filosofia (Dumas, [1845] 1981:182), sendo que esta última lhe é descrita pelo Abade Faria (figura que atrás associámos a um saber demoníaco) como uma reunião da ciência aprendida com o talento usado na sua aplicação, permitindo este

a ascensão ao Céu ("la philosophie, cest le nuage écatant sur lequel le Christ a posé le pied pour remonter au ciel", Dumas, [1845] 1981: 183). Estamos pois perante exemplos daquilo a que Linda Bayer-Berenbaum (1982: 99) se refere como o carácter inclusivo do gótico – um renegar dos princípios limitativos do cristianismo puro que, nas obras em estudo, traduz afinal o facto de para estes heróis o verdadeiramente importante ser a recusa das limitações exteriores que lhes são impostas, nomeadamente as de ordem religiosa. Os heróis procuram superar estas limitações através do recurso às ciências naturais ou às ciências ocultas e, estando ou não os seus actos em conformidade com o dogma religioso, a sua vontade de atingir a liberdade absoluta e de afirmar a vontade humana que só eles podem dominar (Schiller, [1792-1804] 1997: 223) prevalece sempre sobre as restrições a que estão sujeitos à partida. Até porque não falamos já de um ideal masculino de heroísmo que se constrói com base na sua virtude e empenho na defesa (e imposição) de ideais religiosos e na demanda do Santo Graal, mas sim de heróis que procuram difundir a sua própria palavra, agindo de modo a afirmar-se e a impor-se a si próprios enquanto centros de um saber que é sinónimo de poder.

PARTE II

O Herói Sublime e o seu Espaço

1. A relação sujeito sublime/paisagem sublime

1.1. Paisagem romântica e paisagem sublime

Na segunda parte deste trabalho, procuraremos explicitar o tipo de relação que se estabelece entre o herói sublime e o espaço que ele habita – espaço este que no título desta parte designámos como "seu", dada a proximidade e a função de complementaridade que exerce na composição da figura do herói. Esta é já, pois, uma parte importante do argumento, que é sustentada pelo facto de se assumir que sujeito e espaço têm uma relação de paridade dentro do texto e que o seu encontro é um factor que contribui para a construção e para a caracterização de ambos.

Wallace Martin, em *Recent Theories of Narrative*, aponta a composição da personagem como um processo em que aspectos como a intriga ("plot"), o ponto de vista ("point of view") ou o cenário ("setting") se combinam e misturam para dar

origem à personagem.[1] Martin refere o facto de ao longo da história da teoria da literatura estes aspectos terem sido muitas vezes entendidos como se fossem meras "peças de automóvel" que se encaixam, e recusa essa visão, sustentando a sua opinião com outras análogas de Propp, Tomashevsky, Roland Barthes e Henry James:

> [...] I find Propp, Tomashevsky and Barthes in complete agreement with James: functions and characters cannot be separated because they are always in a reciprocal relationship, one determining the other. (Martin, 1986: 116)

Na verdade, e como adiante veremos, a grande proximidade sujeito/espaço caracteriza-se por uma reciprocidade que permite não só uma construção mais sólida da figura do sujeito, mas também a construção de paisagens e de interiores, uma vez que a presença de uma figura humana (ou simplesmente de um olhar humano) num determinado espaço faz com que este deixe de ser uma amálgama ininteligível de natureza ou de objectos, para se tornar sentido. Com efeito, quer nos reportemos a motivos paisagísticos (como a montanha, a ilha ou a noite) quer a motivos relacionados com a descrição de interiores (como sejam a prisão, o laboratório, os túneis, o convento e a gruta), ou até mesmo a motivos que, porque vistos tanto a partir do exterior como do interior, aliam a descrição de paisagem à de interiores (como é o caso do navio e da Tourgue, em *Quatrevingt-treize*), estamos sempre perante construtos, perante cenários, ambientes simulados pela e para a encenação do herói que resultam, permanente e inevitavelmente, da percepção de um sujeito.

[1] Encontramos em "Representation of the Character" (1990), de Mead, uma afirmação que vai ao encontro desta proposta de Martin. Mead diz que as personagens só são reconhecidas pelo leitor e entendidas por este como compreensíveis e convincentes, na medida em que se relacionam e interagem com os demais elementos do texto.

Em "A Representação da Paisagem. Contributos para a Semiótica do Espaço Geográfico", Maria Júlia Ferreira (1997: 186) diz que "[r]epresentar o espaço geográfico é construir uma imagem". Ora, esta afirmação por um lado sublinha a ideia de imagem, o que nos leva a notar a proximidade inevitável entre as representações escrita e pictórica da paisagem e, por outro lado, salienta o facto de se tratar de uma construção, remetendo deste modo para a importância vital da presença humana na criação de uma imagem do espaço:

> Assim, a representação é uma espécie de espelho, uma janela sobre o mundo, uma construção […]; quem a faz reflecte nela elementos pessoais de percepção, cognição e comportamento; ela incorpora, tal como nos seus primórdios, "os preceitos, os valores, as preferências, as parcialidades, a vivência, a curiosidade, a imaginação, a atenção, a inteligência e a formação do seu autor". (Ferreira, 1997: 186)

Ao olhar humano cabe, pois, o acto de construir, que se traduz na "estratificação de elementos e [n]a sua hierarquização espacial", bem como na "sua integração num sistema" (Buescu, 1997: 368) – e, deste modo, o olhar transforma-se numa "fábrica de lugares e [n]um objecto fabricado pelo lugar", não constituindo apenas um elemento de percepção mas também de acção (Silva, 1999: 31). Falamos, pois, de uma relação sujeito focalizador/paisagem, que é semelhante na pintura e na literatura, e na qual a paisagem não surge como mimese no sentido de cópia, mas sim como uma construção da imaginação humana, como uma mensagem voluntariamente *escrita*:

> Le paysage, représenté dans le tableau du peintre, n'est pas la transcription de la réalité géographique d'un pan du monde, à supposer que cette réalité ait vraiment une signification objective, ce qui n'est pas sûr. Le paysage du peintre, ou celui du poète, paysage intérieur autant qu'extérieur, organise et harmonise les couleurs et les formes, il les fait chanter dans la joie pastorale, ou dans l'ode funèbre de la tempête ; le paysage, *allegro* ou *andante*, expose un message de l'homme

> à l'homme, climat spirituel voulu par l'artiste, non pas en vertu d'un projet volontaire, mais selon une exigence montée des profondeurs de la vie personnelle. (Gusdorf, 1984: 345) [itálico do autor]

A paisagem constrói-se, afinal, não a partir de uma observação da natureza "como ela é", até porque, como nota Schmitz-Emans, a paisagem romântica não pode ser vista como uma realidade absoluta, mas sim como algo que foi moldado pelo olhar do sujeito, como uma consequência desse olhar do sujeito que a vive/experimenta: "a projection of the experiencing self (which is reduced to an 'I' - 'eye')" (Schmitz-Emans, 2004: 99).

Com efeito, a paisagem romântica constitui a representação de um olhar que traduz um sentimento humano que a natureza (enquanto ser animado e possuidor de vida e alma próprias) partilha e emana. Seguindo a ideia de Fichte de que o poeta não deveria olhar em seu redor, mas sim para dentro de si, escritores e pintores do período Romântico constroem uma paisagem que reproduz, mais do que o objecto observado, a fusão total do Homem com a natureza (ou o embate entre Homem e natureza, que constitui outra espécie de fusão) e, deste modo, uma paisagem que é exterior, mas também, e fundamentalmente, interior ao sujeito que a representa.[2] De resto, a representação da paisagem no Romantismo é um processo totalmente oposto ao mimético e, como refere Lilian Furst ([1969] 1979: 84), a palavra que

[2] Na verdade, esta nova forma de representar a paisagem é apenas parte de toda uma nova forma de apreender e representar o real que caracteriza o período Romântico. Nas palavras de Filomena Vasconcelos: "assumir o romantismo em termos históricos, como período literário, significa saber estabelecer importantes distinções ideológicas entre as correntes subjectivistas do pensamento idealista, que começa a instalar-se no mundo ocidental setecentista, e o racionalismo do mundo clássico. São superfícies de clivagem que se indiciam nos vários planos do conhecimento e irão determinar as bases da representação romântica não-mimética. Alteram-se as premissas da epistemologia cartesiana e relativiza-se a importância do empirismo lockiano, para se assumirem modelos de representação distintos, nos quais se evidencia a dimensão subjectiva de todos os processos de apreensão e expressão do real" (2004: 99).

melhor define o modo como os românticos se relacionam com a natureza é "interpretação", uma vez que deixam de a entender como um objecto inanimado, que funciona de acordo com as leis imutáveis que foram estabelecidas no momento da sua criação, para passarem a ser objecto de uma visão dinâmica e orgânica da natureza. Ainda segundo Lilian Furst ([1969] 1979: 93), os românticos terão transformado a natureza num conceito abstracto e teórico, o que justificaria a necessidade de interpretação da mesma. Uma afirmação corroborada por Marianne Børch, quando diz que a natureza não tem um significado ("meaning") inerente e que, portanto, é necessário um leitor activo que a decifre (Børch, 1997: 181).

Em *The Lost Travellers*, Bernard Blackstone analisa a questão da presença humana na natureza, mais concretamente a presença do viajante, e conclui que se a natureza é um criptograma, então o viajante é o olho que o interpreta e decifra:

> Now, if nature is a cryptogram, intelligent travel is an exercise in interpretation. The traveller is a moving eye, passing from letter to letter, from word to word, appreciatively. Rocks, trees, waves, birds, bees – here is a divine alphabet [...]. (Blackstone, 1962: 36)

Ao referir o viajante como um olho que se movimenta, Blackstone sublinha a importância que o acto de olhar tem na apreensão do significado da paisagem e, deste modo, enfatiza a primazia da percepção como modo de acesso ao real e do olho como instrumento central desse processo de leitura da natureza. Também Eric Wilson, em "Emerson's Nature Paralogy and the Physics of the Sublime" (2000), e David Punter, em "Scottish and Irish Gothic" (2002), referem a Natureza como uma escrita a interpretar. Wilson aproxima-se mesmo da ideia de alfabeto divino proposta por Blackstone, definindo a natureza como uma "escrita ou gravação sagrada" (Wilson, 2000: 44), e também Børch, no seguimento desta associação entre

a natureza e o texto sagrado, a refere como o segundo livro de Deus (Børch, 1997: 182). Esta referência à natureza enquanto livro remete para o *topos* medieval do *Liber mundi*, isto é, para a utilização do livro como metáfora de um mundo que só adquire sentido no momento em que é lido e verbalizado.[3] Trata-se, portanto, de uma forma de sublinhar a importância da intervenção humana no processo de construção de um mundo com sentido e de transmissão do sentido que o sujeito constrói quando selecciona os elementos a incluir ou a excluir no momento de verbalizar o mundo (Buescu, 2003: 43-49).

Já David Punter retoma o conceito do hieróglifo como escrita sagrada[4] (também assim referido numa passagem de *Melmoth the Wanderer*), para efectuar uma leitura da natureza enquanto monumento sobre o qual Deus e o Homem inscreveram as suas mensagens. Logo, Punter considera os elementos naturais e os arquitectónicos, bem como o modo como estes se fundem, nomeadamente por via de um processo de erosão simultâneo:

> As with Scott, there is a problem, or at least an issue, about the relation between the primitively human and the merely organic. What happens in the process of ruination is that the very differentiation of the human is effaced. Under these circumstances, it is perhaps inevitable that what gets erased is at least partly the process of writing or inscription itself: "There were pillars, wrought with singular characters, heaped amid stones that bore no impress but that of some fearful and violent action of nature, that seemed to say, Mortals, write your lines with the chisel, I write my hieroglyphics in fire." (p. 277). [T]he "pillars" in *Melmoth* have been subject to […] defacement in the process of their monumental ruin. If the language in which they were inscribed has ever been known, it has certainly faded from memory now, to such an extent that the operation of the human hand in forming these vanished

[3] De resto, de acordo com Ayala (1996: 23, 30), a realidade é uma construção da consciência humana que é formalizada através da linguagem, considerando o autor que esta tem um carácter performativo, isto é, tem a propriedade de dar existência àquilo que nomeia. A este respeito confronte-se também Brockelman, 1999: 72.

[4] Confronte-se também a referência de Fernando Guerreiro (2000b: 54) à montanha como "escrita hieroglífica" e "alfabeto mineralógico de uma «proto-história» que refere a origem (obscena: genital) do mundo".

> signs can no longer be discerned from the parallel operations of nature. (Punter, 2002: 120)

Ao pensarem a natureza como um alfabeto divino, ou como um hieróglifo que necessita da intervenção do olhar e das leis humanas para ser lido, Blackstone, Wilson, Børch e Punter estão a afirmar, tal como o faz Helena Buescu, que a paisagem é uma questão de percepção (1990: 190-193) e que se constrói mediante "uma apreensão que é sempre fruto de um olhar cultural (em particular, de uma determinada concepção da cultura pictórica) e, por assim dizer, de uma transformação do 'objecto' em 'objecto estético'" (Buescu, 1990: 67).[5]

No caso das obras em análise, estamos naturalmente perante uma percepção da paisagem que Buescu (1990: 190-203) aproxima do conceito de percepção de tipo "sharpening" proposto por George Klein, em "The Personal World through Perception" (1951), e que o autor define por oposição a uma percepção de tipo "leveling".[6] Trata-se de diferentes tipos de percepção que correspondem a diferentes atitudes perante a diferença e que Ohmann (1962: 28-29) faz corresponder a dois tipos de indivíduo – o "leveler" e o "sharpener". Falamos, pois, de dois tipos extremos e incompatíveis de percepção, sendo que, os indivíduos que se caracterizam por possuírem uma percepção do tipo "leveling" têm tendência para categorizar todas as sensações e para as agrupar a partir das suas semelhanças. São, portanto, indivíduos que procuram uma estabilidade perceptiva e que procurarão sempre que possível suprimir as diferenças. Pelo contrário, os detentores de uma

[5] A propósito desta "*culturalidade"* da paisagem, confronte-se também Buescu (1996a: 193-199) e Guillén (1996: 67-83).

[6] "In "leveling", the purpose is the obliteration of differences; in "sharpening", a heightened sensitivity to them. It is a way favored by a person for bringing about an equilibrium" (Klein, 1951: 333).

percepção de tipo "sharpening" procuram no objecto aquilo que ele tem de ambíguo e de variável, isto é, tudo o que constitui um obstáculo à sua categorização (Buescu, 1990: 190-191). Daí que Helena Buescu considere que a ideia romântica de paisagem está ancorada numa percepção de tipo "sharpening". Efectivamente, o pensamento estético do Romantismo valoriza, tal como o "sharpener", aspectos que encontramos também associados aos heróis sublimes, como a imperfeição, a evolução, o dinamismo e a transformação:

> 93 est une année intense. L'orage est là dans toute sa colère et dans toute sa grandeur. Cimourdain s'y sentait à l'aise. Ce milieu éperdu, sauvage et splendide convenait à son envergure. Cet homme avait, comme l'aigle de mer, un profond calme intérieur, avec le goût du risque au-dehors. Certaines natures ailées, farouches et tranquilles sont faites pour les grands vents. Les âmes de tempête, cela existe. (Hugo, [1874] 1965: 118)

A descrição de 93 como um ano intenso constitui ao mesmo tempo uma referência ao carácter igualmente intenso do herói que nesta obra simboliza os acontecimentos terríveis desse ano. A cólera e a grandeza de 93 são também as de Cimourdain e daí a facilidade com que o herói se move neste espaço físico, temporal e social. Ao comparar Cimourdain a uma águia – símbolo de ascensão –, o narrador coloca-o numa posição de destaque, elucidando simultaneamente quanto à sua posição social[7] e quanto à verticalidade do seu carácter. De resto, segundo Gilbert Durand ([1969] 1992: 146), Victor Hugo terá usado de modo recorrente a figura da águia para representar um mensageiro de uma vontade superior, o que, neste excerto, confere a Cimourdain essa função e a distinção que lhe é inerente. Cimourdain move-se entre

[7] Gilbert Durand, em *Les Structures de Anthropologiques de l'Imaginaire*, distingue duas vertentes do uso da águia como símbolo: ela simboliza, como todas as restantes aves, a asa, o acto de voar e a ascensão que lhe está associada ([1969] 1992: 144), mas é também o símbolo escolhido pelos nobres e patrícios de Roma, o que fez com que posteriormente tivesse sido escolhida para simbolizar os nobres e imperadores medievais ([1969] 1992: 145).

Deus e os homens,[8] num plano superior ao ocupado pelas outras personagens, que lhe permite observar os acontecimentos de 93 com (aparente) distância e tranquilidade. Todavia, o herói de *Quatrevingt-treize* não se contenta com a sua óbvia superioridade relativamente aos restantes humanos, ele procura uma perfeição que sabe só poder encontrar na evolução, no dinamismo e na ambiguidade dos acontecimentos, na tempestade que desfaz o existente e que dá lugar a uma nova realidade. Daí que o narrador considere que almas (sublimes) como a de Cimourdain foram feitas para os grandes ventos, isto é, para os grandes acontecimentos e para as grandes mudanças, sentindo-se por isso confortáveis em espaços e situações que para outros seriam terríveis. Verificamos, portanto, que Cimourdain corresponde a uma imagem do sujeito romântico enquanto figura que aceita a sua própria ambiguidade, a variação do seu ser e a da realidade que o rodeia e que ele apreende. Podemos, assim, compreender a atracção dos românticos pelo tema da natureza enquanto fonte inesgotável de mudança e pelo capturar do momento ou do objecto singular:

> Ora, tudo isto conduz a consideração da categoria da *singularidade*, proposta por Barbara M. Stafford como esteticamente específica da percepção romântica da natureza e da paisagem: para ela, esta reside fundamentalmente numa "apreensão visual dos objectos naturais como singulares e manifestamente distintos", o que pressupõe uma "categoria estética específica: a da singularidade" […]. (Buescu, 1990: 192) [itálico da autora]

[8] Função que Ferm atribui aos anjos: "Angels belong to the class of beings generally known as demons. They are living creatures of the spirit world, intermediate between gods and men, who may be either hostile or friendly toward humanity. Angelology had been specially developed in Persian religion from which it passed over into Judaism and then into Christianity. In those religions that stressed the personality of the deity angels served as agents for expressing and revealing the mighty will of God" (1945: 22).

Os românticos optam claramente pela representação dos aspectos que salientam a fugacidade e mobilidade (ou seja, o dinamismo) dos fenómenos naturais, dos objectos e da própria vida, salientando a singularidade do momento, do objecto, do ser, ou de todos eles. Esta predilecção manifesta-se não só através da representação dos elementos arquitectónicos em ruínas, dos corpos e mentes que configuram ruínas humanas[9] e de objectos como o esqueleto ou o animal embalsamado, presentes na casa de Ahasverus, em *Melmoth the Wanderer* (Maturin, [1820] 1989: 263), e na de Faust, na obra de Goethe (vv. 416-417), mas também através da representação das estações do ano – a que se associam as partes do dia: amanhecer/Primavera, meio-dia/Verão, entardecer/Outono, noite/Inverno (Roston, 1990: 221). O gosto pelo singular revela-se ainda no modo como são representados os diferentes elementos, como sucede com o vento, acima associado a Cimourdain, ou com as nuvens tantas vezes representadas quer na literatura quer na pintura e associadas, tal como todos os outros elementos efémeros (mesmo quando cíclicos) da natureza, à condição inconstante do sujeito:

> We are as clouds that veil the midnight moon;
> How restlessly they speed, and gleam, and quiver,
> Streaking the darkness radiantly! – yet soon
> Night closes round, and they are lost for ever…
>
> (Percy B. Shelley, *Mutability* , 1824)

[9] O gosto pela representação da ruína é normalmente associado à estética do *picturesque*, tal como esta é definida por Uvdale Price em *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful* ([1794] 1996: 271), todavia este motivo evoluiu "de um estatuto inicialmente *decorativo* […] para um valor *moral* (mais da ordem do Sublime)", constituindo um testemunho "da tripla catástrofe do Sujeito (do humano), da História e do Tempo […]" (Guerreiro, 2000b: 34-36 [itálico do autor]), sendo pois uma fonte do sublime na paisagem, mas também, e de modo particularmente relevante para a construção do herói sublime, uma fonte do sublime humano.

Em "William Turner and Literature: Trans-Medial Reflections of Romantic Landscape", Schmitz-Emans explica até que ponto a intervenção do olhar humano é decisiva para este entendimento romântico da natureza como processo e como dinâmica. Numa referência à obra de Turner, e à semelhança do que é proposto por Kroeber, em "Romantic Historicism: The Temporal Sublime" (1978: 154), a autora afirma que este pinta as forças elementares da natureza representando os processos e não os objectos – é, portanto, o olhar romântico de Turner sobre a natureza, o modo como este olhar transforma o objecto em objecto estético, estruturando as suas telas em função das permanentes alterações da cor na natureza ao invés das formas fixas, que salienta o carácter dinâmico dos elementos representados e que paradoxalmente perpetua e suspende a efemeridade e a mutabilidade do processo que representa:[10]

> Turner paints the dynamics of the visual world, the battle of conflicting forces. His most famous pictures show processes rather than objects, and trying to identify anything reminds us of the fact that every visual object emerges from groundlessness and is predestined to dissolve into nothing again. (Schmitz-Emans, 2004: 99)

Turner descreve então através da pintura a mesma transitoriedade e o mesmo processo dinâmico que são descritos por Shelley em *Mutability*, e que são comuns a todos os elementos naturais, incluindo o Homem.[11] Com efeito, a associação entre a agitação dos elementos naturais e a própria mutabilidade do sujeito é entendida em *Melmoth the Wanderer* como uma afinidade que transforma a natureza no local de

[10] A propósito da obra de Turner e do modo como a utilização que o autor faz das cores e dos elementos naturais reflecte a percepção que os românticos têm do carácter provisório da realidade e da História, confronte-se Kroeber, 1978: 149-165.

[11] Como afirma Buescu, "é pela descrição da paisagem, pela notação das suas continuidades ou, pelo contrário, das suas alterações, que o sujeito romântico formaliza muitas vezes a consciência do seu devir, bem com do devir em que a própria natureza se encontra imersa" (1996: 196).

acolhimento, no ombro amigo onde o sujeito recupera do sofrimento que lhe é infligido pelos humanos e que a divindade não lhe alivia:

> From the tranquil and hopeless aspect of the divinity, smiling on the misery it neither consoles or relieves, and intimating in that smile the profound and pulseless apathy of inaccessible elevation, coldly hinting that humanity must cease to be, before it can cease to suffer – from this the sufferer rushed for consolation to nature, whose ceaseless agitation seems to correspond with the vicissitudes of human destiny and the emotions of the human heart- whose alternation of storms and calms,- of clouds and sunlight, -of terrors and delights- seems to keep a kind of mysterious measure of ineffable harmony with that instrument whose chords are doomed alternately to the thrill of agony and rapture, till the hand of death sweeps over all the strings, and silences them for ever. (Maturin, [1820] 1989: 341)

Em *Fausto e a Montanha*, Ferrand Pimentel D'Almeida refere esta relação sujeito/paisagem, considerando que determinadas paisagens, no caso a montanha, são procuradas pelo sujeito por constituírem espaços benévolos, lugares de refúgio que possibilitam ao herói a regeneração (1933: 5). O autor sublinha, pois, a mesma ideia da natureza como local de acolhimento do ser humano em sofrimento, expressa no excerto supracitado e igualmente visível em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, onde o herói procura conforto na paisagem sublime e magnífica que lhe é proporcionada pela montanha:

> These sublime and magnificent scenes afforded me the greatest consolation that I was capable of receiving. They elevated me from all littleness of feeling; and although they did not remove my grief, they subdued and tranquillized it. [T]he unstained snowy mountaintop, the glittering pinnacle, the pine woods, and ragged bare ravine, the eagle, soaring amidst the clouds - they all gathered round me and bade me be at peace. (Shelley, [1818] 1998: 96)

Efectivamente, na presença da imagem majestosa e sublime da montanha, Victor reconhece a sua pequenez (manifesta nos seus sentimentos) mas, ao invés de se

sentir esmagado pela grandiosidade que o rodeia, o herói sente-a como uma aliada, na medida em que lhe proporciona uma elevação dos sentimentos, uma ascensão para lá da pequenez humana que o alivia, ainda que apenas temporariamente, e que no texto é indicada pela verticalidade dos elementos que compõem a paisagem e pela presença da águia que, como vimos a propósito do texto de Hugo, é também um símbolo de ascensão.

No intuito de aprofundarmos a natureza desta relação sujeito/paisagem e o seu contributo para a caracterização do herói sublime, é, a nosso ver, necessário que a analisemos a partir de uma visão organicista da natureza. Tal entendimento fundamenta-se no retomar, no século XVIII, de uma concepção pré-socrática da natureza, segundo a qual esta é um ser vivo em todas as suas partes:

> For the Pre-Socratics, the earth was conceived as alive in all its parts: minerals, metals, stones, all possessed a vital force and grew like the cosmos. Man existed within the ambiance of this burgeoning nature. The world was regarded as animate until the Renaissance. [...] However, in the eighteenth century certain Pre-Socratic ideas were revived. (Stafford, 1981: 55)

A estes ideais acresce ainda a hipótese, proposta por Locke e referida por Barbara Maria Stafford (1981: 56), de Deus ter dotado a matéria com as faculdades de sentir e pensar, bem como a afirmação de René Wellek (1964: 161), de que um dos traços distintivos do Romantismo consistiria no tratamento uniforme do tema da natureza assente em duas perspectivas: a do conceito da natureza como um ser vivo e a de que existe uma relação entre esse ser e os sujeitos nele presentes. Ora, como pudemos verificar na passagem de *Quatrevingt-treize*, que atrás citámos, em que é descrita a relação existente entre Cimourdain e a paisagem envolvente (Hugo, [1874] 1965: 118), verificamos que, tal como nas de *Melmoth the Wanderer* e de

Frankenstein; or, the Modern Prometheus, estamos perante uma relação na qual sujeito e paisagem se encontram a um mesmo nível, unidos pela cumplicidade estabelecida entre dois seres que partilham características físicas (a assimetria, a irregularidade, o excesso) mas também, e essencialmente, um estado de espírito comum. Mais do que procederem à representação de cenários ou da presença de sujeitos nesses mesmos cenários, as obras em questão representam a vivência que o sujeito tem da paisagem.

Como tal, a atribuição de sentido à paisagem constitui aqui um aspecto fundamental e tem como consequência, em termos estruturais, a presença de um vastíssimo número de descrições, sendo de sublinhar a íntima relação que se estabelece entre estes e o evoluir da narração.

Ao verificarmos a disposição das passagens descritivas dentro das obras, entendemos que a descrição surge nos momentos de maior reflexão e/ou tensão das personagens, correspondendo normalmente a momentos em que estas tomam decisões ou passam por situações que são fundamentais ao prosseguimento da narração, revelando assim a sua importância. No caso dos heróis românticos, a sua relação com a paisagem assenta num apreço pelo sublime que é também apreço por si próprios, uma vez que paisagem e sujeito se fundem num ser único e que ao "sublime da Natureza corresponde também uma paisagem humana natural e sublime" (Guerreiro, 2000b: 73). Assim, nas obras em análise, como aliás na generalidade das obras do período Romântico, a paisagem não constitui um mero capricho descritivo, ela contém em si um sentido, apresenta uma ordem própria e significativa que permite ao sujeito construir outros sentidos – as paisagens – sobre esse primeiro sentido que é a natureza. O encontro do sujeito observador com a paisagem consiste numa exteriorização dos sentimentos que estão latentes em

ambos, sendo que neste encontro o papel desempenhado pelo sujeito é sobretudo o de dar voz a esses sentimentos ou a esse estado de espírito:

> Pas de milieu pour un prêtre dans la révolution. […] Cimourdain était sublime; mais sublime dans l'isolement, dans l'escarpement, dans la lividité inhospitalière ; sublime dans un entourage de précipices. Les hautes montagnes ont cette virginité sinistre. (Hugo, [1874] 1965: 121)

A repetição de estruturas e palavras que se verifica neste excerto sublinha, por um lado, a sublimidade do sujeito e, por outro, o facto de esse seu lado sublime se revelar sobretudo quando se encontra "dentro" de uma paisagem com características semelhantes a si próprio, ao ponto de se identificarem mutuamente. Senão, vejamos como esta paisagem perigosa, isolada e hostil constitui aqui uma imagem usada para descrever o herói – na "paisagem" dos acontecimentos que envolvem a Revolução Francesa não há lugar para um revolucionário que, apesar de tudo, ainda é padre, daí que Cimourdain (montanha alta, virgem e sinistra) procure "o **Sublime da montanha**" que, de acordo com Fernando Guerreiro (2000b: 70) [destaque do autor], se define como "absoluto, fora do tempo e do espaço (do real)" e que, a nosso ver define também o sublime do herói de *Quatrevingt-treize*. De facto, sujeito e paisagem são igualmente variados, assimétricos e inóspitos – semelhanças que aproximam dois estados de alma, conferindo-lhes a singularidade e o carácter sinistro que os distingue. É, pois, na definição da paisagem romântica, enquanto subordinada a uma estética do singular, que podemos encontrar a justificação para a apreciação do sublime, na medida em que este constitui em grande parte uma procura do que está para lá da perfeição e da harmonia, do que é diferente.

Ferrand Pimentel D'Almeida afirma que em *Faust* se revela "a alma da paisagem" (1933: 11), observação que consideramos extensível a outras obras em

análise, nomeadamente àquelas em que a questão da relação sujeito/espaço se coloca de modo mais pertinente, as de Mary Shelley, de Maturin e de Victor Hugo. Todavia, o revelar da "alma" da paisagem é afinal um acto simultâneo relativamente ao revelar da alma do sujeito, uma vez que do encontro sujeito observador/paisagem resulta uma exteriorização dos sentimentos que estão latentes em ambos e que são, então, os verdadeiros objectos da representação.[12]

Segundo Tompkins (1969: 255), a representação do sujeito e da paisagem constitui uma representação de um estado de alma ("mood")[13] comum a ambos, demonstrando assim a relação de contiguidade que se estabelece entre sujeito e paisagem na literatura do período Romântico, quão próximos são e o quanto contribuem para a construção um do outro. Do mesmo modo que a paisagem confere sentido ao sujeito, a presença do sujeito possibilita a leitura da paisagem. Encontramos exemplos evidentes desta construção recíproca, entre outros, no excerto supracitado da obra de Hugo e em *Melmoth the Wanderer*, na passagem relativa à fuga e à celebração do casamento de Melmoth e Immalee/Isidora numa cerimónia nocturna:

> 'The night was very dark, - unlike the midsummer nights in that delicious climate. A blast sometimes cold, sometimes stifling from heat, indicated some extraordinary vicissitude in the atmosphere. There is something very fearful in this kind of wintry feeling in a summer night. The cold, the darkness, followed by intense heat, and a pale, meteoric lightning, seemed to unite the mingled evils of the various seasons, and to trace their sad analogy to life, - whose stormy summer allows youth little to enjoy, and whose chilling winter leaves age nothing to hope.
> 'To Isidora, whose sensibilities were still so acutely physical, that she could feel the state of the elements as if they were the oracles of nature, which she could interpret at sight, - this dark and troubled appearance

[12] A propósito do encontro sujeito observador/paisagem, confronte-se Jesus, 1998: 7-16.
[13] John Ruskin (1819-1900) considera que não é o objecto em si que constitui o tema da representação, mas sim a relação que se estabelece entre ele e o sujeito (Chalumeau, 1997: 62). Pretender-se-ia, pois, representar o imaterial, o invisível.

> seemed like a fearful omen. More than once she paused, trembled, and turned on Melmoth a glance of doubt and terror, - which the darkness of the night, of course, prevented him from observing. (Maturin, [1820] 1989: 385-386)

Neste excerto, é descrita uma paisagem marcada por fenómenos que o narrador afirma serem análogos aos da própria vida. Seguindo um procedimento tipicamente romântico, representa-se aqui toda a dinâmica do mundo visual, num processo que expõe a fusão entre tempo, espaço, objectos e sujeito – contrastam-se juventude e idade avançada do mesmo modo que se opõem as estações quentes e luminosas do ano às frias e escuras, fazendo-se corresponder a cada uma destas fases distintas do ano e da vida uma das personagens intervenientes. Com efeito, enquanto Melmoth representa a frieza adquirida com a idade e a experiência que distancia o Homem do estado natural, impedindo-o de ler os sinais da natureza, Isidora, jovem e impetuosa, foge para casar com este homem misterioso e obscuro, todavia, a sua pureza é sinónimo de clarividência e, por isso, ela olha várias vezes, vacilante e aterrada, não para as manifestações insólitas da paisagem, mas sim para aquele que ela identifica como origem destes seus sentimentos e relativamente ao qual a natureza funciona como um oráculo.

Mais uma vez, é a percepção do sujeito presente na paisagem que viabiliza a leitura dos hieróglifos que a constituem. Não de um sujeito qualquer, mas de um munido dos atributos necessários à sua interpretação, uma vez que, como afirma Flor (2004: 46-47), o olhar humano constitui um dispositivo de codificação e descodificação de informações. Assim, noutros casos esses atributos estarão relacionados com conhecimentos científicos e estéticos mas, no caso concreto de Isidora, a característica que lhe permite interpretar os sinais emitidos pelo oráculo é

justamente a ausência de outros conhecimentos que não sejam o que advém do seu contacto directo e puro com a natureza – uma forma de conhecimento que aproxima esta mulher-anjo da figura clássica da Vestal. É, pois, a proximidade de Isidora do *estado natural* que lhe faculta uma leitura privilegiada da linguagem da natureza, a que apenas aqueles que a tiveram como primeira língua e primeiro texto podem aceder (Spirn, 1998: 15). Os elementos/hieróglifos da natureza surgem aqui como a "escrita ou gravação sagrada" a que Eric Wilson se refere (2000: 44): eles constituem as pistas naturais (Spirn, 1998: 15) que Isidora deverá decifrar para conhecer Melmoth ("she could feel the state of the elements as if they were the oracles of nature").

Estamos mais uma vez perante uma situação na qual a representação do estado de espírito que emana do sujeito e da paisagem revela de que modo são simultaneamente construtores e construtos, conferindo de modo recíproco sentido um ao outro, com tudo o que de mais irregular, aterrador e, como tal, sublime os caracteriza. Efectivamente, se por um lado são os "oráculos da natureza" que levam Isidora a temer Melmoth,[14] por outro parece ser a presença de Melmoth que altera a ordem natural dos elementos, transformando esta paisagem numa paisagem sublime. Apesar das marcas terríveis da paisagem que envolve Melmoth e Isidora no excerto supracitado, a heroína funciona no texto como parte da natureza e, portanto, não é a paisagem tempestuosa que lhe provoca a expressão de horror e dúvida – o estupor e a hesitação próprios da observação do sublime –, mas sim a

[14] Uma natureza que aqui se sobrepõe à presença divina, uma vez que é nela que Isidora procura as respostas para os seus anseios e não em Deus. Isidora ouve a Criação e não o Criador.
A propósito desta sobreposição da natureza ao seu Criador devido à importância que assume para o sujeito, confronte-se Børch, 1997: 182.

observação de Melmoth, figura que confere um carácter ameaçador aos elementos e fenómenos naturais que o envolvem.

Em *Natural Supernaturalism*, M. H. Abrams questiona-se relativamente à origem dos aspectos mais agrestes da natureza, daqueles a que se refere como os seus aspectos aterradores e inspiradores de temor (religioso) – "awe-inspiring and terrifying aspects of nature" (1973: 97) – e que configuram uma natureza marcada pelo sublime burkiano. O autor equaciona esta questão a partir do triângulo Deus/Homem/Natureza, afirmando que a Natureza teria sido inicialmente um grande Éden, um espaço em que Deus manifestava a sua benevolência e o seu amor pelo Homem. Contudo, o Homem desafiou Deus e aquele que tinha sido até então o meio privilegiado de demonstração do amor do Criador pela sua criação foi transformado num instrumento através do qual Deus expressa a sua infinitude, o seu poder e a sua ira (Abrams, 1973: 101-112). A colocação dos heróis sublimes em paisagens da mesma natureza, como acontece nos excertos de *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* e de *Quatrevingt-treize* que atrás analisámos, não é assim uma questão puramente estética, uma vez que, como vimos, a sua presença nesses espaços tem como objectivo, para além da fruição dos aspectos estéticos da paisagem, a procura/representação da elevação da alma, de uma aproximação a Deus que evidencia a separação entre os domínios humano e divino e o desejo de a superar, colocando simultaneamente a questão da legitimidade dessa aspiração. É por esta razão que Abrams fala numa teodiceia da paisagem – "theodicy of landscape" (1973: 98) –, um conceito alicerçado na presunção de que a paisagem, para além de colocar questões de ordem estética (o belo e o sublime), colocaria

também, de modo articulado com estas, questões de ordem teológica e moral.[15] Segundo esta perspectiva, os valores estéticos mais elevados seriam inerentes aos elementos arruinados da paisagem, à paisagem sublime, que comportaria, no entender de Abrams, aspectos estéticos quase-teológicos, uma vez que expressam a infinidade, o poder e a ira de uma divindade justa, enquanto o belo representaria o amor e a benevolência divinos (Abrams, 1973: 100-102). Em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, Henry Clerval reconhece a presença do sublime na natureza, associando-o a um conjunto de aspectos negativos e contrastando-o, neste caso, com os efeitos surtidos pela observação de uma paisagem pitoresca:

> "I have seen," he said, "the most beautiful scenes of my own country; I have visited the lakes of Lucerne and Uri, where the snowy mountains descend almost perpendicularly to the water, casting black and impenetrable shades, which would cause a gloomy and mournful appearance were it not for the most verdant islands that believe the eye by their gay appearance; I have seen this lake agitated by a tempest, when the wind tore up whirlwinds of water and gave you an idea of what the water-spout must be on the great ocean; and the waves dash with fury the base of the mountain, where the priest and his mistress were overwhelmed by an avalanche and where their dying voices are still said to be heard amid the pauses of the nightly wind; I have seen the mountains of La Valais, and the Pays de Vaud; but this country, Victor, pleases me more than all those wonders. The mountains of Switzerland are more majestic and strange, but there is a charm in the banks of this divine river that I never before saw equalled. Look at that castle which overhangs yon precipice; and that also on the island, almost concealed amongst the foliage of those lovely trees; and now that group of labourers coming from among their vines; and that village half hid in the recess of the mountain. Oh, surely the spirit that inhabits and guards this place has a soul more in harmony with man than those who pile the glacier or retire to the inaccessible peaks of the

[15] As questões religiosas, tal como as estéticas, tiveram uma influência decisiva na representação da paisagem que se fez no período Romântico. Com efeito, já a natureza setecentista atestava a pertinência da sua consideração como espaço de contemplação e adoração do divino. Esta acentuação espiritualista e metafísica no modo de apreender e representar a paisagem, dotando-a de uma forte carga espiritual, está na origem da imagem, bastante frequente, da paisagem como altar e da natureza como templo, conforme sublinha Schmied (1995: 22). A paisagem desempenha, deste modo, uma função que vai além da de mero objecto estético e a inclusão de marcas de religiosidade, como sejam os crucifixos, os cemitérios e os mosteiros, transforma a paisagem numa representação da própria ética romântica e num elo de ligação entre a reflexão estética e a metafísica.

mountains of our own country." (Shelley, [1818] 1998: 155-156)

Clerval descreve as paisagens sublimes do seu país natal, referindo o encanto dos lagos e montanhas, mas sublinhando o lado sombrio e terrível dessa beleza ao utilizar vocábulos como negra, impenetrável, sombras, sombria ("gloomy"), funesta ("mournful"), vento, tempestade, fúria ou avalanche, usando este último para remeter para um episódio que é também um sinal de como a mão de castigadora de Deus se revela através dos fenómenos naturais, abatendo-se neste caso sobre um padre e a sua amante. A esta descrição do lado sublime da criação divina, Clerval opõe a paisagem pitoresca que atravessa e, não sendo ele uma figura sublime, considera, naturalmente, que esta última é mais adequada à alma humana do que a primeira, atribuindo a ambas uma alma própria, um espírito que podemos aqui associar às diferentes formas de Deus se manifestar na natureza, punindo ou recompensando o Homem.[16] Presença divina que se verifica igualmente na seguinte passagem de *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, referente a um percurso efectuado após a morte de Justine:

> I performed the first part of my journey on horseback. I afterwards hired a mule, as the more sure-footed and least liable to receive injury on these rugged roads. The weather was fine; it was about the middle of the month of August, nearly two months after the death of Justine, that miserable epoch from which I dated all my woe. The weight upon my spirit was sensibly lightened as I plunged yet deeper in the ravine of Arve. The immense mountains and precipices that overhung me on every side, the sound of the river raging among the rocks, and the dashing of the waterfalls around spoke of a power mighty as Omnipotence--and I ceased to fear or to bend before any being less almighty than that which had created and ruled the elements, here displayed in their most terrific guise. Still, as I ascended higher, the valley assumed a more magnificent and astonishing character. Ruined castles hanging on the precipices of piny mountains, the impetuous

[16] Vemos pois como a diferença de interesse e de valoração da paisagem é indicadora da natureza do sujeito.

> Arve, and cottages every here and there peeping forth from among the trees formed a scene of singular beauty. But it was augmented and rendered sublime by the mighty Alps, whose white and shining pyramids and domes towered above all, as belonging to another earth, the habitations of another race of beings. (Shelley, [1818] 1998: 94-95)

Contrariamente a Clerval, e mais uma vez dada a sua própria natureza, é na paisagem sublime que Victor encontra uma maior adequação à sua alma. Efectivamente, apesar de reconhecer a beleza dos aspectos pitorescos da paisagem, é nos seus elementos sublimes que sente a presença do transcendente, daquilo a que chama o "poder da Omnipotência" e de cuja aproximação (resultante em parte de um movimento ascendente do herói) retira alívio para o seu sofrimento. Todavia, e apesar da manifesta adequação sujeito sublime/paisagem sublime, há situações em que os fenómenos naturais violentos que nela ocorrem podem ser entendidos como manifestações da ira divina perante a culpa do herói, constituindo simultaneamente uma concretização da conflito interior do sujeito que se penaliza por essa mesma culpa, como sucede no seguinte excerto:

> It was completely dark when I arrived in the environs of Geneva; the gates of the town were already shut; and I was obliged to pass the night at Secheron, a village at the distance of half a league from the city. The sky was serene; and, as I was unable to rest, I resolved to visit the spot where my poor William had been murdered. As I could not pass through the town, I was obliged to cross the lake in a boat to arrive at Plainpalais. During this short voyage I saw the lightning playing on the summit of Mont Blanc in the most beautiful figures. The storm appeared to approach rapidly, and, on landing, I ascended a low hill, that I might observe its progress. It advanced; the heavens were clouded, and I soon felt the rain coming slowly in large drops, but its violence quickly increased.
>
> I quitted my seat, and walked on, although the darkness and storm increased every minute, and the thunder burst with a terrific crash over my head. It was echoed from Saleve, the Juras, and the Alps of Savoy; vivid flashes of lightning dazzled my eyes, illuminating the lake, making it appear like a vast sheet of fire; then for an instant every thing seemed of a pitchy darkness, until the eye recovered itself from the

> preceding flash. The storm, as is often the case in Switzerland, appeared at once in various parts of the heavens. The most violent storm hung exactly north of the town, over the part of the lake which lies between the promontory of Belrive and the village of Copet. Another storm enlightened Jura with faint flashes; and another darkened and sometimes disclosed the Mole, a peaked mountain to the east of the lake.
> While I watched the tempest, so beautiful yet terrific, I wandered on with a hasty step. This noble war in the sky elevated my spirits; I clasped my hands, and exclaimed aloud, 'William, dear angel! this is thy funeral, this thy dirge!' (Shelley, [1818] 1998: 75-76)

A descrição pormenorizada e extensa desta tempestade frisa a importância que o momento e a paisagem descritos neste fragmento assumem para o sujeito descritor, procurando este aproximar-se ao máximo do que descreve, executando um movimento ascendente em direcção à *batalha* que se desencadeia no céu e que Victor afirma elevar o seu espírito – uma exibição sublime do poder divino, simultaneamente bela e aterradora. Vemos, pois, como na sequência da morte de William, Victor procura o monstro perto de Genebra, abatendo-se a tempestade aqui descrita violentamente sobre o sujeito, numa espécie de repetição da violência que matou William e que marca aquele espaço, ao mesmo tempo que consciencializa Victor da sua culpa e até mesmo do seu destino/castigo, uma vez que a comparação do lago em que se encontra a um mar de fogo é uma imagem do Inferno que existe dentro de si e que marcará o resto da sua existência.

A paisagem constituiria, pois, um meio privilegiado para Deus expressar o seu amor ou a sua ira para com o Homem (Abrams, 1973: 112), sendo que as características agrestes e violentas da natureza irromperiam como um símbolo do pecado humano – "mountains are symbols of human sin, monstrous excrescences on the original smooth face of nature" (Nicolson, [1959] 1997: 83) – e a remissão do

sujeito para esses espaços como um paralelo à expulsão do Paraíso (Abrams, 1973: 97-98). Trata-se de um paralelo que reconhecemos no sentimento de perda de Peter Schlemihl, ao ser votado ao ostracismo pela sociedade e forçado a remeter-se para espaços onde a ausência da sua sombra não pudesse ser notada: "Ich schwankte hinweg, und mir war's, als schlösse sich hinter mir die Welt zu" (Chamisso, [1813] 1922: 294).

Para os heróis sublimes, o Paraíso propriamente dito está irremediavelmente perdido, restando apenas um Paraíso espiritual, um Éden interior ao sujeito. Com efeito, após a transgressão, estes heróis são remetidos para espaços que arrastaram consigo na sua Queda (Børch, 1997: 181). Espaços, tal como eles, nebulosos, marcados pelo sofrimento, mas também pelo segredo e pela mentira que ocultam o motivo da exclusão. Espaços onde o herói sublime se define e que são simultaneamente por ele definidos, como veremos de seguida.

1.2. A integração do *não-sujeito* num *não-espaço*: marginalização e auto-preservação

Tal como já foi analisado, o herói sublime é um sujeito que vive na fronteira e por isso, pertencendo em simultâneo a dois espaços, não se integra em nenhum deles, é um sujeito deslocado. Trata-se de um ser cuja existência só é possível nesse limbo, nesse espaço entre, que não é uma coisa nem outra e que se caracteriza, tal como aqueles que o habitam, pela sua indefinição e pela presença de uma tensão permanente. O herói sublime é, pois, um ser física, psíquica e espacialmente liminar

– um sujeito descontextualizado que, sendo monstruoso, é um "eu-impenetrável" (Reynaud, 1982: 34) – um emblema da exclusão e do exílio. Falamos aqui em exílio no sentido usual do sujeito que é excluído (ou que se auto-exclui como medida de protecção) de um determinado espaço físico e social, mas também no sentido mais lato de uma exclusão da própria humanidade, uma vez que o carácter excepcional do herói sublime inviabiliza a sua existência enquanto ser que corresponde aos padrões sociais da normalidade. Referimo-nos, pois, a um sujeito que, contrariamente ao que Lyotard aponta como próprio do ser humano, não luta para "assegurar a sua conformidade com as instituições", nem procura necessariamente um "melhor viver comum" (Lyotard, [1988] 1997: 11). O herói sublime é alguém que procura sobretudo afirmar a sua individualidade, ostentando aquilo que o distingue dos restantes seres humanos e que o impede de se integrar nas suas instituições, ultrapassando todos os limites da sua própria (e inalienável) humanidade e correndo os riscos inerentes a essa transgressão. Trata-se de uma figura que não existe sob a protecção das instituições humanas, mas sim apesar destas e que, consequentemente, tem "o poder de as criticar, a dor de as suportar e a tentação de se lhes escapar" (Lyotard, [1988] 1997: 11).

As noções de *não-espaço* e de *não-sujeito* serão aqui utilizadas com um sentido próximo daquele que Fernando Guerreiro atribui ao seu conceito de "não-lugar",[17] na medida em que, tal como este, podem ser entendidos como "o reverso escatológico da Criação, um lugar «condenado» (por Deus) e «maldito» (habitação de monstros […] e demónios […]" (Guerreiro, 2000b: 66). Efectivamente, os heróis sublimes vivem num espaço marginal que faz deles uma espécie de *não-sujeitos*.

[17] Conceito que, contrariamente às concepções de *não-sujeito* e de *não-espaço* que aqui propomos, Guerreiro utiliza apenas para referir um determinado modo de entender a montanha.

Trata-se de figuras paradoxais por excelência, na medida em que tanto a afirmação da sua existência como a explicação da natureza do seu ser são frequentemente contraditórias e/ou ambíguas. São múltiplas as passagens das obras em análise em que se sublinha a indefinição do "ser" dos heróis sublimes, o que contribui de modo definitivo para que os possamos encarar como *não-sujeitos*. Questões como a indefinição do herói quanto ao seu estado (vivo ou morto), quanto à sua natureza (real ou sobrenatural), bem como a ambiguidade que resulta da multiplicidade de identidades que lhe são atribuídas (ou que atribui a si próprio) ou, contrariamente mas com o mesmo efeito, da ausência (ocultação ou apagamento) de uma identidade,[18] são impeditivas da sua consideração como verdadeiros sujeitos, pelo menos na medida em que não são adaptáveis à noção de sujeito ("normal") que a sociedade burguesa preconiza. Para uma sociedade que recusa a imperfeição e/ou a fuga à norma e que procura por todos os meios eliminá-las ou, na impossibilidade de o fazer, ocultá-las, estes seres que ampliam e exibem de modo permanente as falhas humanas são necessariamente elementos incómodos e incompatíveis, condenados a viver à margem: *não-sujeitos*. Com efeito, apesar de os heróis em estudo se distinguirem das restantes personagens pelas marcas de excepcionalidade que os caracterizam e que fazem deles figuras proeminentes, como temos vindo a

[18] Trata-se de uma ausência da identidade que, em última instância, pode significar a não atribuição de um nome, como vimos a propósito da criatura de Frankenstein. Isto porque a não existência de uma palavra que designe o sujeito implica a impossibilidade de ele próprio se reconhecer enquanto tal, de se situar no mundo e na ordem das coisas, uma vez que esta não-designação constitui um vazio, uma ausência de semelhança ou de diferença (de coordenadas) que permitam situar-se, transformando estas figuras em *não-sujeitos* e colocando-as assim num *não-espaço*. A este propósito, confrontem-se também as palavras de Ragussis: "In knowing neither father nor mother, and in finding that others do not receive him as a human being, the monster in *Frankenstein* asks the double question of himself, unable to know what to name himself: "Was I, then, a monster. . . ?"; "Who was I? What was I?" Such is the dehumanizing question addressed to the unknown child, the child beyond classification: "He is of no order and no place; neither of the beasts, nor of humanity," as the narrator of *Bleak House* says of Jo" (1986: 14).

assinalar, são elas que estão na origem do grande paradoxo que os diferencia, pois são concomitantemente uma forma de evidenciar uma imperfeição maior do que as do ser humano comum. Aliás, em última instância, o herói sublime nunca pode ser considerado um ser humano na sua totalidade,[19] mas sim uma corporização de parte da essência humana, sobretudo daquilo que no ser humano é reprimido, dos seus instintos terríveis (eventualmente demoníacos) e anti-sociais, sublimes, portanto.[20] Daí que, no seguimento das palavras de Guerreiro (2000b: 66), afirmemos que o herói sublime é um *não-sujeito* e o espaço que habita é um *não-espaço*, na medida em que ambos constituem uma expressão do "não-lugar", tal como é definido por este autor, são malditos e condenados por Deus, revelando à humanidade o seu lado demoníaco e constituindo espaços privilegiados para a corporização e existência dos monstros e demónios, individuais e sociais.

É, pois, a condição liminar e ambígua do herói sublime que leva a que a sua existência só seja possível num *não-espaço*,[21] isto é, num espaço marginal em que existem e com o qual se fundem aqueles que são igualmente marginais/periféricos e para os quais este é um lugar exclusão, mas significa simultaneamente a única possibilidade da sua preservação.

Todavia, e apesar de ser o meio natural do herói sublime, o *não-espaço* não é uma fonte de "consolo", como sucede com as utopias (Foucault, 1991: 49), na

[19] O que constitui mais um paradoxo, já que da sua tentativa para atingir o Absloluto resulta um ser ainda mais imperfeito, mais incompleto e mais distante do divino do que o ser humano comum.
[20] O tema da fragmentação da mente humana, bem como as formas de expressão e concretização literária dessa divisão interior serão tratados na Parte III deste trabalho, no capítulo dedicado à relação do herói sublime com o seu *Doppelgänger*.
[21] Expressão que aqui utilizamos no sentido de um espaço marginal quer em termos espaciais quer sociais, e que se distancia do conceito de "não-lugar" proposto por Marc Augé, na medida em que este consiste num "espaço que não possa definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico" (Augé, [1992] 1998: 83) – aspectos extrínsecos, e por vezes até contrários, à ideia de *não-espaço* com que aqui procuramos definir o espaço marginal do *não-sujeito*.

medida em que não é um espaço idílico e de realização da felicidade impossível do herói. Contrariamente às utopias, os *não-espaços* são localizáveis e "realizáveis no espaço" (Vilas-Boas, 2002: 96) e no tempo, não remetendo, portanto, para um ideal de felicidade concretizável num espaço idealizado, desejado e irreal que é projectado num tempo indefinido (Foucault, 1991: 49), mas sim para o espaço possível dentro do limiar entre real e imaginário em que os heróis sublimes se movem, independentemente de as suas características serem mais ou menos utópicas ou distópicas. Senão, atentemos no exemplo da ilha em que Melmoth encontra Immalee, no "Tale of the Indians":

> There is an island in the Indian sea, not many leagues from the mouth of the Hoogly, which, from the peculiarity of its situation and internal circumstances, long remained unknown to Europeans, and unvisited by the natives of the contiguous islands, except on remarkable occasions. It is surrounded by shallows that render the approach of any vessel of weight impracticable, and fortified by rocks that threatened danger to the slight canoes of the natives, but it was rendered still more formidable by the terrors with which superstition had invested it. There was a tradition that the first temple to the black goddess Seeva, had been erected there […]. (Maturin, [1820] 1989: 272)

Como vemos, o narrador situa a ilha com alguma precisão na foz do rio Hoogly, na Índia; porém, o facto de haver uma localização geográfica reconhecível não é suficiente para conferir veracidade à história que é narrada em seguida. O simples facto de esta parte da narração ser referida no seu título como uma "*tale*" aponta desde logo no sentido de se tratar de uma história inventada ou dificilmente credível o que, associado ao facto de esta ilha ser descrita como distante, isolada, deserta e praticamente desconhecida, tanto para os indianos como para os europeus, desperta a dúvida que faz situar este (*não*-)espaço (assim como todos os acontecimentos que

nele têm lugar) na referida fronteira entre os domínios do real e do imaginário. A inacessibilidade da ilha,[22] assim como o facto de estar associada ao culto de Shiva, que aqui se diz incluir a prática de sacrifícios humanos, são aspectos favoráveis à especulação e ao desenvolvimento da superstição. Porém, a referência a Shiva como divindade soberana nesta ilha não é apenas uma forma de a caracterizar como um local de trevas e de superstições. Isto porque, no hinduísmo, Shiva é efectivamente o deus da morte e da destruição, mas é também o deus das transformações profundas (do Homem e do Universo). Assim, na passagem referente à ilha, a presença de Shiva manifesta-se através dos fenómenos naturais que destruíram tudo e todos os que lá existiam, mas também sob a forma da rosa que nasce por entre os escombros, anunciando a regeneração daquele espaço:

> There were the disjointed piles of stones carved into the forms of snakes, on which the hideous idol of Seeva had once been seated; and close to them the rose was bursting through the earth which occupied the fissures of the rock, as if nature preached a milder theology, and deputed her darling flower as her missionary to her children. (Maturin, [1820] 1989: 277)

Em última análise, podemos entender os fenómenos que destruíram a ilha tal como era numa primeira fase como uma manifestação da dança de Shiva que, segundo a tradição hindu, provocaria o caos a partir do qual se constrói a nova vida e se promove a união harmoniosa de todos os elementos do universo. Logo, a rosa, sendo um símbolo da juventude, da pureza, da perfeição e do renascimento, é aqui um prenúncio do surgimento de uma nova vida da ilha – "Gradually the isle lost its bad character for terror" (Maturin, [1820] 1989: 274) - e daquela que será entendida

[22] Que impede o acesso frequente dos nativos e a saída de Immalee (apesar de a preservar de possíveis agressões exteriores), mas que não representa um obstáculo para uma figura sublime como Melmoth.

pelos nativos como a divindade que preside a esta nova ordem e a que chamam Immalee. A ilha e a nova deusa, ambas descritas como belas e perfeitas, na medida em que se aproximam tanto quanto possível de um estado natural absoluto, constituem aqui símbolos da perfeição espiritual e do abandono dos bens materiais preconizados por Shiva e representados pela sua imagem. A ilha sagrada de Immalee é, portanto, um *não-espaço* utilizado por Maturin para criticar a sociedade burguesa e cristã e para ilustrar o seu reverso, um lugar selvagem, onde se valoriza a pureza espiritual, onde se adora uma deusa que não exige quaisquer sacrifícios aos seus adoradores (Maturin, [1820] 1989: 274) e, principalmente, onde a representação de Shiva sobre as cobras, que no hinduísmo significa o amor deste deus pelos seres rejeitados e desamparados, indicia tratar-se também de um *não-espaço* onde encontram protecção aqueles que, tal como Melmoth, são rejeitados pela sociedade. É, portanto, um espaço propício à figura sublime que, contrariamente às restantes, não tem qualquer dificuldade em atingi-lo e em tornar-se na sua figura dominante, não só devido a uma capacidade de deslocação única, mas também porque tem um conhecimento privilegiado dos dois mundos em causa.

Em "Other Spaces", Michel Foucault propõe a definição de um conceito de heterotopia que entendemos contribuir para uma melhor compreensão das implicações dos conceitos de *não-sujeito* e *não-espaço* que aqui utilizamos, bem como do modo como interagem entre si e com os espaços físicos e sociais dominantes:

> There are also, probably in every culture, in every civilization, real places – places that do exist, and that are formed in the very founding of society – which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside all places, even though it may be possible to indicate their location in reality. Because

> these places are absolutely different from all the sites that they reflect and speak about, I shall call them, by way of contrast to utopias, heterotopias. (Foucault, 1986: 24)

Foucault considera que existem duas grandes categorias de heterotopias, as de crise (que associa aos espaços sagrados e interditos das sociedades primitivas) e as de desvio (associadas ao presente), que define como os espaços para os quais são remetidos os indivíduos cujo comportamento é desviante em relação à norma. Para além destas duas categorias, o autor descreve ainda a existência de espaços que se encontram no meio-termo entre ambas (Foucault, 1986: 25) e de heterocronias, que define como heterotopias que estão ligadas a fatias de tempo, tanto do tempo que se acumula como do que representa a transitoriedade (Foucault, 1986: 26).

Em "Power in the Darkness: Heterotopias, Literature and Gothic Labyrinths", Fred Botting retoma o conceito de heterotopias proposto por Foucault, sublinhando o facto de a sua natureza (formas e funções) depender dos contextos históricos e culturais em que surgem, o que distancia este conceito do de "não-lugar" proposto por Augé ([1992] 1998: 83) e, a nosso ver, o aproxima do de *não-espaço*. Com efeito, *não-espaços* como a Irlanda e a ilha na foz do rio Hoogly, em *Melmoth the Wanderer*, a América e o Pólo Norte, em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, ou o Castelo de If, a Ilha de Monte-Cristo e o Oriente, na obra de Dumas, são localizáveis, surgindo todavia referidos de um modo que sugere tratar-se de uma espécie de "fins-de-mundo", de espaços distantes e inacessíveis ao homem comum, espaços reservados a figuras de excepção como aquelas que nestas obras são referidas como seus nativos, habitantes ou visitantes frequentes. Constatamos pois que, tal como Botting refere, estes lugares são construções cuja

forma e função se encontram completamente dependentes do contexto histórico e cultural em que surgem. São (*não*-)espaços para onde, em cada época ou zona do mundo, uma sociedade remete os seus fantasmas, os seus medos, os seus elementos abjectos e, em última análise, tudo aquilo que é diferente e estranho. Situar os (*não*-)espaços com os quais se pretende representar a periferia em lugares distantes e pouco conhecidos (ou mesmo idealizados) constitui não só uma forma de sublinhar a marginalidade ou a excepcionalidade de determinadas personagens, mas também uma forma eficaz de manter a incerteza quanto à realidade dos factos narrados. O espaço distante e desconhecido suscita uma dúvida, uma hesitação que é característica da experiência sublime.

Como vimos, opostamente às heterotopias, que dão corpo a um espaço antropológico determinado, identificável e dependente do contexto em que se inserem, o "não-lugar" de Augé caracteriza-se, como bem viu Filomena Silvano (2001: 77-81), por ser um espaço de passagem que não pode dar origem a uma identidade, que não tem um sentido para o sujeito que o atravessa em direcção a um espaço antropológico, constituindo a negação deste último. Pelo contrário, nas obras em análise, verificamos que mesmo os espaços de passagem são significativos e que as suas descrições contribuem para a criação do sentido geral da obra, correspondendo a momentos de transição e de adaptação do sujeito a um novo espaço e/ou a uma nova etapa da sua vida. São disto exemplos, entre muitíssimos outros, a descrição do espaço em que decorre a fuga de Isidora com Melmoth, que vimos atrás, (onde a paisagem caracteristicamente sublime frisa a mudança de um espaço físico e social seguro, de acolhimento, para um novo espaço e para uma nova fase na sua vida, agora obscura, insegura e imprevisível, como deixa antever a

insólita tempestade que ocorre numa noite de Verão), as chegadas de Edmond Dantès ao Castelo de If e à Ilha de Monte-Cristo, como teremos oportunidade de verificar mais adiante, bem como a seguinte passagem de *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, referente ao regresso de Victor a Genebra, após o assassinato de William:

> The road ran by the side of the lake, which became narrower as I approached my native town. I discovered more distinctly the black sides of Jura, and the bright summit of Mont Blanc. I wept like a child. "Dear mountains! my own beautiful lake! how do you welcome your wanderer? Your summits are clear; the sky and lake are blue and placid. Is this to prognosticate peace, or to mock at my unhappiness?" [A]s I drew nearer home, grief and fear again overcame me. Night also closed around; and when I could hardly see the dark mountains, I felt still more gloomily. The picture appeared a vast and dim scene of evil, and I foresaw obscurely that I was destined to become the most wretched of human beings. (Shelley, [1818] 1998: 74-75)

Os trajectos percorridos pelo herói não são meros pontos de passagem sem sentido. Efectivamente, seguindo os princípios que, como vimos, regem a construção da paisagem romântica, esta descrição não se limita a relatar os elementos observados, apresentando-se como o resultado do olhar do sujeito que a vive e que vê nela a projecção do seu estado de alma e um ser vivo que o percebe. Daí que Victor se centre agora nos aspectos mais negros e mais ameaçadores da natureza, ao mesmo tempo que os invoca e que recorre à personificação para ilustrar a capacidade que estes teriam de compreender a sua tragédia, de prever o seu desfecho e de, enquanto oráculo, transmitir o seu prognóstico ao herói. De facto, à medida que Victor se aproxima de casa e também do confronto com as consequências dos seus actos, a paisagem é, tal como o estado de espírito do herói, cada vez mais sombria e mais asfixiante – o caminho estreita-se, a noite fecha-se sobre ele, o seu campo de visão é cada vez mais reduzido – e, em seu entender, cada vez mais indiciadora da presença

do Mal. O (*não*-)espaço antropológico funde-se com o sujeito que o atravessa e a descrição funde-se com a narração, sendo ambos igualmente centrais para a construção do sentido do texto.

No artigo supramencionado, Botting enumera alguns espaços que configuram, a seu ver, heterotopias próprias da literatura gótica[23] mas que são igualmente características da literatura do período Romântico em geral, como podemos verificar através das obras em estudo:

> Taking various forms and functions depending on historical and cultural contexts, heterotopias are real places on the subordinated or excluded fringes of a particular social formation. Psychiatric hospitals, boarding schools, prisons, barracks, brothels, theatres, gardens, according to different historical and cultural contingencies, remain distinct and yet adjacent to the privileged sites of social organization. (Botting, 1993: 253)

Botting define assim as heterotopias como espaços que estão simultaneamente dentro e fora da sociedade, espaços essenciais a um determinado contexto social que, no entanto, os procura ocultar e que procura esconder os sujeitos que os habitam, mantendo-os na periferia. Falamos pois de espaços como a prisão ou o mosteiro, onde os encarceramentos de Dantès e de Alonzo Monçada escondem os erros de outros e a hipocrisia da sociedade, mas também de lugares de exílio como os escolhidos por Peter Schlemihl e por Monte-Cristo (e do desejado pela criatura de Frankenstein), uma vez que a ocultação destas figuras, a remissão para esses espaços distintos daquele em que a sociedade se organiza, mas sempre adjacentes a este, permite (ou permitiria, no caso de *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*)

[23] Este autor considera mesmo que as heterotopias constituem a principal característica da ficção gótica: "The main features of Gothic fiction, in neoclassical terms, are heterotopias: the wild landscapes, the ruined castles and abbeys, the dark, dank labyrinths, the marvellous, supernatural events, distant times and costumes are not only excluded from the Augustan social world but introduce the passions, desires and excitements it suppresses" (Botting, 2000: 9).

simultaneamente o retorno da sociedade ao seu equilíbrio e a sobrevivência destas figuras excepcionais. Logo, as heterotopias configuram espaços essenciais para a manutenção da sociedade, permitindo a continuidade de seres monstruosos ou reveladores da monstruosidade social, que são afinal fundamentais para a construção (por oposição) da dita normalidade.

A deslocação destes sujeitos para as heterotopias constitui afinal um passo na direcção da abjecção, através do qual a sociedade remete para zonas obscuras os elementos que perturbam uma ordem e uma identidade limpas, adequadas e, fundamentalmente, idealizadas e desejadas. Encontramos um exemplo claro deste procedimento na forma como a sociedade francesa encarava a figura do carrasco. Com efeito, apesar de ser fundamental à concretização de um determinado tipo de justiça que era imposto por essa mesma sociedade e de ser a figura central de um espectáculo amplamente assistido e até apreciado, como é aliás lembrado em *Le Comte de Monte-Cristo* (Dumas, [1845] 1981: 432), o carrasco era, no entanto, uma figura marcada pelo estigma da sua profissão – diabolizado ou, no entender de Richard Burton ([1992] 1996: 13), sacralizado, ele habitava e era um espaço simultaneamente central e marginal à sociedade:

> The executioner's person was, like the king's, charged with sacred mana. Neither he, nor any of the objects he used, should be touched, money due him should be placed on the counter or even hurled at his feet, his glass should be smashed after he had drunk from it, and so on […]. If the king lived apart from his subjects, so did the executioner, often in a red-painted hovel outside the bounds of the polis. (Burton, [1992] 1996: 13)

O carrasco é uma figura que, à semelhança dos heróis em análise, vive numa e é ele próprio uma heterotopia, um espaço que se constrói ao mesmo tempo à margem e

em função dos valores dominantes de uma época, focando, reflectindo e invertendo todos os outros espaços que compõem a formação social (Botting, 1993: 254). Nos textos em que está presente, o cadafalso é o único espaço dentro da sociedade em que a prática da tortura e do assassinato, condenadas pela moral cristã, são consideradas aceitáveis. Logo, o cadafalso (que, tal como a figura do carrasco, é uma construção social) é um espaço à parte e, paradoxalmente, central para a defesa dos valores de uma sociedade que os preserva, recorrendo à sua própria contradição – um *não-espaço* em que o carrasco (normalmente com o rosto encoberto) executa uma prática que é momentânea e pontualmente aceitável, mas após a qual fica impedido de se integrar na sociedade que lhe imputa essa função. Aliás, na obra de Victor Hugo, não é apenas o carrasco que é retirado do "centro" logo após a execução, o próprio cadafalso deixa de o ser de imediato, uma vez que a guilhotina é um elemento móvel (Hugo, [1874] 1979: 348-351), instalado apenas onde e quando o acto a que se destina é considerado legítimo pela sociedade. Em nosso entender, em *Quatrevingt-treize*, o transporte da guilhotina constitui um bom exemplo do modo como os *não-espaços* e os *não-sujeitos* são produtos socialmente determinados de como, não sendo a tortura e a execução práticas intemporal nem universalmente aceites, os sujeitos a elas submetidos são seleccionados tendo em conta a defesa de valores religiosos, sociais ou políticos variáveis, conforme podemos constatar na seguinte passagem de *Quatrevingt-treize*:

> "... En vertu des ordres à nous donnés et des pouvoirs à nous délégués par le Comité de salut public...
> Il y eut un deuxième roulement de tambour. Le crieur poursuivit:
> "... Et en exécution du décret de la Convention nationale qui met hors la loi les rebelles pris les armes à la main, et qui frappe de la peine capitale quiconque leur donnera asile ou les fera évader... "
> Un paysan demanda bas à son voisin:

- Qu'est-ce que c'est que ça, la peine capitale?
Le voisin répondit:
- Je ne sais pas.
Le crieur agita le placard:
"... Vu l'article 17 de la loi du 30 avril qui donne tout pouvoir aux délégués et aux subdélégués contre les rebelles,
"Sont mis hors la loi... "
Il fit une pause et reprit:
- "... Les individus désignés sous les noms et surnoms qui suivent..."
Tout l'attroupement prêta l'oreille.
La voix du crieur devint tonnante. Il dit:
- "... Lantenac, brigand."
- C'est monseigneur, murmura un paysan. (Hugo, [1874] 1979: 352-353)

A arbitrariedade dos critérios que definem quem está dentro (no centro) ou fora (na periferia, no *não-espaço*) da lei é aqui expressa quando o pregoeiro afirma que a Convenção "pôs" um conjunto de indivíduos fora da lei. De resto, é a Convenção Nacional que, em nome da República, decide que aqueles que eram até então legítimos defensores da monarquia passem a ser considerados rebeldes e sejam por isso condenados à execução. O modo como figuras centrais e proeminentes de um sistema são transformadas pelos novos elementos dominantes em elementos marginais evidencia o carácter socialmente determinado das condições de sujeito e de *não-sujeito*, assim como dos espaços e *não-espaço*s em que existem, respectivamente.

Retomando o pensamento de Foucault, verificamos que também o facto de espaços como o cemitério (heterotopia que é também heterocronia), a cadeia ou os bordéis sofrerem ao longo dos tempos uma deslocação do centro para a periferia denuncia uma alteração do seu significado e da sua função social, sendo revelador do modo como as heterotopias dependem das contingências históricas e sociais:

> [A] society, as its history unfolds, can make an existing heterotopia function in a very different fashion; for each heterotopia has a precise and determined function within a society and the same heterotopia can, according to the synchrony of the culture in which it occurs, have

> one function or another.
> As an example I shall take the strange heterotopia of the cemetery. [I]t is from the beginning of the nineteenth century that everyone has a right to her or his own little box for her or his own little personal decay; but on the other hand, it is only from the start of the nineteenth century that cemeteries began to be located at the outside border of the cities. […] The cemeteries then came to constitute, no longer the sacred and immortal heart of the city, but the "other city", where each family possesses its dark resting place. (Foucault, 1986: 25)

Todavia, apesar de em diferentes contextos poderem assumir formas e funções distintas, as heterotopias constituem sempre lugares onde os sujeitos e os comportamentos que só podem ser parcialmente assimilados pelas normas dominantes podem estar ao mesmo tempo integrados e excluídos. O espaço da heterotopia é, pois, um espaço físico e social de fronteira, de intersecção entre o necessário e o repudiável, entre a norma e o desvio – o único cuja ambiguidade permite a sobrevivência de sujeitos desviantes, como é o caso do herói sublime, que consideramos um *não-sujeito*, na medida em que a sua diferença e o desejo de afirmação da sua individualidade fazem dele um elemento que não se pode ajustar a uma sociedade em que só a norma é integrável.

Os heróis que como Melmoth, Cimourdain, Peter Schlehmil, Faust, Dantès e Frankenstein/ o monstro habitam os *não-espaços* são também eles um *não-espaço*, um lugar condenado onde residem os aspectos monstruosos e demoníacos do Homem. O corpo do *não-sujeito* constitui assim um *não-lugar*.[24] Com efeito, trata-se de corpos que, à semelhança do que sucede com as heterotopias, são também eles construções sociais, *não-espaços* para os quais são remetidos e nos quais são tornados tangíveis

[24] Marc Augé ([1992] 1998: 59-60) remete para autores como Antoine Furetière e Louis Marin, definindo o lugar como o espaço onde se coloca o corpo, mas lembrando que também o corpo constitui um lugar: "[O] próprio corpo humano é concebido como uma porção de espaço, com as suas fronteiras, os seus centros vitais, as suas defesas e fraquezas, a sua couraça e os seus defeitos" (Augé, [1992] 1998: 67).

aspectos indesejáveis, condenáveis ou simplesmente ameaçadores. Logo, os heróis em análise são eles próprios lugares onde se inscrevem as marcas que os transformam em espaços singulares e que narram a sua história (única e extraordinária). Tais marcas que podem passar pela exposição das falhas, como sucede de modo evidente com o corpo sem sombra habitado por Peter Schlemihl e com o corpo retalhado do monstro de Frankenstein, mas também pela total ausência de defeitos, por uma perfeição física absoluta, como sucede com Gauvain ou Dantès (na fase anterior à detenção), por exemplo, uma vez que um corpo sem falhas é, afinal, um corpo "desviante", e por isso com falhas. Em ambos os casos, e tal como sucede com a paisagem, há que fazer uma leitura do espaço que o corpo é para se entender o seu sentido, para se compreender a sua singularidade. De resto, os corpos marcados (normalmente associados à questão da monstruosidade) são uma constante na literatura do período Romântico[25] o que, em nosso entender, acentua a concepção do corpo como um lugar, nomeadamente como o lugar privilegiado da percepção (do espaço, do outro e de si próprio).

Segundo Pierre Laszlo (1982: 90), estes sujeitos vivem numa "geografia da solidão", expressão que o autor utiliza a propósito de *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* para designar o isolamento espacial a que o herói é remetido, ou se remete, e que o autor entende como um prolongamento quase natural e inevitável do abandono familiar, sendo este entendido no sentido da rejeição familiar

[25] Segundo Newman, verifica-se no período Romântico uma alteração no sentido de se representar o corpo como uma espécie de mapa a decifrar que poderá estar associada a um aumento dos conhecimentos na área da fisiologia que o autor considera ser responsável pela passagem da veneração à decifração do corpo: "Increasing knowledge of physiology was undoubtedly responsible for the feeling that the human body was a landscape to be mapped rather than a mystery to be venerated" (Newman, 2000: 134).

concretizada no internamento do sujeito em colégios ou instituições religiosas, mas também no sentido em que o órfão se sente vítima de abandono, apesar de se tratar de uma situação involuntária. Efectivamente, constatamos que os heróis das obras em análise são sempre vítimas da orfandade ou de um determinado tipo de abandono familiar que, de algum modo, é premonitório da solidão social e espacial que marca toda a sua existência. Para além das múltiplas referências às perdas sofridas pelos diferentes heróis em estudo (morte de pais, irmãos e amigos, abandono ou traição) e ao modo como elas são determinantes para a sua transformação em figuras sublimes, há que salientar aquela que é, a nosso ver, a forma de *orfandade* que explícita ou implicitamente é comum a todos estes heróis: o abandono de Deus (pai), que os deixa vulneráveis, permitindo a sua transformação em figuras terríveis. Em *Quatrevingt-treize*, os pais de Cimourdain entregam-no à Igreja e a Deus (e, consequentemente ao *Ancien Régime* e a Lantenac), pelo que, ao perder a fé (em Deus e na monarquia), o herói perde também o conjunto de referências que o ligavam a uma *família*, elemento fundamental para a condição humana. Tal como neste caso, também em *Le Comte de Monte-Cristo* a solidão do herói, o afastamento que potencia o surgimento da figura do Conde, é antes de mais atribuído a um esquecimento de Deus: "Voilà comment Dantès, pendant les Cent-Jours et après Waterloo, demeura sous les verrous, oublié, sinon des hommes, au moins de Dieu" (Dumas, [1845] 1981: 126). Do mesmo modo, em *Faust I*, o isolamento a que o herói é votado parte daquilo que Faust refere como um desprezo do Espírito que o deixa à mercê de Mefistófeles, condenando-o à Queda e vedando-lhe o acesso à natureza – "Der große Geist hat mich verschmäht,/ Vor mir verschließt sich die Natur" (vv. 1746-1747).

Despojados de um espaço de acolhimento no seio de uma família, estes heróis dedicam-se à perseguição de objectivos centrados unicamente em si e nas suas ambições, normalmente com um cariz anti-social que implica que se processe naquilo a que Laszlo chama uma *no man's land* (1982: 91) – expressão duplamente aplicável a Melmoth, Cimourdain, Peter Schlehmil, Faust, Dantès e Frankenstein/ monstro, uma vez que pode ser utilizada tanto no sentido de estar em terra de ninguém como no de ser terra de ninguém e, logo, constituir um (*não*-)espaço, onde a ausência de regras abre todas as possibilidades.

No seguimento da ideia já expressa por Foucault (1986), Botting afirma que os espaços existentes nas margens das sociedades são imprescindíveis para o estabelecimento e manutenção das formações sociais e que a sua estranheza ("otherness") permite diferenciar, ordenar e policiar os limites do seu próprio espaço, bem como as fronteiras da sociedade. De resto, se entendermos a heterotopia no sentido do espaço físico e social, mas também no do *não-sujeito* enquanto *não-espaço*, verificamos que a relevância atribuída por Botting e Foucault aos espaços onde a estranheza e a diferença tornam visíveis os limites e impulsionam as formações sociais está próxima das opiniões de Lyotard ([1988] 1997: 105) e Eagleton (1990: 53), que citámos na parte anterior, a propósito do herói sublime. Na verdade, *não-sujeito* e *não-espaço* fundem-se num único elemento que perturba a identidade da sociedade dominante, mas que, pela sua estranheza, viabiliza a ruptura e a consequente evolução desta mesma sociedade.

Nas obras em análise, o *não-espaço* assume formas que vão do calabouço à gruta, passando pelo laboratório, o quarto, o castelo, o jardim, o cemitério, a montanha, a ilha, o navio ou a escuridão e desempenha uma função dupla: a de

exclusão do indivíduo do mundo exterior e a de protecção do indivíduo face à hostilidade desse mesmo mundo. E é nesta dupla função, aparentemente comum às heterotopias e aos *não-espaços*, que reside a distinção entre o conceito proposto por Foucault e a expressão *não-espaço* que aqui utilizamos. Com efeito, as heterotopias são espaços que existem em função da preservação da sociedade, enquanto os *não-espaços* parecem-nos ter como função essencial a preservação do sujeito desviante. Encontramos exemplos claros do modo como o *não-espaço* protege o *não-sujeito* quando referimos as presenças dos protagonistas de *Melmoth the Wanderer* e de *Le Comte de Monte-Cristo* nas ilhas descritas nestas duas obras, mas este facto é também verificável na obra de Mary Shelley, por exemplo, onde a infelicidade da criatura de Frankenstein surge apenas após o momento em que a protecção que o *não-espaço* (escuridão/cegueira) em que vivia[26] lhe é retirada. Na verdade, é só após ter sido vista, ter sido identificada como monstro e ter sido atacada que a criatura se passa a reconhecer como tal e a agir por forma a garantir a sua sobrevivência. Daí também o emprego do prefixo *não*, já que a auto-preservação implica uma tensão constante com a sociedade e é impeditiva da integração, condenando o *não-sujeito* a uma vida física e socialmente isolada que é contrária à natureza humana. Podemos pois afirmar que, enquanto no caso das heterotopias, a função do espaço está centrada numa protecção da sociedade, das suas instituições, das suas normas ou, até mesmo, de determinados grupos sociais, que é atingida por via da exclusão dos

[26] E na qual depositava a única esperança de aceitação, uma vez que entendia que só um invisual como De Lacey poderia vê-lo para lá da sua aparência e servir de mediador na sua aproximação a outros seres humanos, como explica na seguinte passagem: "I revolved many projects; but that on which I finally fixed was, to enter the dwelling when the blind old man should be alone. I had sagacity enough to discover, that the unnatural hideousness of my person was the chief object of horror with those who had formerly beheld me. My voice, although harsh, had nothing terrible in it; I thought, therefore, that if, in the absence of his children I could gain the good will and mediation of the old De Lacey, I might, by his means, be tolerated by my younger protectors" (Shelley, [1818] 1998: 132).

sujeitos desviantes/não integráveis, no caso dos *não-espaços*, estes desempenham uma função de preservação do indivíduo e a exclusão (ainda que possa ser imposta exteriormente e penosa para o sujeito) tem sempre como resultado a preservação do ser ímpar que reconhece o *não-espaço* como único lugar em que é possível não só a sua existência mas, dada a sua adequação, também o seu domínio. Aliás, em *The Visual Elements of Landscape* (1987), Jakle refere o modo como a funcionalidade do espaço determina a relação que se estabelece entre este e os seus ocupantes. O autor explica que os significados que o sujeito infere a partir da observação de um lugar são decisivos para a sua permanência ou não nesse espaço,[27] sendo que entre esses significados se encontra a funcionalidade que o sujeito reconhece ao espaço em questão (Jakle, 1987: 3-4). De resto, nas obras em estudo, somos permanentemente confrontados com esta relação entre a procura de e a permanência em um determinado espaço com base na sua adequação aos propósitos do herói sublime: a montanha regeneradora, o espaço fechado que impede as agressões exteriores, os desertos e os mares gelados (abertos, mas suficientemente distantes e inóspitos para manter os outros à distância), as zonas distantes e desconhecidas do globo que proporcionam refúgio e que constituem também espaços favoráveis à recriação ou reinvenção do indivíduo, bem como a escuridão, enquanto elemento comum a todos os *não-espaços*.

No seu conjunto, os *não-espaços* têm em comum a escuridão, constituindo esta o *não-espaço* por excelência, que agrupa sob o seu manto nebuloso todos os outros. Na verdade, eles partilham a obscuridade e consequentemente a indefinição que

[27] "Place is a concept fundamental to the study of landscape. The concept serves to link concern with structure in landscape to human behavior. A place is a setting that, because it contains a distinctive range of social interactions, may be thought of as inviting or inducing the continuation of those interactions" (Jakle, 1987: 4).

permite o especular sobre um número infinito de possibilidades e aprisionar em tal labirinto as faculdades do sujeito que observa esse espaço ou que é envolvido por ele. Encontramos em todos os *não-espaços* exemplos desta ausência de contornos definidos que transformam o espaço, e o sujeito enquanto tal, numa amálgama de possibilidades. A escuridão da noite ou o nevoeiro criam ambientes adequados ao mistério, à curiosidade e ao temor, e são assim uma outra forma de dar conta do "velamento" do sujeito e do espaço, do seu carácter potencialmente misterioso. Trata-se de uma ausência de limites claros que é ao mesmo tempo uma abertura à construção mental de inúmeras formas, na medida em que a obscuridade é propícia à confusão e à analogia e, como tal, favorece naturalmente a especulação quanto às formas presentes nos espaços em que se encontram, bem como à natureza dos indivíduos e dos perigos que os habitam:[28]

> Melmoth suddenly paused, and Isidora hung trembling on his arm. Neither of them uttered a word; but Isidora's eyes, instinctively following the slight but fearful waving of his arm, saw it directed towards a figure so obscure, that it at first appeared like a spray moving in the misty night, - then was lost in darkness as it descended the hill,- and then appeared in a human form, as far as the darkness of the night permit its shape to be distinguishable. (Maturin, [1820] 1989: 391)

Vemos neste excerto como a escuridão, aliada ao silêncio que é igualmente uma forma de sugerir o vazio, vela e dissolve a imagem do homem que persegue Isidora e Melmoth, transformando-o num objecto potencialmente terrível aos olhos dos perseguidos. Porém, essa mesma escuridão da noite que o envolve e que aparentemente o transforma numa figura dominante constitui um *não-espaço*, como

[28] A propósito da figura velada e do modo como os véus contribuem para o aumento da expectativa e do terror, confronte-se Sedgwick, 1986: 140-175.

temos vindo a referir, pelo que nela prevalece o herói sublime que, neste caso, aproveita a obscuridade para assassinar aquele que era inicialmente o seu perseguidor, velando o seu crime e mantendo assim Isidora na incerteza quanto ao que de facto se passou.

Remetendo para os domínios do sobrenatural, do fantástico, do irreal ou do sonho, uma vez que a realidade está conotada com o visível e o fantástico com os problemas de visão (Jackson, 1981: 45), a escuridão aprisiona o sujeito num espaço que não pode ser imediatamente assimilado pelo olhar e de que este só pode ter imagens distorcidas, desintegradas e parciais, assimilando apenas como coisas os intervalos entre elas que tornam visível o não-visível e dizível o não-dito (Jackson, 1981: 46). A escuridão implica uma dissolução dos limites que separam as categorias (Jackson, 1981: 48) e que permitem a identificação do observado, não sendo contudo aniquiladora do objecto ou do espaço, mas sim potenciadora de várias construções sobre essa ausência, como se verifica na seguinte passagem de *Melmoth the Wanderer*:

> In silent horror she proceeded, till Melmoth, pointing to a dusky and indefinite mass of what, in the gloom of the night, bore according to eye or the fancy, the shape of a rock, a tuft of trees, or a massive and unlighted building, whispered, 'There is the ruin […]. (Maturin, [1820] 1989: 391-392)

Mais uma vez, o silêncio e a obscuridade da noite são fontes de um vácuo, de uma ausência quase absoluta, que permite ao olhar e à imaginação ("fancy") construir mentalmente um conjunto de imagens a partir dos fragmentos visíveis.

Enquanto espaço de protecção, o *não-espaço* da escuridão pode concretizar-se simplesmente num breve ocultar do sujeito, numa fuga por alguns momentos ou

horas ao olhar e ao alcance dos outros, como sucede quando Peter Schlemihl se esconde no seu quarto ou na escuridão do fundo da carruagem:

> Das Haus war gegen Norden gelegen, ich hatte die Sonne nicht zu fürchten. Ich schickte den Kutscher mit Gold weg, ließ mir die besten Zimmer vorn heraus anweisen und verschloß mich darin, sobald ich konnte. (Chamisso, [1813] 1922: 277)

> Ich wagte keinen Schritt aus meiner Tür und ließ abends vierzig Wachskerzen in meinem Saal anzünden, bevor ich aus dem Dunkel herauskam. Ich gedachte mit Grauen des fürchterlichen Auftrittes mit den Schulknaben. (Chamisso, [1813] 1922: 278)

> Ich mußte meine Scham, meine Angst, meine Verzweiflung tief in den Grund meines Wagens verbergen. (Chamisso, [1813] 1922: 285)

Em qualquer uma destas situações, Schlemihl utiliza a escuridão como o *não-espaço* que lhe permite sobreviver, não só porque encobre a sua ausência de sombra, mas também porque de um modo mais imediato impede que o vejam e que o possam agredir fisicamente (Chamisso, [1813] 1922: 276-277). Peter Schlemihl recorre aos mais variados meios com o intuito de alargar o manto de escuridão e de indefinição que lhe é proporcionado pela noite e pelos espaços interiores. Como podemos verificar nos excertos seguintes, é frequente a referência ao uso do sobretudo e de um chapéu que cobre a quase totalidade do rosto do herói, mas há também a utilização do dinheiro como meio de criar a obscuridade. Este dinheiro – que Peter Schlemihl obteve de modo tenebroso através do pacto demoníaco e de que falámos a propósito do efeito que causa nos que rodeiam o herói e da proximidade que existe no tratamento deste elemento relativamente a *Le Comte de Monte-Cristo* – surge aqui com uma variante na sua utilização. Apesar de em ambas as obras este dinheiro impuro na sua proveniência e no modo como age sobre o Outro ter uma mesma função – conferir poder ao herói através da dissimulação da sua verdadeira natureza

ou identidade –, na obra de Chamisso existe um uso que se pode dizer mais imediato do objecto dinheiro e que o transforma num elemento constitutivo do espaço em que o herói o utiliza:

> Ein verdammter buckliger Schlingel, ich' ihn noch, hatte es gleich weg, daß mir ein Schatten fehle. Er verriet mich mit großem Geschrei der sämtlichen literarischen Straßenjugend der Vorstadt, welche sofort mich zu rezensieren und mit Kot zu bewerfen anfing. »Ordentliche Leute pflegten ihre Schatten mit sich zu nehmen, wenn sie in die Sonne gingen.« Um sie von mir abzuwehren, warf ich Gold zu vollen Händen unter sie und sprang in einen Mietswagen, zu dem mir mitleidige Seelen verhalfen. (Chamisso, [1813] 1922: 276-277)

Ao atirar o dinheiro aos que o perseguem, Schlemihl provoca uma cegueira momentânea ou um obscurecimento da visão nos seus agressores, que se distingue do desviar do olhar verificável nos restantes momentos desta obra e em *Le Comte de Monte-Cristo*, uma vez que não é o resultado de um acto pensado ou de uma hipocrisia no tratamento do herói. Na verdade, aqueles que neste excerto perdem a capacidade de ver Schlemihl sofrem uma cegueira quase literal e espontânea provocada por uma incorporação do ouro na paisagem – o ouro, tal como a noite, o nevoeiro ou os trajes, funciona como mais um elemento potenciador da escuridão que viabiliza a dissimulação e a fuga do herói.

Nesta mesma obra, a escuridão torna-se também num espaço de refúgio, no qual é permitido ao herói receber visitas e assim manter parte da actividade que ambicionava e que o levou a aceitar o pacto. Porém, a escuridão não constitui apenas um espaço de ocultação temporária, mas igualmente um espaço de reclusão e de mentira a que Schlemihl não pode jamais escapar. É um *não-espaço* que se aproxima daquelas heterotopias que Foucault diz serem aparentemente abertas, embora escondam a exclusão a que são votados os que nelas entram, exclusão que é

definitiva e à qual o sujeito não consegue escapar. Assim, Peter Schlemihl movimenta-se quer em espaços interiores, como já vimos, quer exteriores, apenas quando envolvido pela escuridão, quando se torna num simples vulto irreconhecível, num *não-sujeito*. Além disso, a escuridão oculta também a ausência da sombra, tornando indistinta a fronteira entre a luz e a ausência de contornos físicos do herói, o que, neste caso, é também uma forma de dissimular os contornos da sua personalidade, do seu verdadeiro Eu, portanto, e do seu crime:

> Am nächsten Abend ging ich wieder nach dem Förstergarten. Ich hatte den Mantel weit über die Schultern geworfen, den Hut tief in die Augen gedrückt, ich ging auf *Mina* zu; wie sie aufsah und mich anblickte, machte sie eine unwillkürliche Bewegung; da stand mir wieder klar vor der Seele die Erscheinung jener schaurigen Nacht, wo ich mich im Mondschein ohne Schatten gezeigt. Sie war es wirklich. Hatte sie mich aber auch jetzt erkannt. (Chamisso, [1813] 1922: 291)

> Ich […] schwang mich in den Sattel und entfernte mich unter dem Mantel der Nacht von dem Grabe meines Lebens […]. (Chamisso, [1813] 1922: 304-305)

Para o herói de Chamisso, a noite funciona como seu abrigo, mas também como sua clausura, como um prolongamento da sepultura em que vive. Trata-se de uma situação semelhante às que podemos verificar nos casos de Dantès, Melmoth, Faust ou Frankenstein. Todos eles se movimentam em *não-espaços* onde a escuridão, regra geral associada à mentira, os protege momentaneamente mas também os aprisiona para sempre. Edmond Dantès é um caso excepcional, na medida em que, ao contrário do que sucede com os restantes heróis, para ele a escuridão e a mentira não começam por ser uma forma de protecção, mas desde logo de punição. O herói segue assim um percurso que, não sendo habitual nos heróis sublimes, é o mais

comum às heroínas e às personagens descritas como vítimas absolutamente inocentes, como acontece por exemplo com Justine em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* ou com as crianças que são feitas reféns em *Quatrevingt-treize* e com Edmond Dantès que, todavia, se afasta desse percurso e dessa vitimização no momento em que procura no crime a sua forma de vingança. Na obra de Dumas, a mentira é a forma utilizada pelos inimigos do herói para o enclausurar no tenebroso Castelo de If:

> Dantès se leva, jeta naturellement les yeux sur le point où paraissait se diriger le bateau, et à cent toises devant lui il vit s'élever la roche noire et ardue sur laquelle monte, comme une superfétation du silex, le sombre château d'If.
> Cette forme étrange, cette prison autour de laquelle règne une si profonde terreur, cette forteresse qui fait vivre depuis trois cents ans Marseille de ses lugubres traditions, apparaissant ainsi tout à coup à Dantès qui ne songeait point à elle, lui fit l'effet que fait au condamné à mort l'aspect de l'échafaud. (Dumas, [1845] 1981: 81)

A inocência de Edmond Dantès, que nunca teria pensado na possibilidade de ser enclausurado na fortaleza, sublinha uma (aparente) fragilidade do herói que é aqui contraposta ao peso arquitectónico e paisagístico da estrutura em que vai ser encarcerado,[29] mas também à severidade da tradição desse espaço ("ses lugubres traditions"), que se torna premonitória do destino do jovem marinheiro. A perspectiva obtida através da descrição da prisão como uma rocha negra que se eleva no horizonte constitui um instrumento que visa criar a ilusão de um edifício excepcionalmente grandioso. Trata-se de um artifício que amplifica a imagem extraordinária da estrutura arquitectónica e através do qual se aumenta também o efeito emocional que esta surte no sujeito prestes a ser encarcerado, uma vez que a

[29] Retomaremos as questões da prisão e do prisioneiro mais adiante, num capítulo reservado para esse efeito.

sua imagem aterradora é a expressão de uma autoridade opressiva e da punição que simboliza. Assim, o edifício gigantesco e obscuro do Castelo de If desperta no herói de Dumas um sentimento de pequenez, mas também de impotência e de terror. Trata-se de um terror que resulta da contemplação de um edifício com características próprias da estética do sublime, através da qual se estabelecem "conexões entre a emoção do medo paralisante e a noção de infinito e grandiosidade de dimensões que tornavam a figura humana mais solitária e minúscula" (Flor, 2004: 50). Efectivamente, não há apenas uma semelhança entre a visão da prisão e a visão do cadafalso, pois para Dantès a prisão é de facto um cadafalso que aniquila a figura inicial e que transforma o herói num *não-sujeito*[30] – "la captivité m'a plié, brisé, anéanti" (Dumas, [1845] 1981: 132) –, correspondendo à imagem comum do século XVIII da prisão como uma espécie de túmulo para os vivos (Eitner, 1978: 28).

Para Edmond Dantès, que escapa de um rochedo tenebroso e se refugia noutro, o retorno da escuridão não existe. Na realidade, o herói foge do cativeiro apenas para se ocultar sob novas e mais complexas formas de escuridão – a um rochedo sucede outro e mesmo a limpidez com que Dantès visualiza a ilha de Monte-Cristo é a proporcionada pela luz do entardecer, pelo lusco-fusco do ocaso – uma limpidez tão duvidosa quanto o próprio crepúsculo, que parece não corresponder a um fenómeno natural, mas sim a um outro inerente ao sujeito, a um exteriorizar do estado interior que lhe afecta a visão:

[30] Retomaremos a questão da perda da masculinidade na Parte III, a propósito da representação da relação homossexual no romance gótico em geral, e de modo particular dentro do convento. Sobre este tema confronte-se Eve Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985) e Clara Tuite, "Cloistered Closets: Enlightenment Pornography, The Confessional State, Homosexual Persecution and *The Monk*" (1997).

> Vers cinq heures du soir, on eut la vue complète de l'île. On en apercevait les moindres détails, grâce à cette limpidité atmosphérique qui est particulière à la lumière que versent les rayons du soleil à son déclin.
> Edmond dévorait des yeux cette masse de rochers qui passait par toutes les couleurs crépusculaires, depuis le rose vif jusqu'au bleu foncé ; de temps en temps, des bouffées ardentes lui montaient au visage ; son front s'empourprait, un nuage pourpre passait devant ses yeux. (Dumas, [1845] 1981: 242)

O facto de a chegada à ilha de Monte-Cristo se dar durante o ocaso constitui aqui uma forma de se anunciar um momento decisivo de transição dentro da narrativa, apontando simultaneamente o entardecer como um momento de eleição da descrição romântica e mostrando como a evolução da personagem se manifesta necessariamente através do modo como se relaciona com a (evolução da própria) natureza. Com efeito, o narrador escolhe o crepúsculo como momento de chegada à ilha pelo facto de este se caracterizar por uma luz que, apesar de ser particularmente luminosa, anuncia a noite. Esta localização temporal da chegada a Monte-Cristo é indissociável de uma afirmação anterior do narrador, segundo a qual o ocaso prenuncia também a passagem do domínio da lógica para o da imaginação: "Le jour vint presque aussi fébrile que l'avait été la nuit; mais il amena la logique à l'aide de l'imagination" (Dumas, [1845] 1981: 241). Existe, pois, uma correspondência entre a transição temporal, a espacial e a metamorfose (física e psicológica) sofrida por Dantès, que tem como consequência a sua transformação em Conde de Monte--Cristo. Assim, verificamos que, ao avistar a massa negra de rochedos e o seu cume chamejante – "le sommet flamboyant de Monte-Cristo" (Dumas, [1845] 1981: 242) –, Dantès está simultaneamente a avistar o seu novo Eu, o ser inóspito, obscuro, crepuscular e com uma aura chamejante e ameaçadora em que se irá transformar

naquele (*não-*)espaço – um ser marcado pela mutabilidade que na ilha é representada, não só pelo pôr-do-sol, mas também pela variedade de cores que este imprime ao rochedo e, claro está, pelas nuvens que passam e pelo vento, elementos intrinsecamente transitórios.

A ânsia do herói em desvendar e atingir este (*não*-)espaço é revelada, quer através de um discurso hiperbólico que se constrói descrevendo o acto de contemplar a paisagem como um "devorar com os olhos", quer do recurso à sinestesia. O narrador descreve o processo de percepção da paisagem pelo herói como o assimilar de uma mistura de sensações visuais e tácteis, correspondendo à visualização das cores quentes do crepúsculo, nomeadamente do vermelho (cor da vida, do sangue, da paixão, da guerra, do esplendor e do perigo e, por isso, apta a despertar emoções e reacções fortes no herói), a sensação de receber lufadas de ar quente/ardente no rosto que, de resto, são igualmente indícios de um espaço infernal. Aliás, a espécie de transe em que o herói parece encontrar-se no momento em que observa esta paisagem e a sintonia que é descrita entre ambos lembram a afirmação de Gilbert Durand de que o crepúsculo é a hora em que os monstros infernais se apoderam dos corpos e das almas ([1969] 1992: 98), uma vez que este é, como afirmámos, um momento decisivo de transformação do herói em figura sublime – o sol poente anuncia a morte do Eu-primeiro. É o momento em que a figura luminosa de Dantès se transforma na figura crepuscular de Monte-Cristo e, portanto, num ser que se sente particularmente confortável em espaços e momentos que provocam estados depressivos, e até mesmo de terror, nas figuras ditas normais.

É pois a massa sinistra de rochedos avistada da embarcação que vai constituir o primeiro refúgio de Dantès, permitindo-lhe regressar incógnito ao seu meio inicial e colocar em prática a sua vingança. Da escuridão do Castelo de If, Edmond Dantès dirige-se para as trevas que envolvem a ilha de Monte-Cristo e, atingindo este rochedo escarpado, o herói dedica-se a desvendar as suas entranhas em busca do tesouro de que o Abade Faria lhe havia falado. Na verdade, esta busca leva Edmond Dantès a penetrar numa escuridão cada vez mais densa, num abismo interior ao rochedo que é simultaneamente um abismo interior a si próprio, isto porque, apesar de à partida a gruta que acolhe o ouro afigurar ser um espaço de salvação que proporciona ao herói a imunidade necessária para o regresso à sociedade, a longo prazo ela revela-se um espaço de perdição, já que é impeditiva da reintegração. Com efeito, a montanha invertida que tem como cume a gruta do tesouro constitui um abismo no qual o sujeito se precipita e se desfigura (Guerreiro, 2003: 27). Esta sua descida é uma experiência monstruosa e inumana (Guerreiro, 2003: 30),[31] pelo que o retorno de Edmond Dantès à sociedade após esta forma de Queda nunca poderia traduzir-se num reingresso pleno. O espaço da gruta a que só o herói pode aceder, porque só ele tem o conhecimento para isso, é também aquele que o isola definitivamente – o lugar de construção da mentira, pois é lá que o herói encontra os meios necessários à simulação de uma nova identidade que lhe permite envolver-se na obscuridade que caracteriza este novo (*não*-)sujeito.

Os aspectos nebulosos do espaço reflectem-se assim na construção deste ser agora sublime, que procura tirar deles o máximo proveito (protecção e poder), mas

[31] Ainda que, como nota Spivack, a descida ao Inferno seja uma etapa fundamental para o desenvolvimento do herói e constitua um meio para o seu enriquecimento literal ou metafórico (1988a: 363).

que se vê impedido de regressar a uma vida normal, diurna. A sobrevivência do herói sublime implica a sua remissão para (*não-*)espaços obscuros, uma vez que, como referimos, a escuridão acolhe as figuras sublimes, é um refúgio, um espaço íntimo e silencioso, no qual podem preservar os seus segredos. Não será, pois, de estranhar que Monte-Cristo execute a sua vingança principalmente em Paris, cidade que Peter Schlemihl refere como um ambiente propício aos que necessitam da protecção das brumas – "Ich machte, dieses alles herbeizuschaffen, etliche Gänge nach […] Paris, die ein mir günstiger Nebel eben beschattete" (Chamisso, [1813] 1922: 314). Já em *Quatrevingt-treize*, a ausência de clareza em Paris assume um cariz moral, que ainda que não esteja expresso nas restantes obras podemos subentender pelo carácter dos heróis que aqui analisamos e que a procuram – "Plus tard, à la ville tragique succéda la ville cynique" (Hugo, [1874] 1965: 114). Paris, tal como Peter Schlemihl e Edmond Dantès, esquece os seus verdadeiros valores e entrega-se ao cinismo – a obscuridade que caracteriza estes três elementos é valorizada negativamente, entendida como um sinal de pecado, do julgamento e da condenação eminentes.

Para Edmond Dantès o renascer não significou, pois, um retorno ao espaço primordialmente ocupado, mas antes o ingresso num espaço de trevas em que passa a movimentar-se como se fosse o seu espaço natural: "À gauche de l'ouverture, était un angle profond et sombre. Mais, nous l'avons dit, pour l'œil de Dantès il n'y avait pas de ténèbres" (Dumas, [1845] 1981: 255-256). Dantès passa a existir num espaço limiar (*não-espaço*) e num estado indefinível entre o ser e o não ser (*não-sujeito*) e entre a vida e a morte. Com efeito, são várias as passagens em que Edmond Dantès é referido como alguém que foi desenterrado (Dumas, [1845] 1981: 412), como sendo

tão gelado como um morto (Dumas, [1845] 1981: 479), como alguém que já morreu uma vez (Dumas, [1845] 1981: 1389), como um vampiro (Dumas, [1845] 1981: 412), ou simplesmente como alguém que se desloca como se fosse incorpóreo (Dumas, [1845] 1981: 502). Estamos face a um (*não*-)sujeito que não está morto nem vivo, que foi desenterrado sem ter sido enterrado e que, apesar de viver, pois regressou de uma primeira morte, é gelado como um cadáver. Trata-se de alguém que não é homem nem animal – é um vampiro – e que, apesar de ter corpo, se move como se não o tivesse.

Em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, verifica-se uma forma semelhante de lançar a dúvida quanto à verdadeira natureza do herói e, portanto, quanto à sua existência enquanto sujeito. Efectivamente, Peter Schlemihl afirma relativamente a si próprio que vive numa sepultura, como se fosse um fantasma ou um morto-vivo. Para além disso, quando se encontra no hospital o seu estado é de tal modo indefinido que a sua única certeza é ter ouvido uma conversa entre Mina e Bendel acerca da sua morte – Schlemihl está demasiado inerte para estar vivo e demasiado consciente para estar morto. Aliás, a dúvida quanto à natureza deste protagonista e da sua história é uma constante da obra. Apesar de o próprio título indicar que se trata de uma história maravilhosa ("wundersame"), na edição por nós utilizada, a narração das aventuras de Peter Schlemihl só tem início após a apresentação de um poema de Chamisso dedicado ao seu "velho amigo Peter Schlemihl" (Chamisso, [1813] 1922: 265-266), seguido de um conjunto de cartas sobre este suposto amigo de Chamisso para Hitzig (Chamisso, [1813] 1922: 267-268), de Fouqué para Hitzig (Chamisso, [1813] 1922: 268-269), e de Hitzig para Fouqué (Chamisso, [1813] 1922: 269-270), o que, situando os acontecimentos num contexto localizável no tempo e

no espaço e indicando figuras reais e conhecidas como testemunhas da existência de Schlemihl, suscita a incerteza no leitor quanto à natureza real ou imaginária deste herói que fica assim, desde o primeiro momento, aprisionado no espaço de hesitação entre esses dois mundos.

Em *Le Comte de Monte-Cristo*, o herói é descrito através de um conjunto de afirmações paradoxais que não permitem aferir por si só da natureza deste ser, que não permitem classificá-lo como *sujeito* e que, antes pelo contrário, se destinam a gerar a dúvida permanente que marca a diferença entre o transparente e desinteressante Dantès e a figura complexa, misteriosa e fascinante do Conde de Monte-Cristo. Trata-se de seres/heróis que existem entre os diferentes espaços, domínios, estados e mesmo naturezas, não se concretizando de modo absoluto em nenhum deles, isto é, não chegando nunca a poder afirmar-se como sujeitos no sentido em que estes são definidos pela sociedade: como elementos coerentes, classificáveis e integráveis numa família, numa religião, num grupo social ou, até mesmo, numa espécie. De resto, consideramos particularmente expressivo um excerto da obra de Dumas em que a existência e a natureza do ser deste herói são afirmadas através de uma negação dessa mesma existência e dos traços que a caracterizam, sublinhando deste modo o carácter paradoxal da figura do Conde de Monte-Cristo:

> -Eh! il n'y a pas de bandits italiens! dit Debray.
> -Pas de vampires ! ajouta Beauchamp.
> -Pas de comte de Monte-Cristo, ajouta Debray. (Dumas, [1845] 1981: 502)

Verificamos assim que, para além de esta negação da existência do Conde ser justamente uma afirmação do contrário e de constituir um modo de afirmar que o

Conde vive no mundo real, constituindo por isso uma verdadeira denegação, ela assevera também a existência de vampiros (e do Conde como vampiro) e, deste modo, remete novamente para o domínio da fronteira entre o real e o imaginário, para um espaço em que a realidade dos ditos sujeitos é perturbada pela presença do fantástico, do desconhecido e, portanto, da ambiguidade.

Tal como Dantès, também Melmoth se movimenta num espaço entre uma vida duvidosa e uma morte igualmente questionável, optando pelas trevas, na medida em que constituem um espaço nebuloso onde lhe é possível manter a ilusão relativamente à natureza desta sua existência:

> I placed my hand on his heart – there was not the slightest vibration. In a few minutes the body was perfectly cold. I did not quit the room till nearly an hour after – the body gave no signs of returning animation. […] I was in various parts of the Continent, and every where I was haunted with the report of Melmoth being still alive. […] My eyes never more faithfully attested the presence of living being. It was Melmoth himself, such as I beheld him many years ago […]. (Maturin, [1820] 1989: 500)

Neste excerto, Melmoth é descrito através de um conjunto de afirmações contraditórias que o revelam como um sujeito de condição indefinida, um *não-sujeito* – alguém que quando se supunha vivo não tinha quaisquer sinais vitais e que, muitos anos após haver uma *certeza* relativamente à sua morte, surge com vida perante o narrador. Para além disso, o herói de Maturin é também referido como a figura paradoxal de um fantasma vivo – aquele que assombra o narrador não é o espectro do herói cuja morte confirmou pessoalmente, mas sim a presença viva de alguém que *sabe* estar morto. De acordo com o narrador, esta existência improvável de Melmoth remete para um estado intermédio entre a vida e a morte que se traduz numa vida póstuma, necessariamente marginal e obscura, o que justifica a procura

de espaços como aquele em que casa com Isidora (Maturin, [1820] 1989: 392-393). Trata-se de um espaço nocturno, marcado por uma natureza agreste e tempestuosa, uma abadia em ruínas, um túmulo (constituindo estes um símbolo da efemeridade dos artefactos humanos face ao poder tremendo e destrutivo da natureza e uma expressão da nostalgia de uma ordem sagrada que articule as fronteiras entre a vida e a morte, entre o natural e sobrenatural)[32] – e, por último, o padre morto-vivo (ruína humana entre as ruínas arquitectónicas), através de cuja presença se estabelece a ligação entre o obscuro, a sensação de frio e a morte, tantas vezes associadas à observação do herói sublime:

> At that moment the moon, that had so faintly lit the chapel, sunk behind a cloud, and every thing was enveloped in darkness so profound, that Isidora did not recognize the figure of Melmoth till her hand was clasped in his, and his voice whispered, 'He is here – ready to unite us.' The place, the hour, the objects, all were hid in darkness […]. All was mist and darkness with her, - she knew not what was muttered, - she felt not that the hand Melmoth grasped hers, - but she felt that the hand that united them, and clasped their palms within his own, was as *cold as that of death*.' (Maturin, [1820] 1989: 394) [itálico do autor]

Nesta passagem, é descrita uma escuridão tão absoluta e profunda que tem mesmo o poder de encobrir não só os elementos concretos como o lugar e os objectos, mas a própria hora, tornando os factos narrados não localizáveis quer no espaço quer no tempo e, por isso, duvidosos. Trata-se de uma escuridão que envolve Isidora e que a invade, tolhendo os seus sentidos, à excepção daquele que lhe permite ter a sensação de frio – presságio de morte que anuncia o seu destino. Ao longo da extensa descrição relativa a todo o percurso desde a fuga de Isidora até ao momento do seu casamento com Melmoth, verificamos que o herói se sente tão confortável neste ambiente quanto Isidora se sente desconfortável e atemorizada. Há nela uma

[32] A este respeito, confronte-se Botting, 1993: 256-257.

sensação de desconforto que o narrador descreve ao transpor para o seu interior a névoa e a escuridão que a envolvem e que, juntamente com os restantes elementos do cenário, a angustiam: levam-na a um estado de semi-consciência, a uma perda das suas faculdades e, portanto, a uma maior fragilidade. Na escuridão, por entre ruínas arquitectónicas e humanas que sublinham a ruína moral de Melmoth e Isidora, o herói é um ser dominante, motivo pelo qual escolhe esse espaço, não só para uma cerimónia (ilusória) de casamento, mas também para seduzir as restantes vítimas, oferecendo-lhes uma hipótese de fuga à reclusão em que se encontram e para a qual não vislumbram uma saída possível. Como tal, Melmoth oferece-se para ajudar Alonzo (Maturin, [1820] 1989: 155-156) e Stanton no convento e no manicómio, respectivamente. Se fizermos uma leitura ancorada na oposição luz/trevas, podemos verificar que o tentador surge como a figura que, ilusoriamente, e no caso de Stanton literalmente, se coloca entre esses dois domínios, sugerindo à vítima a hipótese de abandonar a escuridão (infelicidade, tortura) em que se encontra e de transitar para o espaço positivo, o espaço da luz:

> [Stanton] turned feebly towards the light, without curiosity, without excitement, but a wish to diversify the monotony of his misery, by observing the slightest change made even accidentally in the dusky atmosphere of his cell. Between him and the light stood the figure of Melmoth […]. Melmoth approached him with that frightful calmness that mocks the terror it excites. […] 'Is not your situation very miserable?' […] 'Would you not wish to be delivered from it?' […] 'I have the power to deliver you from it' (Maturin, [1820] 1989: 54)

Também em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* a escuridão figura como um espaço privilegiado. Com efeito, Victor isola-se na obscuridade e na solidão de um laboratório que, pertencendo ao edifício, é ao mesmo tempo uma divisão a que

se acede através de uma galeria e de uma escada,[33] meios de acesso a que o herói se refere antes como meios de separação do resto da casa – "separated from all the other apartments by a gallery and a staircase" (Shelley, [1818] 1998: 55) – sendo que esta separação constitui uma forma de discriminação e de exclusão, um meio para situar o herói num espaço física e socialmente à parte. O laboratório funciona, portanto, como o (*não*-)espaço de Victor, por excelência – é a verdadeira casa do herói, o seu lugar no mundo (Bachelard, [1957] 1965: 34) e, estando situada numa zona que é simultaneamente parte do edifício principal e separada deste, a "casa" de Victor simboliza a sua própria localização ambígua no e fora do universo dos homens. Paradoxalmente, é no espaço obscuro do laboratório que, apesar de todo o secretismo que o envolve, melhor se revela a identidade do herói, a verdadeira essência do seu ser. Situado no ponto mais elevado da casa, o laboratório funciona como uma espécie de torre que preserva o herói da hostilidade alheia, que preserva a sua intimidade, mas é também o lugar protector onde o herói guarda e põe em prática todo o seu conhecimento e, assim, o lugar que lhe permite concretizar o sonho transgressor de criar uma nova vida.

O laboratório de Victor é representado como um espaço de acesso muito restrito, a lembrar a referência de Foucault ao carácter impenetrável da heterotopia enquanto espaço simultaneamente aberto e fechado a que só o indivíduo com determinadas características tem acesso (Foucault, 1986: 26). Neste caso, a escada e a galeria funcionam como meios que permitem ao sujeito elevar-se e aceder ao conhecimento transgressor, função contrária, e todavia complementar, à que estas

[33] Como nota Mircea Eliade (1961: 48-51), a escada e o degrau figuram a ruptura de nível que torna possível a movimentação entre a Terra, o Inferno e o Céu, bem como a passagem de uma forma de ser a outra.

formas labirínticas desempenham em *Melmoth the Wanderer*, onde a sua representação no momento da morte do herói refere um momento posterior à transgressão e onde o movimento é descendente – Melmoth sai do seu quarto, desce as escadas, passa por várias portas que vão estrangulando o percurso, por um portão, e por fim por um caminho estreito no jardim que o leva ao precipício (Maturin, [1820] 1989: 541). A escada, neste caso labiríntica, existe assim para o herói sublime como elemento potenciador de dois movimentos indissociáveis: a ascensão ao conhecimento e ao poder e o movimento descendente inerente à Queda. Os processos dinâmicos da ascensão e da Queda traduzem o dinamismo e a transformação que caracterizam os heróis sublimes – o movimento ascendente em direcção à superação de si próprio e da condição humana e o movimento descendente, a experiência dolorosa da Queda que Durand ([1969] 1992: 122) associa à velocidade e que diz ser a quintessência de toda a dinâmica das trevas. Trata-se, afinal, de dois movimentos opostos, mas com uma mesma consequência para o herói sublime, a desfiguração do Eu-primeiro, sua precipitação e consequente aniquilação.

O herói sublime é sempre alguém que procura no acesso ao conhecimento absoluto o poder que lhe permita libertar-se das suas limitações enquanto sujeito, atingir a dignidade e a liberdade que são propostas pelo sublime schilleriano. Com efeito, na obra de Mary Shelley, o espaço a que o herói acede, passando a escada e a galeria, é um espaço íntimo e reservado que o protege do exterior e que permite que se absorva em tarefas tão obscuras quanto o espaço em que são desempenhadas e quanto os demais espaços a que recorre para obter o material necessário à criação de uma vida humana – a sala de dissecação, o cemitério e o matadouro:

> In a solitary chamber, or rather cell, at the top of the house, and

> separated from all the other apartments by a gallery and a staircase, I kept my workshop of filthy creation: my eyeballs were starting from their sockets in attending to the details of my employment. The dissecting room and the slaughter-house furnished many of my materials; and often did my human nature turn with loathing from my occupation, whilst, still urged on by an eagerness which perpetually increased, I brought my work near to conclusion. (Shelley, [1818] 1998: 55)

O laboratório é, portanto, um quarto solitário, a que o narrador prefere referir-se como cela, corrigindo a ideia de que se trataria apenas de um espaço íntimo e de refúgio do herói, indicando-o como um local de clausura e, nessa medida, como um espaço que oprime Victor e lhe retira a sua liberdade. O excerto supracitado descreve uma situação em que (*não-*)espaço, tarefa e sujeito se fundem no perpetrar de uma transgressão inaceitável aos olhos da sociedade – uma transgressão que não é apelativa para a natureza humana de Victor ("often did my human nature turn with loathing from my occupation"), mas que é impelida por um entusiasmo crescente, cuja natureza o herói não identifica ("urged on by an eagerness which perpetually increased, I brought my work near to conclusion"). Para Victor, a transgressão cometida no seu laboratório corresponde ao momento da condenação a uma vida limitada pela necessidade de guardar um segredo terrível. São igualmente os momentos vividos no laboratório em Ingolstadt que fazem de Victor o responsável pela miséria da criatura a que dá vida e, ainda que também involuntariamente, pela morte de todos os inocentes que o rodeiam e que constituíam a sua única possibilidade de salvação através de um retorno ao espaço da família.

Em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, dada a complexidade da figura do herói, estamos perante dois *não-sujeitos* – Victor e a criatura – e, retomando a ideia da

funcionalidade do *não-espaço*, encontramos também dois *não-espaços* distintos que lhes estão associados: aqueles que têm por função excluir e proteger o criador e aqueles que desempenham as mesmas funções, mas relativamente à criatura. Victor é remetido para o espaço do laboratório, onde está enclausurado, mas onde é simultaneamente o elemento dominante, o criador todo-poderoso que detém a soberania sobre a vida e a morte da sua criação. Para a criatura, por seu lado, *não-espaço* é sinónimo de espaços remotos e desérticos, nos quais a sua diferença fisicamente visível não pode ser observada pelos humanos e onde as suas características singulares constituem uma vantagem sobre o ser humano dito normal – de resto, para criatura todo o espaço de exclusão é o seu espaço (a cabana escondida, ou mesmo, em última instância, o espaço constituído pelo velho cego). Assim, a narração oscila entre sequências em que o poder é detido por Victor e outras em que ele surge centrado na criatura, dependendo do *não-espaço* em que ocorrem. Daí que Victor, apesar de ser um *não-sujeito*, se encontre sempre em desvantagem quando defronta o outro *não-sujeito* da obra em (*não-*)espaços abertos, inóspitos e desérticos, mais propícios à criatura,[34] como podemos verificar na passagem em que o monstro persegue Victor, deslocando-se a uma velocidade extraordinária (Shelley, [1818] 1998: 167). Para além disso, podemos também constatar que, quando Victor persegue a sua criatura, é esta que melhor se movimenta e sobrevive na tempestade e no gelo – no "seu" *não-espaço*:

> Sometimes, indeed, he left marks in writing on the barks of the trees, or cut in stone, that guided me, and instigated my fury. 'My reign is not yet over,' (these words were legible in one of these inscriptions ;) 'you live, and my power is complete. Follow me; I seek the

[34] Fernando Guerreiro afirma a propósito da criatura de Frankenstein que "se pode dizer que se trata de uma figura sublime já que o seu elemento é o da natureza – pelo menos uma certa natureza: a das florestas, das montanhas e do gelo" (Guerreiro, 2000b: 87).

> everlasting ices of the north, where you will feel the misery of cold and frost, to which I am impassive. You will find near this place, if you follow not to tardily, a dead hare; eat, and be refreshed. Come on, my enemy; we have yet to wrestle for our lives; but many hard and miserable hours must you endure until that period shall arrive.' (Shelley, [1818] 1969: 204-205)

É a criatura que segue à frente, inscrevendo na natureza as instruções que determinam o percurso a efectuar por Victor. Este é, de facto, o (*não*-)espaço propício àquilo a que chama o seu reinado, onde domina o seu criador não só em termos físicos, mas também psicológicos, uma vez que as palavras que lhe dirige nas suas mensagens provocam um estado de fúria que impede Victor de raciocinar e de procurar atrair o monstro para um espaço menos desfavorável, relembrando assim que, tal como esta havia afirmado, Victor é o Criador, mas a criatura é o mestre – "You are my creator, but I am your master – obey!" (Shelley, [1818] 1998: 167). Nos glaciares, a criatura tem um domínio absoluto que usa para prolongar a vida de Frankenstein (e deste modo o seu sofrimento), para além do que este teria conseguido por si só. Protegido pelo seu *não-espaço*, apesar de aparentemente ser Victor quem o persegue, é o monstro quem verdadeiramente determina as circunstâncias da perseguição e o momento do encontro final:

> But now, when I appeared almost within grasp of my foe, my hopes were suddenly extinguished, and I lost all trace of him more utterly than I had ever done before. A ground sea was heard; the thunder of its progress, as the waters rolled and swelled beneath me, became every moment more ominous and terrific. I pressed on, but in vain. The wind arose; the sea roared; and, as with the mighty shock of an earthquake, it split, and cracked with a tremendous and overwhelming sound. The work was soon finished: in a few minutes a tumultuous sea rolled between me and my enemy, and I was left drifting on a scattered piece of ice, that was continually lessening, and thus preparing for me a hideous death.
> In this manner many appalling hours passed; several of my dogs died; and I myself was about to sink under the accumulation of

> distress when I saw your vessel riding at anchor, and holding forth to me hopes of succour and life. (Shelley, [1818] 1998: 207-208)

Esta descrição feita por Victor não é certamente a de alguém que domina o espaço marginal a que é votado e que domina os outros seres que habitam esse mesmo espaço. Na verdade, a paisagem sublime aqui descrita abate-se sobre o protagonista, apresentando-se como aliada da criatura que o atraiu até lá. Para Victor, os glaciares não são uma estrutura fixa, interminável e eterna, mas sim um conjunto de elementos que se agitam violentamente sob e sobre si, ameaçando a sua vida, envolvendo-o e impedindo-o de se mover – um espaço asfixiante que se contrai ao seu redor e que desaparece literalmente debaixo dos seus pés, recusando-lhe a permanência/sobrevivência num *não-espaço* que não é o seu. É também significativo que Victor seja salvo das águas geladas para morrer num navio – *não-espaço* que é ao mesmo tempo refúgio e esquife e que Foucault (1986: 27) considera a heterotopia por excelência: por existir por si só, fechado em si, por ser um bocado de espaço que flutua no mar infinito sem lugar ("a place without a place").[35] Do percurso de vida de Victor Frankenstein resultaram assim dois *não-sujeitos* que terminaram as suas vidas em dois *não-espaços* – dois (sujeitos-)lugares sem lugar.

A acção do indivíduo é também limitada pela reclusão, que aqui entendemos no sentido de isolamento, uma vez que julgamos ser um conceito aplicável tanto a espaços interiores como a espaços exteriores cujas fronteiras confinam o sujeito. Na verdade, personagens como Peter Schlemihl, Isidora e

[35] Foucault conceptualiza afinal aquilo que é expresso pelo narrador de *Le Comte de Monte-Cristo* a propósito do isolamento do navegador rejeitado pelo mundo: "Dantès, rejeté de la solitude dans le monde, éprouvait de temps en temps d'imperieux besoins de solitude. Or, quelle solitude à la fois plus immense et plus poétique que celle d'un bâtiment qui flotte isolé sur la mer, pendant l'obscurité de la nuit, dans le silence de l'immensité et sous le regard du Seigneur ?" (Dumas, [1845] 1981: 241).

Frankenstein são encurralados em espaços (aparentemente) abertos. Isidora é vulnerável porque se encontra sozinha numa ilha deserta, (*não*-)espaço simultaneamente aberto e circunscrito que a limita física e socialmente, mas também em termos emocionais, fragilizando a sua defesa perante as propostas de Melmoth. Em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, como vimos, Victor efectua uma perseguição à criatura, ao longo da qual esta o arrasta para terrenos inóspitos, (*não*-)espaços abertos e sem fronteiras visíveis, mas nos quais Victor fica preso e à mercê da criatura. Trata-se de zonas obscuras e agrestes, nas quais a criatura (figuração do lado sombrio do seu criador), muito mais em consonância com essa paisagem do que a figura urbana de Victor Frankenstein, assume o poder. Aqui, perseguidor e perseguido/dominador e dominado invertem os papéis,[36] mostrando mais uma vez como os conceitos de *não-espaço* e *não-sujeito* se articulam e como os primeiros são habitados em função da sua capacidade de conferir protecção e poder aos segundos. Por último, em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, a representação do deserto como espaço simultaneamente aberto e claustrofóbico lembra as passagens bíblicas em que o Diabo tenta Cristo no deserto (Mt 4, 1-10, Mc 1, 12-13; e Lc 4, 1-12). Nas obras em estudo, este deserto pode ser literal, como é o caso dos gelos (desertos gelados) que no princípio e no final da obra de Mary Shelley envolvem o herói, mas pode igualmente ser representado através do abandono a que Laszlo chama geografia da solidão (1982: 90) e que é claramente referido por Victor Frankenstein:

> I, who had ever been surrounded by amiable companions, continually engaged in endeavouring to bestow mutual pleasure, I was now alone. In the university, whither I was going, I must form my own friends

[36] O tema da perseguição será retomado na última parte deste trabalho, no capítulo dedicado ao *Doppelgänger*.

and be my own protector. (Shelley, [1818] 1998: 45)

É, pois, neste espaço desértico que o demónio, nas suas várias formas, se aproveita da exposição e da vulnerabilidade do sujeito para procurar exercer o seu domínio sobre a vítima e levá-la a transgredir os valores pelos quais se rege, sejam eles a fé (caso de Cristo, mas também de Peter Schlemihl, de Faust e das tentações de Melmoth) ou a ética (como sucede com Edmond Dantès, com Cimourdain e com Victor Frankenstein).

Contudo, enquanto elemento que garante a paz e a segurança do sujeito, a clausura pode também permitir-lhe aspirar à liberdade física e libertar-se espiritual e intelectualmente através da reflexão, do conhecimento e do auto-conhecimento. Segundo Daemmrich, o isolamento físico potencia mesmo uma experiência de infinito, o contemplar da vida e da morte, bem como o arrependimento e a salvação (Daemmrich, 1987: 73). Um exemplo claro de como esta procura do isolamento pode ser sinónimo de busca interior é a parte final da obra de Chamisso. Com efeito, e como já tivemos oportunidade de referir na Parte I deste estudo, Peter Schlemihl retira-se voluntariamente da sociedade e opta por viver numa gruta em Tebas.[37] Este isolamento social, que só é possível após ter gasto todo o ouro adquirido através do pacto e com um uso controlado das Botas de Sete Léguas (Chamisso, [1813] 1922: 314), permite a Schlemihl viver como filósofo natural. Schlehmil refaz deste modo a experiência dos primeiros anacoretas do cristianismo primitivo na Tebaida, abdicando dos bens materiais como forma de aproximação a

[37] Assumindo aqui a gruta características semelhantes às que Bachelard ([1957] 1965: 63) atribui à cabana do eremita – são espaços cujo interesse resulta unicamente do facto de serem habitados, de serem espaços onde o eremita está sozinho e despojado de qualquer riqueza material perante Deus, constituindo, portanto, uma glorificação da pobreza e uma antecipação do mosteiro.

Deus, uma vez que, nada tendo de seu, não haveria razões para que fosse tentado por forças demoníacas (Burton-Christie, 1993: 213-216). Também à semelhança do que sucedeu com os anacoretas, no século III, o retiro de Schlehmil para Tebas é, antes de mais, uma forma de escapar aos problemas que não podia resolver vivendo em sociedade, nomeadamente a perseguições.[38] Todavia, e apesar de a sua solidão não ter como propósito um maior serviço a Deus (como teve para os anacoretas), não deixa de haver uma preocupação que, em sentido lato, pode ser considerada de âmbito religioso, uma vez que o herói de Chamisso vê neste seu exílio uma possibilidade de, através da introspecção e do estudo da natureza, recuperar a sua humanidade, regressando a um estado inicial perfeito, ao Paraíso, pelo que este exílio é também uma forma de aproximação ao divino. De resto, essa procura do regresso à origem por parte de Schlemihl é também verificável num outro aspecto que, segundo Burton-Christie (1993: 231-232), terá sido umas das características que distinguiam os anacoretas: a proximidade relativamente aos restantes animais (do Éden), o estado de comunhão de almas entre ambos que torna difícil traçar os limites entre humano e não-humano e que levam o herói de Chamisso a afirmar que foi no cão que partilhava com ele a gruta que descobriu o verdadeiro espírito humano (não dependente de um corpo humano, portanto) e a a mizade que lhe

[38] "One of the most basic motives for withdrawal into the desert was flight from troubles of various kinds. […] At least some of the roots of Christian anachoresis in Egypt can be traced to the response to persecution as early as the mid-third century. Dionysius of Alexandria tells us that during the Decian persecution (ca. 250 C.E.) many Christians fled to the deserts and mountains and lived there in solitude. Although he does not suggest that this was more than a temporary retreat for most, one can well imagine that some of these refugees, "tasting the sweetness of that solitude," would have continued to live in the desert even when the danger had passed" (Burton-Christie, 1993: 41-42).

permite concluir que não está sozinho no mundo:[39]

> Ich ward bald mit allem versehen und ausgerüstet, und ich fing sogleich als privatisiender Gelehrter meine neue Lebensweise an.
> Ich streifte auf der Erde umher, bald ihre Höhen, bald die Temperatur ihrer Quellen und die der Luft messend, bald Tiere beobachtend, bald Gewächse untersuchend; ich eilte von dem Äquator nach dem Pole, von der einen Welt nach der andern, Erfahrungen mit Erfahrungen vergleichend. […] Für mangelndes Glück hatt' ich als Surrogat die Nikotiana und für menschliche Teilnahme und Bande die Liebe eines treuen Pudels, der mir meine Höhle in der Thebais bewachte, und wenn ich mit neuen Schätzen beladen zu ihm zurückkehrte, freudig an mich sprang und es mich doch menschlich empfinden ließ, daß ich nicht allein auf der Erde sei. (Chamisso, [1813] 1922: 314-315)

É o cão que guarda os novos "tesouros" que Schlemihl recolhe durante as suas inúmeras expedições científicas, e que são um símbolo dos novos valores adquiridos pelo herói. Contudo, não podemos deixar de sublinhar o facto de estes "tesouros" serem também um indício de que a ida do herói para zonas remotas, à semelhança da ida dos anacoretas para o deserto,[40] revela um sujeito que, como é característico dos heróis sublimes, se prontifica a abandonar o conhecido e a explorar territórios desconhecidos. Banido da sociedade humana e movido pela curiosidade científica (Chamisso, [1813] 1922: 312-313), Peter Schlemihl decide tornar-se investigador, viaja um pouco por todo o mundo, mas centra a sua atenção e os seus estudos essencialmente nos pontos mais distantes e desconhecidos do globo, lamentando apenas que lhe esteja vedado o acesso àquela que, provavelmente por isso mesmo, refere como sendo a parte mais curiosa da terra (Chamisso, [1813] 1922: 313-314).

[39] Schemihl recupera, portanto, a relação de Adão com os animais, mantendo uma relação com o cão mais próxima do que seria normal e aproximando-se assim do domínio excepcional sobre os animais que é atribuído aos anacoretas: "It was not only Adam's power over animals which the monks were said to have recovered but also his sense of intimacy with them. […] Such intimacy with animals expressed in symbolic terms a conviction which the desert fathers cherished: that they were recovering in their life in the desert a small taste of paradise" (Burton-Christie, 1993: 232).
[40] Confronte-se Burton-Christie, 1993: 224.

De entre o conjunto dos *não-espaços* que encontramos sob o caos, o indistinto e a escuridão descritos nas obras em análise, destacamos a prisão pelo modo como a sua presença e o impacte emocional que provoca são reveladores das relações de poder que se estabelecem entre um sistema político opressor e as suas vítimas, bem como duas atitudes possíveis ao sujeito que existe neste tipo de (*não*-)espaços, isto é, a subjugação (enquanto vítima) e/ou o domínio (enquanto guardião/opressor). Para além destes aspectos, e considerando que o percurso dos heróis sublimes é sempre marcado pela ânsia infinita de liberdade, a prisão (real ou enquanto metáfora) é um elemento fundamental para contrastar com essa noção abstracta. Como nota Eitner, a liberdade é mais perceptível através das grades (1978: 14), uma vez que, como veremos de seguida, o prisioneiro é apresentado como vítima e que a sua degradação emocional e física mostra a verdadeira dimensão do castigo.

1.2.1. A prisão

Em *The Romantic Prison*, Victor Brombert analisa um dos motivos mais recorrentes da literatura romântica, a prisão, que, segundo Neil Cornwell (2000), encontra o modelo para a sua representação nas imagens de prisões imaginárias e impenetráveis de Piranesi – *Carceri d'Invenzione* (1745, 1760) – e que revela também uma grande proximidade relativamente às estruturas do poder e às prisões reais que existiram na Europa nos finais do século XVIII:

> Versailles, the Bastille, the Conciergerie, Charenton and Notre Dame within France alone; and on a wider European scale the Castle Sant'Angelo in Rome, the Piombi in Venice, Metternich's Spielberg, or

> the Peter and Paul Fortress of the Tsars are prominent examples. (Cornwell, 2000: 28)

Na verdade, tanto as prisões reais como as ficcionais, cujos projectos arquitectónicos foram influenciados pelas estampas de Piranesi e que se multiplicam na literatura do período Romântico, são o resultado da evolução dos conceitos de prisão e de prisioneiro que, ao longo do século XVIII, se deu de modo paralelo na arte e na realidade. Trata-se de uma evolução influenciada pelo movimento de reforma penal liderado por figuras como Cesare Beccaria e John Howard (Eitner, 1978: 27) e que levou a uma nova concepção da prisão, deslocando a ênfase da estrutura arquitectónica para o ser humano que é aprisionado, que sofre e cujo sofrimento passa a ser representado de perto (Eitner, 1978: 34).[41] Esta aproximação da literatura ao ponto de vista do sujeito que sofre a punição tem como modelo os relatos escritos que alguns prisioneiros fazem das suas passagens pelas prisões – nomeadamente pela Bastilha[42] –, proclamando a sua inocência e atribuindo a si próprios o estatuto de prisioneiros-vítima.

Contudo, apesar da nova importância que é dada ao prisioneiro, tanto as prisões reais como as ficcionais continuam a apresentar uma estrutura exterior (frequentemente referida como estranha ou extraordinária) que podemos considerar

41 Há que sublinhar que em prisões como a Bastilha, que era uma construção de finais do século XIV, a ausência de condições mínimas de habitabilidade nas celas levava a que as próprias celas fossem encaradas como uma forma de tortura e não apenas como um espaço onde se cumpria uma pena de prisão, como nota Renneville: "The walls were dirty and soiled with filth; only the ceiling was still fairly clean and white. The furniture consisted of a small broken feeding table, a small collapsed chair of straw on which one could no longer safely sit; and the entire room was swarming with fleas; in a minute I was covered with them. The names of the prisoners were written on the unclean walls. Here, a camp bed, a thin mattress, a feather pillow, a vile torn cover eaten by moths were laid down for me. I had never seen so much vermin, and I only kept myself free of it through constant effort to exterminate it.... I ate poorly, and slept even worse. In addition, the room was filled with rotten and unhealthy fumes, and every quarter of an hour, the sentry tolled a bell that was so close to my room that it seemed it was hanging from my ears" (citado por Lüsebrink and Reichardt, 1997: 10-11).

42 A respeito veja-se o estudo exaustivo de Hans-Jürgen Lüsebrink e Rolf Reichardt (1997).

sublime, até pelo efeito que desperta naqueles que estão prestes a ser encarcerados, como vimos a propósito de Edmond Dantès e é também visível nos relatos de alguns prisioneiros reais, como o de Cagliostro que passamos a citar:

> I know nothing of all of this.... I am carried...to the Bastille.... The terrible drawbridge is lowered, and I am led... [!] my wife suffers the same fate. Here I pause, trembling. I will conceal what I suffered. I want to save the sensitive reader a painful and outrageous account. I will allow myself only one word and call the heaven as a witness that it is the truth: If I could choose between the death penalty and six months in the Bastille, I would say without hesitation, "Take me to the place of execution". (citado por Lüsebrink and Reichardt, 1997: 24)

Com efeito, a prisão foi sempre uma metáfora da autoridade na sua essência, enquanto força destinada a dominar e a despertar o medo (Eitner, 1978: 25). Por conseguinte, independentemente da criação de condições menos degradantes dentro das instalações, a prisão constitui sempre a visão de um Inferno criado pela mão do tirano, despertando por isso a simpatia pelo prisioneiro e o ódio pelas autoridades obscuras e repressivas (sublimes) nele simbolizadas, o que ficou demonstrado com o ataque do povo à Bastilha, que se tinha tornado num símbolo da tirania do *Ancien Régime* (Lüsebrink and Reichardt, 1997: 6).[43]

Na obra de Brombert, a prisão é significativamente referida como o motivo da "gloomy prison" (1978: 3), uma vez que as trevas serão provavelmente o aspecto mais marcante da prisão romântica. O terror que a visão da prisão suscita no indivíduo é consequência, não só da obscuridade, mas também da imensidão que ela

[43] Aliás, a Bastilha deverá ser vista como um símbolo duplo e ambíguo na medida em que, se por um lado corporiza a opressão do *Ancien Régime*, por outro, o facto de ter sido invadida e destruída pelo povo, faz dela um símbolo da libertação e do derrubar da tirania, como notam Lüsebrink e Reichardt: "The Bastille was thus almost ideally suited as a symbol of the break between the Ancien Régime and the Revolution, between despotism and freedom. As a two-dimensional, bipolar symbol it embodied on the one hand the "terrors" of the Ancien Régime, which were darkly painted the stories of prisoners, and it symbolized on the other hand the accomplishments of the Revolution, which led to the "Epoque de la Liberté," the beginning of a new era of freedom, equality, and fraternity" (1997: 4, 241-242).

sugere, da paradoxal "infinita finitude" a que Almeida Flor se refere e que, apesar de emanar essa impressão de uma grandiosidade infinita do espaço, provoca uma sensação de claustrofobia (Flor, 2004: 50), conforme atesta a seguinte passagem de *Faust I*, neste caso relativo à catedral em que Gretchen se encontra aprisionada: "GRETCHEN. Mir wird so eng!/ Die Mauernpfeiler/ Befangen mich!/ Das Gewölbe/ Drängt mich! – Luft!" (vv. 3816-3820). Esta relação, aparentemente contraditória, entre a grandiosidade do espaço e o sentimento de claustrofobia que provoca no sujeito explica-se pela sensação de contracção do espaço sobre o indivíduo que é descrita por Flor (2004: 50). Apesar de ser amplo, este espaço caracteriza-se fundamentalmente por ser fechado (muitas vezes até subterrâneo), resultando o sentimento de claustrofobia da escuridão, da incerteza provocada pelos múltiplos labirintos, da ausência de uma saída, mas também do sentimento de ansiedade e de impotência que a incapacidade de sobreviver neste (*não*-)espaço (próprio de um herói sublime) ou de lhe escapar despertam no prisioneiro:

> Além do mais, celebra-se o espaço fechado, sem aberturas nem circulação, como entranhas de fortaleza gigantesca […]. Por seu turno, os corredores levam a lado nenhum, isto é, aqui a uma parede sem vãos, ali a um balcão inacessível, mais adiante a um púlpito isolado por grades ou a uma torre sem ponte levadiça – tudo defendido pela agressividade ameaçadora de pontas de lança ou de rodas com instrumentos de tortura. (Flor, 2004: 50)

Efectivamente, como nota Linguet (citado por Lüsebrink and Reichardt, 1997: 21), estes espaços estariam mais vocacionados para a tortura física e psicológica do indivíduo do que propriamente para a sua punição pelos crimes cometidos.

Brombert analisa as questões da prisão e do prisioneiro sob várias perspectivas, referindo os ambientes de encarceramento como uma espécie de

cenário adequado às tragédias românticas, e alargando a utilização do termo prisão às celas dos conventos e mosteiros. Já no que respeita ao sujeito encarcerado, o autor estabelece uma distinção entre culpados e inocentes. Segundo Brombert, a prisão constitui uma forma de afirmação da sociedade que confina o culpado e vitimiza o inocente. Trata-se de uma opinião que podemos confirmar quando confrontada com as detenções de sujeitos claramente culpados como sejam Melmoth, Lantenac ou Danglars, opostas em efeito às de inocentes como Justine, Dantès, Immalee/Isidora, a Margarete de *Faust*, as crianças aprisionadas na Tourgue ou Gauvain, cuja qualidade de vítimas é amplificada pelo cárcere – e até mesmo à de Victor Frankenstein, culpado de outros crimes que não aquele que o leva ao cárcere – a morte de Henry Clerval – e assim transformado em vítima aos olhos do leitor.

Nas obras em estudo, como em muitas outras do mesmo período, não podemos, pois, dissociar a prisão da tragédia vivida pelo sujeito. Na verdade, sendo um espaço de escuridão privilegiado, a prisão constitui o espaço dos momentos mais obscuros do percurso de um grande número personagens: daquelas que agem sobre os condenados de modo opressivo e muitas vezes infame, revelando o lado negro da sua personalidade; e daquelas que, estando encarceradas (culpadas ou não) sofrem devido não só aos maus-tratos a que são submetidas mas também ao próprio peso asfixiante da estrutura física da prisão. [44]

Um dos episódios mais dramáticos de *Quatrevingt-treize* é o relativo ao aprisionamento das crianças na Tourgue – um castelo-prisão, referido como Bastilha

[44] Aliás, a prisão e as torturas sofridas na prisão são motivos preferenciais da literatura gótica, na medida em que, quando associados ao *unheimlich*, ao misterioso e ao subterrâneo, são particularmente aterradores.

da província, "Une Bastille de Province"[45] (Hugo, [1874] 1965: 234) –, onde a tragédia humana se mistura com a tragédia do próprio espaço e onde é particularmente visível a funcionalidade do *não-espaço* em termos de protecção do *não-sujeito*, Lantenac, e de viabilização do seu domínio e exercício do poder, quer sobre os seus seguidores quer sobre as suas vítimas. Com efeito, o ex-Marquês é acossado pelos republicanos e encurralado na Tourgue, *não-espaço* que é um local de encerramento e de restrição dos movimentos, mas que, por constituir um símbolo do *Ancien Régime*, é simultaneamente o *não-espaço* que (de)limita as acções dos que lhe são exteriores e dentro do qual o domínio do *não-sujeito* (Lantenac) é absoluto. Trata-se de um espaço e de um sujeito que adquiriram o estatuto de *não-espaço* e *não-sujeito* em virtude da destruição da estrutura hierárquica instituída e da consequente deslocação do centro a que estavam associados (poder do *Ancien Régime*) para a periferia, em suma, da súbita e violenta passagem do anteriormente periférico (o movimento republicano) a central e do central a periférico.

Não-espaço e *não-sujeito* resultam, portanto, de um processo (revolucionário) através do qual um elemento, até então central e dominante, deixa subitamente de o ser[46] para que um outro elemento, até esse momento periférico, se transforme no novo centro. Trata-se de um processo que é descrito pela teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990: 9-51), na qual o autor afirma que todos os sistemas são dinâmicos, uma vez que, estando assentes numa hierarquia, existe dentro deles um

[45] Lembramos que bastilhas ("bastilles") é um termo técnico usado para referir todas as torres municipais que foram construídas no sul da França durante a Guerra dos Cem Anos. A designação Bastilha ("Bastille"), no singular, foi atribuída à mais conhecida das bastilhas, a fortaleza real com oito torres que foi construída em Paris, entre 1356 e 1382, e à qual o termo veio a ficar associado (Lüsebrink and Reichardt, 1997: 6).

[46] O facto de se tratar de um movimento inesperado provoca uma sensação de perigo e de medo e desperta um instinto de auto-preservação, remetendo-nos para a leitura que Edmund Burke faz do "súbito", considerando-o uma fonte da experiência sublime (Burke, [1757] 1990: 83).

conflito constante entre o centro, que representa o canónico, o legítimo e a classe dominante, e a periferia: o marginal, o ilegítimo e a classe dominada. Deste conflito resultam transferências do centro para a periferia e vice-versa, que constituem os meios de mudança do sistema e que, na sequência dos acontecimentos relacionados com a Revolução Francesa, nos permitem acrescentar o prefixo *não* a um sujeito e a um espaço que num momento anterior haviam sido ícones do sistema dominante. Lantenac e a Tourgue pertencem, pois, a uma nova margem espacial e social – a dos símbolos do regime monárquico – que tem de ser afastada/eliminada para que as novas instituições se possam afirmar como centrais e dominantes.

O castelo que anteriormente havia pertencido à família de Gauvain[47] é por força da ausência dos seus habitantes e da sua erosão um espaço morto, um espaço a que o narrador atribui um percurso de vida e, até mesmo, uma forma de vida pós-morte, semelhantes aos dos humanos:

> Non la Tourgue vivante, mais la Tourgue morte. La Tourgue lézardée, sabordée, balafrée, démantelée. La ruine est à l'édifice ce que le fantôme est à l'homme. Pas de plus lugubre vision que la Tourgue. (Hugo, [1874] 1965: 234)

A descrição da Tourgue é feita com base numa construção binária, com recurso à adversativa através da qual se contrapõem dois estados e dois momentos distintos: a Tourgue viva do passado contrasta com a imagem morta do presente e, dado o paralelismo que, neste excerto, é estabelecido entre a ruína arquitectónica e a humana, mostra de que modo aos antepassados vivos de Gauvain (/monarquia) se opõem agora na sua ausência os espectros (dos homens e do regime) que restam quando a vida se extingue. Esta visão lúgubre proporcionada pela Tourgue é

[47] "La Tourgue, abréviation paysanne, signifie la Tour-Gauvain […]" (Hugo, [1874] 1965: 237).

enfatizada através de uma adjectivação que sublinha o seu estado funesto. Para além disso, as trevas adensam-se quando a descrição passa do exterior para o interior, permitindo-nos associar a este edifício majestoso e arruinado a vivência tenebrosa daqueles que são referidos como os seus fantasmas humanos – nomeadamente através da comparação que o narrador faz entre a ruína arquitectónica e o fantasma do homem –, os que viveram e morreram nos seus calabouços, esmagados pela crueldade humana, mas também pelo poder asfixiante do próprio edifício. Na verdade, a descrição do castelo vai-se tornando cada vez mais tenebrosa à medida que os caminhos labirínticos que conduzem à mais profunda das masmorras se vão estreitando e vão sufocando aqueles que os percorrem.

A partir do exterior da Tourgue são descritos de modo detalhado o peso arquitectónico e o peso histórico do edifício (Hugo, [1874] 1965: 234-235). Posteriormente, o narrador descreve a brecha que dá acesso ao interior do castelo como um buraco de mina – "La brèche par où l'on entrait dans la ruine était une trouée de mine" (Hugo, [1874] 1965: 235) –, o que remete desde logo para a possibilidade da existência de espaços subterrâneos dentro da fortaleza. Por último, tendo acedido ao interior através da brecha, o narrador descreve o postigo de uma cripta talhada na rocha que se prolonga por baixo da sala inferior e que é a prisão (Hugo, [1874] 1965: 236). Esta, porém, está dividida em dois andares a que correspondem dois níveis de sofrimento ou de desumanização, sendo a descida ao piso inferior (que mima a descida ao Inferno) um movimento em direcção à total aniquilação do indivíduo (aí sepultado em vida) e que tinha tido início no primeiro piso, aquele onde, segundo o narrador, se praticavam as torturas, "fendendo",

"arrombando", "rachando" e "desmantelando" (Hugo, [1874] 1965: 234) os sujeitos aí detidos:

> Jadis, aux temps féodaux, c'était dans cette chambre que se faisait l'écartèlement, par un procédé moins tapageur que les quatre chevaux. Il y avait là deux roues, si fortes et si grandes qu'elles touchaient les murs et la voûte. On attachait à chacune de ces roues un bras et une jambe du patient, puis on faisait tourner les deux roues en sens inverse, ce qui arrachait l'homme. (Hugo, [1874] 1965: 236)

A tortura e a morte são aqui praticadas longe de olhares alheios. Ao contrário do que sucede com espectáculos como os da execução pública com recurso à guilhotina ou à *mandaïa*, que analisaremos na Parte III, o desmembramento praticado nas masmorras da Tourgue, este terrível desfazer do homem, surge como um ritual privado, perpetrado para satisfazer o prazer mórbido e egoísta do carrasco. Um ritual que o narrador remete para outros tempos, os dos seus habitantes góticos – "Les Gauvains gothiques" (Hugo, [1874] 1965: 238) –, e que é assim apenas mais um fantasma que habita o castelo e que se articula com as linguagens do poder, da ruína, da fragmentação e da morte inerentes à Tourgue. Isto porque a Tourgue constitui mais do que a memória da tortura infligida a cada um dos homens que lá padeceu – dessa restam apenas os vestígios (incógnitos) dos seus cadáveres –, a memória da opressão exercida pelo regime monárquico sobre um povo, e também (porque se trata de uma ruína) um testemunho da fragmentação, da destruição e da carnificina que a França conheceu sob a égide do movimento revolucionário. Como dissemos atrás, a Tourgue é uma espécie de montanha oca com um andar inferior que o narrador diz ser a verdadeira prisão e à qual não se acede através de uma porta, mas de um buraco:

> [L]e patient, nu, était descendu, au moyen d'une corde sous les

> aisselles, dans la chambre d'en bas par un soupirail pratiqué au milieu du dallage de la chambre d'en haut. S'il s'obstinait à vivre, on lui jetait sa nourriture par ce trou. […] Par ce trou il venait du vent. La chambre d'en bas, creusée sous la salle du rez-de-chaussée, était plutôt un puits qu'une chambre. Elle aboutissait à de l'eau et un souffle glacial l'emplissait. Ce vent qui faisait mourir le prisonnier d'en bas faisait vivre le prisonnier d'en haut. […] L'étage supérieur était le cachot, l'étage inférieur était le tombeau. Superposition ressemblant à la société d'alors. (Hugo, [1874] 1965: 236-237)

O cárcere é aqui descrito como um túmulo sufocante em que o indivíduo torturado e nu, sem qualquer objecto que identifique a sua individualidade, era colocado para morrer. Na verdade, a estrutura arquitectónica da Tourgue e as práticas nela levadas a cabo reflectem apenas a estrutura e o funcionamento do regime que representam. Trata-se de uma proximidade que se manifesta através da semelhança existente entre a pirâmide social e a montanha oca, sendo a Tourgue apenas uma representação em pequena escala do *Ancien Régime* e da opressão por ele exercida sobre as camadas mais baixas da sociedade.

Seguindo o pensamento de Eugenia DeLamotte, em *Perils of the Night* (1990: 15), a propósito da estrutura arquitectónica representada nos romances góticos, verificamos que a Tourgue constitui também um repositório e uma corporização do mistério em si, na medida em que esconde os segredos que só são desvendados quando se desvendam os mistérios da própria estrutura labiríntica em que estão encerrados (a sua escuridão, os corredores labirínticos, as entradas ocultas, as

escadas secretas e as salas esquecidas).[48] Para além disso, DeLamotte considera ainda que as estruturas arquitectónicas próprias da literatura gótica (mas não só) são igualmente um repositório e uma corporização do passado, uma vez que, como podemos verificar em todas as obras em análise, contêm provas de histórias de vida específicas que se concretizam nos esqueletos escondidos em túneis, calabouços ou laboratórios, no prisioneiro fechado nas masmorras, nos manuscritos onde se relatam crimes, nos retratos que revelam a verdadeira linhagem do herói ou da heroína e no fantasma de um ocupante anterior. No seguimento de Tompkins (1969: 267), Delamotte sublinha ainda o facto de os edifícios que servem de cenário ao romance gótico e a um grande número de outros romances do período Romântico serem sempre marcos arquitectónicos que corporizam o passado histórico, uma vez que se trata invariavelmente de edifícios antigos que podem inclusive remeter para um passado colectivo das personagens e do leitor. Os edifícios que figuram na literatura constituem uma forma de representação da História como motivo textual e da realidade enquanto processo histórico, sendo que a obscuridade e a grandiosidade (sublimes) dos acontecimentos e heróis que evocam constituem uma manifestação do desejo romântico de restaurar a sublimidade da História (Kroeber, 1978: 149-150). É este o caso da representação da Tourgue, e é neste contexto, em que tanto o edifício como os que o ocuparam são agora

[48] Em "In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture", Fred Botting utiliza o exemplo dado por Jerrold Hogle de *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, para explicar como o uso da falsificação na literatura gótica se verifica a todos os níveis, nomeadamente ao do espaço em que decorre a acção e, assim sendo, como esses níveis distintos se articulam para criar o mistério que caracteriza não só a ficção gótica, como toda aquela que tem como cenário estruturas arquitectónicas próprias do Gótico: "The Castle of Otranto is embroiled in various levels of counterfeiting: fake translation by a fake translator of a fake medieval story by a fake author, the novel turns on a false nobleman unlawfully inheriting both title and property through a false will and attempting secure a false lineage through nefarious schemes. The centrepiece of the story, too, is fabricated from a fake Gothic castle" (Botting, 2000: 4).

espectros aterradores e sublimes do passado, que vamos encontrar as três crianças como reféns, à mercê do resultado do confronto entre as figuras titânicas de Lantenac e Cimourdain (Hugo, [1874] 1965: 249). O drama da situação é assim sublinhado pelo contraste da inocência e vulnerabilidade das vítimas face ao poder e crueldade do opressor/guardião (*não-sujeito*) e ao esmagamento provocado pelo (*não*-)espaço arquitectónico e histórico em que são "enterradas".

De entre todas as personagens encarceradas (culpados ou inocentes) destacamos duas, por se tratar de dois heróis, e por serem figuras emblemáticas relativamente à questão do aprisionamento do culpado e da vítima: Melmoth e Edmond Dantès. Em Melmoth, identificamos o protótipo do herói/vilão relativamente ao qual a prisão surge aos olhos do leitor como desejável, uma vez que é apresentado como um sujeito de uma maleficência e de um sadismo que só se justificam por si próprios (Punter, 1980: 147) e para o qual não existe a possibilidade de um final redentor (Punter, 1980: 155), uma vez que, à semelhança da figura romântica de Satã, ele não se arrepende dos seus pecados (do sofrimento causado à criação de Deus) e prossegue de modo determinado o seu caminho em direcção ao abismo. Já no caso de Dantès, também ele um herói-vilão, podemos fazer uma leitura totalmente distinta da prisão. Concordamos com Brombert quando afirma que, dada a grande virtude do herói, a prisão se torna mosteiro e faz dele um monge:

> Dantès, the hero-prisoner of *Le Comte de Monte-Cristo*, is fated to be reborn and liberated in the cell occupied by the monastic figure of Father Faria. The prisoner-monk and the monk-prisoner: the two images converge in Alexandre Dumas' novel. (Brombert, 1978: 5)

Efectivamente, a prisão constitui para Dantès uma confirmação das qualidades positivas que lhe são imputadas pelo narrador e funciona como o martírio que

legitima a ressurreição do herói como Conde de Monte-Cristo. O paralelo entre a injustiça cometida para com Dantès e a cometida para com Cristo é evidente. Do mesmo modo que Cristo é renegado por três vezes, também no caso de Dantès a traição assenta em três momentos, aqui protagonizados pelas três figuras que o traem: Danglars, Villefort e Morcerf. Preso após uma última ceia (a do seu noivado), julgado, condenado e vítima de tortura, apesar da sua inocência, Edmond Dantès tem um percurso semelhante ao que Jesus Cristo efectua até ao Calvário. E, ainda que em *Le Comte de Monte-Cristo* a condenação seja a prisão e não a morte, as características do espaço em que Edmond Dantès é encarcerado, bem como o tratamento impessoal e a indiferença a que os prisioneiros são submetidos, remetem para a imagem do enterro em vida, para uma condenação à morte que se traduz numa aniquilação psicológica do indivíduo que, como já vimos, é feita através da privação da liberdade (Dumas, [1845] 1981: 132), mas também da identidade:

> Un nouveau gouverneur arriva; il eût été trop long pour lui d'apprendre les noms de ses prisonniers, il se fit représenter seulement leurs numéros. Cet horrible hôtel garni se composait de cinquante chambres ; leurs habitants furent appelés du numéro de la chambre qu'ils occupaient, et le malheureux jeune homme cessa de s'appeler de son prénom d'Edmond ou de son nom de Dantès, il s'appela le nº 34. (Dumas, [1845] 1981: 140-141)

Com efeito, este processo de esvaziamento do indivíduo através da eliminação da identidade é comum nas instituições em que se pratica o internamento compulsivo, assumindo formas variadas. "Esquecer" o nome dos indivíduos e referi-los apenas através de números contribui para a construção do anonimato e para a negação da identidade, sem a qual resta apenas um *não-sujeito*. Um exemplo real e paradigmático desta forma de aniquilar alguém através do esquecimento terá sido a prisão do

chamado "homem da máscara de ferro". A ocultação múltipla deste homem, por detrás dos muros da prisão, das paredes da cela, do secretismo e, por fim, de uma máscara que impede o seu reconhecimento, conduz a uma ausência de memória da identidade que é sinónimo de aniquilação do sujeito.[49]

No caso de Edmond Dantès, o herói é privado do seu nome, na Tourgue, como vimos, os condenados eram encarcerados nus (Hugo, [1874] 1965: 236). Em *Melmoth the Wanderer*, é a imposição de rituais que elimina a individualidade, paralisando a alma e matando a consciência do indivíduo, como diz Alonzo (Maturin, [1820] 1989: 111-112):

> The moment life is put beyond the reach of our will, and placed under the influence of mechanical operations, it becomes, to thinking beings, a torment insupportable. 'I never ate with appetite, because I knew, that with or without it, I must go to the refectory when the bell rung. I never lay down to rest in peace, because I knew the bell was to summon me in defiance of nature, whether it was disposed to prolong or shorten my repose. I never prayed, for my prayers were dictated to me. (Maturin, [1820] 1989: 111)

Retomando a obra de Dumas, podemos, pois, afirmar que, tal como Cristo percorre o caminho da cruz, sofre a tortura e a morte, num processo que conduz à libertação da sua primeira identidade como ser humano e à ressurreição sob uma nova forma, também Edmond Dantès é submetido a um processo de eliminação do seu Eu-inicial que lhe permite ressuscitar para uma nova existência. Quando Edmond Dantès anuncia a Villefort a sua identidade real, apresenta-se como o fantasma do homem que Villefort enterrou no Castelo de If. O herói explica ainda ao seu inimigo que o infeliz que ele *enterrou* em If ressuscitou pela mão de Deus e que Este lhe conferiu poderes (materializados no ouro e nas máscaras viabilizadas

[49] Confronte-se Lüsebrink and Reichardt, 1997: 14-15.

por esse mesmo ouro)[50] que lhe permitem *fazer justiça*. O Conde age, portanto, através do poder de Deus ou, pelo menos, de um poder que legitima ao atribuir-lhe uma origem divina. O Conde de Monte-Cristo exerce a sua vingança mascarando-a de justiça divina, como se ele próprio fosse um elemento da Providência e os seus actos uma manifestação da vontade de Deus:

> -Je suis le spectre d'un malheureux que vous avez enseveli dans les cachots du château d'If. A ce spectre sorti enfin de sa tombe Dieu a mis le masque du comte de Monte-Cristo, et il l'a couvert de diamants et d'or pour que vous ne le reconnaissiez qu'aujourd'hui. (Dumas, [1845] 1981: 1327)

Verificamos assim que o herói do início da obra sofre neste "túmulo" um processo de transformação extremo, afim dos ritos iniciáticos, que tem início no momento em que é feito prisioneiro e levado para o Castelo de If. O tempo que o herói permanece enclausurado funciona como um período de gestação/preparação, durante o qual Edmond Dantès vai assimilando o conjunto de conhecimentos, de características físicas e de valores que fazem com que no momento em que os guardas o atiram ao mar se dê um segundo baptismo, um momento de transfiguração de cujo resultado temos a primeira noção quando o herói é resgatado e mente relativamente à sua verdadeira identidade (atitude dissonante relativamente ao carácter atribuído à figura inicial). Na verdade, a nova existência do herói é tão distinta da primeira que se reflecte na própria fisionomia de Dantès, levando mesmo a que o narrador fale numa "transformação moral da fisionomia" do herói:

> Le barbier regarda avec étonnement cet homme à la longue chevelure

[50] Como explica o narrador : "Sans divulguer son secret, Edmond ne pouvait donner d'instructions suffisantes à un agent ; d'ailleurs, il y avait d'autres renseignements encore qu'il voulait prendre, et pour lesquels il ne s'en rapportait qu'à lui-même. Son miroir lui avait appris à Livourne qu'il ne courait pas le danger d'être reconnu ; d'ailleurs il avait maintenant à sa disposition tous les moyens de se déguiser" (Dumas, [1845] 1981: 262).

> et à la barbe épaisse et noire, qui ressemblait à une de ces belles têtes du Titien.
> [Dantès] avait alors trente-trois ans, comme nous l'avons dit, et ces quatorze années de prison avaient pour ainsi dire apporté un grand changement moral dans sa figure.
> Dantès était entré au château d'If avec ce visage rond, riant et épanoui du jeune homme heureux, à qui les premiers pas dans la vie ont été faciles, et qui compte sur l'avenir comme sur la déduction naturelle du passé: tout cela était bien changé.
> Sa figure ovale s'était allongée, sa bouche rieuse avait pris ces lignes fermes et arrêtées qui indiquent la résolution ; ses sourcils s'étaient arqués sous une ride unique, pensive : ses yeux s'étaient empreints d'une profonde tristesse, du fond de laquelle jaillissaient de temps en temps de sombres éclairs, de la misanthropie et de la haine ; son teint, éloigné si longtemps de la lumière du jour et des rayons du soleil, avait pris cette couleur maté qui fait, quand leur visage est encadré dans des cheveux noirs, la beauté aristocratique des hommes du Nord ; cette science profonde qu'il avait acquise avait, en outre, reflété sur tout son visage une auréole d'intelligente sécurité ; en outre, il avait, quoique naturellement d'une taille assez haute, acquis cette vigueur trapue d'un corps toujours concentrant ses forces en lui. […]
> Edmond sourit en se voyant : il était impossible que son meilleur ami, si toutefois il lui restait un ami, le reconnût ; il ne se reconnaissait même pas lui-même. (Dumas, [1845] 1981: 233-234)

Tal como sucede com a maioria das restantes obras em estudo, e em *Le Comte de Monte-Cristo* de um modo muito claro, a narração é feita com base num contraste entre o passado e o presente do herói que passa em grande medida pela referência às alterações físicas e morais por ele sofridas. Como tal, são comuns as analepses que revelam o percurso do protagonista – uma figura inicialmente positiva e inocente que, quando confrontada com o Mal se desfigura, transformando-se num herói sublime.[51] Neste fragmento, a oposição entre Edmond Dantès/passado e o Conde de Monte-Cristo/presente é feita através da referência às alterações físicas que apresenta após o seu cativeiro. O narrador explica como as feições redondas

[51] Metamorfose que pode ser sublinhada através da inserção dos heróis num contexto histórico marcado por transformações políticas, como acontece em *Le Comte de Monte-Cristo* e em *Quatrevingt-treize*.

(perfeitas) do herói se alongaram, tornando-se ovais, desfigurando-see deixando-o, portanto, irreconhecível. Da alusão ao rosto no seu todo, o narrador passa para a descrição da metamorfose que se deu em cada elemento que o compõe, recorrendo a uma estrutura anafórica para enumerar e explicar cada uma delas e o modo como reflectem uma transformação moral, fundamentando assim o uso da expressão "transformação moral da fisionomia", que atrás referimos.

Constatamos nesta passagem que, para além de no momento da fuga (morte e ressurreição) Dantès ter atingido a idade com que Cristo morreu e ressuscitou, o herói apresenta também um aspecto físico que o aproxima da típica representação de Jesus. Esta proximidade física entre o Conde e Cristo é sublinhada pela referência do narrador à obra de Ticiano, na medida em que o pintor fez várias representações de Cristo nas quais este se assemelha à imagem do homem jovem, fisicamente perfeito, com barba e cabelos longos e negros que o narrador de *Le Comte de Monte-Cristo* diz ser a nova imagem do herói *ressuscitado*. Com efeito, quer no caso de Cristo quer no de Dantès, a aniquilação do sujeito humano dá origem a uma forma de ser com características transcendentes que o distancia dos restantes seres humanos, apesar de paradoxalmente possibilitar o regresso ao seu meio. Trata-se, pois, de uma forma claramente superior à do ser humano, mais próxima de uma entidade divina que lhes confere o conjunto de poderes de que necessitam tanto para julgar, condenar e executar os que entendem ser demoníacos, como para salvar os que consideram oprimidos – poderes estes que podemos reconhecer na figura do Conde de Monte-Cristo e que Jesus refere como atributos que outros usarão em Seu nome:

> Em Meu nome expulsarão os demónios, falarão línguas novas,

> apanharão serpentes com as mãos e, se ingerirem alguma bebida mortífera, não sofrerão nenhum mal; imporão as mãos sobre os enfermos e eles recuperarão a saúde. (Mc, 16, 17-18)

Efectivamente, o Conde concretiza a profecia de Cristo, porquanto fala todas as línguas,[52] tem a capacidade de aniquilar os demónios e as serpentes (os seus inimigos) com as suas próprias mãos, de salvar aqueles que entende serem inocentes e que, como Monsieur Morrel ou Haydée, estão em perigo e, de acordo com as suas palavras, apesar de ser mortal e imperfeito é um ser excepcional e impenetrável – "– Je suis un de ces êtres exceptionnels […]. – Non point parfait, répondit le comte; impénétrable, voilà tout" (Dumas, [1845] 1981: 616-617). Trata-se, portanto, de um conjunto de características que fazem o Conde sentir-se extraordinário, sentir-se uma corporização dos instrumentos da Providência anunciados pelo filho de Deus.

Contudo, apesar da aproximação que aqui fazemos entre os percursos terrenos e os poderes de Cristo e do herói de *Le Comte de Monte-Cristo*, há que distingui-los quanto à procedência dos últimos. Na verdade, se em Cristo a origem divina da forma e poderes transcendentais é clara, no caso do herói de Dumas, apesar de em If haver uma aproximação ao divino por intermédio do Abade Faria, que é quem o conduz à ilha de Monte-Cristo, e apesar de o próprio Edmond Dantès afirmar, como vimos, que foi Deus que o ressuscitou como Conde de Monte-Cristo, existem numerosos indícios que apontam no sentido de uma origem demoníaca da figura do Conde. Com efeito, este é justiceiro, mas também é vingador, castiga os culpados, mas fá-lo mesmo que à custa do sofrimento dos seus filhos inocentes. São

[52] "J'adopte tous les usages, je parle toutes les langues. Vous me croyez Français, vous, n'est-ce pas, car je parle français avec la même facilité et la même pureté que vous ? eh bien ! Ali, mon Nubien, me croit Arabe ; Bertuccio, mon intendant, me croit Romain ; Haydée, mon esclave, me croit Grec" (Dumas, [1845] 1981: 616).

também sinais do seu carácter demoníaco a aproximação à figura do vampiro e uma juventude permanente, que denuncia a sua relação com o mito de Fausto (Dumas, [1845] 1981: 531). Para além disso, e tendo em conta a complexidade das relações Deus-Satã que é característica da mitologia romântica, faz todo o sentido que a figura do Abade Faria possa ser entendida como uma máscara usada por Satã para seduzir o ingénuo, mas desejoso de vingança, Edmond Dantès, até porque tanto o Castelo de If como a gruta para a qual o herói se dirige seguindo as instruções do Abade constituem (*não*-)espaços bastante mais próximos da imagem (subterrânea, misteriosa e terrível) do Inferno, do que da do Céu. Tal como sucede com tantos outros heróis do mesmo período, o Conde de Monte-Cristo pode, pois, ser relacionado com a figura de Satã, que é um dos grandes mitos românticos, surgindo representado como "o Outro de Deus", e a ele inextrincavelmente ligado.[53] Numa carta a Maximillien, o Conde reconhece a sua proximidade relativamente à figura de Satã, não só na medida em que procurou assumir um poder divino, mas também dado o arrependimento e a necessidade do perdão divino que expressa e que, como vimos na Parte I deste trabalho, são características de uma das tendências de representação de Satã no período Romântico:

> *Dites à l'ange qui va veiller sur votre vie, Morrel, de prier quelquefois pour un homme qui, pareil à Satan, s'est cru un instant l'égal de Dieu, et qui a reconnu, avec toute l'humilité d'un chrétien, qu'aux mains de Dieu seul sont la suprême puissance et la sagesse infinie. Ces prières adouciront peut-être le remords qu'il emporte au fond de son coeur.* (Dumas, [1845] 1981: 1397) [itálico do autor]

[53] Sobre a representação literária de Satã, confronte-se Maximilian Rudwin, *The Devil in Legend and Literature* (Chicago: Open Court, 1931), Jeffrey Burton Russell, *Mephistopheles: The Devil in the Modern World* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1986), Frenzel, [1970] 1994: 423-426, Peckham, [1973] 1976: 67-89, Daemmrich, 1987: 225-227, Russel, 1991: 41-48 e Villeneuve [1993] 1998: 1250-1261.

De facto, a *justiça*/vingança levada a cabo pelo herói de *Le Comte de Monte-Cristo* está por um lado próxima das ideias de castigo e recompensa divinos mas, por outro, o seu excesso, o modo como a pratica ignorando o sofrimento causado a culpados e inocentes, aproximam os actos do herói dos actos criminosos de Satã contra a humanidade – um facto de que o Conde só tem a verdadeira noção no momento em que contempla os corpos da mulher e do filho de Villefort, por cujas mortes é responsável:

> Tiens! Edmond Dantès, dit-il en montrant au comte le cadavre de sa femme et le corps de son fils, tiens! regarde, es-tu bien vengé?...» Monte-Cristo pâlit à cet effroyable spectacle; il comprit qu'il venait d'outrepasser les droits de la vengeance ; il comprit qu'il ne pouvait plus dire :
> « Dieu est pour moi et avec moi. » […]
> Et, comme s'il eût craint que les murs de la maison maudite ne s'écroulassent sur lui, il s'élança dans la rue, doutant pour la première fois qu'il eût le droit de faire ce qu'il avait fait. (Dumas, [1845] 1981: 1327-1329)

E é neste momento, quando o Conde se apercebe do excesso da sua vingança e hesita perante aquela que até aí entendia ser a inquestionável legitimidade dos seus actos (que agora sente terem-no afastado de Deus), que o herói tem a primeira reacção tipicamente humana face a um espectáculo terrível. À semelhança do que sucede com Peter Schlehmil, também o herói de Dumas fica aterrorizado ao tomar consciência da sua própria sublimidade. Efectivamente, este é o primeiro momento após a ressurreição como Conde em que se pode vislumbrar no herói um pouco da personalidade de Edmond Dantès, associada ao retomar do seu "nome natural". E é deste reencontro com a personalidade inicial de Dantès que resulta a necessidade que o herói sente de escapar a um (*não-)*espaço fechado e maldito ("les murs de la maison maudite"), próprio de um *não-sujeito* como o Conde, e de percorrer as ruas,

espaço aberto e visível, adequado a uma figura translúcida, sem necessidade de encobrir segredos ou de exercer poderes maléficos, como é a do seu Eu-inicial.

Para além dos aspectos já referidos, o cariz negativo do herói de Dumas é ainda sublinhado por Albert quando, para explicar a Mércèdes quem é o Conde, o faz de modo ambíguo, agregando espaço e sujeito e descrevendo ambos enquanto espaço marginal, aberto aos marginais, mas simultaneamente isolado: "Monte-Cristo est une île au milieu de la Méditerranée, sans habitants, sans garnison, repaire de contrebandiers de toutes nations, de pirates de tous pays" (Dumas, [1845] 1981: 531). Com efeito, o herói é simultaneamente uma das figuras marginais que encontram refúgio nesta ilha deserta e é ele próprio uma ilha que abriga outros marginais sob a sua protecção, mas também sob o seu domínio absoluto, como sucede com Luigi Vampa e com Ali.

Michel Foucault em *Vigiar e Punir* ([1987] 1998: 165) e Fred Botting (1993), no seu seguimento, analisam a questão da reclusão de um ponto de vista mais lato do que Brombert, alargando a ideia de confinamento a todas as formas de internamento compulsivo, como sejam por exemplo os hospitais psiquiátricos, as casas de correcção e os quartéis. Todos estes espaços têm em comum com a prisão e com as celas dos conventos e mosteiros não só o encerramento do indivíduo, o seu isolamento em relação ao mundo social, mas também a possibilidade de uma vigilância permanente e atemorizadora dos movimentos e dos actos deste indivíduo. Existe, pois, uma relação entre espaço e poder, na qual o guardião/vilão mantém o domínio quer através do poder físico propriamente dito quer através do medo que incute nos sujeitos vigiados. DeLamotte (1990: 15-17) considera mesmo a existência de uma relação entre o poder do espaço físico/arquitectónico e o poder de um

espaço social que exerce violência sobre a personagem. Segundo esta autora, as prisões, castelos e conventos são espaços privilegiados para o surgimento das forças da violência (individuais ou institucionais) que aterrorizam as vítimas. Apesar de existirem tiranos que centram em si e corporizam todos os perigos que surgem nestes espaços de escuridão, a vastidão e o mistério de edifícios como a prisão, o mosteiro ou o castelo gótico tendem a despersonalizar a ameaça, transformando em algo de maior e mais obscuro os actos de um único vilão. Deste modo, o tirano passa a representar mais do que o seu próprio ser malévolo, todas as forças do Mal e da violência que estão por detrás de si. Trata-se, portanto, de um processo de alegorização da ameaça que faz do edifício o símbolo visível de um poder que é aterrador porque o seu emblema é uma presença constante, mantendo em tensão permanente aqueles que o podem ver, mas não verificar (Foucault, ([1987] 1998: 168) e que são assim dominados por um símbolo do Mal que sabem vigiá-los, apesar de não poderem ter uma imagem concreta dessa ameaça.

Por conseguinte, nas obras em análise, a prisão, o castelo gótico e o mosteiro surtem efeitos semelhantes aos que Bentham pretendia atingir com o Panóptico: automatizar e desindividualizar o poder, mantendo-o visível através de um emblema que torna a ameaça ininterrupta (Foucault, ([1987] 1998: 168),[54] como sucede quando as personagens descrevem o terror suscitado pela observação da Tourgue ou do Castelo de If, sendo que, no caso deste último, a observação do edifício chega mesmo a ser desnecessária, como podemos constatar a partir das palavras de Dantès: "Il nageait cependant, et déjà le château terrible s'était en peu fondu dans la vapeur nocturne : il de le distinguait pas, mais il le sentait toujours" (Dumas, [1845]

[54] Para mais informações relativamente ao Panóptico, confronte-se Jeremy Bentham, *The Panopticon Writings* (London: Verso, [1787] 1995).

1981: 221). Aliás, a dupla ocultação do poder e do seu símbolo constitui aqui um mecanismo que engrandece a ameaça, uma vez que o prisioneiro em fuga sabe que ela existe por detrás do véu de escuridão, pode imaginá-la e, segundo ele próprio, até senti-la, mas não consegue situá-la e, assim, as trevas funcionam aqui como aliadas dessa força sinistra e atemorizadora.

O espaço obscuro pode pois constituir uma forma de ocultação da força/indivíduo dominante, conferindo-lhe o tipo de poder que é próprio do herói sublime (e que está associado às ideias de crime e de ilegitimidade). É esta capacidade que o poder tem de ver sem ser visto que está subentendida quando Dantès diz sentir a presença do Castelo de If, apesar de este se encontrar velado pela noite. Trata-se naturalmente da afirmação de um indivíduo que se encontra numa posição de inferioridade nesse espaço, que é ainda um fugitivo e não o predador em que se transformará na Ilha de Monte-Cristo, onde ele próprio se transforma numa figura obscura, assumindo os (*não*-)espaços proporcionados pela penumbra como seu domínio, como podemos verificar no seguinte excerto da obra de Dumas:

> [A]u bout d'un instant, un homme parut, sortant graduellement de l'ombre à mesure qu'il montait l'escalier […]. Le personnage […] était placé dans une demi-teinte qui ne lui permettait pas distinguer ses traits. (Dumas, [1845] 1981: 399-400)

Vemos pois como, já no papel de Conde de Monte-Cristo, o herói se apresenta como a figura dominante no espaço indefinido, diluindo-se nele, dissimulado sob as suas vestes e sob a sombra, e revelando de si apenas o necessário para assegurar os outros da sua presença. É aqui atribuída ao Conde a capacidade de permanecer na obscuridade e de através dela observar outros que não têm essa faculdade e que estão, por isso, à mercê de uma figura que é ameaçadora justamente por não ser

totalmente visível e identificável, característica singular ("singulière faculté"), que é afinal mais uma consequência da metamorfose sofrida por Dantès em virtude do seu cativeiro:

> En outre, sans cesse dans un demi-jour et dans l'obscurité, ses yeux avaient acquis cette singulière faculté de distinguer les objects pendant la nuit, comme font ceux de l'hyene et du loup. (Dumas, [1845] 1981: 234)

Trata-se, portanto, e como sublinha o narrador, de mais uma marca de excepcionalidade do Conde que resulta do seu encarceramento em If – da sua necessária adaptação ao *não-espaço* da prisão. Todavia, e não obstante o poder e a superioridade que lhe confere face aos restantes humanos, esta marca constitui um sinal da sua desumanização que leva o narrador a compará-lo a animais nocturnos como o lobo e a hiena, aproximando-o também (noutras passagens) da figura do vampiro. De resto, esta capacidade de visão no escuro é mais um factor que aponta para a hibridez do herói e para a impossibilidade de o classificar ou, até mesmo, de o identificar claramente com o domínio do terreno (humano ou animal) ou com o do transcendente.

A capacidade de observar sem ser observado que é característica da figura dominante e que aqui vimos relativamente ao Conde de Monte-Cristo seria também, como é no caso dos restantes heróis em análise, um meio para atingir um conhecimento que o guardião/vilão não partilha com as suas vítimas e que lhe permite deste modo centrar em si todo o poder. Até porque, como nota Bernstein, em "Politics, Modernity, and Domesticity: The Gothicism of Conrad's the Secret Agent" (2003), apesar de Foucault fundar a sua teoria do panopticismo em questões relativas à vigilância e à manutenção da disciplina, esta é igualmente válida para a análise de muitos textos góticos, na medida em que estes acentuam frequentemente

a ideia de que a um maior conhecimento corresponde uma maior possibilidade de domínio. Trata-se de um aspecto claramente expresso na obra de Dumas, quando o Conde refere a superioridade que lhe é conferida pela posse de uma visão dupla e que lhe permite enfrentar Villefort, bem como o uso que este faz da lei francesa: "je ne suis pas plus menacé de votre justice que vous ne l'êtes de ma double vue" (Dumas, [1845] 1981: 617). Botting exemplifica o uso do saber privilegiado e do poder que são proporcionados pelo panopticismo, utilizando como referência o castelo gótico:

> [I]t signifies the dangers associated with panoptic positions and anxieties concerning the legitimacy of the exercise of new, enlightened models of power which are linked to feudal tyranny as well as the promise of attaining a position of knowledge that polices the social formation and restricts or contains deviants. The panopticon offers the subject a place of both knowledge and control, a place from which the limits and variations of social space can be seen, read and understood. (Botting, 1993: 266)

Não pertencendo a um espaço concreto, os heróis sublimes são remetidos para uma solidão e para uma marginalização que os levam a uma vida num espaço também ele marginal. Na verdade, a necessidade de ocultar uma verdade terrível ou um qualquer conhecimento obscuro, de que os heróis sublimes são sempre portadores, confina estes (não-)sujeitos ao que atrás definimos como o *não-espaço*.

Para além da remissão para espaços fechados que correspondem a uma asfixia tipicamente gótica, os heróis sublimes surgem também nos contextos da viagem ou da errância. Estes, apesar de aparentemente contraditórios relativamente ao isolamento e à solidão, acabam por revestir os mesmos contornos, uma vez que se trata de trajectórias que não são feitas por um sujeito totalmente livre através de um espaço sem quaisquer limites ou fronteiras, mas sim de percursos que resultam

de um processo de (auto-)marginalização e de um isolamento que lhe é de algum modo imposto. À semelhança do que sucede na prisão, o espaço percorrido pelos heróis sublimes nas suas viagens e errâncias é também um espaço limitado, com zonas interditas e com obstáculos à sua liberdade. Efectivamente, nos casos dos heróis analisados, os actos de viajar e de errar traduzem também a remissão destas figuras para um (não-)espaço e uma (não-)condição e constituem, por isso, formas de restrição da liberdade (e da afirmação da identidade humana) do indivíduo. Disso mesmo daremos conta no capítulo seguinte, ao longo do qual procuraremos identificar e descrever os diferentes tipos de viagem e de errância e frisar o seu contributo para a construção da figura do herói sublime.

2. Viagens e errâncias

2.1. A viagem como demanda

De acordo com Carol Williams (1988: xi), a história da humanidade pode ser vista como a história de um viajante, uma vez que, em seu entender, mudar de sítio e de hábitos é tão próprio da natureza humana quanto o desejo de permanecer e de construir um lar. Logo, é natural que a viagem se tenha tornado num dos temas mais recorrentes e duradouros da literatura, assumido uma enorme multiplicidade de formas, de modalidades, de objectivos e até mesmo de designações (viagem real, viagem imaginária, viagem no tempo).[55] Todos estes tipos de viagem, ou de "encenação da viagem" (Adler, 1988: 3), têm como aspecto fundamental e comum a deslocação[56] do corpo de um sujeito (viajante) que atravessa um determinado espaço num determinado tempo, sendo que sujeito, espaço e tempo são culturalmente determinados.

Segundo Gingras (1988: 1293), um outro aspecto comum a todas as viagens é aquele que, na sua opinião, permite distinguir a viagem do mero atravessar o espaço:

[55] E também a viagem mental que aqui separamos das restantes pelas suas características particulares, por ser uma viagem que não é feita deslocando o corpo do indivíduo, mas sim através das suas memórias, ainda que possa haver uma relação estreita entre a viagem real e a mental, como sucede no excerto em que Victor Frankenstein explica como a observação de uma determinada paisagem durante a viagem para Chamounix evoca as memórias da sua infância: "A tingling long-lost sense of pleasure often came across me during this journey. Some turn in the road, some new object suddenly perceived and recognized, reminded me of days gone by, and were associated with the lighthearted gaiety of boyhood" (Shelley, [1818] 1998: 95).

[56] Termo que usamos para traduzir a noção de "displacement" que é proposta por Gingras: "The essence of travel is displacement" (1998: 1293).

a procura[57] (de que a demanda pode ser considerada um caso particular). Trata-se, portanto, de um propósito inerente a todas as viagens e que é simultaneamente a sua marca distintiva. Na verdade, podemos apontar um sem número de objectivos que estão na origem de outras tantas representações de viagens, mas é um facto que a ideia de busca está invariavelmente presente: a busca do conhecimento (científico, do Outro, de si próprio), da verdade, da paz (refúgio), da imortalidade, de riqueza, de aventura, entre outras. Todavia, Murray Roston considera que a viagem representada pelos Românticos tem sempre um mesmo objectivo, a procura da superação de si, ou seja, o ultrapassar dos limites impostos ao ser humano:

> [T]he denial […] of the settled boundaries that had lent comfort to the Augustan conception of man as part of an ordered, hierarchically static cosmos with preordained limitations for human knowledge and achievement. The new creative impulse demanded a wider range, reaching across aeons in time, searching back in memory, and traversing continents in journeys either real or imaginary. (Roston, 1990: 342)

Infringir os limites espaciais anteriormente definidos e respeitados é no período Romântico um acto paralelo à transgressão dos limites do conhecimento e, como tal, uma repetição da desobediência de Adão e Eva quando se aproximam da árvore do conhecimento e dela retiram o conhecimento interdito que está na origem deste "novo impulso criativo" do homem romântico e dos seus feitos. Assim, quando falamos em viajante romântico, falamos de um sujeito que faz convergir em si a transgressão espacial e a transgressão dos limites do conhecimento, numa tentativa de dar resposta às inquietações e à insatisfação que o caracterizam, como podemos constatar a partir do seguinte exemplo retirado de *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*:

[57] O termo usado por Gingras no original é "seeking".

> I may there discover the wondrous power which attracts the needle and may regulate a thousand celestial observations that require only this voyage to render their seeming eccentricities consistent forever. I shall satiate my ardent curiosity with the sight of a part of the world never before visited, and may tread a land never before imprinted by the foot of man. These are my enticements, and they are sufficient to conquer all fear of danger or death and to induce me to commence this laborious voyage with the joy a child feels when he embarks in a little boat, with his holiday mates, on an expedition of discovery up his native river. […] This expedition has been the favourite dream of my early years. [H]ow gladly I would sacrifice my fortune, my existence, my every hope, to the furtherance of my enterprise. One man's life or death were but a small price to pay for the acquirement of the knowledge which I sought, for the dominion I should acquire and transmit over the elemental foes of our race. As I spoke, a dark gloom spread over my listener's countenance. At first I perceived that he tried to suppress his emotion; he placed his hands before his eyes, and my voice quivered and failed me as I beheld tears trickle fast from between his fingers; a groan burst from his heaving breast. I paused; at length he spoke, in broken accents: "Unhappy man! Do you share my madness? Have you drunk also of the intoxicating draught? Hear me; let me reveal my tale, and you will dash the cup from your lips!" (Shelley, [1818] 1998: 16, 28)

Apesar de se tratar de um excerto aparentemente centrado na viagem de Walton, na realidade, a referência aos objectivos da viagem desta personagem, à curiosidade que os desperta, ao desejo de ser o primeiro a explorar um terreno jamais pisado pelo Homem e de obter o poder que advém de se ser o único detentor de um determinado conhecimento, bem como a capacidade para agir em função desses desejos (ultrapassando os seus medos e encarando a morte como um preço pequeno a pagar por tal feito), são afinal uma forma de, logo numa fase inicial da obra, sintetizar na figura de Walton (duplo de Victor, como veremos na Parte III) e na sua experiência tudo o que será narrado a propósito do herói. Em ambos os casos, o desejo de transgressão leva-os a ir além do permitido (literal ou metaforicamente), a "viajar", ultrapassando fronteiras em direcção à superação de si e da condição

humana que os limita. Viajar é, neste sentido, um instrumento que está à disposição do Homem que procura um saber maior, que quer ir além do que lhe é facultado pelo seu espaço, pelo seu tempo ou, até mesmo, pela sua realidade. A viagem constitui afinal um factor que, juntamente com outros atrás enumerados, como sejam o desafio do Criador ou a busca do Infinito e do Absoluto, contribui para a afirmação da liberdade e da dignidade humanas propostas por Schiller e, como vimos, almejadas pelo herói sublime.

O herói sublime viaja em busca do Absoluto (ainda que este tenha diferentes sentidos para cada um dos viajantes das obras em análise) ou erra simplesmente, não encontrando porém nestes percursos uma hipótese de plena integração na sociedade quer pela sua solidão quer por uma distinção heróica que o afasta mesmo quando participa em assuntos sociais (Ferguson, 1992: 3). Efectivamente, pensamos ser pertinente neste contexto a distinção entre viagem e errância e a diferenciação entre as duas figuras que lhes são correspondentes, o *traveller* e o *wanderer*, que aqui traduzimos por viajante e errante,[58] respectivamente. Estes dois conceitos permitem-nos estabelecer a diferença entre a figura do sujeito (normalmente abastado) que se desloca entre dois pontos previamente definidos e justificáveis em função dos objectivos a atingir – a visita a um determinado espaço, a execução de uma vingança, o aperfeiçoamento dos conhecimentos estéticos ou científicos – e a figura do sujeito que erra. Este último corresponde a um tipo de indivíduo que se desloca no espaço ou no tempo, executando um movimento errante que regra geral é determinado ou pela incapacidade essencial de definir ou atingir um objectivo que

[58] A designação *wanderer* refere também um outro tipo de deslocação no espaço que é comum na literatura do período Romântico: a deambulação, tipo de deslocação que se faz normalmente a pé e que é orientada pelos sentimentos do sujeito, pelo puro prazer de fruir do contacto com a natureza (Jesus, 1998: 82).

transforma a sua deslocação em errância ou por um castigo, como sucede no caso desse motivo maior do Romantismo que é o Judeu Errante e que analisaremos no ponto seguinte. Para o sujeito errante, o ponto e o tempo de chegada são uma incógnita, não existindo, portanto, uma definição prévia do seu trajecto.

A viagem consiste num percurso que, como referimos, pode assumir uma grande diversidade de formas. Todavia, no caso da viagem no seu sentido mais restrito, estamos sempre perante uma trajectória, uma deslocação para a qual se define à partida um ponto de chegada. Este ponto de chegada tanto pode consistir num espaço físico, como no atingir de um objectivo definido pelo sujeito. Neste último caso, a viagem figura com o sentido que lhe é atribuído no *Bildungsroman*, como um percurso de vida, como um contributo, mas também como uma metáfora para o processo de construção do carácter do indivíduo, no presente caso, do herói sublime. A viagem constitui então um meio de auto-conhecimento e de auto-exploração, bem como uma exposição do herói a um meio desconhecido, proporcionando-lhe, consequentemente, uma transformação interior e um desenvolvimento que fazem dele um ser mais sábio, mais experiente, mais sensível e, regra geral, também mais proeminente. Assim, este tipo de viagem, que é metáfora da vida, é sempre uma viagem linear, diferenciando-se das restantes pela impossibilidade de retorno ao ponto de partida (Daemmrich, 1987: 157).

Tal como referimos no início deste capítulo, a viagem é um dos motivos mais recorrentes da literatura, contudo os viajantes, os objectivos, as modalidades da viagem, bem como as percepções que o viajante tem do que observa e de si próprio

vão sofrendo alterações ao longo tempo.[59] No período em causa e nas obras em análise, a viagem apresenta frequentemente características próprias do ou com origem no Grand Tour – termo cunhado por Richard Lassels, em *Voyage of Italy* (1670),[60] para designar uma viagem feita através da Europa, passando principalmente pela França e pela Itália, mas também pela Alemanha, pelos Países Baixos e pela Suíça, que era feita pelos jovens aristocratas do sexo masculino como forma de complemento à sua educação e que, apesar de ter origem no século XVI, atingiu o seu auge no final do século XVII e no século XVIII. Esta longa viagem (com uma duração que podia ir até oito anos) tinha como principais objectivos a aquisição do conhecimento de línguas e culturas estrangeiras (nomeadamente ao nível das artes e da estética) e o estabelecimento de relações diplomáticas e/ou comerciais com vista à preparação da carreira destes jovens (Adler, 1988: 4-6).[61] Fazer o Grand Tour era, então, entendido como um aspecto fundamental para que

[59] Confronte-se, por exemplo, o Capítulo I do estudo de William Mead sobre o viajante inglês do século XVIII, de onde retirámos o excerto que passamos a citar: "It is hardly necessary to remark that extensive foreign travel was nothing new to Englishmen of the eighteenth century. Journeys to Rome were not uncommon in the time of Bede, and, as Chaucer incidentally remarks, the long and hazardous pilgrimage to Jerusalem was thrice accomplished by the Wife of Bath, who unquestionably had no lack of companions. Many women before the fourteenth century had actually made that journey. The pilgrimage to Compostella in Spain was made by vast throngs in the Middle Ages. Voyages of discovery in all parts of the world had already become common in the reign of Elizabeth. Migration to America took tens of thousands of colonists across the Atlantic in the seventeenth century. In comparison with these perilous ocean voyages the tour of the Continent of Europe, though by no means easy or entirely free from danger, was a mere pleasure trip, and Englishmen of rank had long been accustomed to make it" (Mead, 1914: 1).

[60] Confronte-se Hunt, 1996: 3.

[61] Confronte-se ainda um longo conjunto de razões que Mead (1914: viii, 2, 4) considera que terão despertado o interesse dos ingleses pelo Grand Tour e também Cannon, em "Grand Tour", onde o autor resume os propósitos desta viagem da seguinte forma: "It had several objectives -- to broaden the mind, to introduce the tourist to classical civilization, to encourage social grace, to improve the command of languages, to establish useful personal and diplomatic links, and to enable wild oats to be sown at a discreet distance" (1997: 431).

se pudesse considerar que um jovem aristocrata tinha completado a sua educação:[62] Dada a importância que a viagem assumia na formação do indivíduo, Barbara Korte diz mesmo que o Grand Tour era uma "instituição social" (2000: 41).[63]

No século XIX, as melhores condições dos transportes e de segurança e a descida nos custos deste tipo de viagem levam a um aumento no número de ingleses que visitam o continente, a uma maior diversidade de viajantes (famílias, mulheres) e de objectivos. Com efeito, o Grand Tour passa a ser também uma viagem que se faz por puro prazer, apesar de continuar a ser essencialmente uma forma de completar a educação dos jovens de uma classe social alta, como verificamos em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, por exemplo, onde tanto Victor como Henry Clerval se dirigem a Ingolstadt para aprender, no primeiro caso Filosofia Natural (Cap. 3-4) e no segundo línguas orientais (Cap. 5).

Na verdade, a grande diferença entre os primórdios do Grand Tour e a viagem feita durante o período Romântico passa em grande medida, senão fundamentalmente, pela questão da percepção que o indivíduo tem do espaço que atravessa e contempla. Considerando que quando se aborda a questão da viagem o ponto de vista da narrativa "passa do viajante para o mundo observado, regressa à sua percepção em mutação, revela o conhecimento recém-adquirido e volta a olhar para o mundo" (Daemmrich, 1987: 155), então é fundamental caracterizar o tipo de viajante e de percepção em causa. Em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, essa

[62] "The grand tour was, at least in intention, not merely a pleasurable round of travel, but an indispensable form of education for young men in the higher ranks of society. […] Travel was regarded as an essential finish of one's education, whether one traveled alone or with a tutor" (Mead, 1914: 3, 4).

[63] A propósito do Grand Tour, confronte-se também *Italy and the English Romantics. The Italianate Fashion in Early Nineteenth-Century England*, de C. P. Brand (1957) e *The British Abroad: The Grand Tour in the Eighteenth Century*, de Jeremy Black (1992).

caracterização é feita logo no Capítulo 2, quando Victor descreve as reacções e os sentimentos que uma mesma paisagem despertam nele e em Elizabeth, fazendo a distinção entre as suas personalidades através da forma de ver e de estar no mundo:

> Elizabeth was of a calmer and more concentrated disposition; but, with all my ardour, I was capable of a more intense application and was more deeply smitten with the thirst for knowledge. She busied herself with following the aerial creations of the poets; and in the majestic and wondrous scenes which surrounded our Swiss home -- the sublime shapes of the mountains, the changes of the seasons, tempest and calm, the silence of winter, and the life and turbulence of our Alpine summers--she found ample scope for admiration and delight. While my companion contemplated with a serious and satisfied spirit the magnificent appearances of things, I delighted in investigating their causes. The world was to me a secret which I desired to divine. Curiosity, earnest research to learn the hidden laws of nature, gladness akin to rapture, as they were unfolded to me, are among the earliest sensations I can remember. (Shelley, [1818] 1998: 36)

Mais uma vez, a descrição de uma paisagem tipicamente romântica assume no texto a função de reflectir um modo característico de pensar a relação sujeito/espaço, sendo que tanto Victor como Elizabeth são referidos como apreciadores do espectáculo proporcionado pelo cenário montanhoso da Suíça, mas distinguindo-se todavia a natureza do seu carácter de acordo com o modo como se relacionam com o objecto da sua contemplação. Assim, se para Elizabeth este cenário não passa disso mesmo, de uma espécie de quadro, cuja observação lhe proporciona prazer ("delight"), para Victor a paisagem é motivo de curiosidade e, por isso, sinónimo de investigação e de produção de sentido. De acordo com as palavras do próprio herói, ele e Elizabeth procuram e encontram significados completamente distintos numa mesma paisagem, ou melhor, observando um mesmo fragmento de natureza constroem paisagens diferentes, cujo sentido reside não só nos elementos que as

compõem, mas também, e de modo decisivo, no tipo de personalidade e de percepção do sujeito observador. Assim, ao esclarecer que Elizabeth encontra a felicidade na observação de uma paisagem que constrói com a mediação da criação poética (ao nível das aparências) e ao definir-se a si próprio como um espírito "ardente" e curioso, cujo deleite reside na procura das leis naturais e obscuras que regem os fenómenos observados, Victor aponta desde logo a motivação que o levará a viajar para Ingolstadt, viagem decisiva para a obra, na medida em que será lá que adquire o conhecimento que possibilita a criação do monstro. Todavia, nas múltiplas viagens que Victor faz ao longo da obra e cujos percursos (e os relatos desses mesmos percursos) constituem uma manifestação das preferências estéticas e das necessidades espirituais do herói já não existe uma descrição pura do observado, mas sim uma narração mediada pela alma do sujeito, como sucede na referida deslocação para Ingolstadt, na visita com Clerval aos bosques em volta dessa cidade, na procura de refúgio face aos seus sentimentos de culpa e remorsos que o leva a Chamounix, na ida para Inglaterra e posteriormente para a Escócia, onde cria e destrói a fêmea pedida pela criatura (nomeadamente na descida do Reno por entre paisagens que o herói identifica como belas e pitorescas[64]), na perseguição da criatura até ao Pólo Norte ou ainda, de modo evidente, na passagem que passamos a citar:

[64] "We had agreed to descend the Rhine in a boat from Strasburgh to Rotterdam, whence we might take shipping for London. During this voyage we passed many willowy islands, and saw several beautiful towns. We stayed a day at Manheim, and on the fifth from our departure from Strasburgh, arrived at Mayence. The course of the Rhine below Mayence becomes much more picturesque. The river descends rapidly and winds between hills, not high, but steep, and of beautiful forms. We saw many ruined castles standing on the edges of precipices, surrounded by black woods, high and inaccessible. This part of the Rhine, indeed, presents a singularly variegated landscape. In one spot you view rugged hills, ruined castles overlooking tremendous precipices, with the dark Rhine rushing beneath; and on the sudden turn of a promontory, flourishing vineyards with green sloping banks and a meandering river and populous towns occupy the scene" (Shelley, [1818] 1998: 154-155).

> I SPENT the following day roaming through the valley. I stood beside the sources of the Arveiron, which take their rise in a glacier, that with slow pace is advancing down from the summit of the hills, to barricade the valley. The abrupt sides of vast mountains were before me; the icy wall of the glacier overhung me; a few shattered pines were scattered around; and the solemn silence of this glorious presence-chamber of imperial Nature was broken only by the brawling waves, or the fall of some vast fragment, the thunder sound of the avalanche, or the cracking, reverberated along the mountains, of the accumulated ice, which, through the silent working of immutable laws, was ever and anon rent and torn, as if it had been but a plaything in their hands. These sublime and magnificent scenes afforded me the greatest consolation that I was capable of receiving. They elevated me from all littleness of feeling; and although they did not remove my grief, they subdued and tranquillized it. I resolved to ascend to the summit of Montanvert. I remembered the effect that the view of the tremendous and ever-moving glacier had produced upon my mind when I first saw it. It had then filled me with a sublime ecstasy that gave wings to the soul and allowed it to soar from the obscure world to light and joy. The sight of the awful and majestic in nature had indeed always the effect of solemnizing my mind and causing me to forget the passing cares of life. I determined to go without a guide, for I was well acquainted with the path, and the presence of another would destroy the solitary grandeur of the scene. (Shelley, [1818] 1998: 97)

Victor concilia neste excerto a descrição de um cenário que ele próprio classifica como sublime e magnífico com a do seu estado de alma e de como este é afectado pela paisagem envolvente. Nesta passagem, claramente inspirada numa outra descrição do Montanvert que é feita na Carta IV de *History of a Six Weeks' Tour* (1817),[65] de Mary e Percy Shelley, o herói enumera um conjunto de elementos e

[65] "Yesterday morning we went to the source of the Arveiron. It is about a league from this village; the river rolls forth impetuously from an arch of ice, and spreads itself in many streams over a vast space of the valley, ravaged and laid bare by its inundations. The glacier by which its waters are nourished, overhangs this cavern and the plain, and the forests of pine which surround it, with terrible precipices of solid ice. On the other side rises the immense glacier of Montanvert, fifty miles in extent, occupying a chasm among mountains of inconceivable height, and of forms so pointed and abrupt, that they seem to pierce the sky. From this glacier we saw as we sat on a rock, close to one of the streams of the Arveiron, masses of ice detach themselves from on high, and rush with a loud dull noise into the vale. The violence of their fall turned them into powder, which flowed over the rocks in imitation of waterfalls, whose ravines they usurped and filled", (London: T. Hookham, 1817: 156-157).

"comportamentos" da natureza que vão ao encontro da definição burkiana do objecto sublime: a montanha, os precipícios abruptos e o glaciar, que é parte do chamado "Mar de Gelo" e que alimenta as correntes do rio Arveiron, provocando grande parte dos barulhos que quebram bruscamente o silêncio que envolve o cenário. Há ainda que sublinhar a presença iminente do perigo, manifesta na referência às avalanches, aos abismos e ao rugido das ondas, mas também na alusão a um outro fenómeno que, apesar de menos espectacular, é talvez o que melhor revela o verdadeiro poder da "Natureza imperial" – o estalar permanente do gelo que indica a imutabilidade das leis naturais, mesmo quando aplicadas a estruturas aparentemente indestrutíveis e eternas como os glaciares do Mont Blanc. Apesar desta demonstração da pequenez do Homem face à grandiosidade do espaço que o envolve (e, consequentemente, da presença divina nele manifestada) é para Victor Frankenstein, como para o sujeito romântico de um modo geral, fonte de prazer e de consolo, de uma elevação da alma que o afasta dos problemas terrenos – fenómeno que é descrito por John Baillie, em *Essay on the Sublime* (1747), como um efeito do sublime: "Vast Objects occasion vast Sensations, and vast Sensations give the Mind a higher Idea of her own Powers" (cit. em Boulton, [1958] 1990: ii). Este é, portanto, um dos múltiplos excertos em que a descrição da paisagem se funde com a descrição do sujeito observador e do seu estado emocional. Ao atingir o cume do Montanvert, Victor não se limita a relatar o que observa, descrevendo antes o efeito reconfortante que a observação da paisagem terrível e majestosa tem no seu estado de espírito. Efectivamente, e como nota Adler, se os viajantes dos séculos XVI a princípios do XVIII procuravam observar, registar e transmitir a informação recolhida com o maior rigor e imparcialidade possíveis, o sujeito

romântico encontra naquilo que observa uma fonte de conhecimento, mas também de prazer[66] e de inspiração, pelo que a sua descrição do observado é essencialmente subjectiva:

> For a long time, aesthetic interests played little or no role in European sightseeing practice. Architectural monuments and sumptuous pageantry received some attention, but references to painting and sculpture, as well as to landscape beauty, are almost nonexistent in travel literature of the sixteenth and seventeenth centuries--even in travel accounts of Italy where these arts were flourishing.[…]
> By the end of the eighteenth century, innovators had changed the dominant canon of sightseeing to serve other intentions. The traveler's "eye", hitherto bound by a normative discourse rooted in fealty to science, became increasingly subject to a new discipline of connoisseurship. The well-trained "eye" judiciously attributed works of art, categorized them by style, and made authoritative judgments of aesthetic merit, as travel itself became an occasion for the cultivation and display of "taste."
> But travelers were less and less expected to record and communicate their observations in an emotionally detached, impersonal manner. Experiences of beauty and sublimity, sought through the sense of sight, were valued for their spiritual significance to the individuals who cultivated them. (Adler, 1988: 9, 17)

Em *Quatrevingt-treize*, as viagens por terra de Cimourdain têm objectivos totalmente distintos dos que até aqui descrevemos. Com efeito, o herói não faz uma apreciação estética da paisagem, não resultando da viagem qualquer tipo de documento relativo à descrição dos percursos efectuados e das paisagens por ele proporcionadas: os seus propósitos consistem tão-só em perseguir Lantenac e socorrer Gauvain. As viagens de Cimourdain são demandas (Frye, [1990] 1996: 213), tendo como tal objectivos muito concretos que ele persegue com a obstinação e a rigidez que lhe são características e não permitindo qualquer espaço para questões

[66] Barbara Korte refere o facto de este prazer de viajar ser considerado criticável quando excessivo e constar mesmo da lista dos perigos a que os viajantes estavam sujeitos: "Apart from the distractions offered by wine, women and papists, the tourist could also be tempted by pure wanderlust and by the same curiosity which had already threatened to lead the medieval pilgrim astray" (Korte, 2000: 43). Veja-se também Cannon, 1997: 431.

de ordem estética. Na verdade, a rectidão e a firmeza de Cimourdain reflectem-se na inflexibilidade e na objectividade com que determina não só os trajectos das suas viagens, mas também, e de modo decisivo, o seu percurso de vida. De resto, estas duas formas de viagem, simultaneamente distintas e paralelas, não são necessariamente conciliáveis. Como tal, o trajecto em socorro de Gauvain é bem sucedido num primeiro momento (no imediato), mas revela-se incompatível com o percurso de vida do herói, uma vez que, num momento posterior, a salvação do *filho* terá como consequência a impossibilidade de se manter fiel aos seus princípios. Assim, do cruzamento destes trajectos opostos advém a impossibilidade de prosseguir e o fim trágico das duas vidas. A frustração da viagem é aqui um sinónimo evidente da frustração da própria vida e do esforço do indivíduo face à inevitabilidade de forças maiores (neste caso interiores ao próprio herói).

Um outro tipo de viagem frequentemente representado nas obras em análise consiste na travessia dos oceanos. Em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, por exemplo, a história do herói tem início com o regresso de uma viagem marítima que se diz tê-lo afectado, mas relativamente à qual não nos é dada qualquer outra informação, o que constitui uma forma de oclusão, mediante a qual algo fica "fora de cena" de modo inultrapassável (sublime): "Nach einer glücklichen, jedoch für mich sehr beschwerlichen Seefahrt erreichen wir endlich den Hafen" (Chamisso, [1813] 1922: 271). Esta forma de apresentação do herói adensa desde logo o mistério em torno da sua figura, uma vez que o leitor não sabe qual a origem de Peter Schlemihl, qual o percurso efectuado ao longo desta viagem, o que é que a motivou ou mesmo porque é que lhe foi penosa.

Na obra de Chamisso, existe ainda a referência a uma outra viagem marítima, aquela que o Diabo faz após ter recebido a sombra de Peter Schlemihl e da qual regressa com o objectivo de propor um novo pacto ao herói: [D]a ich übers Meer gehe [….]. Aber über Jahr und Tag werde ich die Ehre haben, ihn selber aufzusuchen und ein andres, ihm dann vielleicht annehmliches Geschäft vorzuschlagen (Chamisso, [1813] 1922: 280). O Diabo atravessa o oceano, dá a volta ao mundo, viajando em círculos como é apanágio do Mal, de acordo com Frye ([1990] 1996: 214). Trata-se de uma viagem circular a lembrar a errância que caracteriza as figuras igualmente demoníacas de Melmoth e do monstro de Frankenstein em perseguição deste – em qualquer destes casos os círculos descrevem a trajectória perseverante do predador na perseguição da sua presa.

Em *Le Comte de Monte-Cristo* a narração tem início com um capítulo intitulado "Marseille. – L'arrivée" – também aqui, e tal como na obra de Chamisso, trata-se de uma chegada, o que pressupõe a existência de um destino anterior, de uma viagem que se faz "fora do texto" e, portanto, fora do alcance do leitor. Neste primeiro capítulo, é relatada a chegada de uma viagem que, neste caso e à semelhança de tantas outras nesta obra, se faz por mar:

> Le 24 février 1815, la vigie de Notre-Dame de la Garde signala le trois-mâts le *Pharaon*, venant de Smyrne, Trieste et Naples. […] le jeune marin quitta son poste à côte du pilote, et vint, le chapeau à la main, s'appuyer à la muraille du bâtiment.
> C'était un jeune homme de dix-huit à vingt ans, grand, svelte, avec de beaux yeux noirs et des cheveux d'ébène; il y avait dans toute sa personne cet air calme et de résolution particulier aux hommes habitués depuis leur enfance à lutter avec le danger. (Dumas, [1845] 1981: 3-4)

No excerto supracitado, a indicação do tipo de viagem e a descrição do herói, desde logo tratado por "jeune marin", são enriquecidas através do estabelecimento de uma relação entre ambos. Isto é, associa-se o carácter do herói ao perigo e, portanto, também ao risco de perda que é inerente à viagem marítima. Assim, este jovem marinheiro é à partida caracterizado como um sujeito habituado a enfrentar situações adversas, um traço do seu carácter que será decisivo no decorrer da acção. Edmond Dantès é apresentado nesta fase inicial da obra como um simples marinheiro, para quem a viagem constituiria um meio de subsistência. Logo, para o herói de *Le Comte de Monte-Cristo*, estas viagens iniciais constituem simultaneamente um meio através do qual ele adquire o conhecimento do mar, de locais exóticos e distantes, e da forma de se deslocar até eles. Trata-se de um conhecimento que será fundamental aquando da fuga do Castelo de If, tanto pela facilidade em movimentar-se em meios estranhos, como por lhe permitir impor-se pela sabedoria aos restantes homens do mar com que se relaciona:

> Le soir vint, et avec le soir les préparatifs du départ. Ces préparatifs étaient un moyen pour Dantès de cacher son agitation. Peu à peu, il avait pris cette autorité sur ses compagnons, de commander comme s'il était le maître du bâtiment ; et comme ses ordres étaient toujours clairs, précis et faciles à exécuter, ses compagnons lui obéissaient non seulement avec promptitude, mais encore avec plaisir.
> Le vieux marin le laissait faire : lui aussi avait reconnu la supériorité de Dantès sur ses autres matelots et sur lui-même. (Dumas, [1845] 1981: 241)

Este domínio das artes de marear que é atribuído a Dantès constitui antes de mais uma forma de domínio de si próprio, de manter a calma e de transmitir aos que o rodeiam o sentimento de segurança que caracterizará a figura do Conde de Monte-Cristo. Aliás, este é um dos instrumentos de que o Conde faz uso para

submeter os outros, ou para que eles próprios desejem submeter-se-lhe, para que o sintam como um *lugar/porto* seguro.

Como referimos, são múltiplas as viagens de Edmond Dantès por mar, e não só,[67] do mesmo modo que são múltiplos os propósitos dessas deslocações, tendo contudo uma mesma consequência: o *crescimento* do herói, que acumula os saberes e as experiências necessários à prossecução da sua vingança, também ela marcada por um conjunto de viagens que permitem ao Conde chegar até todos aqueles que quer punir ou recompensar, onde e quando lhe é mais conveniente, uma vez que uma das suas características excepcionais é uma quase ubiquidade, que resulta do facto de se deslocar instantaneamente para qualquer lugar.[68] Na verdade, as diferentes viagens do herói de *Le Comte de Monte-Cristo* são determinadas pelas múltiplas identidades que assume ao longo da obra e pelas diferentes localizações e acções que lhes são atribuídas e que constituem também uma forma de desvalorizar a verosimilhança narrativa face ao propósito de descrever o Conde como manifestação do excesso sublime. Assim, tanto encontramos este herói, que se diz habituado à imensidão e ao infinito do mar e que chega a assinar "Simbad le marin" (Dumas, [1845] 1981: 314), no papel de inocente marinheiro, como no de prisioneiro, no de fugitivo, no de marinheiro maltês, no de contrabandista, no de um rico senhor que viaja por prazer, no de um estudioso de Fisiologia, no de um convalescente que encontra na deslocação o melhor remédio para os seus males e, por fim, numa viagem em busca

[67] Em muitas situações refere-se apenas o facto de Dantès ser um homem muito viajado ou de ter efectuado uma viagem a um determinado local, sem que seja explicitado o percurso ou o meio de transporte utilizado.

[68] Trata-se também de uma forma de obter um excesso sublime de outra forma independente da verosimilhança narrativa, tal como acontece com o domínio "natural" das línguas, atrás referido.

da salvação junto de Haydée que podemos adivinhar transformar-se numa deambulação:

> «Quoi ! que voulez-vous dire ? demanda Valentine. Où est le comte ? où est Haydée ?
> - Regardez », dit Jacopo.
> Les yeux des deux jeunes gens se fixèrent sur la ligne indiquée par le marin, et, sur la ligne d'un bleu foncé qui séparait à l'horizon le ciel de la Méditerranée, ils aperçurent une voile blanche, grande comme l'aile d'un goéland. (Dumas, [1845] 1981: 1398)

Com efeito, a obra de Dumas começa e acaba com as viagens marítimas do herói, sendo que os actos da partida e da chegada simbolizam e contêm todo o destino de Edmond Dantès. Trata-se de acções que definem fronteiras e limites nas vidas de quem parte ou chega, mas também daqueles que os rodeiam e com os quais as suas vidas se cruzam, sendo afectados pelos seus objectivos ou pela sua incapacidade de os definir. Assim, em *Le Comte de Monte-Cristo* o momento inicial da obra consiste na descrição da chegada de Dantès de uma viagem pelo Oriente (espaço associado às raízes e ao princípio) que não é narrada: o herói que regressa ao Ocidente (símbolo do futuro) é jovem e inocente, mas uno e com objectivos bem determinados: trabalhar, cuidar do seu velho pai e casar com Mércèdes. Enquanto viajante, Dantès é plenamente humano, vivo e feliz, projectando as suas expectativas no futuro. Pelo contrário, a viagem final da obra é descrita como o momento da partida de um sujeito errante, alguém para o qual a incapacidade de traçar um percurso de viagem é também uma incapacidade de definir um trajecto de vida, sendo a indefinição do percurso uma manifestação da própria ausência de contornos claros deste *não-sujeito*. Trata-se da partida sem destino traçado, de um sujeito desenraizado (sem família,

noiva, amigos ou pátria) e dividido entre as suas múltiplas identidades, personalidades, desejos e, inclusive, entre Deus e o Diabo.

Como vimos, em *Le Comte de Monte-Cristo*, tal como em *Melmoth the Wanderer*, em *Quatrevingt-treize* e em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, o motivo da viagem marítima repete-se, sendo, tal como acontece com bastante frequência noutras obras da literatura Romântica, acompanhado pelos motivos da tempestade e do naufrágio, símbolos da ira divina e do fracasso das aspirações humanas. Ao motivo do navio e dos homens que nele sulcam gloriosamente as vagas do oceano, que encontrámos no início de *Le Comte de Monte-Cristo* e que representam uma vitória da cultura sobre a natureza, opõe-se agora o motivo do naufrágio, sinónimo do triunfo da natureza agreste e infinita sobre a cultura (Seixo, 1997: 26):

> Strange and harrowing must be his story, frightful the storm which embraced the gallant vessel on its course and wrecked it – thus! (Shelley, [1818] 1998: 31)

> Cependant le ravage s'aggravait. Il y avait des écorchures et même des fractures aux mâts, qui, emboîtés dans la charpente de la quille, traversent les étages des navires et y font comme de gros piliers ronds. Sous les frappements convulsifs du canon, le mât de misaine s'était lézardé, le grand mât lui-même était entamé. La batterie se disloquait. Dix pièces sur trente étaient hors de combat ; les brèches au bordage se multipliaient et la corvette commençait à faire eau. (Hugo, [1874] 1965: 50)

Nestes excertos, o drama desenrola-se unicamente com a presença da embarcação, que constitui um símbolo da dimensão dos humanos que a construíram, numa natureza tempestuosa que a açoita e destrói (Seixo, 1997: 26). Todavia, nas passagens de *Le Comte de Monte-Cristo* e de *Melmoth the Wanderer* que seleccionámos, os motivos da tempestade e do naufrágio são enriquecidos pela referência directa à

presença humana na paisagem. Uma presença plural, na medida em que reveste três formas distintas: os gritos de agonia que se ouvem, os corpos que se movimentam desesperadamente (a lembrar os sobreviventes de *Le Radeau de la Méduse* (1817-18) de Théodore Géricault, fig. 2) e a figura do observador que desfruta da cena observada:

> Comme il se relevait, un éclair qui semblait ouvrir le ciel jusqu'au pied du trône éblouissant de Dieu illumina l'espace ; à la lueur de cet éclair, entre l'île Lemaire et le cap Croisille, à un quart de lieue de lui, Dantès vit apparaître, comme un spectre glissant du haut d'une vague dans un abîme, un petit bâtiment pêcheur emporté à la fois par l'orage et par le flot ; une seconde après, à la cime d'une autre vague, le fantôme reparut, s'approchant avec une effroyable rapidité. Dantès voulut crier, chercha quelque lambeau de linge à agiter en l'air pour leur faire voir qu'ils se perdaient, mais ils le voyaient bien eux-mêmes. […] En même temps, un craquement effrayant se fit entendre, des cris d'agonie arrivèrent jusqu'à Dantès. Cramponné comme un sphinx à son rocher, d'où il plongeait sur l'abîme, un nouvel éclair lui montra le petit bâtiment brisé, et, parmi les débris, des têtes aux visages désespérés, des bras étendus vers le ciel. (Dumas, [1845] 1981: 222-223)

> [T]he racking clouds flying rapidly across the sky, like the scattered fugitives of a routed army, the moon burst forth with the sudden and appalling effulgence of lightning. Melmoth caught a full view of the vessel, and of her danger. She lay beating against a rock, over which the breakers dashed their foam to the height of thirty feet. She was half in the water, a mere hulk, her rigging torn to shreds, her main mast cut away, and every sea she shipped, Melmoth could hear distinctly the dying cries of those who were swept away, or perhaps of those whose mind and body, alike exhausted, relaxed their benumbed hold of hope and life together,- knew that the next shriek that was uttered must be their own and their last. (Maturin, [1820] 1989: 64)

Como referimos, estas duas passagens são relatos de naufrágios testemunhados, não só pelas suas vítimas, mas também por uma figura situada num ponto privilegiado para a sua observação, sem que contudo corra ela própria qualquer risco – factor essencial para que, de acordo com Edmund Burke, se dê a experiência sublime que

leva o narrador de *Le Comte de Monte-Cristo* a sublinhar a total imobilidade do jovem Dantès, comparando-o mesmo a uma esfinge ("Cramponné comme un sphinx à son rocher") e que não se verifica no caso de Melmoth, figura sublime desde o início e, portanto, perfeitamente integrada e imperturbável neste contexto.

Para além do facto de em ambos os casos se descrever o cenário e os acontecimentos a partir do olhar dos heróis, há também a salientar a utilização de um mesmo meio para lhes aceder. Com efeito, tanto Dumas como Maturin constroem cenários obscurecidos, em que o mar, o navio e os homens se encontram encobertos pela névoa da tempestade, sendo apenas visíveis quando um relâmpago rasga o céu e ilumina uma determinada parte da paisagem. Remetendo mais uma vez para a definição burkiana do conceito de sublime, lembramos que esta pressupõe como uma das fontes da experiência sublime a luz dos relâmpagos que, ao invés de constituir um meio de iluminar e assim amenizar a paisagem, é uma forma súbita de romper a escuridão para, neste caso, tornar visível a violenta batalha travada pelos homens e pelos navios contra uma natureza enfurecida – uma batalha perdida. O cenário tempestuoso e terrível em que decorre o naufrágio é transformado numa "beleza em estado de enlouquecimento" (Guerreiro, 1994: 24), numa imagem do Inferno, onde os pecadores, ao invés de arderem, se afogam enquanto gritam, implorando o perdão divino. Murray Roston (1990: 214-219) considera que por vezes a natureza actua como instrumento da ira divina e que o afogamento é um símbolo da insuficiência espiritual do Homem perante Deus. Podemos também entender o afogamento, do mesmo modo que a morte de Frankenstein dentro do navio, como sinónimos da inaptidão para concluir um percurso – da inaptidão física, mas também moral (Seixo, 1997: 26), para chegar ao fim do trajecto previamente

definido. Dominados pelo poder esmagador da tempestade, aqueles que iniciaram a sua trajectória como viajantes acabam por ser transformados em errantes, em figuras à deriva, sem qualquer possibilidade de alcançar o destino previamente definido, passando por uma agonia, cujo limite é determinado única e exclusivamente pela entidade superior que os domina, como veremos no capítulo seguinte. Trata-se afinal da incapacidade de realizar os sonhos por parte do sujeito, na medida em que o barco em que se faz transportar constituiria, segundo a análise que Foucault faz deste espaço (1986: 27), a última grande reserva da imaginação, transportando os homens aos seus sonhos (tesouros, bordéis, colónias, etc.).

Figura 2. Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1817-1818, óleo sobre tela, 491 x 716 cm., Musée du Louvre, Paris.

Em *Melmoth the Wanderer* e em *Le Comte de Monte-Cristo* surge ainda um outro tipo de viagem: a busca do Infinito através do exótico, ou seja, do Infinito na

multiplicidade, na variedade do excêntrico, na pluralidade de perspectivas que este faculta, uma vez que a dita Europa civilizada deixa de ser o único ponto a partir do qual se observa o resto do mundo, passando a ser ela própria o objecto de uma observação feita do exterior. Também aqui o herói mantém frequentemente uma posição próxima do panóptico, ainda que sendo mais uma visão panorâmica, uma vista sobre um mundo que para os heróis sublimes, caracterizados pela facilidade com que se deslocam, não é tão grande quanto para o comum dos mortais. A pequenez do mundo face ao herói torna-o quase omnipresente, mas também omnisciente e, por consequência, omnipotente, sendo assim o domínio do espaço um factor decisivo na construção desta figura.

Com efeito, o herói surge muitas vezes como uma espécie de repositório do conhecimento europeu – do conhecimento científico ou pseudo-científico nos casos de Peter Schlehmil, Faust, Dantès e Victor Frankenstein e de um conhecimento da ordem do social, do religioso e até mesmo do bélico, nos casos de Cimourdain e de Melmoth. Aliás, na obra de Maturin, um dos momentos em que é representado o domínio exercido pelo herói sobre o Outro, tendo por base um conjunto de conhecimentos unilaterais, é aquele em que o herói se dirige até à ilha exótica e quase deserta onde encontra Immalee/Isidora. Trata-se de um espaço incorrupto habitado por uma mulher pura, um Paraíso, onde Melmoth encontra uma Eva, um espaço e uma mulher de uma pureza inexistentes na Europa. A partir deste espaço, Melmoth, então com vista sobre o resto do mundo, tece considerações relativamente a aspectos relacionados com as diferentes religiões, com a lei e com a guerra. Assim, ao mesmo tempo que apresenta o mundo a Immalee, acaba por se dar a conhecer a si próprio através das suas opiniões e do modo como manipula a

frágil figura feminina, exagerando quanto aos malefícios do mundo, de modo a fazê-la sentir-se isolada e vulnerável e a que se entregue à sua protecção.

Para o herói de *Le Comte de Monte-Cristo*, tal como para Melmoth, o exotismo passa também pelo encontro com uma mulher-anjo, Haydée. Na obra de Dumas, a eleição desta figura, claramente inspirada na Haidée de *Don Juan* (1819-24),[69] revela a presença do intertexto byroniano e as profundas ressonâncias românticas do motivo de Don Juan, que são centrais em *Le Comte de Monte-Cristo*. Na verdade, tanto a Haydée de Dumas, como a Haidée de Byron e Immalee/Isidora, em *Melmoth the Wanderer*, remetem para a ideia de um "mulher natural", todavia, se Isidora corresponde ao estereótipo da mulher exótica e primitiva que é encontrada numa ilha deserta e cuja ingenuidade a transforma num objecto do poder e do desejo masculino, as figuras de Dumas e de Byron, apesar de serem igualmente puras, dedicadas e até certo ponto ingénuas afastam-se dessa imagem devido ao tipo de relação de poder que se estabelece entre elas e as figuras masculinas (Riga, 1999: 3-8). Como nota Riga (1999: 8), a relação entre Haidée e Don Juan é pouco convencional, assentando numa igualdade entre os poderes masculino e feminino inaceitável numa sociedade patriarcal. E, de algum modo, podemos considerar que este equilíbrio de poderes está presente também em *Le Comte de Monte-Cristo*, apesar de Haydée ser referida como escrava, isto porque, para além de ser tratada de acordo com o estatuto de princesa que tinha anteriormente, não podemos afirmar

[69] Na obra de Byron, Haidée é a bela jovem de dezoito anos que resgata Don Juan quando este chega à praia de uma das Ilhas Cíclades, apaixonando-se por ele. Todavia, contrariamente ao que sucede na obra de Dumas, onde Haydée é uma princesa grega, em *Don Juan*, Haidée é a filha de um pirata e esclavagista, Lambro, que descobre o envolvimento da filha com o herói e que como castigo captura Don Juan e o envia como escravo para a Turquia. O destino dado por Lambro a Don Juan tem como consequência a morte da jovem Haidée (Canto IV, LXIX-LXX). Já na obra de Dumas, é o herói que adquire a jovem princesa num mercado de escravos, mantendo para com ela um comportamento paradoxal típico do herói-vilão: afirma a sua condição de dono daquela escrava e ao mesmo tempo atribui-lhe o tratamento digno da sua condição de princesa.

que na relação entre ambos exista um mero aproveitamento do elemento masculino perante a situação desprotegida do feminino. Aliás, não obstante o Conde manter Haydée como uma arma a utilizar na sua vingança, também ela deseja vingar-se e utiliza o poder do Conde para atingir o homem que destruiu a sua família. Por conseguinte, apesar de Haydée corresponder à imagem da escrava exótica, voluptuosa e submissa, remetendo para a metáfora característica do século XVIII da mulher como ave presa numa gaiola (Eitner, 1978: 15), trata-se neste caso de uma gaiola de ouro e a ave, mais do que apenas escrava ou vítima, é sobretudo aliada do herói. De facto, a figura de Haidée/Haydée não é só uma alusão aos troféus conquistados pelos heróis em ambientes orientais e exóticos, mas também o elemento que sugere uma hipótese de *salvação* (mediante novas identidades e novos percursos, possivelmente induzidos por estas mulheres-anjo, suficientemente sedutoras para levarem o herói a uma reorientação do seu comportamento).

O orientalismo e o exotismo, que em *Le Comte de Monte-Cristo* se fazem sentir desde o início da narração, advêm de um percurso do herói em busca do poder e da proeminência que viabilizam a sua vingança. O herói, que surge logo no início da narração de regresso de uma viagem por lugares exóticos, a bordo de uma embarcação com um nome que remete para esses espaços – o *Pharaon* –, acaba por ver todo o seu percurso de vida marcado pelas viagens que efectua a lugares tão diferentes e estranhos quanto a própria figura do Conde de Monte-Cristo, bem como pela presença de figuras/troféus que traz consigo desses destinos, como sejam

a voluptuosa Haydée e o negro Ali.[70] Cria-se em torno da figura do Conde um ambiente próprio das *Mil e uma Noites* que transforma o jovem marinheiro num misto de Simbad, o marinheiro e de Ali Babá. De resto, esta semelhança é reconhecível não só pela descrição da gruta do tesouro – a sumptuosidade do mobiliário, a predominância dos tecidos turcos em tons de carmim e dourado, as pedras preciosas engastadas nos punhos de armas árabes, os tapetes turcos (Dumas, [1845] 1981: 346) e os restantes produtos vindos das mais diferentes e distantes proveniências (Dumas, [1845] 1981: 346, 348) – mas também pelo facto de o herói frente à sua gruta ordenar: "[M]aintenant, Sésame, ouvre-toi !" (Dumas, [1845] 1981: 248). De resto, não será alheio a todas estas referências a ambientes, figuras e histórias de inspiração oriental o facto de, em termos cronológicos, o período Romântico não estar muito distante da edição da tradução francesa de parte das *Mil e uma Noites* (1704-1717), da autoria de Antoine Galland, que foi em grande medida responsável pela divulgação da obra na Europa e pela voga do orientalismo (Flor, 2004: 44-45).

A busca do diferente através de viagens a lugares exóticos e do rodear-se de bens provenientes desses mesmos lugares remete para um domínio da fantasia, no qual a realidade do herói se mistura com o maravilhoso lendário – um mundo entre o real e o imaginário em que o sonho e a imaginação não se distinguem da realidade. Um universo que, como veremos em seguida, está bastante mais próximo do

[70] À semelhança de Haydée, também Ali é uma figura inspirada numa personagem da obra de Lord Byron e transposta para a obra de Dumas com uma função quase oposta dentro da narração. Efectivamente, Ali, o escravo adquirido pelo Conde de Monte-Cristo encontra uma figura correspondente em *Don Juan* no eunuco negro Baba – personagem que compra o herói no mercado de escravos a pedido da esposa favorita do sultão (Canto V, XXIV-XXVIII).

carácter indeterminado e infinito da deambulação do que da noção mais concreta e finalista de viagem.

2.2. A errância do sujeito desenraizado

A errância, contrariamente à viagem, e ainda que consista também ela numa busca, não tem necessariamente um objectivo definido e, mesmo quando este existe, o seu atingir é constantemente adiado e acaba muitas vezes por não se realizar.

Nas obras em análise, os conceitos de *traveller* e de *wanderer* não se confundem, apesar de por vezes alternarem relativamente a uma mesma personagem. Importa, pois, recordar o sentido em que aqui empregamos ambas as noções, sendo que o vocábulo *traveller* corresponde à figura do viajante, isto é, daquele que faz uma viagem de A para B, seguindo um percurso pré-definido e tendo em B o objectivo a atingir com o seu percurso. Ao contrário do termo *traveller*/viajante, o termo *wanderer* não encontra na língua portuguesa um vocábulo único que o defina no sentido com que aqui o referimos. Com efeito, à tradução dos verbos *to wander* e *wandern* como deambular ou vaguear não corresponde um substantivo que possamos utilizar no sentido do sujeito que pratica esses actos ou, pelo menos, não sem lhes atribuir o sentido pejorativo que tem em português a palavra "vagabundo" e que não representa de modo algum a ideia do *wanderer* inglês

ou do *Wanderer* alemão.[71] Assim, optámos pela designação de *errante*, na medida em que entendemos ser a que melhor traduz o sentido em que as respectivas designações inglesa e alemã aqui são utilizadas, já que o termo refere tanto aquele que caminha de um lado para o outro sem ter um fim determinado ou uma residência fixa, como aquele que erra, no sentido em que comete um erro, em que cai em culpa, significados que se fundem e complementam na definição do sujeito errante, tal como aqui o entendemos. Os heróis podem, pois, surgir como viajantes, como errantes, ou apresentar um percurso que passa tanto pela viagem como pela errância.

Nas obras em estudo, o conceito de *wanderer/Wanderer* subjacente é distinto daquele que está presente noutras do mesmo período, apresentando o errante como característica distintiva a ideia de punição. Contrariamente ao que sucede em *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, por exemplo, onde a figura do *wanderer* é a de alguém que deambula com total abertura e disponibilidade relativamente ao inesperado e ao singular da paisagem, nas obras em análise o errante é uma figura trágica e o acto de *deambular* não é um prazer, ou um acto sem consequências existenciais, mas sim a consequência de uma condenação que arranca o sujeito punido ao seu espaço primordial – remetendo neste sentido para esse motivo central do Romantismo que é o Judeu Errante, aproximação que mais adiante

[71] Na verdade, os termos "wanderer" e "Wanderer" contêm um significado cultural que em português não pode ser traduzido por uma única palavra, como nota Gonçalo Cadilhe: "Chamam-lhe "rambling". Os alemães dizem "wandern", os franceses "randonnée", os espanhóis "senderismo", os americanos "trekking" ou "hiking". Os portugueses não usam uma expressão portuguesa porque não existe.
Os portugueses não caminham por vales e montanhas, não atravessam pedaços de lua nem pasmam com paisagens primordiais, não cortam vegetação densa nem pisam mato rasteiro, não sobem dunas nem seguem riachos. Os portugueses não se metem "nisso" – os que o fazem são como estrangeiros na própria terra. Ou estão no estrangeiro de férias. Então, "fazem 'trekking'" (Cadilhe, 2003: 118-120).

desenvolveremos. Esta punição pode ou não ter uma causa e uma origem conhecidas (por exemplo em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* elas são referidas, mas em *Melmoth the Wanderer* não), apresentando sempre como traço distintivo a expulsão do Éden, ou seja, a representação do errante como um sujeito banido da casa do Pai. Ora, esta ideia de expulsão do Paraíso aproxima aqueles que erram da imagem do êxodo bíblico, mas também da figura arquetípica de Adão e de muitas outras personagens históricas e bíblicas que, marcadas pelo mesmo estigma, são condenadas a vaguear pelo mundo, como sucede com o primeiro assassino da Bíblia, Caim:

> Caim disse ao Senhor: "O meu castigo é excessivamente grande para ser suportado. Expulsas-me hoje desta terra; obrigado a ocultar-me longe da Tua face, terei de andar fugitivo e vagabundo pela terra […]?". (Gn 4, 13-14)

A semelhança manifesta e claramente intencional entre os destinos dos heróis de *Melmoth the Wanderer* e de *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* e o mito de Caim justifica-se pelo facto de, no século XIX, este mito ter sido retomado e reelaborado, tendo o assassino Caim sido transformado num herói. Byron reabilitou-o através de uma culpabilização de Deus pela criação do Mal e pela expulsão do Paraíso,[72] assumindo, portanto, uma visão desta figura que é nitidamente influenciada pelo Gnosticismo e que nos permite aproximar Caim do Satã de Milton, figura a que nos referimos atrás a propósito das questões do titanismo e da relação do herói sublime com Deus e com a religião. Com efeito, Melmoth e Alonzo Monçada partilham o sentimento expresso por Caim de que a justiça divina é demasiado severa e de que a expulsão definitiva é um castigo desproporcionado face ao crime cometido.

[72] Em *Cain* (1821).

Melmoth sublinha o facto de não poder ser totalmente responsável pela tentação e de, contudo, ser o único a sofrer o castigo:

> [I]f my crimes have exceeded those of mortality, so will my punishment.[…] None can participate in my destiny but with his own consent – *none have consented* – none can be involved in its tremendous penalties, but by participation. I alone must sustain the penalty. If I have put forth my hand, and eaten of the fruit of the interdicted tree, am I not driven from the presence of God and the region of Paradise, and sent to wander amid worlds of barrenness and curse for ever and ever? (Maturin, [1820] 1989: 537) [itálico do autor]

Alonzo, por seu lado, faz uma afirmação ainda mais próxima da auto-justificação de Caim, uma vez que para explicar a sua fuga à vida monástica remete a culpa deste seu "crime" para a própria Inquisição: "I should be a persecuted, breathless fugitive, – a branded *Cain*. Alas! – perhaps expiring in flames, I might see *Abel* not *my* victim, but that of the Inquisition" (Maturin, [1820] 1989: 180) [itálico do autor].

Como referimos anteriormente, a figura do errante é de algum modo um parcial descendente de Adão e de Caim, mas existe igualmente uma relação com outras personagens que, como eles, erram pelo mundo, carregando e procurando expiar uma culpa que lhes foi imputada por uma entidade superior. Como tal, encontramos Alonzo, por exemplo, que afirma andar à deriva como o profeta Jonas e ter como única certeza que algo de trágico lhe vai acontecer (Maturin, [1820] 1989: 161). Existe ainda uma outra passagem em *Melmoth the Wanderer*, na qual o Superior se dirige a Alonzo, comparando-o com outras figuras criminosas e errantes: "You are the Judas among the brethren; a branded Cain amid a primitive family; a scape-goat that struggles to burst from the hands of the congregation into the wilderness" (Maturin, [1820] 1989: 161). Na verdade, a expulsão tem sempre origem numa transgressão, quer se trate de um crime contra um semelhante quer de um

acto de desafio ou de desrespeito à divindade. É esta a semelhança que encontramos entre todas as figuras históricas e bíblicas para as quais as questões da expulsão e da errância eterna remetem. Efectivamente, é também esta a origem de um dos mitos que associamos de imediato ao errar de personagens como Melmoth e Peter Schlemihl, o mito do Judeu Errante. Este mito narra a história de um judeu de Jerusalém, Ahasverus ou Buttadaeus, que terá troçado de Cristo a caminho da cruz ou que O terá afastado da sua porta quando tentava descansar durante esse percurso. Perante esta atitude, Cristo terá dito ao judeu que este iria andar/vaguear até ao Seu regresso, condenando-o deste modo à errância, uma vez que a afirmação de Cristo seria referente ao Seu regresso à Terra. O Judeu teria assim ficado a errar para sempre, sem poder permanecer no mesmo local por um período superior àquele que separa a morte da ressurreição de Cristo. Trata-se de um mito que encontra na literatura um meio de propagação da imagem estereotipada do povo judeu no seu todo, como instrumento do Mal, como o traidor e conspirador responsável pela Queda de Jesus Cristo (Daemmrich, 1987: 148).

Segundo Modder (1939: 14), o mito do Judeu Errante terá surgido pela primeira vez na literatura em *Flores Historiarum*, de Roger of Wendover (1228), obra a partir da qual terá sido posteriormente copiado e repetido. Todavia, Modder salienta o facto de o recurso literário a este mito não ter expressado sempre o mesmo tipo de sentimento e de sensibilidade perante esta figura. Com efeito, houve ao longo dos tempos uma mudança no entendimento da figura do Judeu, que começou por ser a do traidor de Cristo, como vimos, mas que no período Romântico emergiu como herói, ao lado de personagens igualmente marcadas pelas suas falhas, como sejam os já referidos Caim, Satã, Prometeu ou Don Juan. Há,

pois, uma nova forma de representar estas figuras desviantes que, no entender de Modder (1939: 109), se deveu ao facto de o Romantismo se caracterizar por uma maior tolerância relativamente ao indivíduo e àquilo que em si é imperfeito e, até mesmo, criminoso. Logo, a representação do Judeu deixa de corresponder à imagem convencional e discriminatória do sujeito/povo monstruoso que agiu de modo inaceitável para com Cristo e que por isso sofre a justa punição,[73] passando a figura a ser representada na sua dimensão humana. O Judeu Errante surge então como um símbolo do sujeito que errou (porque a criação de Deus é imperfeita), que foi punido para além da dimensão do seu crime (por um Deus impiedoso e injusto) e que se encontra em sofrimento, como nota Modder no seu estudo acerca das representações da figura do Judeu na poesia romântica:

> It is obvious, then, from this study of the Jew as he is portrayed in the works of the romantic poets of the period, that he had little interest for

---

[73] A obra de Wendover é uma crítica a Ahasverus extensível aos actos dos judeus em geral e o castigo pronunciado por Cristo surge como uma resposta natural e justificável a esses actos, como podemos verificar nos seguintes excertos:

The wicked Jews with scoffs and scornes
Did dailye him molest,
That never till he left his life
Our Saviour could not rest;

[...]

And sayd, "Awaye, thou king of Jews,
Thou shalt not rest thee here;
Pass on; thy execution place
Thou seest, now draweth neare."

And thereupon, he thrust him thence;
At which our Saviour sayd:
"I sure will rest, but thou shalt walk
And have no journey stayed . . ."

(Wendover, 1228, cit. por Modder, 1939: 14)

> them as a contemporary problem; and this is of course what, from the very nature of romantic poetry, we might expect. But it seems just as evident that, in the poems in which the Jew appears as a figure of romantic and historical significance, his universal humanity is recognised. The poet enters into his sorrows, and feels "the trouble of the wanderer in his soul." (Modder, 1939: 119)

Trata-se, pois, de uma forma de representação do Judeu que, como referimos, viabiliza o seu emergir sob a forma de herói (sublime), na medida em que se abandona a sua interpretação como ser puramente maléfico e em que o sublinhar da sua humanidade, das suas falhas, mas também da sua marginalização e do seu sofrimento (inigualável) remete para a figura do herói romântico.

No Romantismo, o mito do Judeu Errante surge com algumas variações nas inúmeras obras literárias em que é adaptado e de entre as quais destacamos *The Monk* de Matthew Lewis, onde a personagem referida como "the Stranger" lamenta o seu destino e enumera as consequências da maldição de Cristo:

> 'No one,' He replied, 'is adequate to comprehending the misery of my lot! Fate obliges me to be constantly in movement: I am not permitted to pass more than a fortnight in the same place. I have no Friend in the world, and from the restlessness of my destiny I never can acquire one. Fain would I lay down my miserable life, for I envy those who enjoy the quiet of the Grave: But Death eludes me, and flies from my embrace. (Lewis, [1795] 2002: 169)

Neste excerto, resume-se tudo aquilo que caracteriza a vida e o sentimento do errante, incluindo o desejo e a impossibilidade da morte, o que valeu a Ahasverus a designação alemã de *Der Ewige Jude* (o Judeu Eterno).[74] Aliás, como refere Alan Pasco (1997: 155), ao Judeu Errante nem sequer é permitido suicidar-se e, ainda que tal fosse possível, vemos que em *Melmoth the Wanderer* a angústia do herói não advém

[74] Uma designação que tem origem num poema Christian Schubart com esse mesmo título (Modder, 1939: 115-116).

apenas da sua condenação terrena, mas também do facto de ela se poder prolongar para lá dos limites da sua mortalidade: "[I]f my crimes have exceeded those of mortality, so will my punishment" (Maturin, [1820] 1989: 537).

Os errantes surgem então no sentido em que a eles se refere Bernard Blackstone, isto é, enquanto sujeitos para os quais a Queda tem como expressão a sua metamorfose em viajantes perdidos no tempo e no espaço – "wanderers, Lost Travellers in the deserts of Time and Space" (Blackstone, 1962: 1). Com efeito, esta definição traduz alguns dos aspectos que melhor caracterizam a errância desses sujeitos, como sejam o facto de estarem perdidos num deserto (que muitas vezes é literal, mas que é sobretudo uma metáfora para um (*não*-)espaço em que o indivíduo não encontra pontos de referência ou condições que lhe permitam permanecer), e o facto de se alargar a noção de errância para lá do espaço, considerando também o facto de ela ser feita no tempo. Ora, esta ideia da errância pelos desertos do tempo é essencial para o entendimento da dimensão do castigo sofrido pelo errante que, como vimos a propósito de *Melmoth the Wanderer*, pode mesmo ir para além dos limites da vida física:

> [M]y master has other work for me! When a meteor blazes in your atmosphere – when a comet pursues its burning path towards the sun – look up, and perhaps you may think of the spirit condemned to guide the blazing and erratic orb. (Maturin, [1820] 1989: 540)

Melmoth salienta mais uma vez a impossibilidade absoluta de escapar ao castigo que lhe foi imposto, referindo a figura do seu "mestre" como aquele que, sendo superior, determina o seu percurso/a sua errância. É a este que é atribuída a responsabilidade pela inexistência de um ponto de chegada físico ou temporal, até porque o destino do seu espírito condenado não é diferente do do seu corpo.

Segundo o herói, ao errar pela Terra seguir-se-á um errar celeste que é agravado por se fazer seguindo o rasto chamejante de um meteoro que executa uma órbita errática (imagem infernal que sublinha as tormentas do percurso). Assim, e à semelhança do que sucede em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* quando o monstro mantém Victor vivo nos glaciares, também aqui a figura dominante opta por prolongar a existência miserável da sua vítima e, com ela, o seu castigo.

Para o errante, o espaço e o tempo formam uma cápsula que o aprisiona e cujas paredes invisíveis o impelem e forçam a prosseguir infinitamente uma trajectória errática. A moldura dentro da qual o sujeito errante é aprisionado afasta-o definitivamente do tempo e do espaço reais e aponta para a leitura de um tempo e um espaço insubstanciais e indeterminados, tornando-os assim infinitos. Consideramos então que, à proposta de Daemmrich (1987: 249), segundo a qual a figura do errante constituiria o arquétipo do homem livre e autónomo, deveremos acrescentar a noção complementar do errante como o homem aprisionado num espaço e num tempo em que não pode permanecer, mas aos quais também não pode escapar.

Como referimos no início deste capítulo, a errância pode constituir uma busca, ainda que o objectivo dessa busca não chegue a ser atingido. Nestes casos, o objectivo do errante é encontrar um exílio, um lugar novo onde lhe seja permitido permanecer e usufruir de uma identidade. Efectivamente, o sujeito que é expulso do Éden procura atenuar o seu castigo através da procura de um espaço a que possa chamar seu, como sucede quando Melmoth se dirige à ilha em que encontra Isidora, quando Dantès faz da Ilha de Monte-Cristo o seu lar ou quando Peter Schlemihl procura refúgio na gruta em Tebas. O errar (auto-)imposto e punitivo constitui uma

das principais fontes dos sentimentos de alienação, de não-pertença e de melancolia que caracterizam os heróis em estudo. Aliás, Kari Weil (1995) diz mesmo que a expulsão do Éden implica um exílio que encontra na melancolia o seu homólogo psicológico. À semelhança de Caim, quando banidos do seu mundo (da casa do Pai), os heróis perdem o seu único ponto de referência e a base da sua identidade, deixando de pertencer a uma família para se tornarem pertença do mundo, como diz Mina a propósito de Peter Schlemihl, – "Graf Peter […] gehört der Welt an" (Chamisso, [1813] 1922: 289). Os errantes pertencem a um mundo indefinido, que não era inicialmente o seu, no qual não se reconhecem e onde têm necessariamente de criar uma nova identidade ou um conjunto de novas identidades para si próprios que lhes permita sobreviver nesse novo espaço. Assim, e uma vez que a errância passa essencialmente por espaços marginais (exteriores ao espaço central simbolizado pelo Éden) e obscuros, o herói constrói uma identidade igualmente marginal e sombria que o protege e que simultaneamente o torna poderoso, como de resto já tivemos oportunidade de verificar nos capítulos anteriores.

Podendo a errância constituir uma forma de perseguição, como sucede em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* e em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (aqui por parte do Diabo), o acto de vaguear é fundamentalmente uma manifestação ou representação do desejo de fuga que caracteriza o homem romântico.[75] Uma fuga que deriva do repúdio dos românticos face à finitude do ser, à sua mediocridade e aos limites que lhe são impostos. Desta rejeição da condição humana nasce o desejo

[75] Como referimos atrás, a errância pode constituir uma forma de fuga a um poder superior que não permite que o indivíduo crie raízes num determinado local, mas pode também traduzir-se numa perseguição, desenhando assim pequenos percursos, pequenas viagens, dentro do seu destino errante, como se verifica em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, em *Le Comte de Monte-Cristo* , em *Melmoth the Wanderer* e em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (onde o diabo é a figura errante que, à semelhança de Melmoth efectua os seus trajectos em função das suas perseguições).

de fuga, de poder escapar à pequenez que caracteriza o ser humano através da vivência de experiências extraordinárias.

E, se a viagem remete para o domínio da realidade e para o exotismo descrito nos diversos relatos produzidos nesta época por viajantes como o próprio Chamisso,[76] a errância existe num espaço e num tempo insubstanciais que não correspondem a coordenadas reais e, por isso, aponta para um domínio onde o real e o fantástico se misturam. De resto, como nota René Riegel (s/d: 76) a propósito de *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, os autores desenvolvem a acção de modo alternado num e noutro domínio, criando um movimento que mistura o real e o maravilhoso e em que personagens e leitor entram e saem destes dois mundos sem estranharem essa intercepção. São comuns os estados de semi-consciência que, nomeadamente devido ao uso dos diferentes tipos de droga, impedem que "o sujeito se situe e defina em função das coordenadas do espaço e do tempo, com frequência dilatadas em proporções cósmicas" (Flor, 2004: 46). Ora, nas obras em análise, este movimento é em muito facilitado pela errância e pelo carácter mais ou menos transcendente das personagens que a ela estão associadas.

O errante surge como uma figura fantasmagórica ou um morto-vivo condenado a vaguear por um mundo a que não pertence. A sua presença no mundo dos homens é, como a de Marat e Charlotte Corday na obra de Hugo, a de um espectro, do fantasma de uma figura trágica que erra no espaço e no tempo, aterrorizando os vivos, provocando neles o sentimento de *unheimlich* que, segundo Schelling, pode ser despertado pela indeterminação quanto à humanidade ou à vida

[76] O autor relatou a sua viagem à volta do mundo entre 1815 e 1818 em "Reise um die Welt", Chamisso- *Sämtliche Werke*, Ludwig Geiger (ed.), B. 3-4, Reclam, Leipzig, [1821] 1922.

de uma figura (Freud [1919] 1998: 157),[77] e conferindo ao texto um carácter fantástico: "[D]eux spectres venaient de traverser l'horizon, Marat un couteau au flanc, Charlotte Corday sans tête, tout devenait formidable" (Hugo, [1874] 1965: 242).

Em suma, a errância, por constituir a busca de uma integração inatingível, representa fundamentalmente o total desenraizamento de um (*não*-)sujeito que não pertence a nenhum espaço ou tempo mas que, ao mesmo tempo, encerra em si a totalidade do tempo e do espaço humanos (Rouart, [1993] 1998: 889). O errante é assim um sujeito cuja simultânea fragmentação e totalidade se manifesta também nas relações complexas que estabelece com o Outro e consigo próprio, como veremos em seguida.

[77] Trata-se de uma situação relativamente comum nos textos em análise onde, como já referimos a propósito de *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, de *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* e de *Le Comte de Monte-Cristo*, abundam as personagens de natureza indefinida e com uma existência duvidosa. Aliás, voltaremos ao conceito de *unheimlich* na parte seguinte, a propósito da dificuldade em determinar a verdadeira essência dos objectos monstruosos.

PARTE III

O Herói Sublime e o Outro

1. As relações sociopolíticas: O monstro como metáfora política, social e interpessoal

1.1. Os conflitos sociais como monstro

A obra literária não é em momento algum um produto isolado e indiferente à História, pelo que são muitos os autores que frisam a questão da extratextualidade.[1] Autores como Stephen Prickett (1981: 6-9) e Allan Pasco, por exemplo, sublinham a relação que se estabelece entre a literatura, a política, a religião e a filosofia, afirmando o último que toda a literatura tem por base a História. Assim, as obras em estudo (e os seus heróis em particular) são, em parte, um produto das grandes revoluções que marcaram o período histórico da sua produção e que estão na origem de enormes transformações técnicas, científicas, sociais e políticas, mas

[1] Nomeadamente Mieke Bal, em *Teoría de la Narrativa*: "La denominada situación extratextual crea outro problema más: la influencia de la realidade en la historia, en cuanto la realidad juegue un papel en ella" (1987: 89).

também, e como nota Flor, de metamorfoses ao nível da estética, da cultura e da filosofia que, segundo o autor, estão conotadas com aquilo a que chama "Revolução Romântica" (Flor, 2004: 40).[2] Logo, existe uma relação simbiótica entre arte e realidade, sendo que, de acordo com Pasco (1997: 3-4), as histórias manifestam a História o que, constituindo um facto relativamente à generalidade dos textos literários, no *corpus* em estudo é particularmente evidente e relevante em *Quatrevingt-treize*, uma vez que se trata de um romance histórico onde se misturam e dissolvem as fronteiras entre eventos, datas, espaços e figuras reais e ficcionais. Victor Hugo escreveu a sua obra sobre um fundo histórico poderoso e significativo – um momento que afectou definitivamente a História da França, e não só. À semelhança de muitos outros romances históricos, *Quatrevingt-treize* situa-se num momento decisivo para a consolidação da nacionalidade (Marinho, 1999: 48) e retrata o momento mítico do princípio, bem como os heróis igualmente míticos (reais e ficcionais) que o marcaram. Na verdade, a robustez do romance de Hugo deriva em grande medida da capacidade de introduzir na obra acontecimentos e personagens tão fortes como os que marcaram o ano de 1793 e, por outro lado, de criar uma história e personagens suficientemente sólidas para resistirem à intrusão no texto de uma realidade tremenda. Em *Quatrevingt-treize*, as figuras e os acontecimentos reais ganham em significado e os elementos ficcionais em realidade:

> La révolution est une action de l'Inconnu. Appelez-la bonne action ou mauvaise action, selon que vous aspirez à l'avenir ou au passé, mais

[2] Veja-se também o seguinte excerto de "Poética, Romantismo e Revolução", onde o autor afirma que, "[p]ara além de uma dimensão sócio-económica, projectada nas consequências e sequelas da Revolução Industrial, e para lá das incidências teórico-práticas no campo jurídico-político--institucional envolvente da Revolução de 1789, o liberalismo oitocentista assume ainda uma terceira valência, esta de carácter estético-literário-cultural que, a despeito de múltiplas reservas, poderemos denominar Revolução Romântica" (Flor, 2002b: 146).

> laissez-la à celui qui l'a faite. Elle semble l'oeuvre en commun des grands événements et des grands individus mêlés, mais elle est en réalité la résultante des événements. Les événements dépensent, les hommes payent. Les événements dictent, les hommes signent. Le 14 juillet est signé Camille Desmoulins, le 10 août est signé Danton, le 2 septembre est signé Marat, le 21 septembre est signé Grégoire, le 21 janvier est signé Robespierre ; mais Desmoulins, Danton, Marat, Grégoire et Robespierre ne sont que des greffiers. Le rédacteur énorme et sinistre de ces grandes pages a un nom, Dieu, et un masque, Destin. Robespierre croyait en Dieu. Certes! (Hugo, [1874] 1979: 219)

Nesta passagem, o narrador cria pares que ligam os homens aos factos e às datas, metonimicamente transformando esses homens nos próprios acontecimentos e nas suas consequências, apesar de em, última instância, atribuir a responsabilidade máxima a Deus. Em *Quatrevingt-treize*, retratam-se o momento (93), os acontecimentos (guerra civil, mas também a exterior), o lugar (Paris e a Vendeia) e o gesto (de Cimourdain). E, se nesta obra os primeiros três elementos estão conotados com a realidade e com as figuras históricas referidas no excerto supracitado, é através do último elemento referido, mediante a introdução do gesto (ficcional) de Cimourdain, que Hugo expressa a sua visão sobre a Revolução Francesa. Com efeito, o erro fatal do herói que executa o filho em nome de uma Justiça absoluta denuncia a falta de humanidade que preside ao seu acto, e por via deste ao de todos os actos *justiceiros* praticados durante o período do Terror, contrariando o espírito inicial da Revolução. Cimoudain/93 simboliza a amputação ao invés da resolução, logo, a representação do problema pessoal (ficcional) de Cimourdain é também a do problema político e histórico a ele associado e das suas implicações reais.

A inevitabilidade da existência de uma relação entre arte e realidade é inerente à própria natureza da existência humana que, alicerçada num determinado

tempo e espaço, não pode simplesmente ignorar as circunstâncias - pode recusá-las, mas mesmo esse acto constitui uma reacção e, portanto, uma forma de se lhes referir.

Um exemplo de como a extratextualidade se concretiza textualmente é dado por Thomas Noon Talfourd e por outros contemporâneos seus, quando afirmam que a Revolução Francesa não foi somente uma crise política e social, mas também uma crise intelectual, moral e imaginativa que modelou a grande literatura da época (Abrams, 1973: 329). Em "English Romanticism" (1963: 27-28), Abrams refere a associação estabelecida por autores como Shelley, Francis Jeffrey, Hazlitt e De Quincey entre a grandiosidade dos acontecimentos e a grandiosidade da nova literatura (mais precisamente da nova poesia). Abrams subscreve nesses autores a crença na existência de uma relação entre os acontecimentos do período revolucionário e a poesia produzida, ou seja, entre as condicionantes políticas, intelectuais e emocionais deste período e o ponto de vista, os temas, os valores e a linguagem da poesia romântica (Abrams, 1963: 29). Também, Breen e Noble (2002: 119) referem a necessidade que os autores ingleses tiveram de dar a Revolução Francesa a conhecer ao público britânico, salientando as respostas que este acontecimento suscitou por parte de Edmund Burke, em *Reflections on the Revolution in France* (1790), e de Thomas Paine, em *The Rights of Man* (1791), respostas absolutamente antagónicas, já que a obra de Burke é um ataque à Revolução Francesa e a obra de Paine responde à de Burke, defendendo os republicanos. Para além disso, Breen e Noble mencionam também a existência de um grande número de obras acerca da Queda da Bastilha e de escritores Jacobinos Ingleses (2002:

117-118, 121). Trata-se, pois, de uma vasta produção literária[3] inspirada nesse acontecimento.

Também Marilyn Gaull sublinha o modo como as questões literárias, filosóficas, políticas, sociais e científicas estão intimamente relacionadas, referindo como a literatura inglesa do período pós-Revolução Francesa (nomeadamente a gótica) é o resultado de uma mudança de gosto radicada nos factores envolventes.[4] Até porque, de acordo com Paul Cantor (1993: 90), na literatura deste período a representação da violência assume grandes proporções e é consequência inevitável da vivência de um tempo tão violento como foi o da Revolução Francesa e das Guerras Napoleónicas. Segundo Gaull, o gosto pela literatura gótica e principalmente pelo drama gótico está intimamente relacionado com os horrores reais provocados pela guerra, pela Revolução Industrial/evolução científica e pela instabilidade política de um regime ainda feudal e opressor, que suplantariam mesmo os da ficção:

> English life itself acquired gothic dimensions as the war against France escalated, the wounded and maimed returned to a free country where the poor were hungry, often homeless vagrants, and where the children were abandoned, disfigured, and tormented in factories, workhouses, and mines; where the King was mad […]; where an illiterate peasant could be hanged for stealing a turnip […]; where gas and steam and electricity were animating the inanimate and enslaving the people who created them; where galvanism […] made corpses smile and mesmerism (hypnosis) made people look dead […]; where graves were robbed on such a regular basis that the London poor suspected medical schools of starting epidemics to replenish their supply of corpses for the dissecting room. In other words, the real horrors had

[3] Mas também pictórica e musical, como sucede, por exemplo, com *Fidelio* (1805, rev. em 1814), de Beethoven.

[4] Em "The Gothic Novel, 1764-1824", George Haggerty (1994: 221) enumera um conjunto de fontes que, em seu entender, contribuíram para o emergir da literatura gótica, referindo o interesse pela arquitectura Gótica, a mudança do gosto popular, a frustração com a "razão", os novos conceitos de subjectividade e de resposta emocional (associados à estética do sublime), a política do individualismo e, por fim, a Revolução Francesa.

> exceeded the fictional ones, and the public needed […] drama, not novels. (Gaull, s/d: 240-241)

É, pois, um facto que as condicionantes históricas marcam inevitavelmente as obras literárias, ainda que o possam fazer de um modo mais ou menos explícito. No caso do Romantismo, encontramos fundamentalmente referências que reportam a dois períodos históricos distintos: a Idade Média (na ficção histórica e gótica) e os grandes conflitos sociais europeus e americanos que ocorreram entre finais do século XVIII e princípios do século XIX. Estes conflitos são representados quer de modo directo, através da referência às datas, aos acontecimentos e aos intervenientes, como sucede em *Quatrevingt-treize* (relativamente ao Terror), em *Le Comte de Monte-Cristo* (relativamente ao período Napoleónico) ou em *Melmoth the Wanderer* (a propósito das aspirações nacionalistas irlandesas e dos conflitos entre Protestantes e Católicos),[5] quer metaforicamente, como acontece quando a figura monstruosa representa física e/ou psicologicamente a monstruosidade dos conflitos envolventes, o que sucede afinal com todos os heróis monstruosos. Procuraremos então verificar, nesta parte do nosso trabalho, em que medida é que estes conflitos sociais se manifestam no herói e constituem parte integrante da sua natureza de monstro, e até que ponto devemos considerar, eventualmente, que os conflitos são o verdadeiro monstro e o herói sublime um meio para a sua metaforização. De resto, o carácter gigantesco do herói sublime e o modo como a violência irracional desse corpo imenso se abate sobre os que o rodeiam é manifestamente uma representação do impacte que os acontecimentos violentos da época tiveram sobre

[5] Sobre os conflitos políticos e religiosos implicados na obra de Charles Maturin, confronte-se Punter, 2002: 105-123 e Sage, 2000: 81-93.

os homens. O monstro é ao mesmo tempo uma figuração dos heróis/vilões reais, das multidões descontroladas e dos acontecimentos propriamente ditos – monstruosos, todavia admiráveis, fascinantes e, como tal, sublimes. Para além da dimensão excessiva, há também outras características que física e psicologicamente fazem dos heróis sublimes uma representação destes conflitos. Falamos das marcas/cicatrizes físicas de que o corpo do monstro de Frankenstein constitui o paradigma, expondo os fragmentos sociais, políticos e territoriais que encontram na cicatriz o espaço da sua separação, mas também do seu encontro/confronto.[6] Psicologicamente, este tumulto reflecte-se na desestruturação mental de que estes heróis padecem, nos seus conflitos interiores e na ausência de uma identidade que lhes permita a integração e de cuja busca incessante a criatura de Frankenstein é mais uma vez exemplar.

Efectivamente, a figura do herói sublime, tal como as obras em que se insere, não constitui unicamente uma expressão dos princípios de uma determinada corrente estética, mas também das questões sociais e políticas a que o autor e/ou o herói estão expostos e são sensíveis.[7] Revela-se assim a existência de uma ligação entre estética e moral que, segundo Oscar Kenshur, teve origem numa necessidade

[6] Confronte-se *Purity and Danger. An Analysis of Concepts for Polution and Taboo*, de Mary Douglas (1966), *The Body and Society*, de Bryan S. Turner (1996), Sterrenburg, 1984: 143-171, Baldick, 1987: 54-57, Buescu, 2000: 555-568 e Buescu, 2001: 105-111.

[7] Sentimos aqui a necessidade de referir autor e/ou herói, uma vez que, no caso das obras que remetem para a Idade Média, continuam a ser os conflitos relacionados com a Revolução Francesa que se fazem sentir na construção da figura monstruosa. Com efeito, o herói, ainda que colocado num período histórico distinto, protagoniza os valores e os ideais que caracterizam o sujeito romântico, como são os casos, não só de *Melmoth the Wanderer*, mas também de *Eurico, o Presbítero* (Alexandre Herculano, 1844), de *The Castle of Otranto* (Horace Walpole, 1765), de *The Monk* (Matthew Lewis, 1795), entre muitos outros.

humana de obter conhecimento e impulsos morais que possibilitassem a preservação social e que, posteriormente, veio a suscitar o discurso estético:

> [T]he discourse of aesthetics begins to take shape as a debate about how we can have moral knowledge or moral impulses of the sort that preserve the social order and that preclude fanaticism and sedition. On one side are those who assert that moral knowledge results from the intellectual apprehension of harmonious and beautiful forms; and on the other side are those who assert that moral responses to sensory stimuli, are immediate, automatic responses to sensations. Each view of moral cognition will give rise to a branch of aesthetic theory. (Kenshur, 2000: 13)

O herói sublime é assim o produto da fusão das vertentes moral e estética dominantes no momento da sua concepção. No período Romântico, o herói emerge como uma figura que se opõe à preservação de uma determinada ordem social e impulsiona a criação de uma nova ordem, de um modelo social novo que rompe com o existente até então e que tem como alicerce o sublime. A rejeição das formas harmoniosas e belas, bem como de uma certa moralidade, que é aqui sinónimo dos poderes político e religioso, remete este herói para o domínio da desarmonia e da irregularidade, para o instinto de auto-preservação como meio de resistência aos poderes impostos, isto é, para o domínio de um sublime ético e estético.

O distanciamento do herói sublime face ao bem, à moral e ao poder instituídos encontra fundamento nas enormes tensões e conflitos sociais que marcaram o período Romântico. Estes estiveram na origem das revoluções que se sucederam entre finais do século XVIII e princípios do século XIX, cuja representação literária (mesmo quando metafórica) permite ao leitor partilhar a experiência sublime do herói. Falamos, pois, de um modo de aceder à experiência sublime por intermédio da obra literária, neste caso de um sublime relacionado com

a estética política de Edmund Burke, ou seja, com as relações mútuas entre o poder e o valor estético. Em "Sublime Politics: On the Uses of an Aesthetics of Terror", Steven Cresap problematiza a estética política *burkiana*, referindo que o ser humano se deleita perante as representações realistas de catástrofes e perante as próprias catástrofes, e que inclusive as procura, desde que as possa observar em segurança (Cresap, 1990: 113-115).

A Revolução Francesa constituiu indubitavelmente o episódio mais marcante e mais apaixonante deste período histórico, tendo por isso suscitado inúmeras representações dos acontecimentos a ela associados. Porém, devemos sublinhar que a Revolução Francesa não foi um fenómeno isolado e encontramos na sua génese, entre muitos outros factores de diversas ordens, aquele que foi o fundamento intelectual subjacente a todos os movimentos revolucionários da época: a filosofia das luzes – um fenómeno do século XVIII para o qual abriram caminho o Humanismo e a Reforma, no século XVI, e a Corrente Libertina, no século XVII. Com efeito, os filósofos do século XVIII (como Rousseau, Montesquieu, Voltaire, Diderot, Helvetius, D'Alembert, o Marquês de Condorcet ou D'Holland) herdaram o pensamento moderno proposto pelas correntes que os antecederam, nomeadamente através da *Encyclopédie* (1772), fixando assim bases para a Revolução

Francesa,[8] mas também para todas as restantes acções revolucionárias que tinham como objectivo o fim da tirania dos poderes político e religioso e que, tal como o Iluminismo,[9] visavam em última instância "libertar todos os seres humanos" (Hobsbawm, [1962] 1982: 36).[10]

A Revolução Francesa é parte de um vasto número de tumultos igualmente sangrentos que se sucederam na América do Norte, no continente europeu e em Inglaterra, como são os casos dos conflitos na Irlanda, em 1798, de que resultaram cerca de 30.000 mortos numa população seis vezes inferior à francesa, e em Varsóvia, a 4 de Novembro de 1794, onde num único dia foram mortas cerca de 45.000 pessoas (Wright, 1990: 92).[11] Segundo Jacques Godechot, todos estes

[8] Em *Cultures in Conflict: The French Revolution*, Gregory Brown dá conta de como as transformações ao nível do pensamento e da cultura se fizeram sentir durante a Revolução Francesa: "The transformation of culture in eighteenth-century France is undoubtedly the greatest change of the period. Some historians believe that from 1680 onwards, the French people had a collective crisis of conscience in which they gradually doubted their beliefs in traditional religion, politics and society. While this claim is probably overstated, there was undoubtedly a thorough change in thinking at every level of society. Among the best educated, the Enlightenment extended the Scientific Revolution by promoting the idea that human reason could produce knowledge useful in the organization of literature and the arts, the economy (inventing modern economics and agronomy), society (inventing social science), government (political science) and even morality. This desire to break with tradition and reform all things through the use of reason was one of the most important cultural changes that would be felt strongly during the French Revolution" (Brown, 2003: 36).

[9] Sobre a influência da filosofia iluminista no despoletar e nos ideais da Revolução Francesa confronte-se *The Philosophy of the Enlightenment*, de John Grier Hibben (New York: Charles Scribner's Sons, 1910), *In Search of Humanity: The Role of the Enlightenment in Modern History*, de Alfred Cobban (New York: George Braziller, 1960), *Les Philosophes: The Philosophers of the Enlightenment and Modern Democracy,* de Norman L. Torrey (New York: Capricorn Books, 1961), *The Enlightenment in France*, de Frederick B. Artz (Kent, Ohio and London: Kent University Press, 1968), *Understanding the French Revolution*, de Albert Soboul (New York: International Publishers, 1988), *The Oxford History of the French Revolution* de William Doyle (Oxford: Oxford University Press, 1989), *Origins of the French Revolution* de William Doyle (Oxford: Oxford University Press, 1989), *The French Revolution*, de Marsha L. Frey (Westport: Greenwood Press, 2003) e "The Enlightenment" in *History Review*, Issue. 28, de John Robertson (www.infotrac.galegroup.com, 1997).

[10] A propósito deste carácter utópico e messiânico da Revolução Francesa, confronte-se também Flor, 2002b: 146.

[11] "Tão impressionante foi esta concomitância de agitação política, que alguns historiadores modernos se têm referido a uma 'época de revolução democrática' de que a Revolução Francesa seria apenas um exemplo, embora o mais dramático e de maior alcance" (Hobsbawm, [1962] 1982: 78).

acontecimentos derivaram da Guerra da Independência da América do Norte (1775-1783),[12] por isso referiu-se-lhes utilizando a expressão *"revolução atlântica"*, e considerou a Revolução Francesa como o acontecimento central desse conflito maior (Tulard, 1989, vol. II: 125-126). Efectivamente, não tendo sido a única, a Revolução Francesa foi sem dúvida, e como bem nota Hobsbawm, aquela que maior impacte teve em todo o mundo, foi "*a* revolução do seu tempo e a mais destacada do seu tipo" ([1962] 1982: 79-80).[13]

A rivalidade franco-inglesa, que já datava de 1754, devido à guerra entre colonos da "Nova França" e colonos da "Nova Inglaterra" pela posse desta colónia, agudizou-se na sequência do apoio prestado aos insurrectos americanos pelos franceses aquando da Guerra da Independência. Estas divergências agravaram-se devido à política expansionista da França pós-revolucionária, nomeadamente a invasão dos Países Baixos Austríacos, em 1792, tendo levado à ruptura definitiva com a Áustria em 24 de Janeiro de 1793. Todavia, não foi só a Inglaterra que se inquietou com a orientação da política francesa e, ao longo desse mesmo ano, as

[12] Para a qual a França contribuiu financeiramente, agravando assim a dívida nacional e, consequentemente, as condições de vida da população, o que levou a sucessivas crises políticas internas que viriam a culminar na Revolução Francesa (Hobsbawm ([1962] 1982: 40).

[13] Na introdução dos editores a *The Bastille: A History of a Symbol of Despotism and Freedom*, Keith Baker e Steven Kaplan dão conta da verdadeira dimensão da Revolução Francesa: "The events that began to unfold in France in 1789 have, for two hundred years, occupied a privileged historical site. The bicentennial has served as a dramatic reminder that not only our modern notions of revolution and human rights, but the entire range of our political discourse derives from them. The French Revolution has been to the modern world what Greece and Rome were to the Renaissance and its heirs: a condensed world of acts and events, passions and struggles, meanings and symbols, constantly reconsidered and reimagined in the attempt to frame -- and implement -- an understanding of the nature, conditions, and possibilities of human action in their relation to politics, culture, and social process. To those who would change the world, the Revolution still offers a script continuously elaborated and extended -- in parliaments and prisons; in newspapers and manifestoes; in revolutions and repressions; in families, armies, and encounter groups.... To those who would interpret the world, it still presents the inexhaustible challenge of comprehending the nature of the extraordinary mutation that gave birth to the modern world" (Lüsebrink and Reichhardt, 1997: xiv).

rupturas sucederam-se: primeiro com a Espanha e depois com a maior parte dos príncipes do Império Germânico, com a Prússia, com a Áustria, com a quase totalidade dos Estados italianos, com Portugal e com a Rússia. A Suécia manteve-se hesitante e os únicos estados que optaram pela neutralidade foram Génova, Veneza, a Dinamarca e a Suíça (Tulard, 1989, vol. I: 137). Perante esta situação, o governo ditatorial composto por uma minoria de Jacobinos e de *sans culottes*, que entretanto tinham eliminado os Girondinos e abandonado os ideais democráticos, decide criar uma força militar composta por trezentos mil homens mobilizados à força. Este episódio está na origem da Insurreição da Vendeia, escolhida por Victor Hugo, de entre todos os episódios do Regime do Terror, como cenário para *Quatrevingt-treize*. A narração desta obra tem início com a localização da acção no tempo e no espaço, sublinhando-se, desde logo, o aspecto trágico daquele momento de uma insurreição a que o narrador se refere como uma luta épica (entre outras desses tempos):

> Dans les derniers jours de mai de 1793, un des bataillons parisiens amenés en Bretagne par Santerre fouillait le redoutable bois de la Saudraie en Astillé. On n'était pas plus de trois cents, car le bataillon était décimé par cette rude guerre. C'était l'époque où, après l'Argonne, Jemmapes et Valmy, du premier bataillon de Paris, qui était de six cents volontaires, il restait vingt-sept hommes, du deuxième trente-trois, et du troisième cinquante-sept. Temps des luttes épiques. (Hugo, [1874] 1979: 31)

O narrador descreve um momento particularmente brutal da Revolução Francesa, durante o qual os confrontos entre exércitos inimigos resultaram em verdadeiras carnificinas – momento que vários historiadores têm referido como o genocídio dos vendeanos, uma vez que só nesta guerra contra a Vendeia foram mortas cerca de 200.000 pessoas (Gough, 1998: 2), entre as quais se encontravam mulheres e crianças deliberadamente assassinadas, como é explicado no depoimento de um dos

responsáveis pela chacina, o General Westermann, quando informa o Comité de Salvação Pública de que a Vendeia foi extinta:

> 'It has died beneath our sabres, together with its women and children … I have crushed the children under my horses' hooves, massacred the women – they, at least, will not give birth to any more brigands.' (citado por Wright, 1990: 72)

Com efeito, a uma revolução na qual o povo tinha depositado todas as suas esperanças e em que tinha projectado a sua ânsia de justiça, de liberdade e até mesmo de pão, seguiu-se um período ainda mais violento, mais repressivo e mais miserável do que o regime monárquico – facto agravado por não se tratar já da repressão do rei sobre o povo, mas sim entre pares, de cidadãos sobre cidadãos.

A nível exterior, a Revolução Francesa suscitou naturalmente opiniões divergentes. Foi o que sucedeu na Alemanha, por exemplo, onde Klopstock demonstrou inicialmente um grande entusiasmo e numa fase posterior aos acontecimentos de 1793 mudou radicalmente de posição, tendo inclusive devolvido os presentes que a República Francesa lhe havia oferecido em sinal de agradecimento pelo seu apoio. Também Goethe alterou a sua opinião relativamente à Revolução, apesar de ter tido de imediato a noção de estar perante acontecimentos invulgarmente grandiosos e irreversíveis: "Aqui e agora começa uma nova era da história do mundo, e vós podeis dizer que assististes ao seu nascimento" (Goethe, *Campagne in Frankreich* 1792, 1ª ed. 1822, citado por Barrento, 1989, vol. I: 161). Na

verdade, esta atitude inicialmente entusiástica dos autores alemães (e como veremos também dos ingleses)[14] deve-se mais ao facto de encararem a Revolução Francesa como o início de uma nova era, do que propriamente a uma mais concreta convergência de ideais políticos. Segundo João Barrento, esta atitude positiva deve-se ao facto de se entender a Revolução "mais como uma coisa francesa do que como um fenómeno a imitar" (Barrento, 1989, vol. I: 161-162) – afirmação que podemos confirmar através da leitura de uma carta de Johann Peter Eckermann a Goethe, na qual o autor não só rejeita as atrocidades cometidas em nome da Revolução, como também a imitação alemã, em seu entender artificial, do fenómeno francês:

> É certo que não podia ser amigo da Revolução Francesa, porque as barbaridades dela me tocavam de perto e me indignavam dia a dia e hora a hora, enquanto que as consequências úteis não eram ainda visíveis nesse tempo. Também me não podia ser indiferente que na Alemanha se tentassem reproduzir *artificialmente* cenas semelhantes, que em França eram consequência de uma necessidade inevitável. (Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823-1832*, Leipzig 1836-48, citado por Barrento, 1989, vol. I: 164) [itálico do autor]

Atitude igualmente céptica, neste caso mantida desde o primeiro momento, é a de Edmund Burke, que tem uma visão quase premonitória, segundo Coleridge até mesmo profética,[15] de quanto os eventos que derivam da Revolução vão dar um

[14] A propósito das reacções de apoio que a Revolução Francesa desencadeou noutros países, confronte-se Hobsbawm ([1962] 1982: 111-115).

[15] "The satisfactory solution is that Edmund Burke possessed and had sedulously sharpened that eye, which sees all things, actions and events, in relation to the laws that determine their existence and circumscribe their possibility. He referred habitually to principles. He was a scientific statesman; and therefore a seer. For every principle contains in itself the germs of a prophecy; and as the prophetic power is the essential privilege of science, so the fulfilment of its oracles supplies the outward and (to men in general) the only test of its claim to the title" (Coleridge, [1817] 1984: 105).

significado perverso à palavra liberdade, transformando-a na liberdade de alguns para decapitar o rei, ignorar a constituição, centralizar o poder e criar um tribunal revolucionário com vista à eliminação de todas as vozes discordantes:[16]

> The effect of liberty on individuals is that they may do what they please: we ought to see what it will please them to do, before we risk congratulations, which may be soon turned into complaints. (Burke, [1790] 1986: 91)

A evolução dos acontecimentos que se sucedem à Revolução vem, como vimos atrás, confirmar as piores suspeitas de Burke, cujo discurso adquire a certa altura um tom abertamente anti-revolucionário. Burke retratou os revolucionários como assassinos, como rufiões que não só desrespeitavam a soberania real, como também desprezavam o estatuto de mulher da rainha[17] (Burke, [1790] 1986: 164) e, de um modo geral, toda a hierarquia social e todo um sistema de valores que caracterizava o *Ancien Régime*:

> On this scheme of things, a king is but a man; a queen is but a woman; a woman is but an animal; and an animal not of the highest order. All homage paid to the sex in general as such, and without distinct views, is to be regarded as romance and folly. Regicide, and parricide, and sacrilege, are but fictions of superstition, corrupting jurisprudence by destroying its simplicity. The murder of a king, or a queen, or a bishop, or a father, are only common homicide; and if the people are by any chance, or in any way gainers by it, a sort of homicide much the most pardonable, and into which we ought not to make too severe a scrutiny. (Burke, [1790] 1986: 171)

[16] Segundo Mark Philp (1999: 19), trata-se de factos que levaram a que aqueles que inicialmente viam Burke como um louco, tivessem vindo a expressar na segunda metade da década de 90 opiniões semelhantes às deste anti-revolucionário.

[17] Também Helen Maria Williams (1762-1827), conhecida pelas suas ideias polémicas relativamente à Revolução Francesa, assume em determinado momento, nas *Letters from France* (1790, 1792), o papel de defensora das vítimas executadas pela Revolução. A autora, que compartilhava do repúdio de Burke por esses actos, sublinhou o facto de as mulheres terem sido condenadas e executadas como criminosas políticas (à semelhança do que acontecia com os homens), apesar de não lhes serem reservados quaisquer direitos políticos (Kennedy, 1994).

Para além de Burke e de Coleridge, que se afirma anti-jacobino ([1817] 1984: 102) e que expressa a evolução do seu desencanto no poema *France. An Ode* ([1798] 1994: 89-91), também Wordsworth se manifesta contra os acontecimentos que envolvem a Revolução Francesa. E, se numa primeira fase este autor reconheceu a Revolução Francesa como uma forma de fazer renascer a natureza humana, o Regime do Terror fez com que posteriormente viesse a rejeitá-la. Na verdade, para Wordsworth a busca do Paraíso e do renascimento da humanidade através da revolução progrediu no sentido da sua interiorização - o autor passou a procurar atingir esse Paraíso através da revolução/evolução intelectual, situada, portanto, ao nível da mente: "And, as the horizon of my mind enlarged,/[…] sanguine schemes,/ Ambitious projects, pleased me less" (Wordsworth, [1850] 1995 , XIII, vv. 51, 60, 61).

M. H. Abrams explica esta evolução da forma de pensar o apocalipse e o renascer do mundo para a felicidade na "era das revoluções" (Abrams, 1973: 334), [18] afirmando que, a seu ver, seria necessário compreender a dimensão das esperanças criadas pela Revolução Francesa para se poder entender o cataclismo que derivou do colapso dessas esperanças (Abrams, 1973: 329)[19] e, assim, também a rejeição de determinados modelos de revolução e a conclusão de que só uma revolução da mente humana teria a capacidade de criar uma nova Terra e um novo Céu :"[F]aith

[18] Notar que a expressão aqui utilizada por Abrams é também o título da obra de Hobsbawm atrás citada e na qual o autor descreve e analisa as transformações ocorridas entre 1789 e 1848, considerando que estas foram impulsionadas por aquilo a que chama a "dupla revolução": a Revolução Francesa e a Revolução Industrial britânica (Hobsbawm, [1962] 1982: 7).

[19] Em "English Romanticism", Abrams desenvolve esta questão, apresentando os testemunhos de autores franceses e estrangeiros que reconheceram a grandiosidade da Revolução Francesa e que a encararam com um enorme optimismo. Apesar de haver algumas posições mais moderadas, a ideia generalizada seria a de que a partir daquele momento nada seria impossível (Abrams, 1963: 32).

in an apocalypse by revelation had been replaced by faith in an apocalypse by revolution, and this now gave way to faith in an apocalypse by imagination or cognition" (Abrams, 1973: 334). Esta negação do modelo revolucionário francês e da sua capacidade de melhorar a humanidade constitui mais do que a expressão de uma mera crítica a factos acontecidos num país estranho; na verdade, ela traduz o receio que os diferentes autores tinham de ver esta forma de revolução reproduzida nos seus países e justifica a afirmação de Steven Blackmore (1996), segundo a qual a identidade nacional inglesa teria sido construída tendo a França católica como o "outro", como o exemplo a não seguir. Este modelo é radicalmente alterado com a Revolução Francesa e com a transformação da França católica numa França revolucionária e laica, continuando apesar disso a constituir um modelo indesejável para a Inglaterra monárquica e anglicana. É também significativo o facto de autores como Coleridge ([1817] 1984: 103) e Burke terem demonstrado preocupação relativamente à influência que a França tinha sobre o resto da Europa e de terem alertado para o perigo que, assim sendo, a Revolução e os seus ideais poderiam vir a representar para o seu país:

> France has always more or less influenced manners in England; and when your fountain is choked up and polluted, the stream will not run long, or not run clear with us, or perhaps with any nation. This gives all Europe, in my opinion, but too close and connected a concern in what is done in France. (Burke, [1790] 1986: 174-175)

Tal como aconteceu com os autores da época, também os historiadores que se lhes seguiram mantiveram opiniões divergentes relativamente à Revolução Francesa e ao período do Terror que lhe sucedeu. Estas opiniões variam de acordo com os diferentes ideais políticos e Hugh Gough, em *The Terror in the French*

Revolution (1998), resume-as em três palavras: catástrofe, circunstância e cancro. Com efeito, os historiadores de uma facção mais conservadora consideram que a Revolução Francesa foi uma catástrofe a que era intrínseco o Terror; os socialistas vêem-na como um passo decisivo na evolução da democracia moderna, durante o qual o Terror surgiu como um meio de defender a França dos contra-revolucionários; e por último, aqueles que se situam numa posição intermédia aceitam a importância da Revolução para a democracia moderna, mas entendem o Terror como um cancro, como uma parte pérfida e integrante da ideologia dos revolucionários desde o início (Gough, 1998: 2).[20]

Qualquer que seja o ponto de vista assumido, é incontestável que a Revolução Francesa mudou definitivamente o mundo e que, para além de ter dado origem às constituições escritas, aos governos parlamentares e a uma ideologia secular, despoletou também um sentimento de agitação e um desejo de revolta contra o poder instalado (religioso/político/pessoal) que se fez sentir por toda a Europa e não só. Estes sentimentos derivam de uma ruptura e de uma fragmentação que estão patentes quer ao nível sociopolítico quer ao nível pessoal e, de um modo notório, ao nível das artes. Estamos perante uma Europa fisicamente destroçada, habitada por uma população física e psicologicamente mutilada, mas também perante uma Europa que, em termos culturais, se encontra "dilacerada entre o racionalismo das Luzes e o renascer do misticismo" (Tulard, 1989, vol. II: 144). Ora, esta Europa fragmentada é vivida pelos autores e transposta para as artes, reflectindo-se na criação de obras que consistem elas próprias numa soma de

[20] A propósito dos diferentes pontos de vista assumidos pelos historiadores da Revolução Francesa face ao período do Terror, confronte-se também Ellis, [1988] 2000: 104.

fragmentos e que obrigam o leitor a deambular de história em história e de camada em camada, como sucede em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, em *Melmoth the Wanderer*[21] e, de um modo mais contido, também em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, entre muitas outras.

Esta mesma fragmentação reflecte-se ainda, e de modo decisivo, na criação de personagens que representam sujeitos também eles simbólica e literalmente fragmentados, das quais o monstro de Frankenstein constitui o paradigma. Trata-se de figuras que reproduzem em termos orgânicos a estrutura (e a conflituosidade) sociopolítica da época. No caso de *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, Chris Baldick (1987: 54) propõe uma leitura dos corpos de Victor e da sua criatura, segundo a qual este ser, desprovido de qualquer propriedade, representaria as classes oprimidas, enquanto o seu criador corporizaria o modo negligente como as classes dominantes tratavam os que lhes eram socialmente inferiores. O autor acrescenta ainda duas outras possibilidades de leitura política da obra – a mais comum, a leitura burkiana do monstro, de acordo com a qual ele seria uma concretização da ameaça iminente ao poder político em vigor e a proposta de construção de um novo corpo político[22] (Baldick, 1987: 54-55); e a interpretação de Franco Moretti, em *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms* (1983), que propõe que o corpo retalhado do monstro seja interpretado como a criação de um novo corpo social:

> Franco Moretti […] suggests that the piecing together of Frankenstein's creature is an image of the assembly in the late eighteenth century of the industrial proletariat, a new social 'body' thrown together from the *disjecta membra* of declining classes and later

[21] A este respeito confronte-se também "'Unprepared for Sudden Transformation': Identity and Politics in *Melmoth the Wanderer*", de Joseph Lew (1994).
[22] Expressão que retomaremos adiante a propósito da separação do rei em corpo natural e em corpo político.

> welded by the factory system into a dangerously powerful aggregation. (Baldick, 1987: 55) [itálico do autor]

Para além disso, Baldick afirma ainda que a criatura de Frankenstein poderia igualmente constituir uma referência ao modo como o criador perde o controlo sobre a sua construção monstruosa e, deste modo, uma alusão à incapacidade dos revolucionários franceses para controlarem os acontecimentos (monstruosos) que eles próprios desencadearam. De resto, esta opinião é também partilhada por Nora Crook, ainda que a autora refira a possibilidade de se efectuarem leituras do corpo do monstro como representação não apenas da Revolução Francesa e da energia revolucionária, mas também do próprio Napoleão Bonaparte:

> Frequently evoked is Edmund Burke's Gothic image, 'out of the tomb of the murdered monarchy in France has arisen a vast, tremendous, unformed spectre', Sade's description of *The Monk* as 'the necessary fruit of the revolutionary tremors felt by the whole of Europe' is applied to *Frankenstein* too. *Frankenstein* is read as a paradigm of the French Revolution, with the Creature an emblem of the multitude, or Bonaparte, or revolutionary energy. (Crook, 2000: 60)

O corpo do monstro de Frankenstein é assim, tal como o de Cimourdain, uma representação metafórica do corpo da Revolução e de todos os acontecimentos e/ou personagens de grande dimensão trágica desse período conturbado da história da humanidade. Tal como o movimento revolucionário, também estes heróis/monstros são únicos e representam o início de uma nova taxinomia:

> [A] Revolução, pela sua singularidade, novidade – o seu carácter ainda indeterminado, indefinido e único – surge também como uma figura *monstruosa*: neste caso, não tanto o último exemplar, degenerado, de uma espécie ontologicamente defunta, que perdeu todo o sentido (é assim que surge Luís XVI aos olhos dos revolucionários jacobinos durante o seu processo), mas como o *primeiro* elemento de uma nova (extraordinária) criação, aquela que inicia uma nova era e uma nova

taxinomia. (Guerreiro, 2000a: 190) [itálico do autor]

Trata-se, em ambos os casos, de corpos poderosos que, como explica Steven Bruhm (1994:139), tanto podem ser libertadores como tiranos.

Como lembra A. D. Harvey, em "The Body Politic: Anatomy of a Metaphor" (1999), o recurso ao corpo como metáfora política é um procedimento antigo e relativamente frequente ao longo da História, remontando a Esopo e à sua fábula "Barriga e Membros", na qual a barriga é denunciada como um parasita que vive do trabalho das mãos, da boca e dos dentes. Também no Antigo Testamento, no segundo capítulo do Livro de Daniel, o rei Nabucodonosor tem um sonho, no qual se estabelece uma relação entre as partes do corpo e alguns materiais mais ou menos nobres. Nabucodonosor sonha com "uma enorme estátua […] de um brilho extraordinário, mas de um aspecto terrível. Esta estátua tinha a cabeça de ouro fino, o peito e os braços de prata, o ventre e as ancas de bronze, as pernas de ferro, os pés metade de ferro e metade de barro" (Dan. 2, v. 31-33). Uma outra versão desta relação, que permite estabelecer uma afinidade entre Esopo e a Bíblia, é sugerida por Platão, no Livro III da *República*, onde aos diferentes materiais se fazem corresponder as diferentes classes sociais. Platão refere os governantes como ouro, os soldados como prata e os "lavradores e demais artífices" como ferro e bronze (Platão, Livro III, 415a). Este tipo de analogia vai-se repetindo ao longo da Idade Média para ser abandonada no século XVIII, quando a Revolução Industrial torna as metáforas derivadas da máquina mais actuais, sendo mais tarde retomada, após a Revolução Francesa. Este recuperar da analogia entre o corpo humano e o corpo do Estado é feito, entre outros, por dois autores de língua alemã: Joseph von Gorres,

com *Deutschland und die Revolution* (1819) e o suíço Johann Kaspar Bluntschi, com *Lehre vom modernen Staat* (1895). Este último entende o Estado como uma imagem do Homem, sendo a personalidade moral e orgânica do Estado igual à de um homem e o corpo do Estado uma cópia do corpo humano (Harvey, 1999). Todavia, como referimos anteriormente, trata-se da recuperação de uma analogia que se repetiu ao longo da Idade Média e cujo sentido nesse período é minuciosamente esclarecido por Ernst Kantorowicz, em *The King's Two Bodies* (1957). De resto, a compreensão do conceito subjacente à ideia de um rei/dois corpos é fundamental para que se possam avaliar as implicações sociais e políticas inerentes ao facto de se assumir a morte dos dois corpos de Luís XVI, bem como para se analisar o modo como esta morte se reflectiu na literatura da época.

Segundo Kantorowicz, a expressão *"The King's Two Bodies*" terá tido origem na distinção que os juristas do período Tudor (e posteriores) estabeleceram entre o corpo natural e o corpo político do rei. Esta diferenciação assentaria no pressuposto de que o rei teria um corpo natural, mortal e imperfeito como o de qualquer outro homem, mas que a esse se sobreporia sempre o seu corpo político, que era imortal, invisível, intocável, sem idade e perfeito (Kantorowicz, [1957] 1981: 3-7). A elaboração deste conceito de um corpo político que é sinónimo do Estado – cuja cabeça é o próprio rei e cujos membros são os seus súbditos – terá tido dois grandes objectivos: validar em toda e qualquer circunstância as medidas tomadas pelo rei enquanto corpo do Estado e legitimar a sucessão dinástica, uma vez que o rei nunca morreria e que existiria apenas uma transferência do "supercorpo" político para um novo corpo natural (Kantorowicz, [1957] 1981: 13). Assim, quando no momento da execução de Luís XVI se aceita a ideia de que a monarquia foi executada, assume-se

simultaneamente que não só foi guilhotinada a cabeça do corpo natural mas também a do corpo político. Com efeito, após a Revolução Francesa, a ideia da eternidade do corpo real expressa através da aclamação *"Le roi est mort! Vive le roi!"*, que até então simbolizara a imortalidade e, portanto, a continuidade da dinastia (Kantorowicz, [1957] 1981: 410), deixa de fazer sentido.

Ao supercorpo de Luís XVI sucede o da República – "depuis la Révolution, l'"éternité" s'est déplacée du corps du roi à celui de la nation entière" (Sirinelli, 1999, vol. II: 889) –, sendo que este novo supercorpo é naturalmente criado segundo princípios distintos, senão opostos aos que fundamentavam a ideia medieval do corpo político do rei. De resto, segundo Michel Foucault ([1979] 1992: 145), a República nunca chega a substituir o corpo do rei – que o autor entende ser uma realidade política e não uma metáfora – uma vez que, em seu entender, não existe um corpo da República, mas um novo princípio que é o do corpo da sociedade. E é neste contexto de um corpo social em mudança, encabeçado por um Estado republicano distante da unidade e da perfeição (que se procurava fazer representar com o corpo político do rei), que se inscrevem figuras correspondentes também elas a novos supercorpos. São figuras como os heróis em estudo – que ultrapassam os limites do corpo natural, que muitas vezes vêem a sua mortalidade adiada, que são omnipotentes, omniscientes e omnipresentes, mas que não pretendem representar a perfeição. Na verdade, tal como sucede com o novo corpo político, a imperfeição é uma constante nestes corpos e os seus defeitos são entendidos como características que os tornam até temíveis e poderosos.

No intuito de entender de que modo a humanidade e a sociedade se representam através da metáfora, o historiador Antoine de Baecque recorreu às

imagens corporais recuperadas ou criadas pelos escritores no período compreendido entre 1770 e 1800 para falar da sociedade e do processo evolutivo em curso ([1993] 1997: 4). O autor concluiu que as referidas metáforas têm por função preencher um vazio deixado pelo fim do "corpo" da nobreza, pela ruptura que se dá entre o fim do "corpo do rei"[23] e o princípio do "corpo do governo" republicano. Estes corpos metafóricos, nos quais incluímos também os dos heróis das obras em estudo, constituem uma forma de narrativa da História e um meio de a conhecer. Os sujeitos que, à semelhança da sociedade que os cria, procuram o todo na soma de fragmentos,[24] constituem uma forma de narrar a História. Eles falam de si enquanto indivíduos e enquanto comunidade, numa narrativa que conduz ao conhecimento de si próprios, da comunidade e consequentemente da História (Baecque, [1993] 1997: 5). De acordo com Baecque ([1993] 1997: 5), é a metáfora do corpo que estabelece a ligação entre narrativa e conhecimento e que permite que se associem três registos de discurso metafórico acerca da sociedade: o do individualismo (do corpo do indivíduo), o da comunidade humana (organismo que representa num todo os diferentes indivíduos) e, finalmente, o do universo de corpos (o corpo plural que se opõe ao singular e no qual se estabelece um conjunto de relações de pertença a um grupo, de tamanho, de inclusão e de representação ou analogia).

Encontramos na metáfora do corpo do herói sublime marcas destes três registos, ainda que de modos absolutamente distintos. O herói sublime enquadra-se

[23] Em termos meramente políticos, este final do "corpo do rei" é anterior ao seu final físico, que só se dá após a execução do rei.

[24] A França dá o exemplo deste tipo de corpo ao regenerar-se. O país é dividido em distritos que constituem uma nação e deixa de ter um corpo de governo uno, para passar a ser constituído por um corpo de cidadãos que se faz representar por uma assembleia de representantes. É, portanto, dividido para melhor se unir num todo regenerado.

naturalmente no discurso do individualismo e revela assim, por contraste, os outros dois tipos de discurso. Este herói não se reconhece na comunidade humana, nem num corpo plural com o tipo de relações que tal implica, até porque o seu discurso é sempre o do irrepresentável, do incomensurável, da diferença, da exclusão e da não-pertença.

Efectivamente, do mesmo modo que a Europa é um nome sob o qual se agrupa uma soma de estados com diferentes tipos de sociedade e regime, com enormes rivalidades entre si e com uma forte tendência para a individualização, também a figura romântica agrega, sob uma aparente unicidade, personalidades, comportamentos e até mesmo corpos distintos. Esta fragmentação do sujeito é representada tanto de modo manifesto, como é o caso do monstro de Frankenstein, como mais subtilmente, como sucede no caso de figuras que, como veremos no final desta parte, podemos considerar só estarem completas quando unidas a um duplo que lhes é fisicamente exterior. Encontram-se nesta situação, por exemplo, o capitão Ahab relativamente à baleia, em *Moby Dick* (Melville, 1850), e Julius relativamente a Lucinde, em *Lucinde* (Schlegel, 1799), entre muitos outros. O fragmento e o paradoxo (que resulta da junção artificial dos vários fragmentos) predominam tanto na composição do sujeito como na do seu meio envolvente.

Na verdade, o período respeitante aos acontecimentos relacionados com a Revolução Francesa é um dos momentos da história da humanidade em que os paradoxos são mais evidentes. De entre eles destacamos aqueles que nos parecem ter tido maior influência na construção do sujeito romântico e, consequentemente, na da figura monstruosa do herói sublime. Assim, constatamos que à preocupação com a liberdade individual se opõe um regime ditatorial até porque, segundo

Rousseau, é necessário forçar os homens a serem livres;[25] à preocupação com o humanitarismo manifesto na Declaração dos Direitos do Homem opõe-se o Terror, com a ideia de que a vida humana é dispensável e com a criação da famigerada guilhotina que foi utilizada em cerca de 16.000 decapitações; ao proclamar da fraternidade e da irmandade universal opõe-se um nacionalismo expansionista.

Como tal, quando referimos o herói sublime como monstro, não podemos esquecer que ele é o produto desta sociedade profundamente conturbada, fragmentada, violenta e contraditória. Daí que, em nosso entender, apesar de esta monstruosidade ser uma característica inerente ao sujeito, ela é também uma representação metafórica de questões de âmbito social ou, mais precisamente, dos conflitos e tensões sociais a que o indivíduo se encontra exposto. Concluímos então que, sendo o corpo uma metáfora do mundo, o sujeito monstruoso constitui uma metáfora das suas relações interpessoais, mas também, e de modo muito claro, das relações políticas e sociais de uma determinada época. O corpo monstruoso do herói sublime representa um mundo tão monstruoso quanto ele próprio. O supercorpo do monstro exprime a impossibilidade de unir artificialmente facções contraditórias e de por via dessa junção artificial se criar uma unidade coerente, um todo ética e esteticamente harmonioso. Na verdade, o prodígio que é o corpo do monstro é um sinal dos acontecimentos portentosos do período revolucionário e

[25] Esta afirmação de Rousseau traduz a ideia de um "despotismo da liberdade", isto é, de uma transformação racional do Grande Medo que marcou o Verão de 1789 no Terror que obriga os inimigos da Revolução a obedecer ao que considera justo. Logo, o Terror emerge como uma forma de obrigar os cidadãos a serem *livres*, a deixarem de ser pertença de um soberano para pertencerem a um corpo social, no qual cada um desempenha o seu próprio papel. Fundem-se assim mais dois conceitos aparentemente antagónicos, a virtude e o terror, mas que, segundo Robespierre, eram indissociáveis, equilibrando-se mutuamente (Bodei, [1991] 2000: 372-386).

dos seus protagonistas sublimes, que tanto podem ser humanos como não, conforme veremos em seguida.

1.1.1. A autonomização dos objectos monstruosos

Um dos aspectos passíveis de criar um ambiente de terror nas obras em análise é a autonomização de determinados objectos que têm, ou assumem, a função de destruir o ser humano. Estes "actores" (Bal, 1987: 87) podem mesmo estabelecer relações entre si e até defrontar-se, como sucede em *Quatrevingt-treize* com a Tourgue e a guilhotina:

> La Tourgue […] avait régné; elle avait été, sans partage, la barbarie ; et tout à coup elle voyait se dresser devant elle, quelque chose, - plus que quelque chose, - quelqu'un d'aussi horrible qu'elle, la guillotine. […] La Tourgue avait l'air d'examiner la guillotine. […] Et la guillotine avait le droit de dire au donjon :
> -Je suis ta fille.
> Et en même temps le donjon, car ces choses fatales vivent d'une vie obscure, se sentait tué par elle. […]
> La Tourgue, devant la redoutable apparition, avait on ne sait quoi d'effaré. On eût dit qu'elle avait peur. […] La toute-puissante déchue avait l'horreur de la toute-puissante nouvelle. (Hugo, [1874] 1979: 476-477)

Mencionando a hipótese de a guilhotina dirigir a palavra à Tourgue para lhe dizer que é sua filha, para além de estabelecer uma relação filial entre ambas, o narrador reforça também a ideia da sua humanidade, de que é alguém ("quelqu'un") e não apenas alguma coisa ("quelque chose"), caracterizando o seu conflito como um conflito de gerações – como uma duplicação da contenda entre os homens que exercem o seu poder e se confrontam usando estes dois objectos. Aliás, como veremos adiante, a Tourgue e a guilhotina são representadas como elementos

femininos, cuja função nesta disputa, à semelhança da de todas as restantes figuras femininas, é unicamente a de armas de arremesso num combate masculino. Esta luta, para além de expor a rivalidade e o carácter agressivo e competitivo que marca estas figuras masculinas (e, de um modo geral, os heróis sublimes), mostra também a forma como manipulam e desprezam aqueles que consideram ser os seus objectos ou os objectos que disputam e a que, de um modo significativo, é quase sempre atribuído o género feminino.

Em *Quatrevingt-treize*, o processo de autonomização dos dois objectos monstruosos passa pela atribuição de um nome próprio à torre, "Tourgue" – "Tour" (torre) "gue" (Gauvain) – um nome que é relevante, na medida em que a define logo como pertença de uma família nobre, e portanto, enquanto ser vivo, como protectora dos ideais monárquicos de que *descende*. Para além de lhe atribuir um nome, o narrador dota também a torre de sentimentos, nomeadamente de medo e de uma espécie de tristeza que resulta do facto de se sentir transcendida pela sua sucessora. De resto, também no caso da guilhotina a autonomização do objecto passa pela sua referência enquanto ser dotado de capacidade de decisão e de um nome próprio, Louisette, forma de tratamento que indicia a proximidade da relação existente entre o objecto e aquele cujos fins ele serve: "cela regarde Louisette. Louisette était le nom d'amitié que Marat donnait à la guillotine" (Hugo, [1874] 1979: 179).[26]

[26] Trata-se de um nome que era utilizado pelo próprio Victor Hugo para se referir à guilhotina, cuja designação original remetia para o nome do Dr. Guillotin, mas que Hugo considerava não fazer justiça ao seu verdadeiro inventor, como é referido nas notas a *Quatrevingt-treize*: "Hugo, lui-même avait noté dans sons dossier de *Quatrevingt-treize* que la guillotine fut d'abord appelée *Louison* ou *Louisette* – du nom de son véritable inventeur, le docteur Louis (quant au bon docteur Guillotin, qui avait proposé en 1789 à la Constituante l'adoption d'une machine de ce genre, il fut navré finalement qu'on lui donnât son nom)" (Hugo, [1874] 1979: 510).

Na obra de Hugo, a Tourgue e a guilhotina examinam-se mutuamente, avaliam-se como dois inimigos prestes a entrar em combate. Ambas corporizam o horror do sofrimento e das mortes pelas quais são responsáveis. A Tourgue enquanto símbolo do poder feudal e a guilhotina enquanto emblema do poder revolucionário – "La Tourgue, c'était la monarchie; la guillotine, c'était la révolution" (Hugo, [1874] 1979: 475) – são também representações da oposição entre os igualmente terríveis e monstruosos Lantenac e Cimourdain, como vimos. A apreciação da infâmia destes objectos constitui assim uma forma de avaliação da capacidade de infligir sofrimento por parte da monarquia/Lantenac e da Revolução/ Cimourdain, emitindo o narrador um juízo de valor face à natureza dos actos criminosos das duas partes:

> L'histoire criminelle considérait l'histoire justicière. La violence d'autrefois se comparait à la violence d'à présent ; l'antique forteresse, l'antique prison, l'antique seigneurie, où avaient hurlé les patients démembrés, la construction de guerre et de meurtre, hors de service et hors de combat, violée, démantelée, découronnée, tas de pierres valant un tas de cendres, hideuse, magnifique et morte, toute pleine du vertige des siècles effrayants, regardait passer la terrible heure vivante. Hier frémissait devant Aujourd'hui, la vieille férocité constatait et subissait la nouvelle épouvante, ce qui n'était plus que le néant ouvrait des yeux d'ombre devant ce qui était la terreur, et le fantôme regardait le spectre. (Hugo, [1874] 1979: 477)

Para o narrador, trata-se de um confronto entre crime e justiça, passado e presente, monarquia e período do Terror, a partir do qual demonstra a simetria entre passado e presente e a desilusão daqueles que, como Victor Hugo, tinham uma visão humanitária e messiânica da Revolução. Apesar de teoricamente opostos, o crime e a justiça assumem neste contexto contornos muito próximos, na medida em que esta última esquece os valores da humanidade e envereda pelo caminho da

eliminação sanguinária dos supostos criminosos. Trata-se, pois, de um confronto entre partes terríveis, uma vez que ao terror fantasmagórico do passado, representado pela Tourgue, se opõe agora o terror renovado e amplificado perante a aparição da "terrível hora viva" ("la terrible heure vivante") a que a guilhotina dá corpo. O narrador recorre, portanto, a um processo metonímico em que à "História criminosa" e à "História justiceira" correspondem a Tourgue e a guilhotina, respectivamente, e em que a referência a estes dois objectos constitui uma forma de designar as duas realidades por eles sugeridas, o *Ancien Régime* e o Terror. Assinalemos ainda o recurso à metonímia, através da qual se deslocam os actos potencialmente terríveis e criminosos ou justiceiros do ser humano (criador e utilizador) para estes objectos. Ou seja, através de um processo de animização transferem-se para os objectos inanimados, não só a vida e a morte, mas também os actos que são da responsabilidade das figuras humanas em confronto. O objecto (obra humana) é aqui a parte através da qual se designa o seu criador e se mostra afinal a violência e a crueldade que o Homem procurou gerar com a sua produção. A guilhotina é provavelmente o exemplo mais claro deste processo, na medida em que resulta de um estudo humano com vista à criação de um meio de execução perfeito: tão rápido e tão indolor quanto possível. Todavia, a sua *autonomização* e o desfasamento entre o propósito "humanitário" com que foi concebida e a função que assume durante o Regime do Terror são quase imediatos (Sirinelli, 1999, vol. I: 715). Com efeito, tal como a Revolução Francesa se afasta durante o período do Terror dos ideais de Igualdade, Liberdade e Fraternidade que inicialmente a motivaram, também a guilhotina depressa deixa de ser um simples instrumento de aplicação da lei para se transformar num instrumento de execução em massa e, tal

como outras criações monstruosas que escapam ao controlo dos seus criadores e daqueles que promovem o seu uso, também ela se transforma no instrumento de morte de figuras como Luís XVI, Robespierre e Danton.

Estes objectos monstruosos inserem-se numa tradição literária em que abundam as reproduções ou simulacros de seres humanos, no sentido em que, tal como um fantasma, um autómato, um *Doppelgänger* ou um corpo reanimado, estes monstros manufacturados são uma forma de repetição/duplicação do humano ou de algumas das suas características (Briggs, 2000: 124), designadamente da monstruosidade humana. Através de um processo de personificação ou de animização, estes objectos são inesperadamente dotados de vida, de movimento e até mesmo de atitudes, assumindo então características e práticas violentas que, regra geral, assinalam uma monstruosidade de origem animal ou humana. Efectivamente, e à semelhança das restantes formas de duplicação do sujeito, os objectos monstruosos surgem num contexto em que fantástico e realidade se misturam, aumentando a tensão e a ansiedade através da deslocação de actos atrozes do seu domínio natural – o animal ou o humano – para uma esfera na qual estes seriam inesperados e não-naturais – a dos objectos.

Em *The Grotesque* ([1957] 1963: 110), Wolfgang Kayser refere o conceito de "Tücke des Objekts" (malícia dos objectos) proposto por F. Th. Vischer,[27] segundo o qual os objectos do quotidiano, aparentemente familiares, seriam possuídos por demónios que os levariam a agir contra o sujeito, ficando este assim

[27] Um conceito que, segundo Kayser, deriva da utilização do grotesco na literatura alemã do século XIX (nomeadamente na obra de E. T. A. Hoffmann) e que se apresenta como uma nova área do grotesco a que Vischer (1807-1887) chamou "Tücke des Objekts" (expressão utilizada no romance tragicómico *Roman vom Kampf gegen die Tücke des Objekts*:*"Auch einer"*, de 1879).

permanentemente exposto a poderes malévolos que não provocava. Como tal, e ainda que possamos reconhecer a presença da malícia na Tourgue e na guilhotina, nomeadamente no acto de confrontação descrito em *Quatrevingt-treize*, não consideramos que estes objectos correspondam aos referidos por Vischer, na medida em que logo à partida eles não pertencem ao domínio do familiar, e em que os actos por eles perpetrados, mais do que traduzirem uma possessão demoníaca, constituem uma manifestação das intenções humanas (estas sim demoníacas) que são assim concretizadas por corpos supostamente inanimados. A representação do confronto entre a Tourgue e a guilhotina introduz uma terceira parte que é um ser híbrido (como são todos os monstros) numa acção de contenda entre duas partes humanas. Este elemento novo e inusitado actua com limites desconhecidos, sendo por isso sinistro e aterrador, como se verifica na obra de Victor Hugo, quando os homens procuram parar o canhão que os ataca:

> Vous pouvez raisonner un dogue, étonner un taureau, fasciner un boa, effrayer un tigre, attendrir un lion ; aucune ressource avec ce monstre, un canon lâché. Vous ne pouvez pas le tuer, il est mort ; et en même temps, il vit. Il vit d'une vie sinistre qui lui vient de l'infini. (Hugo, [1874] 1979: 61)

O narrador enumera um conjunto de animais ferozes que representam uma ameaça potencial para o ser humano mas que, pertencendo a uma determinada categoria do conhecimento do Homem, este pode aniquilar (ou anular) com maior ou menor dificuldade. Pelo contrário, o canhão vivo pertence ao domínio do fantástico, do que existe entre o mundo real e o sobrenatural. Trata-se, portanto, de um elemento/uma figura que suscita dúvidas relativamente à sua essência – quanto a ser vivo ou inanimado, humano ou inumano –, despertando o sentimento de *unheimlich*

referido por Schelling e que Freud exemplificou a partir do autómato descrito em *Der Sandmann*, de E. T. A. Hoffmann (Freud [1919] 1998: 154-167). O canhão de *Quatrevingt-treize* é um monstro que não pode ser eliminado pelo simples facto de já estar morto, de ser de uma natureza infinita (estranha e, por isso, sinistra) que se contrapõe à natureza limitada dos homens que o combatem.

Os objectos autonomizados caracterizam-se também pelo facto de a sua acção ser direccionada no sentido de agredir ou mesmo eliminar o ser humano física e/ou espiritualmente. É este o caso da bolsa de Peter Schlemihl – *"Fortunati Glückssäckel"* (Chamisso, [1813] 1922: 275) – que de um modo subtil, ou pelo menos bastante mais subtil do que a maioria dos objectos monstruosos e por isso mais próximo dos objectos malévolos de Vischer, vai aos poucos conferindo ao herói bens materiais e retirando-lhe, através desse mesmo acto, bens espirituais. Ao invés de o enriquecer, a bolsa retira a Peter Schlemihl aquilo que no final da narrativa se revela o seu bem mais precioso. Esta bolsa surge na obra como um símbolo do pacto realizado entre Schlemihl e o Diabo, como um símbolo da alma/humanidade que é retirada ao herói em troca da fortuna e da notoriedade. É também a bolsa que substitui o homem de cinzento durante o seu afastamento, pois através dela ele nunca chega realmente a ausentar-se e Schlemihl, sendo permanentemente tentado, é levado a transgredir sempre que recorre aos seus poderes. É, pois, a bolsa de Fortunato que faz com que o herói perca o bom senso, esqueça aquilo que é autêntico e realmente importante. Com efeito, a expressão "Denket an das Solide" (Chamisso, [1813] 1980: 11) é um alerta para o carácter ilusório das possíveis tentações demoníacas, a que se segue uma narração onde a bolsa é simultaneamente o objecto e o sujeito da tentação e do poder, levando o herói a perder primeiro a

vida espiritual e depois a vida social. Na verdade, quando o homem de cinzento afirma que Peter Schlemihl apenas tem de abanar a bolsa para que ele apareça de imediato está a criar no herói uma ilusão relativamente a quem de facto detém o poder – fá-lo apresentando a bolsa não como o objecto que simboliza e determina a dependência e servidão de Schlemihl, mas como uma forma (ilusória) de este poder dominar tanto a sociedade como o próprio demónio.

Em *Melmoth the Wanderer*, existem dois objectos que atentam contra a vida humana e que, por se tratar de objectos próprios do quotidiano, consideramos reproduzirem a ideia de "Tücke des Objekts" de Vischer, a que nos referimos anteriormente.[28] Falamos do retrato de John Melmoth e do manuscrito que o tio do jovem Melmoth lhe entrega, pedindo que destrua ambos. O jovem hesita quanto a obedecer a esta ordem, contudo o retrato do seu antepassado "aparece-lhe" e "ajuda-o" a tomar a decisão de queimá-lo:

> [H]is hand shook at first, but the mouldering canvas appeared to assist him in the effort. He tore it from the frame with a cry half terrific, half triumphant; it fell at his feet, and he shuddered as it fell. [B]ut as the wrinkled and torn canvas fell to the floor, its undulations gave the portrait the appearance of smiling. Melmoth felt horror indescribable at this transient and imaginary resuscitation of the figure. (Maturin, [1820] 1989: 60)

Nesta passagem, o objecto autonomiza-se, e isso sucede em grande medida devido à incapacidade manifestada por John de se manter no mundo natural, apesar de referir sempre os diferentes acontecimentos sobrenaturais relacionados com o retrato

[28] Em *Charles Robert Maturin* (1972: 524-526), Claude Fierobe sublinha a importância que a inclusão de objectos do quotidiano assume na criação do fantástico. O autor considera que, juntamente com a localização espacial precisa (na Irlanda) e com a referência a seres humanos típicos de um local e de uma época, a introdução deste tipo de objectos permite ancorar o texto na realidade, o que na opinião do autor, é uma condição essencial para que o fantástico (sinónimo de intrusão do brutal, do inadmissível e do improvável na realidade) possa ocorrer.

como aparentes ou imaginários. Aliás, a presença de expressões como "appeared to assist him", "appearence of smiling" e "imaginary resuscitation" remetem para a ideia de produção de imagens, podendo estas ser divididas em dois tipos: as que aparentam ser ou agir de determinado modo que não corresponde à realidade, e os fantasmas – imagens cuja presença é impeditiva de uma delimitação clara da fronteira entre os diferentes domínios. De facto, o poder do retrato sobre John deve-se a esta hesitação em reconhecer os fenómenos como naturais ou sobrenaturais. Tal como sucede com a bolsa de Peter Schlemihl, também a autonomização do retrato sinaliza a presença da entidade maligna, transformando-o no objecto do horror de John.[29] Quando queima o retrato, John tem a impressão de ter ressuscitado o Wanderer – a representação confunde-se com o representado, apesar de, contrariamente ao excerto que citamos em seguida, neste momento John ainda estar consciente de que se trata apenas de aparências e da imaginação:

> 'You have burned me, then; but those are flames I can survive. – I am alive, - I am beside you.' Melmoth started, sprung from his bed, - it was broad day-light. He looked round, - there was no human being in the room but himself. He felt a slight pain in the wrist of his right arm. He looked at it, it was black and blue, as from the recent gripe of a strong hand. (Maturin, [1820] 1989: 60)

A gradação do horror passa aqui, mais uma vez, pelo levantar da questão da fronteira entre o real e o imaginário, fronteira esta que encontramos agora totalmente diluída através do recurso a um estado de semi-consciência que, juntamente com o cenário lúgubre da narração, predispõe tanto John como o

[29] Segundo Fierobe (1972: 534-536), Maturin recorre nas suas obras a duas fontes opostas para a construção do fantástico: a animação do inanimado, conferindo a objectos como o retrato e o manuscrito uma forma de vida estranha e assustadora; e a transformação de seres vivos em espíritos desencarnados.

próprio leitor para aceitar o inaceitável, numa sequência de factos extraordinários que culmina no surgimento da figura do Wanderer (retratado em 1646 e ainda vivo em 1816). Torna-se assim admissível que, de um sonho aparente e de uma situação impossível no âmbito da realidade (um sujeito que ressuscita após queimarem o seu retrato) resultem consequências físicas evidentes ("the wrist of his right arm […] was black and blue") que vêm confirmar a presença efectiva do Wanderer, ainda que recorrendo à modalização ("as if") para manter a dúvida (Todorov, [1970] 1977: 37). Cremos que esta hesitação relativamente à natureza real ou sobrenatural da mão que aperta o braço de John pode ser interpretada como uma instância do conceito de fantástico proposto por Todorov, na medida em que, segundo este autor, o fantástico residiria precisamente na ambiguidade e na hesitação entre atribuir uma explicação natural ou sobrenatural aos acontecimentos. O excerto supracitado constituiria assim um momento fantástico dentro da narração, um momento de ruptura com a ordem conhecida, que se desfaz quando se opta por uma das duas formas de explicação possíveis, por um dos mundos prováveis (Todorov, [1970] 1977: 25-27). O Wanderer surge neste excerto como uma figura que se move entre esses dois mundos e que existe, tal como o Diabo em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, sob diversas formas mais ou menos reais, como sucede quando Schlemihl tenta aprisionar uma sombra sem dono e esta o ataca (Chamisso, [1813] 1922: 298).

Ou seja, Melmoth e Schlemihl são figuras que, sendo tangíveis, não deixam de evocar o domínio do sobrenatural por via da dúvida em que mantêm o leitor (e algumas personagens) quanto à opção por uma explicação natural ou sobrenatural para a presença simultaneamente física e intangível de uma parte de si: a mão e a sombra.

Apesar de ter destruído a tela, a curiosidade de John Melmoth não lhe permite cumprir na totalidade as instruções do seu tio e, ao invés de eliminar o manuscrito sem o ler, o jovem inicia a sua leitura na tentativa de descobrir o mistério que envolve a sua família. Esta leitura confere ao manuscrito um enorme poder, na medida em que passa a ser ele a conduzir o desenrolar da narração de *Melmoth the Wanderer*, envolvendo o leitor num desdobrar de histórias terríveis e aprisionando-o no labirinto que estabelece a ligação entre elas. Trata-se mais uma vez de um objecto cuja função na obra substitui a de uma figura que regra geral é representada (ou suposta) como humana – a do narrador – e cujo aspecto exterior a aproxima das figuras sublimes e monstruosas que temos vindo a analisar, nomeadamente da do herói desta obra:

> The manuscript was discoloured, obliterated, and mutilated beyond any that had ever before exercised the patience of a reader. […] Melmoth could make out only a sentence here and there. (Maturin, [1820] 1989: 28)

É aqui ainda de salientar o facto de não se tratar de um livro impresso, mas sim de um manuscrito, conservando assim a empresa do homem e da sua mão. O texto monstruoso aqui descrito é o reflexo da monstruosidade da mão que o escreveu, é o objecto que corresponde à exteriorização do demoníaco que existe dentro do seu autor e, assim, é o texto contrário à palavra bíblica, santificada.

Ao aspecto exterior deste manuscrito mutilado corresponde, tal como nos restantes monstros, um interior igualmente fragmentário e imperfeito. Efectivamente, tal como sucede com os heróis sublimes, a fisionomia do manuscrito é apenas parte de um sujeito interiormente tortuoso e labiríntico que conduz os demais num percurso terrível, aqui traduzido no acompanhar da narração. Esta,

sendo monstruosa, oculta aquilo que se pode prever como mais horrendo e aumenta assim a expectativa e o terror, como podemos verificar nos seguintes excertos relativos à descrição de torturas praticadas pela Inquisição e à revelação de determinados segredos:

> 'We shall try that presently', said an Inquisitor, giving a signal for the torture. * * * * (Maturin, [1820] 1989: 38)

> He was released, refreshed, restored, and the following day uttered the following remarkable confession * * * * (Maturin, [1820] 1989: 39)

> The old Spanish woman further confessed to Stanton, that * * * * (Maturin, [1820] 1989: 39)

Ao invés de desmotivar a sua leitura, esta fragmentação do texto que é feita mediante a interrupção em momentos cruciais da narração constitui uma forma de aumentar o interesse do leitor. A omissão destes fragmentos de narração vela assim aquilo que se pretende manter na obscuridade e encaminha os leitores movidos pela curiosidade pelos diferentes *túneis* da narração, dominando deste modo aqueles que só podem ver aquilo que lhes é dado a observar. Como tal, o manter na obscuridade é mais uma vez sinónimo de poder, estando ambos os conceitos associados à definição burkiana do sublime e, portanto, ao terror que é o elo se ligação entre tudo o que é sublime (Burke, [1757] 1990: 61-64) e que, segundo Fierobe (1972: 538), é também o elemento sobre o qual assenta o fantástico na obra de Maturin:

> As the manuscript, after a few blotted and illegible pages became more distinct, Melmoth read on, perplexed and unsatisfied, not knowing what connexion this Spanish story could have with his ancestor, whom, however, he recognised under the title of *the* Englishman; and wondering how Stanton could have thought it worth his while to follow him to Ireland, write a long manuscript that occurred in Spain,

> and leave it in the hands of his family, to 'verify untrue things', in the language of Dogberry, - his wonder was diminished, though his curiosity was still more inflamed, by the perusal of the next lines, which he made out with some difficulty. It seems Stanton was now in England. * * * * (Maturin, [1820] 1989: 39) [itálico do autor]

À semelhança de qualquer outro monstro, o manuscrito é o elemento sedutor que repudia e atrai. Ao mesmo tempo que deixa Melmoth perplexo e insatisfeito, o manuscrito faz também com que ele continue preso à leitura. E, mesmo apesar de se levantar a questão da sua veracidade ("and leave it in the hands of his family, to 'verify untrue things'"), Melmoth não perde o interesse pela leitura - até porque a dificuldade com que lê as linhas que são ocultadas aumenta a sua curiosidade. Com efeito, na amálgama de paixões que domina o jovem Melmoth ao longo da leitura deste manuscrito, aquela que prevalece é a curiosidade – justamente aquela que, como vimos na Parte I deste estudo, é predominante na observação de qualquer figura monstruosa e que, como teremos oportunidade de analisar no ponto seguinte, é também a emoção que preside à observação da dor transformada em espectáculo.

Os objectos que se autonomizam podem ter por função representar o demónio ou agir em sua substituição, mas podem de igual modo, simultaneamente ou não, simbolizar o conflito e a destruição interior do herói. É este o caso da sombra em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, por exemplo, não só da que o herói tenta roubar e o ataca –"Es wurden mir unsichtbar die unerhörtesten Rippenstöße erteilt, die wohl je ein Mensch gefühlt hat" (Chamisso, [1813] 1922: 298) – mas também da sua própria sombra que, transformada em objecto por via do pacto, em

algo que se pode simplesmente enrolar e transportar, se autonomiza e passa a obedecer apenas ao seu novo proprietário:

> [I]ch wandte plötzlich die Zügel, drückte beide Sporen an, und so in voller Carriere einen Seitenweg eingeschlagen; aber ich entführte den Schatten nicht, der bei der Wendung vom Pferde glitt und seinen gesetzmäßigen Eigentümer auf der Landstraße erwartete. Ich mußte beschämt umlenken; der Mann im grauen Rocke, als er ungestört sein Liedchen zu Ende gebracht, lachte mich aus, setzte mir den Schatten wieder zurecht, und belehrte mich, er würde erst an mir festhängen und bei mir bleiben wollen, wenn ich ihn wiederum als rechtmäßiges Eigentum besitzen würde. »Ich halte Sie«, fuhr er fort, »am Schatten fest, und Sie kommen mir nicht los. […]« (Chamisso, [1813] 1922: 306-307)

A sombra autonomizada surge aqui como uma concretização da desfiguração interior sofrida por Peter Schlemihl com o pacto. Ela é a parte incontrolável do herói, agora simultaneamente objecto da tentação e sujeito da tentação, como uma espécie de aliada do Diabo (a quem se dispõe a servir) no processo de levar Schlemihl a vender a sua alma.

Todavia, tendo por função a aniquilação do indivíduo, os objectos autonomizados constituem também, como vimos, uma metonímia de conflitos sociais – através da designação destes objectos, nomeiam-se os conflitos que mantêm com eles uma relação objectiva. Nas obras em estudo, estes objectos dividem-se em dois grupos distintos – os que existiram de facto e através de cuja designação se referem os conflitos históricos a que foram associados, como sucede com a guilhotina ou com o Castelo de If (em *Le Comte de Monte-Cristo*); e os objectos cuja relação objectiva com os conflitos é estabelecida dentro de uma determinada narração, casos da Tourgue (que em *Quatrevingt-treize* designa a Vendeia) e do canhão (que, também na obra de Hugo, remete para a derrota do exército fiel ao rei). Deste

modo, e como referimos anteriormente, as alusões – reais ou puramente imaginárias – à Bastilha, à Tourgue ou ao Castelo de If remetem de imediato para o exercício do poder absoluto do regime monárquico, para o esmagamento das classes oprimidas, mas também para a sua revolta e fuga a esse poder. Esta revolta e a força da multidão revolucionária no combate ao regime são igualmente designadas pelo canhão enfurecido em *Quatrevingt-treize*. Por seu lado, a guilhotina é também uma criação do *Ancien Régime* que ironicamente passou para a História associada à sua queda e ao florescer do Regime do Terror que o veio substituir.

A dimensão irrepresentável dos conflitos que marcaram o período revolucionário levou a que a mente humana, não conseguindo imaginá-los, os tivesse concretizado através do recurso à animização e à personificação de objectos significativos no contexto dos conflitos em causa. Rodney Edgecombe, em "Ways of Personifying" (1997: 1-13), defende que a personificação remete para o sublime, para entidades inconcebíveis na sua vastidão, o que de facto sucede nas obras em estudo, tanto no que refere aos processos de personificação como de animização. Segundo este autor, tendemos a criar imagens aproximadas daquilo que não conseguimos visualizar devido à sua vastidão, como de facto entendemos ser o caso dos conflitos sociais que, nas obras em estudo, são representados através da autonomização dos objectos monstruosos. Procede-se, afinal, à substituição do inimaginável por uma imagem ou, nas palavras de Edgecombe, à cristalização do númeno através do nome (1997: 1-13), processo evidente quando se substitui o Regime do Terror pela guilhotina ou quando se recorre à imagem da Bastilha para referir o *Ancien Régime*. O autor refere ainda o facto de a personificação transferir características humanas para os objectos e, no entanto, de não criar uma imagem

mental de uma pessoa na sua totalidade. Isto porque, em seu entender, a mente humana tende a rejeitar as personificações que ultrapassam o limite de uma certa razoabilidade. Estas afirmações vêm ao encontro do tipo de personificação que encontramos aquando da autonomização dos objectos monstruosos, uma personificação que, de um modo geral, é contida no que respeita à atribuição aos objectos de características físicas próprias dos humanos.

Como vimos atrás, encontramos um exemplo de animização e consequentemente de autonomização de um objecto que assume características de monstro na passagem de *Quatrevingt-treize* em que o canhão ganha vida própria e ataca a embarcação e os respectivos tripulantes:

> Un canon qui casse son amarre devient brusquement on ne sait quelle bête surnaturelle. C'est une machine qui se transforme en un monstre. Cette masse court sur ses roues, a des mouvements de bille de billard, penche avec le roulis, plonge avec le tangage, va, vient, s'arrête, paraît méditer, reprend sa course, traverse comme une flèche le navire d'un bout à l'autre, pirouette, se dérobe, s'évade, se cabre, heurte, ébrèche, tue, extermine. […] C'est l'entrée en liberté de la matière ; on dirait que cet esclave éternel se venge ; il semble que la méchanceté qui est dans ce que nous appelons les objets inertes sorte et éclate tout à coup ; cela a l'air de perdre patience et de prendre une étrange revanche obscure ; rien de plus inexorable que la colère de l'inanimé. Ce bloc forcené a les sauts de la panthère, la lourdeur de l'éléphant, l'agilité de la souris, l'opiniâtreté de la cognée, l'inattendu de la houle, les coups de coude de l'éclair, la surdité du sépulcre. (Hugo, [1874] 1979: 60-61)

O narrador descreve este canhão descontrolado como o resultado da soma das características de alguns animais com as das forças incontroláveis da natureza, construindo assim o ser híbrido a que chama "animal sobrenatural" e "monstro". De acordo com Suzanne Guerlac (1990: 22), ao libertar do canhão corresponde o soltar-se de um excesso retórico. O canhão solto transforma-se num "animal" extraordinário por via dos verbos seleccionados para descrever os comportamentos

que lhe dão vida, mas também devido ao recurso a uma enumeração exaustiva desses mesmos comportamentos que imprime movimento ao texto, transmitindo a ideia da máquina transformada em monstro enfurecido e incontrolável. Trata-se, portanto, de um excesso retórico que é fundamental à descrição da libertação e à investida feroz e desapiedada do canhão sobre o próprio navio, que o narrador apresenta como símbolo da revolta da parte sobre o todo (de que literalmente se desprende neste episódio). Verifica-se igualmente um exagero da palavra que permite transferir o poder e a energia da natureza tumultuosa para um elemento que se liberta, não voluntariamente, mas pela acção de forças que lhe são exteriores e incontroláveis.

Esta é, portanto, a descrição de um combate titânico entre navio/tripulação e canhão que se traduz na apresentação de uma série de metamorfoses: na fusão de características animais com as da natureza irada, mas não só – o canhão tem também características humanas, como indica o uso da prosopopeia, através da qual se atribuem ao canhão a maldade e a capacidade de meditar e de se vingar. Este canhão que se metamorfoseia, que é descrito como um monstro que medita, foge, esmaga, mata, gira, destrói, vai e vem, exteriorizando toda a sua cólera, contrasta com a metamorfose inversa do seu mestre, transformado num ser inanimado, preso ao convés. De resto, este é um episódio em que se ilustra por um lado a guerra moderna, a guerra da artilharia – onde o Homem executa apenas pequenos movimentos automáticos ao serviço da máquina que é agora o verdadeiro instrumento da morte – e, por outro lado, aquilo a que Denis Rougemont ([1956]

s/d: 234) chama "o regresso à guerra da paixão catastrófica"[30] – uma paixão guerreira que aqui é transposta para o *canhão vivo* e para o mestre que enfrenta de modo corajoso e desigual este *monstro*:

> L'homme s'était posté dans un angle, et, sa barre et sa corde dans ses deux poings, adossé à une porque, affermi sur ses jarrets qui semblaient deux piliers d'acier, livide, calme, tragique, comme enraciné dans le plancher, il attendait.
> Il attendait que le canon passât près de lui. (Hugo, [1874] 1979: 66)

A imobilidade do homem perante esta amálgama híbrida de matéria cega em liberdade, que no texto é sublinhada pela lividez, pela calma e pelo próprio ar trágico, evidencia a mudança de posição entre dominador e dominado, entre o que tem a capacidade de delinear um ataque e o que se mantém simplesmente à defesa. Isto porque a atitude aterradora do canhão não é atribuída apenas à ferocidade natural e involuntária que caracteriza animais e natureza, mas sim a um desejo de vingança sobre um determinado grupo de homens, algo próprio do ser humano. Como tal, mais do que um símbolo do desastre que se abate sobre a corveta e os seus tripulantes fiéis ao rei, esta libertação descontrolada e violenta do canhão representa a força brutal da multidão sanguinária e caótica que marcha sobre as forças leais ao *Ancien Régime* em busca de vingança e que o imobiliza e aterroriza, restando à monarquia apenas defender-se dessa força desigual e quase sobre-humana. Como afirma Guerlac (1990: 24), a libertação do canhão é uma libertação da parte relativamente ao todo – uma sinédoque da acção revolucionária que surge no seguimento da lógica épica que caracterizou este movimento:

[30] Um regresso que Rougemont considera ter-se dado com a Revolução Francesa e com as campanhas Napoleónicas e que se teria devido ao facto de o conceito de Nação despertar um fenómeno mais passional do que político ([1956] s/d: 234).

> La révolution extirpe la royauté dans le roi, l'aristocratie dans le noble, le despotisme dans le soldat, la superstition dans le prêtre, la barbarie dans le juge, en un mot, tout ce qui est la tyrannie dans tout ce qui est le tyran." (Hugo, [1874] 1979: 294)

De resto, nas palavras de Cimourdain, a própria guerra civil constituiria uma sinédoque da transformação universal –"Pays, Patrie, ces deux mots résument toute la guerre de Vendée ; querelle de l'idée locale contre l'idée universelle" (Hugo, [1874] 1979: 249).

Este excerto relativo à autonomização do canhão associa, de modo particularmente evidente, os objectos autonomizados ao sujeito romântico, uma vez que o objecto se transforma (ele próprio) num sujeito romântico: rebelde, violento, cruel, sanguinário, devorador de vidas humanas, ou seja, sublime. Transforma-se num ser desafiador, apesar do seu destino inevitável. O herói sublime desafia Deus, do mesmo modo que o canhão desafia o Homem e o barco sem o qual não pode sobreviver. Em *Quatrevingt-treize* e em *Le Comte de Monte-Cristo*, o canhão, a guilhotina, a *mandaïa* e a torre eliminam os homens que os criaram e que os subjugaram até então à sua vontade. Numa atitude tipicamente romântica, o objecto escravizado desafia aquele que é simultaneamente o seu criador e o seu tirano, procurando imprudentemente a vingança ("on dirait que cet esclave éternel se venge").

O objecto monstruoso autonomiza-se, afinal, através das características que marcam um período histórico e os homens desse período. Numa época de heróis sublimes, que enveredam invariavelmente por um processo destrutivo e auto-destrutivo, era talvez inevitável que os objectos por eles produzidos e conduzidos revelassem essa mesma sublimidade.

1.1.2. O terror como espectáculo

O terror assume no Romantismo, tal como de resto em todos os períodos da História, também um carácter de espectáculo. Assim, procuraremos aqui evidenciar aquilo que motiva a predilecção dos românticos pelo espectáculo terrível, pela crueldade e pelo terror transformados em encenação, bem como os diferentes modelos de representação propostos e o modo como os heróis estudados se identificam ou não com esses modelos e como reagem ao espectáculo do terror.

Em *The Melodramatic Imagination*, Peter Brooks afirma que o melodrama terá tido a sua origem no contexto da Revolução Francesa e dos acontecimentos que lhe sucederam. O autor considera que a Revolução terá sido o momento em que se eliminou aquilo que até então era sagrado e as suas instituições representativas, pelo que tanto a Revolução como o melodrama representariam uma vitória sobre a repressão tradicionalmente instituída – uma expressão do desejo de dizer tudo, de tornar tudo visível: "The desire to express all seems a fundamental characteristic of the melodramatic mode. Nothing is spared because nothing is left unsaid" (Brooks, [1976] 1995: 4). Com efeito, no início do século XIX existiram dois tipos de teatro (designadamente em Inglaterra): um que correspondia a um tipo de arte erudita e que era apreciado pela aristocracia, e um outro, o drama popular, que se identificava com o Jacobinismo e com os movimentos políticos populares – uma representação da luta do herói de classe média contra o tirano aristocrata, do novo contra o velho regime (Bruhm, 1994: 63). Este último é um melodrama de recorte tipicamente gótico, marcado por um recurso excessivo à violência e à emoção e que tem ainda

como característica a utilização de artifícios. Trata-se de uma forma de representação que pode ou não estar relacionada de modo directo com a Revolução Francesa, mas que é sempre bastante teatral e política e com a qual se pretendem representar questões como o poder, a tirania, a opressão e a punição. Aliás, Jeffrey Cox (2002: 129) sublinha o carácter paradoxal do drama gótico, na medida em que este foi simultaneamente uma fantasia e a forma mais popular de representação em palco das grandes contendas ideológicas da época.

Todavia, o modo excessivo como estas questões são encenadas quer em palco quer no próprio teatro político da Revolução suscita naturalmente reacções distintas. De entre elas salientam-se as opiniões opostas de Edmund Burke e Thomas Paine, a que atrás fizemos referência – opiniões estéticas que reflectem as suas diferentes posições políticas. Burke opõe-se à representação total, considera que nem tudo deveria ser mostrado e que os espectáculos de dor excessivos e gratuitos deveriam ser evitados, nomeadamente nos casos de Luís XVI e Maria Antonieta. Para este autor, a exibição do corpo que sofre impede a grandiosidade do espectáculo. Pelo contrário, Paine considera que tudo o que é feito em privado é uma forma de tirania e, como tal, tudo deveria ser levado ao palco, pois a luta contra os poderes obscuros far-se-ia, em seu entender, submetendo-os ao olhar do público (Bruhm, 1994: 65-68).[31] Assim, enquanto Burke defende um conceito de teatro

[31] Segundo Cox (2002: 128-130), toda a acção do drama gótico era desenvolvida segundo uma lógica de passagem de um espaço fechado e opressor que era dominado pelo tirano aristocrata, para um espaço aberto onde os amantes perseguidos (normalmente um jovem casal de classe baixa que lutava contra um tirano) poderiam finalmente unir-se e onde os crimes dos seus opressores seriam revelados.

próximo do do projecto romântico – que procurou abolir a violência do palco, movendo-a do corpo para a mente[32] –, Paine assume uma concepção de origem claramente revolucionária, propondo a exposição total da vítima e do tirano. Este último tipo de teatro assenta naquilo a que Steven Bruhm (1994: 93) chama "corpo gótico" e que diz corresponder ao espectáculo melodramático, a uma exposição integral do corpo torturado que funciona do mesmo modo na realidade e na representação dramática, como nota David Worrall:

> [F]or the London populace the Newgate scaffold with its posthumous decapitation and disembowelment of traitors was a vivid and immediate spectacle which paralleled the structure of dramatic texts: the stage, an attentive audience, the heroic last speech, a spectacular finale. (Worrall, 2000: 94)

Trata-se de um espectáculo que no início do século XIX fazia acorrer o povo ao teatro (Bruhm, 1994: 62 e Cox, 2002: 126), bem como aos lugares onde se praticavam a tortura e a execução públicas, e que apesar da sua extrema violência é do agrado desses espectadores atentos a que Warroll faz referência, uma popularidade que vemos descrita em obras como *Quatrevingt-treize*, *Le Comte de Monte-Cristo* e *Melmoth the Wanderer*, e a que voltaremos adiante.

Tal como em Inglaterra, também em França o grande espectáculo da dor que foi o terror do período da Revolução está associado a tipos distintos de drama e a diferentes tipos de reacção a esses dramas. Efectivamente, coexistiram durante o período da Revolução Francesa dois grandes tipos de espectáculo trágico: aquele que teve origem no século XVII, a que Anne Vincent-Buffault chama o

[32] Mas também do da tragédia clássica, que afastava igualmente da cena a representação da violência (Stuart, 1928: 102, 406-407).

"teatro da sensibilidade" ([1986] 1997: 55-56), e que assenta num terror doméstico; e um outro com origem no Regime do Terror, no terror político. Em ambos os casos, o espectáculo tanto pode assumir a forma de encenações com figuras e situações reais (discursos, julgamentos, execuções ou torturas públicas), como de encenações teatrais com as quais se procura trazer ao público representações amplificadas dessa mesma realidade. O teatro da sensibilidade explora os dramas familiares, expondo, perante um público ávido de lágrimas, a intimidade de famílias ficcionais, mas também uma privacidade até então nunca exposta – a da monarquia[33] – chegando mesmo Luís XVI e Maria Antonieta a aparecer à janela do seu quarto, chorando e abraçando-se perante a multidão (Vincent-Buffault, [1986] 1997: 76). Apesar de, segundo Anne Vincent-Buffault, a Revolução Francesa ter sido um teatro para a partilha de lágrimas ([1986] 1997: 80) e uma "apoteose do gosto pelas lágrimas e pela comunicação sensível" ([1986] 1997: 76), na verdade, este excesso de sensibilidade perante o espectáculo do sofrimento coexistiu com a total ausência de compaixão pelas vítimas do espectáculo do Terror dentro e fora de palco. Em suma, o povo terá chorado com os dramas familiares, ainda que se tratasse do casal real – separando aqui claramente o corpo natural do corpo político –, ao mesmo tempo que terá escarnecido perante o drama e o Terror que se abateram sobre a nobreza opressora (Bruhm, 1994: 71-72).

Em "Theater and Terror: *Le Jugement Dernier des Rois*", Jean-Marie Apostolidès examina as relações que se estabeleceram entre o Terror político de

[33] A este respeito confronte-se também Apostolidès, 1998: 138.

93[34] e a história do teatro francês ou, mais precisamente, entre o Terror e o seu espectáculo (1998: 135). Neste artigo, o autor refere a existência de dois teatros em Paris durante o período do Terror – o *Théâtre de la Republique* e o *Théâtre de la Nation* – mencionando as peças neles exibidas, bem como o grau de sucesso ou insucesso obtido, consoante se tratava de peças mais ou menos radicais e dependendo de o momento político ser mais ou menos propício a um ou outro tipo de peça. Por ser o mais radical, o *Théâtre de la Republique* foi o único que se manteve, transformando-se numa espécie de voz oficial do Regime do Terror. De entre as peças que foram levadas à cena neste teatro, Apostolidès considera que três delas caracterizaram a Revolução Francesa e transformaram o Terror político em terror artístico – *Le Modéré* de Dugazon, *Les Contre-révolutionnaires Jugés par eux-mêmes* de Dorveau e *Le Jugement Dernier des Rois* de Maréchal. Esta última peça é uma comédia patrocinada pelo governo e que, como tal, pode ser considerada uma expressão ideológica do Regime do Terror – nela os reis da Europa são trazidos perante o público (a tirania é submetida ao olhar do povo, como propõe Paine), são julgados, condenados e executados.[35] Apostolidès afirma que, com *Le Jugement Dernier des Rois*, Maréchal redescobriu o verdadeiro sentido do teatro: o de julgamento popular (Apostolidès, 1998: 136-138). Na peça, os reis são deixados numa ilha em que existe uma

[34] O autor considera que existiram dois períodos de Terror, o de 1792, que resultou da invasão prussiana e que teve como consequência a prisão de Luís XVI e os Massacres de Setembro, e o Terror de 1793, que envolveu a morte dos Girondinos, a apresentação de muitos suspeitos ao Tribunal Revolucionário e as subsequentes execuções na guilhotina. Segundo Apostolidès (1998: 135), é esta segunda fase do Terror que está mais ligada à história do teatro francês.

[35] A peça explora a ideia expressa por Carlyle e partilhada por muitos outros autores da época (pelo menos parcialmente, como sucede com Victor Hugo) de que a Revolução teria sido uma forma de julgamento divino da monarquia e da nobreza (Frey, 1999: 216).

montanha – símbolo do movimento radical "a Montanha", que dominava a Assembleia Legislativa e destruía os inimigos da Revolução – e um vulcão. Este último era um elemento particularmente aterrador, uma vez que não só remetia para a entrada em erupção do Vesúvio, em 1779, como também para a ideia de um instrumento natural de punição devastador, que permitia o emergir de uma nova ordem, mas que constituía simultaneamente uma representação d'"a Montanha" e uma metáfora da guilhotina. Deste modo, quando no final da peça todos os reis são mortos por um vulcão do qual jorra lava incandescente (através do recurso a artifícios comuns desde o teatro barroco), o público reage com escárnio, à semelhança do que sucedia perante as execuções de nobres na guilhotina. Contudo, a proximidade entre o vulcão e a guilhotina não se prende unicamente com a sua forma vertical e com a imagem do sangue derramado, mas também com a função de ambos, isto é, com a ideia de uma execução natural, justa e igualitária, que traduzia o verdadeiro espírito republicano.[36] Quanto ao agrado do público perante tal espectáculo, este ter-se-á devido em grande medida tanto à aplicação desta forma de execução igualitária e à encenação da execução dos tiranos, como ao facto de o povo sentir que nesse momento estava a trocar de lugar com os monarcas (Apostolidès, 1998: 139-141), como é referido por Villefort em *Le Comte de Monte-Cristo*:

> Robespierre, place Louis XVI, sur son échafaud ; Napoléon, place

[36] Até então as execuções eram diferenciadas, sendo a morte pela espada reservada aos nobres. A guilhotina surge assim como a primeira forma de execução indiferenciada (Sirinelli, 1999, vol. I: 715). Todavia, dada a incapacidade de se executarem todos os condenados na guilhotina, apesar da rapidez de execução que esta proporcionava – em Paris havia vinte e seis execuções por dia –, era também comum o recurso a outras duas formas de execução indiferenciada dos inimigos da República: agrupá-los e fuzilá-los com tiros de canhão ou despi-los, atá-los uns aos outros e colocá-los em grandes barcaças que eram afundadas nos rios (Ellis, [1988] 2000: 102-103 e Furet, [1988] 1989: 121).

> Vendôme, sur sa colonne ; seulement l'un a fait l'égalité qui abaisse, et l'autre l'égalité qui élève ; l'un a ramené les rois au niveau de la guillotine, l'autre a élevé le peuple au niveau du trône. (Dumas, [1845] 1981: 54)

Na realidade, os antigos opressores tinham passado a ser os perseguidos – como é significativamente afirmado com as execuções de Luís XVI e de Maria Antonieta, até então impensáveis. Daí a referência de Villefort a Napoleão e a Robespierre e aos diferentes modos como ambos procuraram atingir a igualdade social, o primeiro elevando figuras do povo ao nível do trono e o segundo descendo o rei ao nível da guilhotina. No teatro, as figuras opressoras do *Ancien Régime* tinham-se tornado os farsantes, aqueles que eram ridicularizados, reduzidos à posição que anteriormente coubera ao povo. Tal como na passagem de *Quatrevingt-treize* em que o canhão ganha vida própria, prevalece então a ideia de que os poderes da natureza e político se combinam para fundar uma nova ordem. Anuncia-se uma revolução para lá do tempo e espaço presentes, uma revolução universal. Com efeito, e de acordo com Apostolidès, a peça de Maréchal reproduz os acontecimentos históricos amplificando-os, fazendo com que ficção e realidade sejam igualmente terríveis, repudiáveis e atractivos:

> If it is a spectacle, [Maréchal's play] is an unbearable spectacle, constituting what is almost a literary guillotine. […] It inspires horror […]. If it is mentioned at all, it comes under the heading of bad taste. Like the guillotine, it fascinates and repels at the same time. It attracts insofar as it is despicable, its charm relying upon its ignominy. It arouses the powers of horror and abjection. (Apostolidès, 1998: 143)

O gosto pelo abjecto, pelo sublime e pelo grotesco faz do homem romântico um espectador natural do sofrimento alheio: alguém que se compraz com esse sofrimento, que retira prazer e excitação do acto de observar o tormento de outro

sujeito, numa atitude que, em *Melmoth the Wanderer*, encontra duas justificações possíveis: o facto de o observador sentir que esse sofrimento se deve ao seu próprio poder e o de ele sentir que o sofredor se encontra numa posição inferior à sua:

> It is actually possible to become *amateurs in suffering*. I have heard of men who have travelled into countries where horrible executions were to be daily witnessed, for the sake of that excitement which the sight of suffering never fails to give, from the spectacle of a tragedy, or an *auto-da-fé*, down to the writhings of the meanest reptile on whom you can inflict torture, and feel that torture is the result of your own power. It is a species of feeling of which we never can divest ourselves, - a triumph over those whose sufferings have placed them below us,- suffering is always an indication of weakness,- we glory in our impenetrability. (Maturin, [1820] 1989: 207) [itálico do autor]

Estamos perante uma situação na qual a experiência sublime resulta da possibilidade de experimentar a dor através da imaginação, isto é, segundo Edmund Burke, de recorrer à capacidade de imaginar para substituir o corpo que sofre pelo do observador. Trata-se, pois, de uma dor imaginada, a que o filósofo chama medo ou terror, e que é exactamente igual à real, sentindo-se apenas num grau inferior e sendo processada de um modo distinto – não do corpo para a mente, mas da mente para o corpo (Burke, [1757] 1990: 131-132). Também Steven Bruhm analisa esta "dor vista ao longe" (1994: xvi-xvii), referindo-a como uma expressão da capacidade humana de observar com luxúria a dor que não sente fisicamente. Tal como Burke, Bruhm considera igualmente a possibilidade de partilha da dor real através de uma dor imaginada, considerando mesmo que a história da dor é, de certo modo, uma história do olhar – que é uma narrativa do olhar para o objecto em sofrimento, enquanto o observador ocupa um espaço paradoxal, tanto interior como exterior a esse objecto (Bruhm, 1994: xix). Contudo, apesar desta ideia de cruzamento entre o interior e o exterior do objecto em sofrimento, Bruhm não deixa de sublinhar a

existência de uma separação entre corpo e alma que se manifesta na diferença entre pensar a dor e experimentá-la (1994: xiii), sendo esta separação o factor que permite ter a noção da invulnerabilidade do corpo do observador ("we glory in our impenetrability") e que possibilita a obtenção de prazer através da contemplação do espectáculo terrível que envolve a destruição de terceiros ("for the sake of that excitement which the sight of suffering never fails to give").

Esta experiência seria tanto mais gratificante quanto maior fosse o grau de sofrimento infligido. Daí as viagens feitas com o intuito de assistir às mais terríveis formas de execução que são referidas em *Melmoth the Wanderer* ("men who have travelled into countries where horrible executions were to be daily witnessed" (Maturin, [1820] 1989: 207)), bem como o facto de, durante o período do Terror, os cidadãos reservarem as tardes para assistir às execuções, ou mesmo de a guilhotina ter sido afastada da Praça da Bastilha para a Praça da Revolução (actual Praça da Concórdia) de modo a proporcionar um maior período de exposição do condenado à multidão exaltada que seguia as carroças dos condenados. Prolonga-se, pois, um espectáculo que é do agrado do povo e que faz parte da sua rotina: "Voulant, qui ne manquait pas un jour de guillotine et suivait les charretées des condamnés, et qui appelait cela 'aller à la messe rouge'" (Hugo, [1874] 1965: 47).

O processo de execução figura aqui como um ritual religioso, como um espectáculo que mistura o secular e o religioso, à semelhança de muitos outros espectáculos populares. Neste excerto da obra de Hugo, o ritual que envolve a execução é referido como uma "missa vermelha", estabelecendo-se assim uma relação entre religião e morte que é também mencionada por Apostolidès, quando afirma que a guilhotina era o instrumento para um "baptismo vermelho" e que em

Le Jugement Dernier des Rois os *sans culottes* faziam uma profissão de fé aos pés do vulcão/guilhotina (Apostolidès, 1998: 139). De resto, o envolvimento da Igreja neste tipo de ritual de morte não é inédito. Afinal, bastaria evocar o período da Inquisição (recorde-se o excerto de *Melmoth the Wanderer* atrás citado) para não se estranhar a relação estabelecida entre derramamento de sangue e missa e o facto de num determinado período histórico a morte e a tortura poderem ser encaradas como rituais aceitáveis e até socialmente necessários e benéficos.

Em termos religiosos existe mesmo a possibilidade de em certos contextos, nomeadamente naqueles tão violentos como a Revolução Francesa, se fazer a distinção entre dois tipos de execução: a que está associada à ideia de "malefício" e a que é definida como um "benefício" (Bataille, 1989: 61). Segundo Bataille, o "malefício" constituiria uma espécie de paródia do sacrifício cristão ou de missa negra, enquanto que o "sacrifício" seria uma prática purgante através da qual se procuraria eliminar ou reduzir "a intrusão de elementos perturbadores" e que teria como objectivo último o Bem (Bataille, 1989: 61). Assim, a execução da nobreza durante o período da Revolução constituiria uma morte sacrificial e seria entendível enquanto rito fundamental para o estabelecimento e manutenção de uma nova ordem. O novo "corpo da sociedade" definido por Foucault ([1979] 1992: 145) tem a necessidade de se proteger e fá-lo controlando, ou simplesmente eliminando, os elementos que perturbam o seu bom funcionamento. É, pois, em nome da protecção da sociedade que Gauvain é condenado e executado, uma vez que a sua ajuda a Lantenac constitui uma ameaça para o movimento revolucionário, apesar de ser uma demonstração do seu bom carácter enquanto homem. E é também por

devoção a este novo "corpo social" que Cimourdain sacrifica o seu amor filial em nome de um valor maior: o valor universal e intemporal da Revolução.

Numa passagem de *Le Comte de Monte-Cristo*, na qual Franz é convidado a assistir a uma execução que dá início ao Carnaval de Roma, ele recusa tal convite por se sentir incapaz de assistir a esse espectáculo (Dumas, [1845] 1981: 428). Porém, os seus interlocutores insistem no convite e afirmam que, estando Franz em viagem, assistir a uma execução em Roma fará parte da sua instrução, tal como assistir a uma tourada o seria, se estivesse em Espanha. Na verdade, o tom irónico com que o crime e a punição do condenado são descritos expõe os dois lados desta execução: o da morte sacrificial, da eliminação necessária de um elemento perturbador, e o do malefício, ou seja, de um espectáculo grotesco, uma espécie de paródia ao sacrifício ou de missa negra (Bataille, 1989: 61), que desperta a troça daqueles que se preparam para assistir à execução. Nesta passagem, o cadafalso constitui assim uma encenação terrível inserida nos festejos de Carnaval – "– L'échafaud fait partie de la fête" (Dumas, [1845] 1981: 428). De resto, o Conde chega mesmo a referir-se à subida ao cadafalso como o momento em que os homens tiram as suas máscaras e revelam o seu verdadeiro carácter:

> -[C]'est en ce moment-là seulement qu'on peut faire des études de caractères, dit le comte; sur la première marche de l'échafaud, la mort arrache le masque qu'on a porté toute la vie, et le véritable visage apparaît. (Dumas, [1845] 1981: 438).

De acordo com o afirmado neste excerto, assistir a uma execução é mais do que contemplar um espectáculo de sofrimento e de morte, sendo uma oportunidade, a única, para se observar/estudar o verdadeiro carácter de um ser humano. Monte-Cristo explica de que modo o percurso efectuado em direcção ao cadafalso é

simultaneamente uma caminhada em direcção à revelação do verdadeiro "rosto" do indivíduo, na medida em que, a seu ver, só perante o terror da morte iminente o homem deixa cair a máscara que escolheu para usar em sociedade. Com efeito, o retirar da máscara revela a impostura que, segundo Bruhm (1994: 63), constitui uma forma de teatro – no quotidiano todos são impostores, isto é, todos representam um falso eu que impõem aos outros. No seguimento desta ideia de Bruhm, podemos, pois, entender o facto de, no excerto supracitado de *Le Comte de Monte-Cristo*, a vida ser referida como o grande teatro dentro do qual se produzem duas encenações simultâneas – a que se observa em cima do cadafalso e a que se observa de cima do cadafalso e que consiste numa multidão duplamente mascarada e excitada perante a expectativa de assistir à execução:

> -D'ailleurs, ce n'est pas une raison, parce que vous n'avez pas fait une chose à Paris, pour que vous ne la fassiez pas a l'étranger : quand on voyage, c'est pour s'instruire ; quand on change de lieu, c'est pour voir. Songez donc quelle figure vous ferez quand on vous demandera: Comment exécute-t-on à Rome? et vous répondrez: Je ne sais pas. Et puis, on dit que le condamné est un infâme coquin, un drôle qui a tué à coups de chenet un bon chanoine qui l'avait élevé comme son fils. Que diable ! quand on tue un homme d'Église, on prend une arme plus convenable qu'un chenet, surtout quand cet homme d'Église est peut-être notre père. Si vous voyagiez en Espagne, vous iriez voir les combats de taureaux, n'est-ce pas? Eh bien, supposez que c'est un combat que nous allons voir ; souvenez-vous des anciens Romains du Cirque, des chasses où l'on tuait trois cents lions et une centaine d'hommes. Souvenez-vous donc de ces quatre-vingt mille spectateurs qui battaient des mains, de ces sages matrones qui conduisaient là leurs filles à marier ; et de ces charmantes vestales aux mains blanches qui faisaient avec le pouce un charmant petit signe qui voulait dire : Allons, pas de paresse ! achevez-moi cet homme-là qui est aux trois quarts mort. (Dumas, [1845] 1981: 428-429)

Mais do que evidente, a associação entre a tortura de um ser vivo e o espectáculo é aqui amplamente explicada, sendo mesmo comparada ao circo romano ou às

grandes caçadas. Ao referir a execução como um evento que faz parte da educação de um jovem e ao desvalorizar o sofrimento infligido por esta prática, aproximando-a da tourada e comparando consequentemente o condenado ao touro, o Conde usa um tom irónico que denota a sua insensibilidade perante a dor humana. De resto, este tom mantém-se ao longo de toda esta passagem, chegando mesmo o Conde a afirmar que a execução pode ser uma questão de justiça, mas também de alívio do sofrimento do homem que já está "três quartos morto". Para além disso, a comparação deste espectáculo de morte com o circo romano, onde a execução, a crueldade e a tortura constituíam um acontecimento social a que toda a família assistia, não deixa de ser uma forma de sublinhar a barbaridade desta forma de punição, apesar de a ideia de que se trata de um espectáculo para toda a família ser reforçada aquando da anunciada execução de Peppino e Andrea, uma vez que o narrador descreve uma praça cheia de homens, mulheres e crianças que são estrategicamente colocadas às cavalitas das mães para melhor poderem assistir à decapitação e à *Mazollata*: "Beaucoup de femmes tenaient leurs enfants sur leurs épaules. Ces enfants, qui dépassaient la foule de tout le torse, étaient admirablement placés" (Dumas, [1845] 1981: 432).

Aos olhos do Conde de Monte-Cristo – conhecedor dos suplícios praticados pelos orientais – a execução pela guilhotina é insuficientemente penosa face aos crimes cometidos, tal como o são todas as outras formas de suplício usadas na Europa. Aquele que é para Franz um espectáculo terrível é para o Conde uma manifestação da incapacidade europeia de incutir sofrimento: "Ah! [N]e me parlez pas des Européens pour les supplices, ils n'y entendent rien et en sont véritablement à l'enfance ou plutôt à la vieillesse de la cruauté" (Dumas, [1845]

1981: 424). Efectivamente, Monte-Cristo chega mesmo a afirmar que nem os mais terríveis e espectaculares suplícios orientais seriam suficientemente cruéis para punir determinados crimes (Dumas, [1845] 1981: 425). Em seu entender, a única forma de fazer justiça no caso de crimes tão graves quanto aquele que foi cometido contra si seria punir os criminosos de acordo com a máxima "olho por olho, dente por dente":

> Oh! si fait! Je me battrais en duel pour tout cela; mais pour une douleur lente, profonde, infinie, éternelle, je rendrais, s'il était possible, une douleur pareille à celle que l'on m'aurait faite : œil pour œil, dent pour dent […]. (Dumas, [1845] 1981: 427)

Assumindo-se então que, regra geral, os crimes perpetrados são mais dolorosos do que a sua punição, justifica-se, pois, que o espectáculo criado em torno de um ser atormentado possa ser entendido como positivo. Trata-se de um tipo de encenação da dor que não é somente característico do momento da execução de uma pena (ou de um ritual de morte), uma vez que, em *Le Comte de Monte-Cristo*, este espectáculo *familiar* se estende ao próprio momento do julgamento. Quando uma jovem amiga de Mlle de Saint-Méran pede a Villefort que lhe proporcione o espectáculo de um julgamento, uma vez que lhe disseram ser muito curioso, este explica-lhe quais os motivos de interesse desse acontecimento:

> - Fort curieux, en effet, mademoiselle, dit le substitut ; car au lieu d'une tragédie factice, c'est un drame véritable ; au lieu de douleurs jouées, ce sont des douleurs réelles. Cet homme qu'on voit là, au lieu, la toile baissée, de rentrer chez lui, de souper en famille et de se coucher tranquillement pour recommencer le lendemain, rentre dans la prison où il trouve le bourreau. Vous voyez bien que, pour les personnes nerveuses qui cherchent les émotions, il n'y a pas de spectacle qui vaille celui-là. (Dumas, [1845] 1981: 58)

O recurso a termos como tragédia e drama, bem como as ideias de representação e de espectáculo, surgem aqui como sinalização da semelhança entre o acontecimento real que tem lugar no cadafalso e uma situação artisticamente encenada e representada num palco. Existe, pois, uma noção que prevalece, quer se trate dos acontecimentos que se desenrolam num cadafalso quer num palco – a noção de espectáculo ou de teatralidade, que é aqui central e em função da qual todos os actos são encenados. Daí a necessidade de um palco, de um plano superior onde se desenrola a acção e onde esta fica completamente acessível ao olhar do público. O espectador desempenha, de resto, um papel decisivo no modo como o teatro e a execução são encenados, uma vez que em ambos os casos o espectáculo lhe é dirigido e pretende despertar nele determinadas emoções. No excerto supracitado, tal como em *Melmoth the Wanderer*, numa passagem em que o herói justifica a sua vontade de assistir ao sofrimento de outros seres (Maturin, [1820] 1989: 207), o espectáculo da tortura é descrito como curioso. Não são a crueldade ou o sadismo que vemos apontados como razões de ser do gosto pela encenação do sofrimento humano, mas sim a curiosidade, sentimento que como referimos na parte anterior caracteriza também o *picturesque*, aquilo que é apropriado à representação (Price, [1794] 1996: 274) e, portanto, ao objecto de contemplação.

Encontramos outros exemplos de como a curiosidade pode levar à contemplação de um espectáculo que é insuportável ao sujeito no fascínio que prende o olhar do sensível Franz ao cadafalso – "[…] Franz était comme fasciné par l'horrible spectacle" ([1845] 1981: 436) ou quando até mesmo Monte-Cristo, que menospreza o sofrimento infligido aos condenados, afirma o quanto o espectáculo da morte desperta a curiosidade – "[…] ce qu'il y a de plus curieux dans la vie est le

spectacle de la mort" ([1845] 1981: 433) – e diz ser este o sentimento que o motiva a assistir às execuções. O Conde explica como a sua reacção perante os espectáculos de morte foi evoluindo, tendo começado por sentir repulsa, depois indiferença e, por último, a curiosidade (pela morte e pelas formas de morrer) que o leva a assistir com prazer e com interesse às execuções (Dumas, [1845] 1981: 424-425).

Em *Le Comte de Monte-Cristo*, a execução pública transforma o crime legal num espectáculo que é parte dos festejos do Carnaval de Roma e é promovido como atracção através da colocação de tabuletas que indicam o dia (dia seguinte à afixação), os actores (condenados) e o tipo de espectáculo a proporcionar (forma de suplício), para que os possíveis interessados possam alugar uma janela com vista para o *palco* (Dumas, [1845] 1981: 431). Mas as tabuletas servem ainda uma outra finalidade: têm a função de legitimar o acto da execução, e fazem-no esclarecendo qual o motivo da condenação, elevando o carácter da vítima e solicitando *piedosamente* às almas caridosas que rezem pelos condenados:

> -Les *tavolette* sont des tablettes en bois que l'on accroche à tous les coins de rue la veille des exécutions, et sur lesquelles on colle les noms des condamnés, la cause de leur condamnation et le mode de leur supplice. Cet avis a pour but d'inviter les fidèles à prier Dieu de donner aux coupables un repentir sincère. [J]e me suis entendu avec le colleur, et il m'apporte cela comme il m'apporte les affiches de spectacles, afin que si quelques-uns de mes voyageurs désirent assister à l'exécution, ils soient prévenus. (Dumas, [1845] 1981: 418-419) [itálico do autor]

A vertente espectacular da execução é sublinhada quando, por exemplo em *Le Comte de Monte-Cristo*, verificamos que a tortura não se limita à humilhação pública e morte, que com a guilhotina se pretendia rápida e tão indolor quanto possível. Aqui, a tortura é levada ao extremo, de forma a satisfazer um público para o qual a execução em si mesma é já um espectáculo banal. Efectivamente, Edmond Dantès e Franz

afirmam que o único espectáculo que ainda é capaz de causar emoções é a *Mazzolata* (Dumas, [1845] 1981: 438), uma forma de execução utilizada em Roma, que consistia numa tortura física sequencial a que o condenado procurava resistir, o que tornava o episódio ainda mais dramático e espectacular do que o proporcionado pela guilhotina. Um espectáculo de terror prolongado a que Albert, Franz e o Conde reagem de modo distinto. Albert e Franz respondem ao espectáculo com uma atitude semelhante à que era comum perante o "teatro da sensibilidade" (Vincent-Buffault, [1986] 1997: 55-56), isto é, partilhando a dor do *actor* em palco e construindo assim uma "comunidade dialógica" entre os sujeitos (Bruhm, 1994: 100). Franz e Albert correspondem ao espectador ideal de Edmund Burke, na medida em que exprimem simpatia pelos que sofrem, ainda que se trate de indivíduos dos quais se afastariam noutras situações (Bruhm, 1994: 24). A esta atitude opõe-se o modo impassível como o herói – figura sublime – observa a mutilação de Andrea. Esta indiferença (pelo menos aparente) perante a dor do Outro é própria daqueles para quem a tortura e o sofrimento são já habituais e, como tal, não exercem qualquer efeito sobre eles. Assim, este posicionamento não constitui apenas uma demonstração da crueldade de Monte-Cristo, mas uma afirmação do enorme sofrimento que o marcou:

> Les deux valets avaient porté le condamné sur l'échafaud, et là, malgré ses efforts, ses morsures, ses cris, ils l'avaient forcé de se mettre à genoux. Pendant ce temps, le bourreau s'était placé de côté et la masse en arrêt ; alors, sur un signe, les deux aides s'écartèrent. Le condamné voulut se relever, mais avant qu'il en eût le temps, le masse s'abattit sur sa tempe gauche; on entendit un bruit sourd et mat, le patient tomba comme un bœuf, la face contre terre, puis d'un contre-coup, se retourna sur le dos. Alors le bourreau laissa tomber sa masse, tira le couteau de sa ceinture, d'un seul coup lui ouvrit la gorge et, montant aussitôt sur son ventre, se mit à le pétrir avec ses pieds.
> À chaque pression, un jet de sang s'élançait du cou du condamné.

> Pour cette fois, Franz n'y put tenir plus longtemps ; il se rejeta en arrière, et alla tomber sur un fauteuil à moitié évanoui.
> Albert, les yeux fermés, resta debout, mais cramponné aux rideaux de la fenêtre.
> Le comte était debout et triomphant comme le mauvais ange. (Dumas, [1845] 1981: 436-437)

A descrição do arrastamento do condenado até ao patíbulo, da imobilização progressiva que lhe prende os membros e a boca, deixando-lhe apenas os gritos abafados como forma de expressão do seu desespero e, por fim, da forma lenta, particularmente brutal e aparatosa de execução constituem três elementos fundamentais de uma punição que se pretende que tenha efeitos pedagógicos: a antecipação, a violência e a duração da tortura; o terror deste espectáculo resulta da convergência destes três factores. Primeiramente, a observação do homem desesperado que sofre por antecipação o castigo que lhe vai ser aplicado, procurando inutilmente escapar por qualquer meio a esse destino ("malgré ses efforts, ses morsures, ses cris"). Seguidamente, a questão da brutalidade bárbara da *Mazzolata* – a conjugação das imagens do condenado imobilizado e em desespero, da figura ameaçadora do carrasco e dos próprios objectos de tortura. Por último, aquele que Steven Bruhm (1994: 100), no seguimento de uma proposta de Cesare Beccaria,[37] considera o factor fundamental de uma punição: a duração da tortura, que no caso da *Mazzolata* é bastante longa, dada a forma de execução propriamente dita. No caso da guilhotina (que se pretendia extremamente rápida) o sofrimento do condenado era prolongado através de toda a encenação que se criava em torno do condenado e do local da execução:

> Cependant, la brièveté de l'exécution et le manque de visibilité

[37] Em *On Crimes and Punishments*, Bobbs-Merril, New York, 1963.

> appauvrissant le caractère démonstratif et réparateur du châtiment réservé aux ennemis de la Révolution, les révolutionnaires inventent pour le « glaive de la liberté » un rituel théâtral (exposition permanente de l'échafaud, lent parcours en charrette, exhibition de la tête coupée). (Sirinelli, 1999, vol. I: 715)

Com efeito, o sofrimento causado pela punição tinha início com a exibição do condenado desde a prisão até ao local onde se erguia o patíbulo, prosseguia com a subida dos degraus até à guilhotina, com as eventuais expressões de medo ou discursos do condenado e finalmente com o corte e a exibição da cabeça. Há, portanto, em ambos os casos uma longa exposição do corpo em sofrimento. Trata-se de processos intencionalmente morosos e espectaculares que seguem a tradição *pedagógica*/exemplar dos autos-de-fé, mantendo grande parte dos actos que os constituíam, nomeadamente a publicação (anúncio público da realização da cerimónia), a encenação (escolha da data, local/cenário e actores, que evidencia a dimensão teatral do acontecimento), o cortejo (sendo apenas eliminada a procissão da noite anterior), a celebração (entrada dos condenados e leitura da sentença) e, finalmente, a execução (Bettencourt, 1996: 196-201).

O corpo é indubitavelmente o primeiro espectáculo, quer através da exibição do réu durante o julgamento quer no transporte para o cadafalso e nos momentos dramáticos que antecedem a execução propriamente dita. No julgamento de Maria Antonieta, a exibição do corpo do réu é particularmente visível, na medida em que, para além de se expor publicamente uma rainha, parte dos argumentos usados pelo advogado de acusação estão relacionados com a sua alegada promiscuidade sexual e assentam na literatura pornográfica que a tem como protagonista. Trata-se de uma

dupla exposição do corpo: o corpo presente/original e o corpo representado de modo obsceno, tanto literária como pictoricamente:

> [A]t the trial of the Queen by the Revolutionary Criminal Tribunal in October 1793, the public prosecutor Antoine-Quentin Fouquier-Tinville made much of the extensive obscene literature which made the Queen its subject. The Queen had been the subject of a substantial pornographic literature during the *ancien régime* and during the Revolution itself […]. At her trial, which culminated in her execution by guillotine, the prosecution made a connection between her counter-revolutionary subversion of the new government and her obscene pleasures […]. (Ellis [1998] 2000: 103-104)

Contrariamente a esta exposição humilhante e degradante de Maria Antonieta, e também contrariamente ao modo patético como Andrea é descrito em *Le Comte de Monte-Cristo*, em *Quatrevingt-treize*, a descrição do corpo exposto de Gauvain no momento que antecede a sua execução pretende ser uma exaltação da sua beleza, da sua dignidade e da sua coragem, do modo como se encontra em consonância com a claridade do céu da manhã e do contraste entre a harmonia sujeito/natureza e o espectáculo fúnebre e negro da execução:

> La clarté grandissante du matin emplissait majestueusement le ciel.
> Soudain on entendit ce bruit voilé que font les tambours couverts d'un crêpe. Ce roulement funèbre approcha ; les rangs s'ouvrirent, et un cortège entra dans le carré, et se dirigea vers l'échafaud.
> D'abord, les tambours noirs, puis une compagnie de grenadiers, l'arme basse, puis un peloton de gendarmes, le sabre nu, puis le condamné, - Gauvain.
> Gauvain marchait librement. Il n'avait de cordes ni aux pieds ni aux mains. Il était en petit uniforme ; il avait son épée. […]
> Gauvain cependant s'avançait vers l'échafaud.
> Tout en marchant, il regardait Cimourdain et Cimourdain le regardait. Il semblait que Cimourdain s'appuyât sur ce regard.
> Gauvain arriva au pied de l'échafaud. Il y monta. L'officier qui commandait les grenadiers l'y suivit. Il défit son épée et la remit à l'officier, il ôta sa cravate et la remit au bourreau.
> Il ressemblait à une vision. Jamais il n'avait apparu plus beau. (Hugo, [1874] 1979: 480-481)

O verdadeiro terror nesta descrição da execução de Gauvain não resulta da descrição de gritos lancinantes e de súplicas de um homem desesperado, mas sim da solenidade com que o acto é levado a cabo e da dignidade do condenado. Com efeito, o cortejo fúnebre que leva Gauvain ao cadafalso é marcado pelo "ruído surdo" dos tambores negros que irrompem subitamente por entre a claridade da manhã – um ruído funesto que se funde com a cor igualmente funesta dos tambores e com o sentimento de luto das personagens, surtindo um efeito hipnótico sobre os que o ouvem. À claridade matinal que cresce, junta-se o som tenebroso que se aproxima e marca o ritmo do *espectáculo*, sublinhando a mecanização e a desumanização deste acto e da Justiça que o propicia. O "efeito hipnótico" dos tambores mantém latente a tensão entre a aplicação cega e automática da Justiça e a emoção que os elementos envolvidos nesta execução procuram conter.[38] Aliás, a ideia de um ritmo constante que mostra o cortejo como um ritual absolutamente previsível é também dada pela forma como as frases se ligam entre si. O narrador introduz sequencialmente os elementos em cena, revelando uma cadeia de figuras, objectos e formalidades, apresentados numa gradação que atinge o seu clímax no momento em que essa mesma cadeia é quebrada: o surgimento de Gauvain, o condenado que, apesar de ocupar o seu lugar neste cortejo, vem inesperadamente

[38] Na verdade, em *Quatrevingt-treize*, a execução honrosa de uma figura pura e inocente é a forma encontrada pelo autor para manifestar a sua oposição à pena capital e ao seu aproveitamento enquanto espectáculo. Com esta representação dramática da execução de Gauvain, Hugo procura mobilizar os seus leitores para uma causa que partilha com outros autores da sua época: "Hugo's call for the abolition of capital punishment should be read with the abolitionist movement of the French and English enlightenment, starting with Montesquieu and Voltaire in France, Caesar Beccaria in Italy, and Jeremy Bentham in England. […] Executions have always served as a type of entertainment to the public, especially since the Reign of Terror. Hugo, while totally republican in spirit, could and would not accept the idea of execution as a solution to man's moral transgressions" (Frey, 1999: 45-46).

solto (fora da cadeia, portanto) e que é referido num parágrafo à parte, com frases breves, evitando a sensação de encadeamento que marca tudo o que o envolve. Paradoxalmente, só Gauvain parece livre no momento em que caminha em direcção ao cadafalso. No centro da encenação encontramo-lo, pois, fardado, armado, sorridente ("Rien n'était ineffable et sublime comme ce sourire continue" (Hugo, [1874] 1979: 480)), a caminhar ao ritmo dos tambores e a subir sem hesitações ao cadafalso. Gauvain encontra-se completamente exposto perante o olhar dos pelotões que o seguem e de Cimourdain e, inesperadamente, o narrador inicia uma descrição da beleza do jovem e refere o cadafalso quase como um lugar apropriado a Gauvain. Isto porque o cadafalso é um ponto elevado, uma espécie de palco a partir do qual a sua beleza extraordinária pode ser contemplada uma última vez, envolvida por uma luz descrita como exterior, como uma espécie de aura, mas que na verdade é reflexo do seu interior: "Il était sur l'échafaud, rêveur. Ce lieu-là aussi est un sommet. Gauvain y était debout, superbe et tranquille. Le soleil, l'enveloppant, le mettait comme dans une gloire" (Hugo, [1874] 1979: 481).

No caso da execução de Gauvain, não há uma descrição do corpo mutilado. A gravidade com que esta decapitação é relatada e a intenção de dignificar Gauvain e de sobrepor a todos os factos a ideia da sua perfeição impedem a invasão do corpo. Assim, o corpo mutilado de Gauvain nunca é descrito. O relato da sua decapitação termina com a referência à pancada que corta a sua cabeça "altiva" e "encantadora" (Hugo, [1874] 1979: 482), contrariamente ao que sucede na maioria das representações de suplícios (até mesmo no caso do suicídio de Cimourdain) e ao que é a prática real da tortura e da morte públicas.

Com efeito, durante o período do Terror, era comum que após a decapitação, o interior do corpo fosse exposto através da exibição da cabeça cortada e do sangue que jorrava. A ostentação da ferida aberta revelava deste modo a cada um dos observadores o seu próprio interior e a sua própria fragilidade, provocando-lhes simultaneamente uma sensação de superioridade por não se tratar *ainda* do seu próprio corpo ferido, por poderem observar, como afirma Melmoth (Maturin, [1820] 1989: 207), um sofrimento talvez igual ou superior ao seu. A tortura pública constituía, pois, um meio de exteriorização do interior do corpo individual mutilado, mas também do interior da multidão que assiste ao espectáculo e que é afinal uma representação do povo enquanto corpo único (Ellis [1998] 2000: 104). Esta exteriorização não revelava uma atitude uniforme perante o espectáculo da execução, mas sim as diferentes reacções provocadas consoante se trate da figura de um tirano ou de um assassino, ou se trate de figuras como o artilheiro executado por Lantenac e Gauvain, personagens que incutem respeito e compaixão nos espectadores da sua morte. O cariz sacrificial destas mortes provoca a partilha do sofrimento da vítima com aqueles que assistem à execução e, no caso de Gauvain, com o seu próprio carrasco. Trata-se de sacrifícios em nome da República, de uma encenação que pode passar por uma aproximação do sofrimento do Homem ao de Cristo, o que o converte numa dor cósmica. Com efeito, a multidão/corpo do povo que faz da execução dos opressores e criminosos um espectáculo carnavalesco é a mesma que age com absoluta solenidade e choque perante as ordens de execução dos heróis de guerra, ficando entorpecida com a ordem de Lantenac para a execução do artilheiro (Hugo, [1874] 1979: 71-72) e, no caso de Gauvain, procurando mesmo que Cimourdain volte atrás na sua decisão:

> Une sombre attente serrait toutes les poitrines. […] -Tous répétaient frénétiquement: Grâce! grâce! et des lions qui auraient entendu cela eussent été émus ou effrayés, car les larmes des soldats sont terribles. (Hugo, [1874] 1979: 480-481)

Todavia, a exibição do corpo não se restringe aos momentos pré e pós-execução de um condenado. No caso da França, a exposição e a representação do corpo ferido alarga-se à exposição dos cadáveres dos mártires da República em longas e encenadas cerimónias fúnebres. Esta encenação encontra as suas origens no Período Republicano da Roma Antiga – o espectáculo criado em torno dos funerais das pessoas ilustres (nomeadamente dos heróis) tinha então como função não só perpetuar a "imagem do pai" (Janson, 1992: 179), mas também despertar nos jovens o desejo de alcançar glória e virtude (Pereira, 1984: 458). Este espectáculo consistia em integrar no cortejo homens com uma estatura e uma aparência semelhantes à do morto, que carregavam os bustos dos antepassados do defunto e que vestiam uma toga própria da função que este havia desempenhado em vida, sendo precedidos das insígnias inerentes aos seus cargos. Os bustos dos antepassados eram mantidos em altares ou relicários e transportados nestas cerimónias, tendo como particularidade o facto de serem elaborados a partir de um molde feito sobre o rosto do defunto e de não serem corrigidas quaisquer imperfeições – procurava-se o "verismo": o realismo absoluto que imortalizava o aspecto e o carácter dos homens retratados (Pereira, 1984: 458-461 e Janson, 1992: 179).

Desejando estabelecer uma aproximação entre as glórias da República Francesa e as da tradição republicana de Roma[39] (Ellis [1998] 2000: 24), também os republicanos franceses glorificaram as imperfeições físicas dos seus heróis (neste caso dos seus mártires e *pais da República*). Estes iam mesmo além da procura da veracidade na representação do rosto ou do corpo a expor e praticavam a descrição dos corpos feridos perante a Assembleia Nacional, por vezes sob a forma de leitura de relatórios de autópsia detalhados e chocantes. À narração seguia-se a exposição do corpo ferido do mártir representado através de quadros (de que é exemplo *La Mort de Marat* (1793), de Jacques-Louis David, figura 1),[40] de ilustrações e, com maior frequência, de bustos que, pela sua própria natureza fragmentária, não tinham por função representar a beleza ou a grandeza do mártir, mas sim manter a memória do corpo ferido[41] (Baecque, [1993] 1997: 293). Este espectáculo é particularmente aterrorizador, na medida em que estes corpos, enquanto monumentos que são – enquanto forma de mumificação e de transformação do corpo em lugar/monumento (Augé, [1992] 1998: 68) – têm uma função unificadora, pretendendo simbolizar as feridas do corpo da França republicana e, por via destas, as de cada um dos cidadãos/espectadores.

A representação do corpo mutilado constitui assim um meio para transformar o corpo em monumento, em lugar de culto. Um monumento que

[39] Para além da influência das tradições republicanas romanas, a França aproximou-se também das repúblicas de Florença, de Veneza e da Grécia Antiga (Ellis [1998] 2000: 24).
[40] Segundo H. W. Janson (1992: 597), esta é uma "tela concebida como um monumento público ao herói mártir", que reúne "a imagem da devoção e da narrativa histórica".
[41] Uma memória que é central na ficção gótica e que se traduz na conservação e exibição de corpos mumificados, de esqueletos (*Melmoth the Wanderer*, 1820), de reproduções em cera (*The Mysteries of Udolpho*, 1794) ou, até mesmo da criação de autómatos com os quais se pretende reproduzir a figura da mulher amada (*L'Eve Future*, de Villiers de L'Isle-Adam, 1886).

assinala a existência de uma veneração dos mártires, concretizada nesta forma de perpetuação do espectáculo da morte e de denúncia/testemunho da violência exercida por regimes despóticos, nos quais a tirania se exerce a diferentes níveis, como veremos no ponto seguinte.

1.2. A relação tirania pessoal/tirania política e religiosa

Neste ponto, e na sequência de observações que em capítulos anteriores tivemos já oportunidade de ir tecendo, procuraremos explicitar de que modo as relações de poder e subjugação inerentes à figura do herói sublime constituem a transposição para um sujeito literário de um conjunto de tensões sociopolíticas que são evidentes, nas obras em análise.

Segundo Steven Blackmore (1996), a Revolução Francesa terá ameaçado os domínios público e doméstico ao promover doutrinas de resistência, segundo as quais a disciplina, a subordinação e a hierarquia eram erroneamente representadas como opressão. O autor estabelece também a relação entre a revolta contra o rei, no domínio público, e a revolta contra o pai ou o marido, no domínio privado, acentuando que ambos eram encarados como tiranos. De resto, esta semelhança entre as estruturas hierárquicas familiares e sociais, nomeadamente no que diz respeito à questão da tirania e da sua ilegitimidade, já tinha sido apontada por Aristóteles na sua *Ética a Nicómano* (1160a35-1160b10). Segundo o filósofo, a tirania seria o resultado da ausência de "amizade" (entendida como qualquer forma de

afeição) entre o tirano e os que lhe estavam subjugados, bem como da falta de respeito do tirano pelos direitos de outrem (1161a30-1161a35).

Em *Geometria delle Passioni. Paura, Speranza, Felicità: Filosofia e Uso Politico,* Remo Bodei explica como o despotismo político deriva da esfera doméstica:

> [I]l dispotismo tratta i cittadini come servi, applicando alla sfera politica quei rapporti di ineguaglianza che in Grecia e nella filosofia di Aristotele sono caratteristici della dimensione domestica, in cui vige per natura un rapporto di coppia, fondato sul "comandare e l'essere comandati": mogli, bambine e schiavi devono semplicemente obbedire al *despotes*, al padrone in senso lato, nelle rispettive vesti di marito, genitore e padrone in senso stretto. (Bodei, [1991] 2000: 377) [itálico do autor]

Tanto no período anterior à Revolução Francesa como no que lhe sucede – e a que Bodei significativamente chama o "despotismo da liberdade" ([1991] 2000: 376) – o exercício do poder sobre a mulher e os filhos faz-se do mesmo modo que na esfera política, na qual se exerce o poder sobre o cidadão, isto é, mediante uma prática que tem o corpo como objecto central e como meio de medir o poder e a resistência (Gross, 1990: 81).[42] Assim, à tortura e às execuções políticas corresponde na esfera doméstica a noção de propriedade dos criados/escravos, dos filhos, das irmãs e das mulheres,[43] que conduz à aniquilação destes enquanto seres humanos e à sua utilização enquanto "objectos" que fazem parte de um negócio masculino. Na verdade, a literatura do período Romântico, e a ficção gótica em particular,

[42] Clara Tuite (1999: 125) considera mesmo que, em *Reflections on the Revolution in France*, Edmund Burke terá referido a família como uma instituição política, isto é, como um conjunto de relações e afectos semelhantes aos que ligam uma nação. Uma imagem que permitiu ao filósofo comparar a nação inglesa com a francesa e concluir que se a primeira representava uma família intacta, a segunda era a representação da destruição da família e da sua *ordem natural*.

[43] Barbara Caine (1999: 48) refere o casamento como uma forma de posse masculina dos filhos e do corpo da mulher, que passa mesmo por uma certa frequência da prática da violação sexual dentro do casamento.

descrevem um "mundo hipermasculino" (Cantor, 1993: 100), onde a figura paterna controla de modo absoluto os destinos dos elementos da sua família. É o que sucede em situações como a simples participação a Elizabeth Lavenza e a Victor Frankenstein de que deverão casar[44] (apesar de ambos parecerem reagir com indiferença a esta ordem), mas também nos casos de casamentos impostos pelo pai ou por um irmão, como os que são referidos em *Melmoth the Wanderer* (Maturin, [1820] 1989: 336-337) e em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, por exemplo:

> Die Mutter trat heraus, und das Gespräch begann. - »Was macht Mina?« - »Sie weint.« - »Einfältiges Kind! Es ist doch nicht zu ändern!« - »Freilich nicht; aber sie so früh einem andern zu geben - - O Mann, du bist grausam gegen dein eigenes Kind.« - »Nein, Mutter, das siehst du sehr falsch. Wenn sie, noch bevor sie ihre doch kindischen Tränen ausgeweint hat, sich als die Frau eines sehr reichen und geehrten Mannes findet, wird sie getröstet aus ihrem Schmerze wie aus einem Traum erwachen, und Gott und uns danken, das wirst du sehen!« - »Gott gebe es!« (Chamisso, [1813] 1922: 300)

Nesta passagem, a mãe de Mina acusa o marido de ser cruel para com a filha, ao que este responde num tom paternalista, aceitando que a mulher dê a sua opinião, mas dizendo-lhe que ambas estão erradas e tratando-as como se fossem crianças incapazes de reconhecer os benefícios do casamento com um homem rico (pelo qual acredita que a filha ainda irá agradecer aos pais). O tirano pode, pois, como sucede neste excerto, apresentar os seus actos despóticos como plenamente justificáveis à luz de um interesse do oprimido que este não consegue reconhecer, uma vez que é intelectualmente inferior. Na realidade, os déspotas apresentam-se

[44] Também em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, a criação de uma fêmea para dar à criatura exemplifica o uso da figura feminina como objecto de troca num negócio masculino.

invariavelmente como seres superiores, detentores naturais do poder,[45] dotados de um conjunto de conhecimentos, de experiências e de uma capacidade de comando que os tornaria indispensáveis e que justificaria, por isso, que os outros se submetessem à sua autoridade.

Podemos também colocar dentro de um exercício doméstico da tirania o modo como, em *Melmoth the Wanderer*, Donna Clara, Don Fernan e o padre Jose discutem o futuro de Isidora (Maturin, [1820] 1989: 336-337), ou como o Wanderer afirma o seu poder absoluto sobre a jovem (Maturin, [1820] 1989: 389). Também em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* é representada a presença da figura ou, neste caso, de figuras paternas opressoras e dominadoras. Com efeito, se o pai de Victor fracassa na sua tentativa de intervir no destino do filho, nomeadamente na sua área de estudo, este, por seu lado, exerce de modo despótico o poder de vida e de morte sobre as suas criaturas – confere-lhes a vida e, na impossibilidade de controlar os seus actos, decide também a sua morte. Aliás, os actos de Victor revelam o sentimento de superioridade que é comum tanto ao herói sublime como ao déspota. Ele age confiante de que a nova espécie que pretende criar lhe irá agradecer, de que ao pôr em prática os seus conhecimentos singulares será venerado por isso. E, tal como está seguro no momento da criação, também o está no momento em que decide destruir as suas criaturas. Efectivamente, a criatura de Frankenstein não é um ser intelectualmente inferior, não é submisso e, tendo uma fêmea, passaria a ter a possibilidade de gerar uma nova espécie de modo natural, o

[45] A propósito do direito natural dos pais sobre os filhos e do modo como esta doutrina está relacionada com a ideia de que existe uma autoridade política natural, confronte-se Abélès, 1990: 18-24.

que o libertaria do controlo do seu criador, fazendo com que aos olhos deste a sua eliminação seja plenamente justificável.

Do mesmo modo, em *Le Comte de Monte-Cristo*, o Conde assume-se como senhor absoluto das personagens que se encontram sob o seu domínio. É o caso de Luigi Vampa, cujo destino diz ter tido nas mãos e que confessa ter deixado escapar à justiça com o objectivo de conquistar o seu respeito (Dumas, [1845] 1981: 509-510), num acto de *clemência* que tem como objectivo aumentar o poder do herói sublime e que contrasta claramente com a atitude genuína e desinteressada de Gauvain ao deixar Lantenac escapar da cadeia, apesar de saber que tal levaria à sua própria condenação. No caso de Monte-Cristo, contrariamente ao que sucede nas restantes obras em análise, a escravatura existe de um modo expresso. O herói apresenta Haydée como sua escrava – alguém a quem devolve a liberdade, apesar de esta decidir permanecer junto dele, substituindo-se assim a tirania por outra forma de poder típica destes heróis, a sedução. Para além disso, o Conde exibe ostensivamente o poder que tem sobre a vida de Ali, que diz ser seu escravo e seu cão (mas que também ele aparenta ser mais dominado pelo poder sedutor do Conde do que pelo facto de ser sua propriedade): "Ali est une exception; il n'a pas de gages, ce n'est pas un domestique, c'est mon esclave, c'est mon chien ; s'il manquait à son devoir, je ne le chasserais pas, lui, je le tuerais" (Dumas, [1845] 1981: 587).

No seguimento de uma lógica de equivalência entre o poder doméstico e o político, a revolução contra o patriarca da família corresponderia à revolução contra o patriarca do país e vice-versa. De acordo com este raciocínio, em termos ideológicos as revoltas familiar e política seriam no fundo apenas uma, na medida em que ambas promoveriam o mesmo tipo de reacção contra o poder patriarcal

instituído, numa atitude visivelmente inspirada pela Revolução Francesa.[46] Este entendimento dos diferentes tipos de revolta como patamares de uma mesma pirâmide pode ser percebido através de um diálogo entre Gauvain e Cimourdain, no qual é descrita a ordem social vigente e a forma como esta estrutura social é orientada em função de um ser superior, Deus. Podemos inclusive afirmar que Deus é aqui tido como parte da hierarquia social, uma vez que ele e o rei são considerados uma e a mesma entidade (Hugo, [1874] 1979: 92), e por isso reflectindo ainda os resquícios de uma teoria política cujo momento forte coincidiu com a Idade Média e que assenta na ideia da origem sagrada do rei, defendida como sendo perfeita por Lantenac, e de cuja destruição ele acusa os revolucionários:

> La question est ceci: être un grand royaume ; être la vieille France, être ce pays d'arrangement magnifique, où l'on considère premièrement la personne sacrée des monarques, seigneurs absolus de l'Etat, puis les princes, puis les officiers de la couronne, pour les armes sur terre et sur mer, pour l'artillerie, direction et surintendance des finances. Ensuite il y a la justice souveraine et subalterne, suivie du maniement des gabelles et recettes générales, et enfin la police du royaume dans ses trois ordres. Voilà qui était beau et noblement ordonné ; vous l'avez détruit. (Hugo, [1874] 1965: 449-450)

Mas atentemos então no diálogo entre Gauvain e Cimourdain a que atrás fizemos referência:

> - Et la femme? Qu'en faites-vous?
> Cimourdain répondit:
> - Ce qu'elle est. La servante de l'homme.
> - Oui. A une condition.
> - Laquelle?
> - C'est que l'homme sera le serviteur de la femme.
> -Y penses-tu ? s'écria Cimourdain, l'homme est maître. Je n'admets

[46] Ainda que, como é referido por Bodei ([1991] 2000: 376-377), a Revolução Francesa não signifique a abolição total do despotismo e que, como afirma Daemmrich ([1992] 1996: 23-24), uma das grandes tendências na França do século XIX seja justamente a repressão da liberdade individual e do potencial de auto-desenvolvimento por uma sociedade politicamente conservadora, materialista e exploradora.

> qu'une royauté, celle du foyer. L'homme chez lui est roi.
> - Oui. A une condition.
> - Laquelle?
> - C'est que la femme y sera reine.
> - C'est-à-dire que tu veux pour l'homme et pour la femme…
> - L'égalité.
> - L'égalité! Y songes-tu? Les deux êtres sont divers.
> - J'ai dit l'égalité. Je n'ai pas dit l'identité.
> Il eut encore une pause, comme une sorte de trêve entre ces deux esprits échangeant des éclairs. Cimourdain la rompit.
> - Et l'enfant ! à qui le donnes-tu?
> - D'abord au père qui l'engendre, puis à la mère qui l'enfante, puis au maître qui l'élève, puis à la cité qui le virilise, puis à la patrie qui est la mère suprême, puis à l'humanité qui est la grande aïeule.
> - Tu ne parles pas de Dieu.
> - Chacun de ces degrés, père, mère, maître, cité, patrie, humanité, est un des échelons de l'échelle qui monte à Dieu. (Hugo, [1874] 1979: 469-470)

Nesta passagem, Gauvain descreve a sociedade ideal como aquela que tem por base uma relação de deveres de criança, pai, mãe, mestre, cidade, pátria e humanidade, estando todos eles ao serviço de Deus – degraus de uma pirâmide geometricamente perfeita, como é sugerido pela própria estrutura do texto que evidencia a sua simetria através do recurso ao paralelismo, à anáfora, à aliteração e à enumeração, que se sucedem numa gradação que culmina na figura cimeira desta estrutura: Deus ("D'abord au père qui l'engendre, puis à la mère qui l'enfante, puis au maître qui l'élève, puis à la cité qui le virilise, puis à la patrie qui est la mère suprême, puis à l'humanité qui est la grande aïeule", "père, mère, maître, cité, patrie, humanité"). Trata-se de uma ordem social que difere do entendimento que dela faz Cimourdain – oposição que é sublinhada pelo modo como as falas de cada um dos intervenientes recuperam o conteúdo das que as antecedem para exprimir uma opinião invariavelmente antagónica. As palavras de Cimourdain evidenciam o facto de, contrariamente a Gauvain, não fazer qualquer distinção entre igualdade e

identidade, não aceitando assim a possibilidade de se entenderem homens e mulheres como seres iguais. Gauvain, por seu lado, representa uma visão mais moderna da sociedade, entende a igualdade como uma igualdade de direitos e deveres que deveriam regular a relação entre homem e mulher.

Gauvain vê a identidade como sinónimo de alteridade, isto é, como a diferença que é inerente ao género, que não pode ser alterada, e que todavia não condiciona os papéis sociais atribuídos ao homem e à mulher, visão da sociedade que Cimourdan considera utópica e inatingível – " – Gauvain, reviens sur la terre. Nous voulons réaliser le possible" (Hugo, [1874] 1979: 470) – e que, segundo Frey (1999: 199), corresponderia à visão humanitária utópica e messiânica do próprio Victor Hugo.

O questionamento da ordem social em vigor não foi naturalmente, neste período, exclusivo da sociedade francesa. Com efeito, também a este nível as consequências da Revolução tiveram repercussão no exterior, nomeadamente em Inglaterra, onde Mary Wollstonecraft (considerada a primeira feminista moderna e mãe de Mary Shelley) publicou um estudo intitulado *A Vindication of the Rights of Women* (1792),[47] dirigido aos problemas que as mulheres encontravam a nível legal, económico e educacional. Wollstonecraft defendia não só a igualdade de direitos entre os homens, mas também que esta deveria ser alargada às mulheres. Assim, contestava o casamento como forma de apropriação legal da mulher, dos seus bens e dos filhos, afirmando ainda que as mulheres não eram naturalmente submissas,

[47] Anteriormente já havia manifestado as suas opiniões relativamente ao papel da educação na opressão da mulher em *Thoughts on the Education of Daughters* (1787) e no romance *Mary* (1788), voltando a fazê-lo no romance inacabado *Maria: or, the Wrongs of Woman* (1798).

mas ensinadas (Ward, 1993: 245) ou mesmo obrigadas a sê-lo, devido ao seu baixo nível de instrução e à falta de emprego que partilhavam com outros grupos socialmente desfavorecidos e oprimidos (Caine, 1999: 45). Efectivamente, segundo Haggerty (1994: 225), na literatura do período Romântico e, mais uma vez na ficção gótica em particular, o lugar das figuras femininas é sempre problemático, como revela a prática atrás referida dos casamentos impostos. Trata-se, aliás, de uma imposição socialmente aceite e até recomendável, uma vez que naquela época se considerava que o casamento era uma forma de continuação da família existente (naturalmente dirigida pela figura paternal) e não o início de um novo núcleo familiar (Luhmann, 1986: 129).

Também Helen Maria Williams foi responsável pela introdução em Inglaterra de ideais *subversivos* que eram entendidos por várias nações da Europa como perigosos para as fundações da sociedade e que, segundo Blackmore (1996), acabariam por se revelar fatais para a harmonia doméstica tal como estava estabelecida. Disso mesmo dá conta Laetitia Hawkins, em *Letters to Helen Maria Williams* (1793), nas quais criticou abertamente o facto de a sua interlocutora se envolver no conflito, em seu entender, de modo impróprio e pernicioso para as instituições inglesas:

> The foundations of national morality were laid in private families: the home was fount of civic virtue, custodian of social stability, bulwark against political subversion." […] Hawkins's Letters was a response to a crisis that many felt threatened English domestic and national "life"; Hawkins notes that "by diminishing the respect formerly paid to authority, the national female character is endangered"[…]. […] Hawkins thus suggests that by inappropriately meddling (and "mixing" herself) in foreign affairs (and with foreign bodies), Williams has given aid and comfort to a regicidal, patricidal Revolution. This Revolution, of course, also threatens the patriarchal institutions of England as well. (Blackmore, 1996)

Expressa-se neste excerto, mais uma vez, o paralelismo existente entre revolta familiar e revolta nacional, e a ideia de que a primeira implica a segunda, como sucede em *Quatrevingt-treize*, onde as tensões pessoais/*familiares* que se estabelecem entre Lantenac e Cimourdain e entre este e Gauvain são sinónimo dos conflitos e tensões políticas entre o *Ancien Régime* e a Revolução e entre três gerações distintas – a do regime monárquico, a do Terror e a da democracia. Eles representam na obra o conflito entre as diferentes gerações e a tentativa de opressão da figura paterna, fazendo simultaneamente a ligação entre o universo doméstico e o exercício do poder político. Com efeito, o desfazer da estabilidade no lar, afrontando o tirano que vive sob o mesmo tecto, terá encontrado um paralelo na subversão política e, como veremos mais adiante, também no questionar da tirania religiosa, uma vez que estes três níveis de tirania – pessoal, política e religiosa – se legitimam entre si. É que, se a revolta contra o pai ou marido é transposta para a revolta contra o rei, em *Quatrevingt-treize* expressa-se claramente a ideia de que a revolta contra o rei é uma forma de afronta a Deus, um acto satânico de desafio ao poder instituído e de procura de uma nova ordem: "[D]ans cette lutte de régicides contre le roi, dans cette lutte de Satan contre Dieu, tu es pour Satan" (Hugo, [1874] 1979: 92).

O parricídio,[48] o regicídio e o Deicídio têm ligações evidentes entre si, na medida em que assumem contornos e têm consequências semelhantes. Numa sociedade patriarcal, pôr em causa a figura do pai (pai de família, pai da nação, pai Criador) enquanto fonte de toda a sabedoria e poder leva naturalmente a que se

[48] Em *Melmoth the Wanderer* (Maturin, [1820] 1989: 178-179), o parricida é considerado um monstro e um demónio.

questione esse modelo social, a que os oprimidos desejem alterá-lo e, consequentemente, à revolução, ou melhor, às revoluções que se dão dentro e fora de portas. Assim, tal como no plano doméstico a *revolução* constitui uma manifestação do descontentamento das mulheres e filhos oprimidos pela figura paterna, no plano religioso a revolta contra o Pai/Criador traduziu-se, como vimos na Parte I, no assumir de um pensamento Gnóstico que inverte os papéis de Deus e de Satã. Na verdade, o período Romântico resgata, como atrás vimos, a figura do líder dos anjos caídos, tal como ele é representado em *Paradise Lost* (1667) de Milton, e desenvolve a ideia de tirania divina e da necessidade que o homem romântico – figura rebelde e, nesta medida, identificável com Satã – sente de a combater e de se libertar, resultando na atitude titânica que é amplamente representada na literatura da época e que constitui uma expressão do sublime schilleriano. Já no plano político, a Revolução Francesa é naturalmente consequência da grande opressão exercida sobre o povo e da miséria em que este era mantido por uma estrutura social conservadora e da qual não lhe era permitido sair, como testemunha Michelle Fléchard, em *Quatrevingt-treize*:

> - C'étaient des laboureurs. Mon père était infirme et ne pouvait travailler à cause qu'il avait reçu des coups de bâton que le seigneur, son seigneur, notre seigneur, lui avait fait donner, ce qui était une bonté, parce que mon père avait pris un lapin, pour le fait de quoi on était jugé à mort; mais le seigneur avait fait grâce et avait dit : Donnez-lui seulement cent coups de bâton; et mon père était demeuré estropié. (Hugo, [1874] 1979: 39)

Nesta passagem, Michelle transmite precisamente as duas ideias que atrás mencionámos, a da pobreza extrema e irresolúvel que leva um trabalhador a roubar para comer – uma miséria que contrasta com a abundância dos proprietários das

terras – e a ideia do despotismo exercido sobre estes miseráveis. Michelle refere a aplicação de uma justiça que é pura crueldade, quer pela arbitrariedade do seu emprego quer pela evidente desadequação da pena face ao crime praticado. Esta inconformidade é também sublinhada por Marilyn Gaull, a propósito da tirania vivida em Inglaterra durante o mesmo período – "an illiterate peasant could be hanged for stealing a turnip" (Gaull, s/d: 241).

Quando falamos em tirania política, deveríamos fazê-lo utilizando a expressão no plural, uma vez que se trata de uma estrutura de poder em cascata, na qual o rei tem poder sobre todos os seus súbditos e estes, por sua vez, delimitam os seus próprios domínios e praticam as suas próprias tiranias dentro deles. No caso de Flechárd, a *clemência* do senhor serve apenas para sublinhar o carácter absoluto do seu poder e faz com que para este homem ele não seja apenas um senhor, mas sim o Senhor, aquele a quem é possível decidir entre a vida e a morte. Ainda em *Quatrevingt-treize*, Lantenac e o marinheiro protagonizam uma situação comparável à descrita por Michelle – numa passagem em que os dois homens se defrontam, Lantenac assume-se como superior a todos os argumentos do marinheiro, uma vez que, sendo ele "um instrumento de Deus" (Hugo, [1874] 1979: 93), os seus actos estariam à partida justificados. O marinheiro pede perdão a Lantenac, num acto de submissão perante esta figura que se diz representante Deus, e o Marquês/Deus (aqui referido como "o velho" para contrastar com a juventude do marinheiro) exerce o seu direito de *clemência divina*:

> - Grâce, monseigneur! pardonnez-moi, cria-t-il ; vous parlez comme le bon Dieu. J'ai tort. Mon frère a eu tort. Je ferai tout pour réparer son crime. Disposez de moi. Ordonnez. J'obéirai.
> - Je te fais grâce, dit le vieillard. (Hugo, [1874] 1979: 93)

Assim, quando falamos em tirania, não nos podemos referir a um poder centrado apenas no rei, a um poder unitário e global, mas sim sobretudo a "micro-poderes" (Foucault, [1979] 1992), a centros dispersos de exercício do poder. Trata-se de uma espécie de rede de poderes que faz do despotismo uma presença constante na vida de cada um dos cidadãos que se encontra numa posição socialmente inferior a um outro. Esta rede é composta por pequenos ditadores, como é o caso dos senhores feudalizantes referidos no excerto supracitado. Estes senhores podem dispor das vidas dos homens do povo, fazendo uso do seu carácter submisso, arrogando-se inclusive o poder divino de os perdoar, mas actuam também ao nível quer da hierarquia religiosa quer da hierarquia doméstica. O que está em causa é, pois, tal como referimos anteriormente, uma estrutura assente em "micro-poderes", em cuja lógica se inscrevem os comportamentos despóticos dos vilões góticos e dos heróis sublimes – este tipo de mecanismo permite a Cimourdain decidir a glória ou a morte de Gauvain: "Vous pouvez faire Gauvain général ou l'envoyer à l'échafaud" (Hugo, [1874] 1979: 191). Com efeito, os heróis sublimes são, à sua própria escala, um dos "mecanismos capilares" (Foucault, 1980: 39) de exercício do poder. Como nota Foucault, o facto de estes instrumentos existirem dentro do corpo social e não acima deste, como é o caso do rei, torna-os fisicamente mais próximos das suas vítimas e uma presença constante no seu quotidiano:

> [I]n thinking of the mechanisms of power, I am thinking rather of its capillary form of existence, the point where power reaches into the very grain of individuals, touches their bodies and inserts itself into their actions and attitudes, their discourses, learning processes and everyday lives. The eighteenth century invented, so to speak, a synaptic regime of power, a regime of its exercise *within* the social body, rather than *from above* it. (Foucault, 1980: 39) [itálico do autor]

Apesar desta opressão exercida pelo *Ancien Régime* sobre o povo, somos levados a crer que não é deste, ou pelo menos que não é da camada mais desfavorecida e oprimida do povo que nascem os ideais revolucionários. Isto porque, sendo pouco ou nada instruído, o povo acaba por se conformar com a sua situação, como é dito pelo mendigo em *Quatrevingt-treize*:[49] "-Ainsi, tout ce qui arrive ou rien, c'est pour vous la même chose ?- A peu près. Vous êtes des seigneurs, vous autres. Ce sont vos affaires" (Hugo, [1874] 1979: 119). Aos mais pobres pouco interessa a política, as suas necessidades são mais imediatas e é aos fidalgos que deixam a condução dos acontecimentos políticos. Os heróis que emergem das revoluções não são, de facto, elementos do povo. As figuras sublimes, que tomam nas suas mãos o destino do povo, e cujos bustos figurarão para sempre nos livros de História, pertencem a uma classe superior: são homens como Marat, que estudou Medicina e pertenceu à franco-maçonaria da Grã-Bretanha; como o advogado Danton; como Robespierre, um pequeno-burguês, também ele advogado e deputado dos Estados Gerais; como Napoleão Bonaparte, filho de um notário e aluno das escolas militares de Brienne e de Paris; ou até mesmo, no plano da ficção, como Cimourdain que, apesar da sua origem popular, pertence a uma família que lhe proporciona uma educação superior ao normal, com vista a permitir-lhe a ascensão social: "Ses parents, paysans, en le faisant prêtre, avaient voulu le faire sortir du peuple" (Hugo, [1874] 1979: 150). Apesar da sua origem, Cimourdain é um homem livre devido a uma herança

[49] Alan Forrest ([1988] 1989: 138-139) refere o facto de os defensores radicais da república expressarem as suas ideias através de uma linguagem demasiado abstracta e desadequada ao baixo nível cultural do povo. O autor considera que desta falta de comunicação que se fez sentir um pouco por toda a Europa terá resultado o descontentamento do povo face aos novos governos e, até mesmo, alguma actividade reaccionária.

recebida (Hugo, [1874] 1979: 149),[50] não se enquadrando, portanto, na grande multidão de miseráveis escravizados pelos governos e senhores feudalizantes. Nenhum destes heróis partilha dos problemas do povo e nenhum deles tem a intenção de lhe entregar o poder, como provam os seus actos. Na verdade, todos eles exercem sobre os demais uma justiça que é a sua própria justiça, numa demonstração de tirania semelhante àquela que anteriormente desafiaram. Como afirma Markman Ellis ([1998] 2000: 105), a Revolução Francesa tornou-se tão ou mais monstruosa do que o *Ancien Régime* – ela reinventou o despotismo do regime monárquico e exteriorizou a sua prepotência através da injustiça dos procedimentos sumários que levavam à execução dos condenados num prazo de vinte e quatro horas (Ellis, [1998] 2000: 103). Trata-se, pois, de uma recriação do absolutismo que em *Quatrevingt-treize* é representada pela execução de Gauvain – acto simbólico do exercício do poder de uma nova Justiça, de um novo regime, mas de uma mesma opressão.

Para além dos relatos de tirania pessoal e política, são também numerosas as referências à tirania religiosa. Esta é particularmente evidente ou, pelo menos, bastante mais alargada, no que se refere ao Catolicismo e à Igreja Católica. Em *Quatrevingt-treize*, por exemplo, a crítica à Igreja faz-se através da associação estabelecida pelo narrador entre a escuridão das florestas da Bretanha e a obscuridade da acção eclesiástica que se manifesta na revolta da Vendeia: "Il y avait

[50] Tal como Cimourdain, também Peter Schlemihl e Edmond Dantès provêm do povo e por isso são figuras que, enquanto mantêm esta condição, não têm qualquer influência sobre os outros. Todavia, também à semelhança de Cimourdain, estas personagens libertam-se da sua posição social por via de fortunas que obtêm de diferentes modos e que lhes permitem ganhar visibilidade e poder, distanciando-se da condição inicial de oprimidos para passarem a ser eles próprios centros do poder ou, mais propriamente, micro-poderes.

alors en Bretagne sept forêts horribles. La Vendée, c'est la révolte-prêtre. Cette révolte a eu pour auxiliaire la forêt. Les ténèbres s'entraident" (Hugo, [1874] 1979: 231). Tal como a instituição Igreja, também os seus membros figuram em *Quatrevingt-treize* como seres marcados pela sombra, como sujeitos tenebrosos perfeitamente identificáveis com o cenário de trevas em que se movimentam. É assim que Cimourdain é apresentado – com uma referência ao seu passado como padre e às marcas terríveis que este passado lhe deixou:

> Cimourdain […] avait en lui l'absolu. Il avait été prêtre, ce qui est grave. L'homme peut, comme le ciel, avoir une sérénité noire; il suffit que quelque chose fasse en lui la nuit. La prêtrise avait fait la nuit dans Cimourdain. Qui a été prêtre l'est. (Hugo, [1874] 1979: 149)

A religião é referida como o obstáculo à perfeição de Cimourdain, como um erro grave, na medida em que o sacerdócio é o oposto do laicismo republicano. Apesar de, como vimos atrás, o narrador afirmar claramente que foram os pais que escolheram a vida eclesiástica para Cimourdain (Hugo, [1874] 1979: 150), o facto de ter sido parte da estrutura de suporte ao *Ancien Régime* foi afinal a transgressão que condenou Cimourdain a uma vida sombria – um pecado tão grave aos olhos da República, que não tem a possibilidade de ser expiado. O narrador descreve Cimourdain como uma grandeza de alma que o leva a fazer a afirmação hiperbólica de que o herói contém em si o Absoluto (e, logo, paradoxalmente seria a parte que continha em si o todo). Todavia, a pureza e o Absoluto em Cimourdain não se traduzem em perfeição – ideia que o narrador sublinha quando, ao comparar o Homem ao céu, explica que em ambos existe uma serenidade negra a partir da qual a mais pequena coisa pode despoletar a noite, como sucedeu com o herói ao optar

pela vida religiosa e, posteriormente, pela execução de Gauvain. As circunstâncias que na juventude levaram Cimourdain a enveredar pelo sacerdócio, embora alheias à sua vontade, eliminaram definitivamente qualquer possibilidade de salvação. Assim, o passado do herói tem um peso decisivo no seu destino e, no momento da sua morte, a alma de Cimourdain – ser paradoxalmente absoluto e imperfeito – eleva-se como uma sombra que contrasta com a luz da perfeição de Gauvain (Hugo, [1874] 1979: 482).

No momento em que decide deixar o sacerdócio (e, portanto, corrigir esse erro do seu trajecto) Cimourdain adopta uma atitude extrema e condenatória para com a Igreja, pelo que esse afastamento não significa para ele apenas o distanciar-se da vida eclesiástica, mas também o afastamento definitivo do caminho apontado pelos pais, da própria fé, que lhe parece pouco sustentável quando confrontada com a Ciência, e o ódio pela batina e pela teocracia (Hugo, [1874] 1979: 149-150). Note-se, porém, que o abandono da fé proclamado nesta passagem é desmentido numa fase posterior da narração, numa afirmação de Cimourdain, segundo a qual a sua crença em Deus parece ser inabalável – "– Je suis prêtre; c'est égal, je crois en Dieu" (Hugo, [1874] 1979: 185). São realmente muitas as contradições que definem o herói de *Quatrevingt-treize*, mas de entre elas destacam-se as afirmações paradoxais relativamente à sua fé, à sua humanidade e à sua capacidade de amar. Estes paradoxos expressam de modo claro os grandes conflitos interiores de Cimourdain, que resultam da coexistência de uma submissão doce à condição de crente e de ser humano (capaz de ter fé e de amar a Deus) com o carácter terrível e tenebroso do homem que não reconhece Deus e que, como o Satã de Milton, é heróico e

grandioso, mas incapaz de compreender Deus e de reconhecer esta sua *perda* – condição fundamental da sua sublimidade. Na verdade, ao invés de proporcionar a virtude e a luz, para Cimourdain o sacerdócio constitui um factor de obscuridade que não cessa com o despir do hábito. O estatuto de padre converte-se num traço de carácter indissipável, enquanto o hábito, sendo uma segunda pele que pode ser rejeitada, constitui apenas uma máscara que identifica o sujeito com a instituição, mas que é também, e de modo recorrente, um meio de ocultar, de velar uma figura cujo carácter é por si só obscuro. E não se trata de uma máscara escolhida ao acaso, uma vez que o hábito sacerdotal tem em si uma carga de sentido que o associa ao poder e à verdade da Igreja, bem como à ideia de inacessibilidade do sujeito que o usa e que, como tal, vê os seus actos legitimados pelo seu traje. O hábito parece assim ser a máscara perfeita para aqueles que pretendem mover-se ou agir sem serem questionados e, por exemplo em *Le Comte de Monte-Cristo*, Edmond Dantès veste-se de padre quando viaja ao encontro de Caderousse e pretende que este não o reconheça, mas ainda assim lhe dê toda a informação de que necessita para iniciar a sua vingança (Dumas, [1845] 1981: 269).

Algumas das maiores críticas ao Catolicismo encontram-se naturalmente na literatura gótica de raiz protestante como atestam, por exemplo, as reflexões religiosas do Reverendo Charles Maturin em *Melmoth the Wanderer* e as representações de figuras religiosas aterradoras presentes quer nesta obra quer no paradigmático *The Monk* (1795), de Matthew Lewis. Ao nível deste tipo de ficção, o Catolicismo surge associado a terríveis forças repressivas, à corrupção, à perseguição misteriosa e à superstição, sendo que, em *Melmoth the Wanderer*, a religião católica

chega mesmo a ser referida como uma intoxicação, um excesso para o qual a condenação é o preço a pagar (Maturin, [1820] 1989: 114-115). Com efeito, o romance gótico, remetendo normalmente em termos temporais para a Idade Média, inclina-se a representar a Igreja Católica e os valores do Catolicismo como sinónimos dos actos da Inquisição enquanto esta, por sua vez, surge como o epicentro do qual derivam todos os aspectos negativos atrás referidos.

O gótico evoca também uma atmosfera de terror religioso que se associa fundamentalmente à representação de situações ocorridas no interior dos conventos ou mosteiros. Esse terror resulta de dois grandes factores: do edifício em si e dos indivíduos que o povoam e dirigem. O carácter obscuro, desconfortável, pesado e labiríntico destes edifícios constitui um prolongamento metonímico e simbólico dos seus habitantes. Como vimos na Parte II deste trabalho, ambiente e indivíduo complementam-se e manifestam com frequência um mesmo estado de espírito e, neste caso, cooperam num exercício do poder sobre o sujeito, que está normalmente em consonância com os princípios da Inquisição e conduz à sua aniquilação. Em *Melmoth the Wanderer*, um dos episódios que melhor documenta a relação que se pode estabelecer entre o cenário e as terríveis manifestações de tirania que este pressagia é desenvolvido em torno do casamento de Donna Ines de Cardoza. Apesar de o narrador começar por esclarecer que a cerimónia de casamento se dá após os noivos terem vencido todos os obstáculos colocados pelas respectivas famílias, a decoração da sala sombria em que recebem os seus convidados é marcada pela presença de uma rica tapeçaria do Cid – termo árabe para mestre ou Senhor, utilizado para designar Rodrigo (Ruy) Diaz (c.1043-95), figura que ficou ligada à História de Espanha, mas que, na verdade, combateu tanto pelos cristãos como pelos mouros e

que se caracterizou pelo egoísmo, o orgulho e a crueldade. Nesta obra que decora a parede, o herói da Reconquista Castelhana é mostrado a queimar os muçulmanos que decidem não renunciar à sua fé (Maturin, [1820] 1989: 32) e a tapeçaria serve assim para lembrar a omnipresença da Igreja e os procedimentos da Inquisição para com aqueles que são considerados hereges. Durante os festejos, cujos participantes são comparados a uma assembleia de mortos (Maturin, [1820] 1989: 33), o Padre Olavida (ironicamente referido como homem de grande santidade pela sua capacidade de exorcizar o demónio, mesmo quando para tal é necessário queimar o possuído) reconhece em Melmoth a presença do Mal e ao apontá-lo morre. Para além da morte do Padre, também a noiva morre na noite do casamento nos braços do marido, que enlouquece – note-se que no salão a noiva estava sentada sob uma imagem da Virgem Maria, indiciando desde logo a não consumação física do casamento. A relação entre os acontecimentos e o espaço é reconhecida pela família que decide por isso abandonar a mansão – "the family deserted the mansion rendered terrible by so many misfortunes" (Maturin, [1820] 1989: 36).

Todavia, a imagem viva dos mouros que ardem na fogueira prenuncia outros acontecimentos. Durante o funeral de Olavida, um monge destaca-se de entre os que assistem às exéquias por dizer em voz alta que o Padre morreu porque mereceu o seu destino, tendo sido punido pelo seu orgulho, ignorância e medo (Maturin, [1820] 1989: 37). Estas afirmações levam a que seja submetido à disciplina do convento, a fim de as explicar – "all the usual modes of admonition, exhortation, and discipline had been employed" (Maturin, [1820] 1989: 37). Contudo, o monge não responde, sendo por isso submetido a um interrogatório da Inquisição, perante o qual insiste em ocultar o que sabe acerca da morte do Padre Olavida. Face a tal

hesitação, o inquisidor avisa o monge de que está a cometer o maior de todos os pecados ao negar-se a responder ao Tribunal da Inquisição, salientando assim a origem divina da sua legitimidade e da legitimidade do seu poder (e criando uma justificação para a submissão das suas vítimas que é semelhante àquela que vimos dada por Lantenac em *Quatrevingt-treize*): "'-What sin, have I committed?' 'The greatest of all possible sins; you refuse answering the questions put to you at the tribunal of the most holy and merciful Inquisition" (Maturin, [1820] 1989: 38). Tal como os mouros da tapeçaria e os exorcizados do Padre Olavida, também este monge é submetido à tortura como forma de o obrigar a exprimir aquilo que a Inquisição pretende ouvir, procedimento que nos leva a evocar a ideia de Bruhm de que a tortura/mutilação constitui um meio para entrar no corpo e tornar exterior aquilo que é interior (Bruhm, 1994: 102). Todo o processo de tortura é mantido na obscuridade – as duas primeiras fases são eliminadas da narração através do recurso ao artifício do manuscrito supostamente ilegível (Maturin, [1820] 1989: 38) e a terceira fase consiste na "tortura da água", que o narrador diz ser tão impossível de aguentar como de relatar, pelo que não o faz. Submetido a esta forma de tortura, o prisioneiro acaba por ceder, mas a confissão é mais um dos elementos ocultados ao leitor devido à *ilegibilidade* do texto (Maturin, [1820] 1989: 39). Assim, o carácter terrível e misterioso tanto dos actos despóticos da Inquisição como das revelações do prisioneiro é amplificado pela obscuridade em que o narrador as envolve.

Com efeito, na obra de Maturin o poder das figuras eclesiásticas é tal que a personagem do Director não só leva a família Monçada a internar Alonzo, como alarga o seu domínio para além das paredes do convento e, segundo o narrador, transforma o próprio Palácio do Duque de Monçada numa área de domínio

religioso onde *enclausura* os pais de Alonzo dentro dos limites físicos do edifício, mas também, e principalmente, dentro de um sentimento de culpa que procuram expiar através das penitências constantes que o Director ordena:

> The palace of the Duke of Monçada is, under [the Director's] influence, turned into a convent itself. My mother is almost a nun, her whole life exhausted in imploring forgiveness for a crime for which the Director, to secure his own influence, orders her a new penance every hour. My father rushes from libertinism to austerity, he vacillates between this world and the next; - in the bitterness of exasperated feeling, sometimes reproaches my mother, and then joins her in the severest penance. (Maturin, [1820] 1989: 129)

Sendo fundado na Igreja e na vontade divina, o poder do Director sobrepõe-se à hierarquia familiar e anula mesmo o da figura paterna. Ao alargar as fronteiras do convento de modo a incluir nele o palácio dos Monçada, o Director faz da mãe de Alonzo uma eterna penitente, uma "quase freira", que o seu pecado condenou ao enterro em vida. Por seu lado, o pai de Alonzo é descrito como um homem instável, que foi afastado da posição de chefe de família (de senhor da casa, da mulher e dos filhos). O poder da Igreja destruiu aquele em que assentava a identidade/masculinidade do Duque, transformando-o assim numa figura indefinida. Com efeito, o Duque é uma figura masculina atípica, uma vez que o poder familiar que naturalmente lhe adviria dessa condição é usurpado pelo Director e, portanto, é ele próprio um representante das figuras oprimidas e não das figuras opressoras, apesar de, na medida do possível (do seu micro-poder), ele pressionar Alonzo no sentido de entrar para o mosteiro. O Duque é a figura a que a masculinidade é de alguma forma retirada pela imposição do poder maior do Director. Assim, a subjugação do Duque ao Director pode ser entendida como uma espécie de castração metafórica, que lhe retira a agressividade tipicamente masculina

e o aproxima da situação e do sofrimento da figura feminina o que, por sua vez, faz com que possa assumir o papel de seu protector.[51] Esta espécie de efeminação e a consequente ambiguidade sexual do Duque levam a que seja descrito como um sujeito vacilante, como alguém que existe entre este mundo e o outro, que se move muito rapidamente entre eles, característica que advém da impossibilidade de se integrar dentro de um tipo social definido e aceite, como seria o do chefe de família.

O poder do Director é exercido em nome da religião católica e tem como objectivo manter o domínio de uma instituição por via dos seus representantes e dos micro-poderes de que cada um desses elementos está investido. Trata-se de um poder que a Igreja Católica se arroga em nome de Jesus Cristo e que Alonzo questiona por estranhar tanto os procedimentos da Igreja como o facto de esta esconder a palavra que os deveria legitimar:

> Must there be something very wrong in the religion which thus substitutes external severities for internal amendment? I feel I am of an inquiring spirit, and if I could obtain a book they call the Bible, (which, though they say it contains the words of Jesus Christ, they never permit us to see) I think – but no matter. (Maturin, [1820] 1989: 129)

Efectivamente, a totalidade do texto de *Melmoth the Wanderer* constitui uma profunda crítica à Igreja Católica e aos seus sacerdotes, evidente sobretudo na "Tale of the Spaniard", parte da obra onde se conta a história do espanhol Alonzo Monçada. O facto de Alonzo ter nascido antes do casamento dos seus pais é para a importante família Monçada uma vergonha que só pode ser ultrapassada mantendo

[51] Haggerty fala mesmo na existência de heróis efeminados que pela proximidade que existe entre eles e as mulheres, substituem o pai enquanto figura protectora: "The thrill of survival is complemented, what is more, not by a paternal suitor who will protect but rather by a feminized hero who will join the heroine in her experience of the world and its vicissitudes" (1994: 232).

a sua existência em segredo, facto apenas viável se o filho aceitar a vida monástica. É através da experiência imposta a Alonzo e do seu relato que é exposta, nesta obra, a hipocrisia que regula a vida dentro das instituições religiosas. Para além disso, encontramos nesta "Tale of the Spaniard" o testemunho do modo como os diferentes tipos de tirania e de tirano se articulam e entreajudam para aniquilar o sujeito, neste caso através de um simbólico enterro em vida. Tal é visível quando Alonzo recusa fazer os votos e o seu pai argumenta ser essa a sua vontade, mas também a vontade da natureza, da sociedade e de Deus (Maturin, [1820] 1989: 83). E é também Deus que é evocado na argumentação da mãe de Alonzo, procurando que ele sinta que mais do que estar a desrespeitar as vontades terrenas dos seus pais está a desobedecer a uma ordem divina. A mãe diz-lhe que ele não está unicamente a pecar, mas também a conduzi-la à perdição, uma vez que havia prometido a vida do seu filho a Deus como expiação para o seu pecado (Maturin, [1820] 1989: 91).

Após a sua ordenação, Alonzo testemunha a perseguição efectuada por um grupo de monges a um noviço descrito como uma figura angelical e de uma perfeição que se vê para lá do sangue que escorre pelo seu corpo, lembrando as descrições de Gauvain a que atrás nos referimos, mas também a imagem do suplício de Cristo. Alonzo define os monges como demoníacos (por oposição à imagem do noviço como vítima), comparando-os às Fúrias que perseguiram Orestes, levando-o à loucura. Esta comparação do noviço com Orestes – que assassinou a mãe e o amante desta – levanta a hipótese de que o jovem terá cometido um crime e que a perseguição e a tortura a que é submetido fazem parte de um acto de disciplina interna do convento. Todavia, a justiça dos monges é mais impiedosa que a aplicada a Orestes e, enquanto este é ilibado devido à intervenção de Apolo, o noviço de

Melmoth the Wanderer conta apenas com o auxílio de Alonzo, terminando o episódio com a sua morte:

> Suddenly a phantom approached me […]. A naked human being, covered with blood, and uttering screams of rage and torture, flashed by me; four monks pursued him – they had lights. […] The victim reached the door, found it shut, and rallied. I turned, and saw a groupe worthy of Murillo. A more perfect human form never existed than that of this unfortunate youth. He stood in an attitude of despair – he was streaming with blood. The monks, with their lights, their scourges, and their dark habits, seemed like a group of demons who had made prey of a wandering angel, – the groupe resembled the infernal furies pursuing a mad Orestes. (Maturin, [1820] 1989: 108)

Alonzo compara ainda a visão do noviço rodeado pelos monges às pinturas de grupo do pintor barroco espanhol Bartolomé Estebán Murillo (1618-1682), que se dedicou essencialmente à pintura religiosa. Esta aproximação feita por Alonzo poderá constituir uma referência a *La Cocina de los Angeles*, 1646 (figura 3), quadro que retrata um dos episódios mais obscuros da historiografia franciscana. Trata-se da representação de um monge, encarregado da cozinha do convento, que é surpreendido pelo Superior no seu êxtase enquanto contempla o trabalho inesperado dos anjos que cozinham. Há, em nosso entender, vários elementos a permitir esta comparação. Antes de mais, o uso dramático dos efeitos de luz e sombra que evidenciam a figura central e mantêm na penumbra as figuras que a envolvem. Em ambos os casos o monge/noviço está rodeado de outros monges (ainda que no quadro de Murillo existam também anjos) que observam a sua figura quase imaterial: o monge de Murillo está suspenso numa aura de luz e o noviço de *Melmoth the Wanderer* é descrito por Alonzo como um fantasma. Em ambos os casos é possível contrastar a oposição da luminosidade da figura observada/perseguida com a sombra em que se mantêm os superiores religiosos e as restantes figuras que

a surpreendem/perseguem, salientando-se mais uma vez o carácter tenebroso que marca o convento na literatura gótica e também na obra de Murillo enquanto jovem – um jogo de luz e sombra que é apanágio do exercício do poder, nomeadamente do poder religioso.

Figura 3. Bartolomé Estebán Murillo, *La Cocina de los Angeles*, 1646, óleo sobre tela, 180 x 450 cm, Musée du Louvre, Paris.

Ao testemunhar o episódio da perseguição ao noviço, Alonzo procura ajudá-lo, mas a sua rebeldia vale-lhe o seu próprio castigo, a exclusão e a perseguição. Ele faz uma tentativa de fuga do convento, porém é apanhado e castigado. Aqui, mais uma vez, a natureza do castigo é ocultada. Desta feita, Alonzo explica apenas como e porque foi proibido de revelar a natureza do seu castigo:

> - 'It will not be necessary, however, to mention to him your late punishment.' These words struck me. I comprehended the meaning which he wished to conceal in them, and I answered […] – 'Pardon me, my father, for saying, that you must be conscious of having exceeded your duty, to be so anxious for its concealment. It is not, then the secrets of your discipline, but the violation of it, I shall have to disclose.' – He was silent, and I added, 'If you have abused your power, though I have been the sufferer, it is you who are guilty.' (Maturin, [1820] 1989: 149)

O castigo indizível é velado pelo uso de palavras que, paradoxalmente, ao invés de revelarem escondem, sendo uma referência/sugestão apenas compreensível para aquele que sofreu a punição e para o qual estas constituem uma ameaça, cujo grau apenas podemos supor a partir da reacção de Alonzo.

Nesta passagem, o secretismo/obscurantismo constitui, mais uma vez, uma forma de preservar o poder e, até mesmo, a legitimidade da figura opressora. No seu discurso, os tiranos justificam normalmente os seus actos como se se tratasse de uma espécie de missão da qual foram incumbidos, pelo que o tirano oprimiria, torturaria e mataria, mas sempre em nome de um bem maior. Esta ideia de que o opressor se limitaria a cumprir um dever (que, de resto, pode ser alargada a qualquer tipo de tirania) é aqui desmentida por Alonzo. Começando por se dirigir ironicamente ao seu interlocutor com a expressão "Pardon me, my father", Alonzo sugere um respeito pela figura e pela instituição por ela representada que de seguida contradiz ao afirmar que pretende revelar o abuso de poder cometido por alguém que age (na obscuridade) em nome da Igreja Católica e, em última instância, em nome de Deus, punindo quando, de facto, esse acto (infundado, excessivo e, por isso, ilegítimo) o transforma no verdadeiro culpado, naquele que deveria ser submetido a uma punição.

Em *Melmoth the Wanderer*, é ainda possível verificar de que modo o exercício da tirania sobre o sujeito o modifica. Antes de mais, a vida eclesiástica implica o despojar das características que marcam a individualidade do sujeito. No caso do noviço, esta anulação das marcas pessoais não tem apenas uma função niveladora, constituindo igualmente uma forma de castração e de aniquilação. Com efeito, é a

espoliação do sujeito de tudo o que no exterior definia a sua posição na sociedade e na vida (classe social, dinheiro, vestuário, ideologia e até mesmo fé) que permite ao Superior do convento estabelecer uma nova hierarquia e novas regras dentro de um domínio em que exerce um (micro-)poder absoluto. Alonzo tem consciência deste processo, da perda da sua individualidade e da sua liberdade e do facto de tal procedimento ser ditado por homens e não por Deus, o que lhe retira qualquer esperança de ver a sua situação alterada – "I never hoped, for my hopes were founded not on the truth of God, but on the promises and threatenings of man" (Maturin, [1820] 1989: 111). Alonzo reage a esta situação isolando-se e ficando assim à margem, o que faz dele uma figura aterradora para os restantes monges (Maturin, [1820] 1989: 96). Ele procura permanentemente a fuga, e por isso hesita perante a proposta de um pacto com o demónio que a viabilizaria (Maturin, [1820] 1989: 155). De resto, tal como afirma Alonzo, a vida monástica tem aqui o poder de conduzir o Homem do Paraíso ao Inferno da condenação (Maturin, [1820] 1989: 114-115), daí que a sua evasão do convento seja ao mesmo tempo uma fuga à Igreja e uma libertação de um poder ilimitado e absoluto que, não fosse ter-se evadido, teria acabado por esmagá-lo:

> [Y]*ou* escape from a convent! You defy a power that has defied sovereigns! A power whose influence is unlimited, indefinable, and unknown, even to those who exercise it […]; - a power whose operation is like its motto, - one and indivisible. The soul of the Vatican breathes in the humblest convent in Spain, - and you, an insect perched on a wheel of this vast machine, imagined you were able to arrest its progress, while its rotation was hurrying on to crush you to atoms. (Maturin, [1820] 1989: 219-220) [itálico do autor]

Na verdade, o carácter aterrador do poder da Igreja reside não só no facto de ele ser ilimitado, mas também, e essencialmente, nos elementos que contribuem para que o

seja, isto é, no indefinível e no desconhecido que fazem da estrutura da Igreja Católica a fonte obscura (e sublime) de um poder terrível e absoluto – "A power whose influence is unlimited, indefinable, and unknown, even to those who exercise it […];- one and indivisible". Trata-se de um poder que é ele próprio uma espécie de objecto autonomizado, uma vez que o pronome "whose" lhe confere traços humanos, admitindo inclusive uma existência e uma actividade do poder independentes de uma figura exterior. É pois um poder de tal modo autónomo que o sujeito que o exerce é apresentado como um mero instrumento para a obtenção do efeito.

Como vimos no excerto supracitado, a organização da Igreja permite-lhe não só aplicar a sua disciplina aos monges e freiras, mas também, e devido à obscuridade das leis e castigos que impõe em nome de Deus, atingir qualquer outro elemento da sociedade, independentemente do seu estatuto ("You defy a power that has defied sovereigns!"). Alonzo refere esta omnipotência da Igreja Católica em Espanha, comparando-a à omnipotência divina e sublinhando a incapacidade de lhe escapar:

> Great God! what a chance of liberation for a monk in Spain? There is not a cottage where I could rest one night in security – there is not a cavern whose echoes would not resound the cry of my apostacy. If I was hid in the bowels of the earth, they would discover me, and tear me from its entrails. My beloved Juan, when I consider the omnipotence of the ecclesiastical power in Spain, may I not address it in the language applied to Omnipotence itself: 'If I climb up to heaven, thou art *there*; – if I go down to hell, thou art *there* also; – if I take the wings of the morning, and flee unto the *uttermost parts of the sea, even there* –'. (Maturin, [1820] 1989: 180) [itálico do autor]

Um aspecto que distingue a tirania religiosa das tiranias pessoal e política consiste no facto de o poder da Igreja se exercer com igual preponderância tanto no masculino como no feminino. Efectivamente, o poder patriarcal é aqui igualado através da

introdução da única estrutura social dirigida exclusivamente por mulheres, o convento. A figura da madre superiora funciona como a de qualquer outro tirano: ela detém o poder absoluto sobre as freiras e sobre as noviças, que estão à inteira mercê da sua crueldade. Estas são normalmente enviadas para o convento contra sua vontade, num acto de abandono por parte das suas famílias, como se verifica no caso de Isidora em que, aconselhada pelo Padre Jose, Donna Clara decide "sacrificar" a filha (Maturin, [1820] 1989: 337). Na verdade, o internamento das jovens em instituições religiosas é apenas uma das formas sob as quais se representa um dos motivos mais recorrentes neste período literário: o da mulher perseguida. Trata-se de uma categoria em que incluímos o noviço perseguido em *Melmoth the Wanderer*, uma vez que, para além da óbvia referência à homossexualidade dos seus perseguidores,[52] o corpo dos monges é muitas vezes representado como um corpo instável, uma espécie de corpo andrógino em desenvolvimento, chegando mesmo a haver representações de monges com seios a amamentar (Hendershot, [1998] 2001: 13).[53]

O motivo da mulher perseguida desenvolveu-se explorando os diferentes tipos de tirania exercidos sobre mulheres (e outras figuras com traços marcadamente femininos) que, regra geral, são representadas como vítimas jovens e ingénuas e que poderão ou não ter sucumbido à sedução de um libertino. O seu destino é idêntico

[52] Para quem o noviço não é uma imagem angelical, mas sim uma figura sexualizada, efeminada, neste caso – razão pela qual é alvo do desejo e da perseguição dos monges.

[53] Hendershot afirma mesmo que os corpos góticos alteram as noções estáveis do que significa ser humano, que eliminam os limites entre humano e animal, morto e vivo, masculino e feminino. Segundo a autora, esta instabilidade do corpo gótico faz com que a sua leitura seja crucial para a definição da identidade sexual, já que o corpo é a imagem visível do ego do sujeito (Hendershot, [1998] 2001: 9).

em ambos os casos: aguarda-as a tortura e frequentemente a morte às mãos de um tirano ou no âmbito de uma instituição tirânica.

Com efeito, a perseguição da mulher ingénua pode ter a sua origem tanto na figura de um vilão exterior à família, como dentro da própria família.[54] A perseguição movida por um (herói-)vilão exterior à família (ainda que, muitas vezes, ele se possa mover dentro do ambiente familiar) é representada no caso paradigmático da sedução de Margarete em *Faust*, mas também no caso de Isidora na obra de Maturin, tendo mesmo surgido como motivo central em *Les Liaisons Dangereuses* (1782) de Laclos e em *Emilia Galotti* (1758-1772) de Lessing. Neste último caso, a perseguição da figura feminina assume características bastante peculiares. O exercício do poder masculino faz-se de um modo pouco comum, porquanto a figura do pai surge como a do protector da jovem. Verificamos então que, na obra de Lessing, a representação da tirania política se sobrepõe à representação da tirania doméstica, pois o perseguidor é o Príncipe e é enquanto corpo político que este procura fazer valer os seus direitos sobre Emilia. Deste modo, e à semelhança do Director, em *Melmoth the Wanderer*, o Príncipe retira ao pai o poder que o seu estatuto lhe conferiria, pondo simultaneamente em causa a sua masculinidade e transformando-o em alguém que está mais próximo da vítima feminina do que do opressor masculino, pelo que se compadece de Emilia, tornando-se assim seu protector.

[54] Mário Praz afirma que o tema da infeliz donzela perseguida é tão velho como o próprio mundo ([1933] 1970: 97) e salienta algumas das duplas de perseguidores e perseguidas que se tornaram emblemáticas deste tipo de perseguição e que de algum modo são herdeiras das personagens de *The Monk*. Entre elas destacam-se o terrível monge Medardus e a sua perseguição a Euphemia em *Elixire des Teufels* (1815-1816) de Hoffmann, bem como o tenebroso Padre Claude Frollo, estudante de alquimia e necromancia e perseguidor de mulheres que em *Notre-Dame de Paris* (1831), de Victor Hugo, persegue Esmeralda e está na origem do seu enforcamento.

Quanto às vítimas de perseguição dentro da própria família, encontramos exemplos em *Melmoth the Wanderer*, em *The Monk*, mas também em algumas heroínas das obras de Ann Radcliffe, como sejam a Marchesa di Mazzini e a sua filha, em *Sicilian Romance* (1790), e Emily de Saint-Aubert, em *The Mysteries of Udolpho* (1794), entre muitas outras. Todavia, julgamos que, de todos os tipos de perseguição, o mais perturbador, pelo poder obscuro que o rodeia e pela crueldade física e psicológica das torturas a que submete vítimas na maioria dos casos já bastante fragilizadas, é o que é movido pela Inquisição, normalmente numa fase posterior à perseguição familiar e/ou à sedução e como consequência destas. Com efeito, é em nome de Deus que Isidora, em *Melmoth the Wanderer*, ou Antonia e Agnes, em *The Monk*, são castigadas devido a uma suposta heresia. Os filhos ilegítimos de Isidora e Agnes são utilizados pela Inquisição não só como provas da sua heresia, mas também como instrumento do seu castigo, uma vez que ambas são psicologicamente torturadas através dos actos cometidos sobre as crianças:[55] a filha de Isidora é enviada para um convento (Maturin, [1820] 1989: 529) e o bebé de Agnes é condenado a morrer com a mãe na prisão, num processo lento e aterrador em que a mãe sobrevive ao filho e descreve a putrefacção do seu corpo (Lewis, [1795] 1998: 392-393).[56] Aqui, a perseguição institucional da Igreja, supostamente legitimada pela palavra divina, constitui ela própria um meio de legitimar a perseguição social e familiar e de

[55] À semelhança do que sucede quando a mãe de Alonzo é afastada do filho e quando, em *Faust I*, Margarete sofre com a ausência do filho que, durante o seu delírio, diz ter sido levado pelos guardas da prisão: "Laß mich nur erst das Kind noch tränken./ Ich hertzt' es diese ganze Nacht;/ Sie nahmen mir's , um mich zu kränken,/ Und sagen nun, ich hätt' es umgebracht" (vv. 4443-4446).

[56] A propósito do motivo da morte inesperada (ou da doença súbita) da criança ilegítima como expressão de conflitos interiores, do sentimento de culpa por uma relação adúltera ou por um desejo ilegítimo e da sua utilização com fins pedagógicos pelos autores do século XIX, confronte-se Daemmrich, 1987: 61.

justificar a aniquilação figura feminina.

Retomando o caso de Isidora, o processo que leva à sua morte está, como todos os outros que encontramos relacionados com a justiça da Igreja, imbuído de aspectos obscuros, com acusações que pretendem esconder os seus verdadeiros motivos. Isidora é condenada com base numa mera suspeita de heresia, o que evidencia desde logo os contornos poucos claros do processo. Para além disso, neste caso são os próprios elementos da Inquisição que confessam os seus verdadeiros intuitos. Na verdade, a detenção de Isidora tem como finalidade chegar até ao único sujeito que a Inquisição nunca tinha conseguido atingir e que, portanto, questionava o carácter ilimitado do seu poder:

> Melmoth […] had hitherto baffled all the power and penetration of the Inquisition itself. [A]nd the Inquisitors were heard to say to each other, 'Now that we have got Delilah in our hands, we shall soon have the Sampson.' (Maturin, [1820] 1989: 525)

Contrariando as afirmações de Alonzo que vimos atrás, e segundo as quais a Igreja Católica teria um poder semelhante ao de Deus - extensível à Terra, ao Céu e aos Infernos: '"If I climb up to heaven, thou art there; – if I go down to hell, thou art there also; – if I take the wings of the morning, and flee unto the uttermost parts of the sea, even there –"' (Maturin, [1820] 1989: 180), a figura demoníaca (e indefinida) de Melmoth desafia esta soberania, penetrando impunemente na estrutura da Inquisição. Daí que Isidora seja condenada a prisão perpétua e afastada da filha, não pela sua culpa, mas porque os Inquisidores pensam ser essa a única forma de atingir Melmoth. De resto, esta é apenas mais uma das múltiplas referências na literatura deste período à utilização da mulher como *objecto* em torno do qual se desenvolve a

contenda entre elementos masculinos, um *objecto* cujo valor depende da importância que tem para aquele que o possui, não lhe sendo atribuído qualquer valor intrínseco.

Existe na vida de cada uma das mulheres perseguidas um momento em que o seu destino trágico fica traçado, instante a partir do qual já não poderão escapar ao seu destino terreno. Essa ocasião é aquela em que as suas vidas se cruzam com a de uma figura terrível que, dos mais diversos modos, pretende exercer sobre elas o seu poder, quer tenha por finalidade saquear-lhe os bens materiais quer se trate de uma vingança quer ainda exista uma motivação de ordem tão-somente sexual. Em qualquer destes casos, o elemento que caracteriza o tirano (figura ou instituição) é o facto de este exercer o poder que tem para reduzir a figura feminina a um objecto[57] que possibilita a satisfação das suas mais variadas necessidades e de o fazer de um modo absolutamente arbitrário, ainda que não raramente procurando justificar os seus actos com verdades, valores ou até mesmo poderes superiores aos seus: a vontade de Deus, a Bíblia, a Justiça ou a manutenção da ordem social que entende como natural e de origem divina. Falamos de uma forma de agir que é própria dos tiranos e que é também característica dos heróis sublimes: uma actuação que, independentemente dos seus discursos e, até mesmo, das suas intenções, é sempre egocêntrica. As figuras do tirano e do herói sublime convergem assim, na medida em que ambas agem tendo invariavelmente como objectivos a sua própria preservação e/ou a defesa dos seus valores. Trata-se, portanto, de uma actuação marcada por um egoísmo que não é mais do que um indício do modo problemático

[57] Ou para a manter como objecto, nomeadamente em termos sexuais, uma vez que, de acordo com Barbara Caine (1999: 43), à mulher era atribuído o estatuto de objecto e não de sujeito sexual, o que de alguma forma legitima a actuação dos heróis em estudo face à figura feminina.

como este Eu se relaciona com o Outro, estabelecendo ligações que, como veremos no ponto seguinte, são geralmente mediadas por desejos considerados transgressores ou, até mesmo, aberrantes,[58] como sejam o erotismo, a homossexualidade, o sadismo, o incesto, a necrofilia ou o assassinato.

[58] Veja-se Jackson, 1981: 50 e Haggerty, 1994: 233-234.

2. O relacionamento com o Outro

2.1. Afectos e seduções

Um dos aspectos em nosso entender fundamentais para a composição da figura do herói sublime consiste no modo como ele se relaciona com o Outro, expressando também por essa via o excesso e o instinto transgressor que o caracterizam. Como temos visto ao longo desta parte do nosso estudo, falar no modo como o herói interage com o Outro significa falar de uma complexa teia de ligações e sentimentos, que se adensa à medida que nos vamos aproximando do seu centro, isto é, de como o herói sublime se relaciona consigo próprio. Até porque, de todas as formas de relacionamento estabelecidas por estes heróis, a que mantém consigo próprio (nomeadamente através das tensões com o/s seu/s duplo/s) é aquela que melhor ilustra o cariz obsessivo e destrutivo que as reveste. Seguindo, pois, este percurso de fora para dentro, procuraremos apurar em que medida é que as relações interpessoais e as atitudes do herói contribuem para a sua caracterização.

Como figuras extremas que são, os heróis sublimes revelam essa especificidade no seu modo de interagir com os demais e na forma de lidar com os seus próprios paradoxos e conflitos interiores. Trata-se de relacionamentos que constituem manifestações da essência de um sujeito de excepção, para o qual estas formas de relacionamento existem sempre para lá do limite do comensurável, do

razoável e do socialmente aceitável, como sucede por exemplo com os casos de homicídio, tortura, violação, incesto e homossexualidade.

Os afectos, à semelhança do que sucede com os desafectos, impelem o indivíduo a sair do âmbito do seu Eu, da sua família e da sua sociedade e a interagir com os demais. É destas formas de exteriorização da essência do sujeito sublime, que se manifestam no relacionamento com o Outro, que daremos conta em seguida, começando pelas questões do amor e da amizade.

Em *Melmoth the Wanderer*, o herói é representado como alguém que é incapaz de manter uma relação afectiva verdadeira com quem quer que seja – uma figura bem mais próxima de sedutores estrategas e perseverantes como Lovelace, em *Clarissa* (1747-1748), de Richardson, Valmont, ou mesmo da Marquesa de Merteuil, em *Les Liaisons Dangereuses* (1782), de Laclos,[59] do que do sedutor tipicamente romântico, movido pelo sentimento e não pela razão (Little, 1988: 1166-1167). Melmoth é representado como um misto de Fausto e Mefistófeles daí que, contrariamente a outros heróis românticos, não mantenha uma relação com outro ser humano a que não esteja sempre subjacente a sua intenção de o levar a cair em tentação – as suas atitudes de aparente afecto e de ajuda àqueles que se encontram em desespero nunca são desinteressadas, tendo Melmoth como objectivo poder trocar com outro o seu destino errante. Assim, inversamente ao que sucede por exemplo em *Faust I*, relativamente à sedução de Margarete, a sedução de Immalee não parte de um afecto que acaba por prejudicar de modo involuntário a figura

[59] Manfred Weidhorn (1998: 1188) refere o facto de, na obra de Laclos, o objectivo da sedução se prender com a vaidade, a conquista, o ciúme e a vingança e não com a gratificação física. Há em *Les Liaisons Dangereuses*, tal como em *Melmoth the Wanderer*, uma finalidade de ordem racional que se pretende atingir, pelo que a sedução constitui apenas um meio e não um fim em si.

feminina, mas sim de um desejo intencional de utilizar o seu desespero para a conduzir a um pacto que pudesse provocar a sua Queda. No caso de Melmoth, é o instinto de auto-preservação[60] que prevalece, que o transforma num ser demoníaco e que o aproxima da figura de Mefistófeles aquando da tentação de Faust. Com efeito, apesar de serem múltiplos os casos de sedução, e até mesmo de violação, ao confrontarmos *Melmoth the Wanderer* com *Faust I*, *Le Meneur de Loups*, *The Monk* ou *Emilia Galotti*, entre muitos outros, verificamos que só em *Melmoth* é que as questões do desejo e do afecto do herói aparecem como secundárias. Apesar de Melmoth ser uma figura demoníaca e de a sedução de Immalee constituir um dos momentos centrais da obra, o herói de Maturin não corresponde de modo algum a uma representação do Diabo enquanto símbolo da libido.

Aliás, se para os restantes heróis o desejo constitui de facto o impulso para uma acção maléfica sobre os seduzidos – no caso de Faust, leva-o mesmo a esquecer uma afeição inicial por Margarete –, para Melmoth a sedução é um processo estritamente racional. Logo, a sedução é um processo que na sua forma se aproxima daquilo que Ortega y Gasset (1957: 15-18) define como desejo, isto é, um movimento em direcção à posse do objecto que termina assim que se atinge o objectivo. No caso de Melmoth, isto é bastante evidente, pois não há qualquer tipo de emoção ou mesmo de instinto que não seja centrado em si próprio. Ao verificarmos os motivos que estão na origem do relacionamento de Melmoth com qualquer das personagens que procura seduzir ao longo da obra, concluímos que se

[60] Em *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* ([1757] 1990: 87), Edmund Burke refere o sublime como uma ideia que pertence à auto-preservação e aponta este instinto como inibidor de qualquer prazer positivo, o que vem ao encontro da ausência de qualquer referência a uma satisfação de Melmoth, quer por via dos sentimentos quer do prazer físico.

trata de uma figura que se aproxima das restantes em função da sua utilidade, do bem que lhe podem proporcionar e não do prazer que poderia resultar para ambos dessa mesma relação (ou mesmo para si próprio):[61]

> It has been said that this power was accorded to me, that I might be enable to tempt wretches in their fearful hour of extremity, with the promise of deliverance and immunity, on condition of their exchanging situations with me. If this be true, it bears attestation to a truth uttered by the lips of one I may not name, and echoed by every human heart in the habitable world. (Maturin, [1820] 1989: 538)

Efectivamente, para Melmoth, Alonzo, Stanton e Walberg são apenas indivíduos aparentemente fáceis de induzir no mesmo erro que ele próprio cometeu anteriormente, não havendo qualquer tipo de sentimento positivo ou negativo relativamente a estes. A tentação destas personagens é um processo em que o engano da vítima inocente é o aspecto central e em que a conquista é, tal como para o Satã de *Paradise Lost*,[62] uma forma de desonra, e de Queda do herói demoníaco.[63]

A acção deste herói não é motivada em momento algum pelo desejo ou pelo afecto – os seus intuitos são claros e as suas acções também, fazendo de Melmoth o oposto da figura dominada pelo sentimento ou pelos instintos carnais, mesmo no

---

[61] A propósito das diferentes motivações que levam os indivíduos a estabelecer relações de "amizade" entre si, confronte-se o Livro VIII da *Ética a Nicómano* , de Aristóteles (1156a6- 1158a2).
[62] De resto, segundo Little (1988: 1164), em *Paradise Lost* Milton transformou Satã no grande sedutor da história da literatura, uma vez que para além de a sua sedução ser responsável pela Queda de Eva, ele causa simultaneamente o afastamento de toda a humanidade do Jardim do Éden - um feito de uma dimensão jamais atingida por outro sedutor.
[63] A este propósito, confronte-se o seguinte excerto relativo ao Satã de Milton: "Satan is now small, slithering on the ground, and naked. His ignoble position is reinforced by the way he "slunk" (9.784) away after deceiving Eve. He no longer retains any dignity in his movements because he no longer retains any honour in his actions or words. By employing deceit to destroy one of God's innocent creations, Satan reduces himself to a most lowly state" (Masson, 1922: 211).

caso de Immalee, relativamente à qual parece hesitar, achando que seria preferível que esta morresse a que ficasse consigo – 'Is she dead' he murmered. 'Well, be it so – let her perish – let her be any thing *but mine!*' (Maturin, [1820] 1989: 324) [itálico do autor] –, mas não conseguindo ainda assim controlar o seu instinto de auto-preservação que, neste caso, é sinónimo de sedução:

> Seek all that is terrible in nature for your companions and your lover!--woo them to burn and blast you –perish in their fierce embrace, and you will be happier, far happier, than if you lived in mine! *Lived!*--Oh who can be mine and live! Hear me, Immalee!' he cried, while he held her hands locked in his –while his eyes, rivetted on her, sent forth a light of intolerable lustre –while a new feeling of indefinite enthusiasm seemed for a moment to thrill his whole frame, and new-modulate the tone of his nature; 'Hear me! If you will be mine, it must be amid a scene like this for ever –amid fire and darkness –amid hatred and despair –amid----' […].
> 'The slender form that had clung to him was, by this sudden movement, prostrated at his feet; and, with a voice choaked with terror, yet with that perfect devotedness which never issued but from the heart and lip of woman, she answered his frightful questions with the simple demand, '*Will you be there?*' –'Yes! – THERE I must be, and forever! And *will* you, and *dare* you, be with me?' And a kind of wild and terrible energy nerved his frame, and strengthened his voice, as he spoke and cowered over pale and prostrate loveliness, that seemed in profound and reckless humiliation to court its own destruction, as if a dove exposed its breast, without flight or struggle, to the beak of a vulture. 'Well, then,' said the stranger, […]' amid thunder I wed thee – bride of perdition! mine shalt thou be for ever! (Maturin, [1820] 1989: 322-323) [itálico do autor]

Contrariamente ao que sucede relativamente às suas restantes vítimas, Melmoth avisa Immalee de qual será o seu destino se decidir casar com ele, sendo mesmo persistente (Hear me, Immalee! […] Hear me!) e sublinhando através da repetição de estruturas e palavras tudo o que a espera ("you will be happier, far happier, than if you lived in mine! *Lived!*--Oh who can be mine and live!", "If you will be mine, it must be amid a scene like this for ever –amid fire and darkness –amid hatred and

despair –amid----'"). Porém, o instinto predador de Melmoth impede-o de se afastar de Immalee, pelo que acaba por tirar partido do amor que ela nutre por si para a transformar naquilo a que ele próprio chama a "noiva da perdição". Vendo-a totalmente indefesa, Melmoth desafia-a a ficar com ele para sempre, o que significa partilhar a sua maldição, transformar-se como ele numa espécie de morta-viva, como é indicado pela comparação de Melmoth a um abutre que se alimenta de Immalee a pomba inerte, cadáver-vivo a partir do momento em que toma a decisão de o seguir.

Melmoth é o herói solipsista por excelência, uma vez que, para ele, tudo o resto é valorizado relativamente ao Eu individual, sendo todas as suas acções motivadas por um forte instinto de auto-preservação e pela ânsia da liberdade perdida. Melmoth traça o seu percurso em função das suas motivações, procurando adaptar o meio envolvente aos seus propósitos, independentemente do sofrimento que tal possa causar nos que o rodeiam – até porque ele não reconhece o Outro como seu igual. Nesta medida, Melmoth constitui uma representação do individualismo do homem moderno, da ânsia sublime de afirmação e de libertação do Eu.

Em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, e à semelhança do que sucede com os restantes heróis, Peter é responsabilizado pela perdição de uma figura feminina. Porém, e contrariamente ao que acontece na maioria dos casos, não são as outras personagens, nem é o leitor quem faz o julgamento de Peter Schlemihl – é ele próprio que se recrimina pela desgraça que a sua relação traz à vida de Mina:

> Ich aber – oh, welche schrecklichen Stunden – schrecklich! Und würdig dennoch, daß ich sie zurückwünsche – hab ich oft an Bendels Brust verweint, als nach dem ersten bewußtlosen Rausch ich mich

> besonnen, mich selbst scharf angeschaut, der ich, ohne Schatten, mit tückischer Selbstsucht diesen Engel verderbend, die reine Seele an mich gelogen und gestohlen! (Chamisso, [1813] 1922: 288-289)

Verificamos assim que o caso de Peter Schlemihl assume contornos completamente distintos dos que anteriormente referimos, na medida em que a acção que exerce sobre Mina não é conduzida pelo desejo sexual ou por uma qualquer motivação de ordem estratégica (como sucede com Melmoth). Na verdade, se atentássemos unicamente nos motivos que levam Schlemihl a relacionar-se com Mina, poderíamos mesmo situá-lo dentro da categoria que Aristóteles define como de homens de bem:

> [P]or serem homens de bem são amigos dos outros pelo que os outros são. Estes são assim amigos de uma forma suprema. […] E são desta maneira por gostarem dos amigos como eles são na sua essência, e não por motivos acidentais. (Aristóteles, 1156b5-10)

O herói da obra de Chamisso não procura seduzir a figura feminina, ele ama-a verdadeiramente – daí a sua angústia e o sentimento de culpa que expressa na passagem supracitada e daí também que consideremos que, neste sentido, Peter Schlemihl está mais próximo da figura do herói sensível do que da do herói demoníaco e/ou libertino (Ceserani, 2004: 37). O comportamento de Peter Schlemihl para com Mina enquadra-se, portanto, no âmbito do "amor intenso mas 'normal' por uma mulher" e não no do socialmente estranho ou reprovável (Todorov [1970] 1977: 118) que, como vimos, é relativamente comum na literatura deste período. Assim, o que faz de Schlemihl o causador da desgraça da pura e angélica Mina não é nem a sua luxúria, nem uma qualquer outra intenção obscura, mas sim o facto de a sua união levar a que Mina seja identificada pela sociedade como a companheira de um homem sem sombra e, por isso, a que também ela seja

votada ao ostracismo. Schlemihl assume a culpa e torna-se deste modo desculpável. A maldição que fez cair sobre si próprio condicionou o seu destino e o daqueles que lhe foram fiéis e que, de algum modo, representam o seu lado positivo, Mina e o criado Bendel. No final da obra, Mina, já viúva, conversa com Bendel acerca do seu destino comum, enquanto Schlemihl, ainda na cama do *Schlemihlium*, é salvo pela constatação de que Bendel deu à sua fortuna ilícita um destino nobre, a caridade (Chamisso, [1813] 1922: 316), e de que, ao invés de o recriminarem, Mina e Bendel desejam que ele tenha encontrado a felicidade que não teve em vida:

> Auch find' ich in mir das Zutrauen, daß es nun unserm alten Freunde besser ergehen muß als damals.« - »Auch in mir, « erwiderte die schöne Witwe, und sie gingen an mir vorüber. (Chamisso, [1813] 1922: 317)

Tal como Peter Schlemihl e, até certo ponto, como Faust e Victor Frankenstein, também o herói de *Quatrevingt-treize* mantém uma relação afectiva verdadeira e, tal como Schlemihl, também ele é responsável pelo desfecho trágico da pessoa amada e tem consciência de que é responsável pelos factos que a ele conduzem. O destino funesto das figuras femininas que se envolvem com estes heróis (ou que representam a sua ligação ao elemento feminino) é consequência do egoísmo que caracteriza o herói sublime, da sua incapacidade de abdicar (atempadamente) dos seus desejos, princípios ou afeições, sobretudo, do seu instinto de auto-preservação, apesar de saber que estes terão efeitos nefastos sobre o(s) objecto(s) do seu afecto. Assim, da impossibilidade de articulação positiva entre

os lados masculino(/sublime) e feminino(/belo) destes heróis resultam invariavelmente o sacrifício e a aniquilação do elemento feminino.[64]

Como vimos na Parte I, não se conhecem a Cimourdain amores femininos. Diz-se que, não lhe sendo permitido amar uma mulher, casou com a humanidade e que, porque lhe foi vedado amar, começou a odiar – paralelismos que sublinham afinal a natureza extrema e bipolar dos heróis sublimes: "[O]n lui avait refusé une femme, il avait épousé l'humanité. […] Défense lui étant faite d'aimer, il s'était mis à haïr" (Hugo, [1874] 1979: 150). Contudo, a nosso ver, Cimourdain é um herói cujos sentimentos e cuja relação com o feminino são absolutamente centrais e decisivos para o decorrer da acção. Sendo o herói de *Quatrevingt-treize* um homem solitário, tal como todos os outros heróis sublimes, o seu amor foi encaminhado para o único ser por quem se afeiçoou – o discípulo Gauvain:

> Cimourdain avait pris en passion son élève. L'enfance a cela d'ineffable qu'on peut épuiser sur elle tous les amours. Tout ce qui pouvait aimer dans Cimourdain s'était abattu, pour ainsi dire, sur cet enfant ; ce doux être innocent était devenu une sorte de proie pour ce cœur condamné à la solitude. Il l'aimait de toutes les tendresses à la fois, comme père, comme frère, comme ami, comme créateur. (Hugo, [1874] 1979: 157)

Na impossibilidade de amar uma mulher e estando, portanto, condenado a uma vida de solidão, Cimourdain dedicou o seu afecto a uma criança, na qual encontrou toda a afectividade de que necessitava para viver, pois, segundo o narrador, a fase da infância teria a capacidade de reunir em si todas as formas de amor. A nosso ver, este seu entendimento não se deve apenas à pureza representada na figura de uma criança, mas também ao facto de a infância ser ainda um momento de alguma

---

[64] A propósito da opressão, da rejeição e da morte do elemento feminino, confronte-se também Hamilton, 1994: 204-215.

indefinição, em que ainda não se sendo homem ou mulher se está mais próximo da androginia ou, pelo menos, de uma aparência andrógina. De facto, Cimourdain diz ter encontrado em Gauvain a possibilidade de experimentar o amor paternal, o amor fraternal, a amizade e o amor de um criador pela sua criatura, todavia, pensamos que a "paixão" do herói pelo seu discípulo vai além disso, que o significado das expressões "avait pris en passion" e "tous les amours" é mais amplo, constituindo Gauvain também uma forma de compensação para a ausência de um amor feminino,[65] o que é verificável na medida em que na obra existem diversas descrições de Gauvain em vários momentos da sua vida que nos permitem reconhecer nele uma figura em tudo semelhante às belas e inocentes mulheres-anjo que são o objecto do amor ou desejo de outros heróis:[66]

> Gauvain avait trente ans, une encolure d'Hercule, l'œil sérieux d'un prophète et le rire d'un enfant. Il ne fumait pas, il ne buvait pas, il ne jurait pas. Il emportait à travers la guerre un nécessaire de toilette ; il avait grand soin de ses ongles, de ses dents, de ses cheveux qui étaient bruns et superbes ; et dans les haltes il secouait lui-même au vent son habit de capitaine qui était troué de balles et blanc de poussière. Toujours rué éperdument dans les mêlées, il n'avait jamais été blessé. Sa voix très douce avait à propos les éclats brusques du commandement. Il donnait l'exemple de coucher à terre, sous la bise, sous la pluie, dans la neige, roulé dans son manteau, et sa tête charmante posée sur une pierre. C'était une âme héroïque et innocente. Le sabre au poing le transfigurait. Il avait cet air efféminé qui dans la bataille est formidable.
> Avec cela penseur et philosophe, un jeune sage ; Alcibiade pour qui le voyait, Socrate pour qui l'entendait. (Hugo, [1874] 1979: 262)

Atribuem-se a Gauvain as características da melhor das mulheres e do melhor dos

[65] E também de representação do lado feminino de Cimourdain, como teremos oportunidade de ver mais adiante a propósito da questão do *Doppelgänger*.
[66] Para além disso, de acordo com Paul Cantor, a representação de relações masculinas muito intensas tem sempre subjacente a questão da homossexualidade: "the undercurrent of homosexuality […] always seems to lie just beneath the surface in these intense male relationships" (1993: 102).

homens, recorrendo o narrador para o efeito a um vasto número de paralelismos, de frases que, reproduzindo um mesmo esquema, sublinham a simetria perfeita dos seus lados feminino e masculino (o que é de alguma forma desde logo sintetizado através das hipérboles metafóricas da frase inicial que permitem descrevê-lo como alguém que é simultaneamente forte, sábio e inocente) e revelam o equilíbrio dos dois lados antagónicos que compõem esta figura. Aliás, o excerto citado termina com uma afirmação tão paradoxal quanto o próprio Gauvain, descrevendo-o como uma espécie de mistura perfeita do filósofo com o militar, mais precisamente de Sócrates com o general ateniense Alcibíades, que terá sido seu amante (Singer, 1988: 610).[67] Trata-se, portanto, de uma imagem de perfeição que resultaria da união harmoniosa de duas personalidades opostas mas do mesmo sexo, o que sublinha o carácter ambíguo da sexualidade de Gauvain e, portanto, da sua relação com Cimourdain. Gauvain conjuga as características próprias de um herói com as que seriam próprias de uma heroína, surpreendendo assim com a presença do seu "formidável" ar efeminado em batalha. Dificilmente definível como apenas homem ou como mulher, Gauvain representa sobretudo a figura heróica – o mais perfeito dos cavaleiros da Távola Redonda, como o seu nome indicia (Gerristen e Melle, [1993] 1998: 113-120). É um ser andrógino, através do qual se representam não só a ambiguidade sexual da figura amada que é relativamente comum na literatura

[67] Na verdade, esta referência a Sócrates e a Alcibíades é também uma forma de remeter para as raízes gregas da noção de androginia e para esta enquanto sinónimo da experiência do todo e da perfeição que resulta de uma fusão perfeita entre masculino e feminino (Freeman, 1988: 49), como sucede na figura de Gauvain.

do período Romântico,[68] mas também a humanidade no seu mais elevado grau de perfeição física e intelectual, naquilo que ela tem de transcendente e de representação da união primordial do humano com a natureza e com Deus.

Enquanto ser andrógino, uno e total, Gauvain representa um estado original de perfeição, o ideal a que todos os indivíduos aspiram. Até porque, como vimos, os contrastes evidentes de que é composta esta personagem não apontam para uma figura fragmentada, contrariamente ao que sucede com os restantes heróis em análise. Em Gauvain, estes contrastes não são motivo de angústia nem de qualquer tipo de tensões interiores, sendo a sua tranquilidade visível no modo seguro e coerente como age. Com efeito, Gauvain simboliza a totalidade de que originam todos os fragmentos que compõem os homens imperfeitos – é um ser primordial, completo, uno e andrógino, como Adão antes da criação da mulher (Frye, [1990] 1996: 243) ou, nas palavras de Hendershot ([1998] 2001: 2), o "one-sex body" que representa o desejo do regresso à totalidade que se perdeu com a separação dos sexos. Na verdade, Gauvain não representa apenas o desejo de totalidade de Cimourdain, mas sim o de toda a humanidade[69] que, segundo Platão afirma no diálogo *Simpósio* (c. 384), terá tido origem num ser com os dois sexos que (dado o seu poder) Zeus terá mandado separar e que desde então procuraria retomar esse estado de totalidade/perfeição original. Trata-se de um desejo que, sendo comum a

[68] Todorov ([1970] 1977: 119) refere este aspecto como parte da questão da homossexualidade, chamando a atenção para o facto de ser um elemento particularmente comum na literatura fantástica, salientando um conjunto de casos da literatura do século XVIII: Biondetto/Biondeta em *Le Diable Amoreux* (Jacques Cazotte, 1772), Firouz/Firouzkah, em Vathek (William Beckford, 1786), e Rosário/Matilde, em *The Monk* (Matthew Lewis, 1796).

[69] "The separation of the male and female or the masculine and feminine opposites represents a loss of wholeness and harmony that humankind strives to recapture. […] The distant goal of humankind's development is to find again the primal wholeness that was lost with the separation of the opposites and the increasing clarity of consciousness" (Freeman, 1988: 50).

todos os seres humanos, é particularmente visível e acentuado nos heróis sublimes, uma vez que recuperar a totalidade significa retomar a auto-suficiência e a independência (Freeman, 1988: 50). De resto, a recuperação desse estado primordial e uno constitui igualmente uma forma de afrontar a entidade divina que ordenou a separação, uma afirmação da dignidade humana perante Deus, pelo que a procura da totalidade é claramente uma atitude que, como temos vindo a frisar, é característica do titanismo que distingue o herói sublime.

Gauvain é afinal descrito como um anjo – belo, inocente e sábio –, um ser luminoso que é impossível não amar. E ainda assim a questão da impossibilidade de amar do herói coloca-se, não devido a Gauvain, mas porque a qualidade humana de Cimourdain é posta em causa:

> Un tel homme était-il un homme? Le serviteur du genre humain pouvait-il avoir une affection? N'était-il pas trop une âme pour être un cœur? Cet embrassement énorme qui admettait tout et tous, pouvait-il se réserver à quelqu'un? Cimourdain pouvait-il aimer? Disons-le. Oui. (Hugo, [1874] 1979: 156-157)

O facto de se questionar a humanidade de Cimourdain conduz a uma outra interrogação: onde reside a humanidade do Homem, na alma ou no coração? A resposta à pergunta feita pelo narrador encontra-se no equilíbrio entre estas duas partes simultaneamente opostas e complementares. Assim, a falta de humanidade de Cimourdain, a existir, dever-se-ia ao desequilíbrio entre as partes, a um excesso de alma (razão) que o impediria de ser suficientemente emotivo para poder ser considerado humano.

Nesta passagem, o narrador opõe o conceito de homem ao de servidor do género humano, oposição que se afigura bastante pertinente quando analisamos os

conflitos interiores de Cimourdain. Com efeito, a humanidade de Cimourdain é pouco sublinhada inicialmente e o herói começa por ser apresentado, enquanto servidor do género humano, como um ser a quem não é permitido amar (Hugo, [1874] 1979: 150), isto é, como alguém que se dedica inteiramente a uma causa e que em função dela aplica o seu sentido de justiça absoluta, colocando num segundo plano qualquer outra espécie de afecto – Cimourdain é implacável. Mais do que isso, ele representa uma forma de consubstanciação da Justiça e da sua cegueira. Como se conclui no excerto supracitado, Cimourdain tem a capacidade de amar, todavia não permite que esta interfira no julgamento racional que faz dos actos de Gauvain.

Numa conversa com Marat, Cimourdain declara que a clemência para com um inimigo da pátria é um crime que deve ser punido com a morte (Hugo, [1874] 1979: 188-189). Assim, e sendo a palavra de Cimourdain decisiva em questões de lei, quando Gauvain pratica este *crime* é julgado por um tribunal militar e enfrenta a pena de morte. O júri que decide o destino de Gauvain é composto por três elementos, entre os quais se encontra Cimourdain que, sendo o último a pronunciar-se, tem nas suas mãos a decisão final quanto à pena a aplicar. Perante esta situação, Cimourdain não hesita em esquecer o seu único afecto por um ser humano e em respeitar as suas convicções (que são o seu maior afecto), assumindo assim a responsabilidade da execução de Gauvain. É, pois, enquanto servidor do género humano que o herói condena o filho à pena capital (Hugo, [1874] 1979: 458-462), deixando então de ser uma representação da justiça para, aos olhos das restantes personagens, emergir como a concretização da própria morte:

> Gauvain fit un mouvement. Il ouvrit les yeux, avec le vague étonnement du réveil en sursaut. La lanterne éclairait faiblement la cave. Il reconnut Cimourdain.

-Tiens, dit-il, c'est vous, mon maître.
Et il ajouta :
-Je rêvais que la mort me baisait la main. (Hugo, [1874] 1979: 465)

Neste momento, é possível verificar como, ao longo de *Quatrevingt-treize*, Cimourdain vai personificando três conceitos distintos, porém igualmente terríveis. Inicialmente, o herói foi apresentado como sinónimo do Terror, depois passou a dar corpo à Justiça (que aqui constitui também um meio legal de exercer o Terror) e, por fim, surge como a própria morte na sua forma mais aterradora, a execução de um filho decidida fria e racionalmente pelo próprio pai. Mas, apesar de ser a morte, Cimourdain é também homem e, como tal, nunca perde de vista o seu amor por Gauvain, sendo por isso representado como a morte que beija a mão da sua vítima, numa mistura de crueldade, frieza, respeito e, até mesmo, doçura. O herói sente-se responsável pela morte do filho, mas não sente culpa ou arrependimento, uma vez que a sua atitude foi a única possível de acordo com o seu carácter e a sua função social. À semelhança de Deus, Cimourdain sacrifica o seu filho amado e perfeito em prol daquilo que considera o bem maior da humanidade, no seu caso, a Justiça (Hugo, [1874] 1979: 468) – prevalecendo, portanto, aquilo que Hamilton refere como o "conceito do Mal sem culpa", e que consiste justamente em, não se sendo intrinsecamente mau, agir como tal, gerando destruição à sua volta (Hamilton, 1994: 207). Todavia, em *Quatrevingt-treize*, o sentimento do pai que mata o próprio filho é mais forte do que o do dever cumprido e Cimourdain suicida-se no momento em que Gauvain é executado (Hugo, [1874] 1979: 482).

Com efeito, e como veremos em seguida, não são apenas os ódios e as vinganças que conduzem a situações de destruição do ser humano (dos outros e de

si próprio). Também os afectos e as seduções podem constituir um caminho para a ruína humana, na medida em que também eles podem ser uma forma de expressar o carácter excessivo, obsessivo e transgressor destes heróis, nomeadamente quando implicam o erotismo, uma vez que, como afirma Bataille, este é um desequilíbrio que conduz o ser a colocar-se a si próprio em questão, é uma violentação do ser. No seguimento do pensamento de Sade, Bataille afirma mesmo que o movimento de amor levado ao extremo é um movimento de morte ([1968] 1980: 27-37). No período literário em causa, verifica-se, pois, uma predominância da representação dos afectos e das seduções naquilo que estes têm de mais transgressor e que é paradigmaticamente representado na prática universalmente condenada do incesto:[70]

> Incest is defined as the actual or imagined, knowing or unknowing, sexual relations between members or their surrogates of the consanguine or affinal nuclear or extended family. Thus defined, some form of incest is invariably taboo (even within those societies that have permitted some intrafamilial sexual relations). Socially and psychologically the taboo is a negative imperative in both its supposed origins and its probable functions. (Fabrizio, 1988: 649)

Em "Familial Love, Incest, and Female Desire in Late Eighteenth- and Early Nineteeth-Century British Women's Novels" (1999), Julie Schaffer analisa a questão da proliferação do incesto na literatura deste período, considerando-a um reflexo da alteração da estrutura familiar representada nos romances. A autora afirma que se deu um processo a que chamou *familialização* ("familialization") e que consistiu em acolher no seio de uma família elementos que lhe eram exteriores, mas que passavam a ser tratados como se houvesse um grau de parentesco efectivo entre eles. Assim, quando a relação entre dois elementos da mesma *família* evoluía no

[70] A este propósito confronte-se também Bataille, [1968] 1980: 27-37.

sentido de uma relação erótica, ou até mesmo conjugal, apesar de não haver consanguinidade entre eles, a noção de incesto não poderia deixar de estar presente. Até porque, como nota Schaffer e como é também evidente na definição proposta por Fabrizio, o conceito de incesto resulta de um julgamento humano, é uma convenção social e, como tal, não é estável e nem sempre implicou a existência de consanguinidade entre os envolvidos.[71] É este o caso de Victor Frankenstein e Elizabeth Lavenza, por exemplo. Elizabeth é acolhida no seio da família Frankenstein e é apresentada a Victor como um objecto ("a pretty present", "it"), um presente que os pais dão ao filho natural. Apesar de nunca deixar de ser tratada com afecto, e à semelhança do que sucede com muitas outras figuras femininas, Elizabeth é um objecto manipulado pela família que a acolhe, sem que a sua vontade seja jamais tida em conta (Daemmrich, [1992] 1996: 28). Aliás, no excerto que passamos a citar, Victor exprime justamente um sentimento de posse e de poder absoluto sobre Elizabeth:

> On the evening previous to her being brought to my home, my mother had said playfully, "I have a pretty present for my Victor--tomorrow he shall have **it**." And when, on the morrow, she presented Elizabeth to me as her promised gift, I, with childish seriousness, interpreted her words literally and looked upon Elizabeth as mine--mine to protect, love, and cherish. (Shelley, [1818] 1998: 35) [destaque nosso]

Mais do que expressar um sentimento de responsabilidade pela figura feminina colocada sob a sua protecção, Victor deixa desde logo antever nesta passagem o tipo

[71] Para além disso, a autora sublinha também o facto muitas vezes o elemento acolhido na família ser um órfão de origem desconhecida, o que propiciaria a existência de relações incestuosas involuntárias. De resto, Richard Fabrizio considera também que esta ignorância constitui um factor importante para que se dê uma relação incestuosa: "Frequently the incestuous one is a bastard, the sole survivor of a cataclysmic event, a changeling, an orphan, or in some way separated from his home or family or not at home in his family. He is not recognizable either to himself or to others. Incest, therefore, is tied to the triad: ignorance, discovery, enlightenment" (1988: 650).

de relação que se irá desenvolver entre ele e Elizabeth. É significativo que para exprimir este seu desejo de a proteger o herói use palavras muito próximas das mais frequentemente utilizadas nos votos proferidos durante a celebração dos casamentos cristãos. De facto, existe um paralelismo óbvio entre estas duas situações: expressa-se em ambos os casos uma mesma noção de seriedade e solenidade dos votos ("seriousness"/ "This is my solemn vow"), existe um mesmo sentimento de posse ("I […] looked upon Elizabeth as mine/ "I […] take you, […] to be my wife") e afirma-se uma mesma intenção de proteger a figura feminina ("to protect, love, and cherish"/ "to hold […], to love and to cherish"). Para além disso, num excerto que se segue ao supracitado, Victor refere o último dos votos conjugais ao afirmar que Elizabeth será sua até à morte ("till death she was to be mine only" (Shelley, [1818] 1998: 36)/ "until we are parted by death") o que, neste caso, não prenuncia uma partilha de vida, mas anuncia, isso sim, a morte prematura de ambos.

À semelhança do que sucede com o monstro, também quando confrontado com a presença de Elizabeth Victor sente que tem obrigações para com o seu *objecto* e, apesar de o seu afecto por Elizabeth contrastar com a incapacidade de amar o monstro, o desfecho de ambas as relações é idêntico: ambas terminam com a morte do Outro, daquele que deveria ter protegido, revelando assim Victor como um fracasso enquanto figura masculina e socialmente incumbida dos cuidados paternais e da protecção da sua *família*. Tal como todas as outras relações deste herói, a que estabelece com Elizabeth é marcada pela complexidade, pela impossibilidade e pelo fracasso, contribuindo para a definição de um padrão de relacionamento que demonstra afinal a incapacidade de Victor para manter uma relação que corresponda ao que a sociedade da época poderia esperar de um homem. Ao invés de proteger,

de propiciar um ambiente benéfico e, até mesmo, de possibilitar a sua continuidade, Victor revela-se o elemento fatal nos destinos de todos aqueles que fazem parte da sua família, quer natural quer alargada.

Em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, a relação entre o herói e Elizabeth coloca duas questões distintas e, contudo, próximas: a do incesto e a da androginia. É que se Elizabeth é desde logo acolhida por Victor como parte da sua família, se ele a refere como sua prima, sua irmã e até como mais do que sua irmã, há também que sublinhar o facto de ele a referir como a sua companheira, como aquela com quem partilha todas as suas ocupações e prazeres – uma espécie de alma gémea ou de lado feminino do herói, confirmando assim a afirmação de Fabrizio (1988: 650) de que o tema do incesto está sempre associado à busca do Eu e da identidade:

> Elizabeth Lavenza became the inmate of my parents' house--my more than sister--the beautiful and adored companion of all my occupations and my pleasures. […] We called each other familiarly by the name of cousin. No word, no expression could body forth the kind of relation in which she stood to me--my more than sister (Shelley, [1818] 1998: 35-36).

Sendo Elizabeth aqui uma forma de corporização do elemento/objecto feminino, a relação *incestuosa* (que nunca chega a ser concretizada) acaba por constituir mais uma forma de representar a incompletude de Victor e a sua incapacidade de ultrapassar esse estado – a relação com a *irmã* e noiva constitui para Victor uma forma de aproximação da totalidade inatingível. Como referimos, a aniquilação das figuras femininas (cujas mortes Victor é incapaz de evitar e pelas quais é sempre responsável)[72] revela o fracasso do herói enquanto homem (criador/continuador de

[72] Efectivamente, é o fracasso de Victor no campo dos afectos a causa de toda a violência e destruição que marcam o texto de Mary Shelley.

uma linhagem, chefe e guardião do lar) – um fracasso que se torna definitivo com a morte do lado feminino da sua alma. No caso de Elizabeth, o sacrifício do elemento feminino, a que atrás fizemos referência, constitui também um sacrifício de si próprio, uma vez que elimina uma relação afectiva que era importante para o herói e que destrói a sua única possibilidade de uma relação física com uma mulher, condenando-o a não procriar e constituindo também por esta via uma afirmação do fracasso da sua paternidade. Com efeito, não obstante o carácter socialmente reprovável do incesto, a relação entre Victor e Elizabeth vai ao encontro da afirmação de João Almeida Flor de que na literatura do período Romântico esta prática poderia constituir uma forma de repor a unidade primordial do sujeito dividido, sendo nesta medida articulável com a experiência romântica do sublime (Flor, 2002a: 14).

Todavia, na literatura deste período a representação do incesto vai além das relações mutuamente consentidas entre indivíduos com ou sem um verdadeiro grau de parentesco entre si e entre irmãos ou pais e filhas que não se conhecem. Na verdade, um dos aspectos centrais da prática do incesto é a violação, que vem acrescentar a um acto que por si só já é socialmente reprovável (dos domínios do perverso e do aberrante) a questão do exercício da violência e da tirania masculina sobre uma figura feminina naturalmente vulnerável e que, regra geral, se encontra sob a protecção daquele que se transforma no seu perseguidor – o pai, o irmão, um tio, ou mesmo um sogro. Mas este tipo de agressão sexual incestuosa pode também resultar de um encontro ocasional entre o violador e um membro feminino da sua família, como sucede em *The Monk*, onde Ambrósio viola a irmã e mata a mãe (numa passagem que é construída de modo a sugerir simultaneamente um acto

sexual) e só depois descobre o parentesco que os une. Como vimos anteriormente, a primazia do instinto sexual, o sadismo, a ausência de afecto e de qualquer compaixão para com as vítimas são características que definem um grande número de tiranos da literatura deste período e que são particularmente visíveis no romance gótico. Estamos pois perante um excesso sexual, uma sexualidade grotesca que constitui, mais do que uma expressão do carácter transgressor do herói sublime, uma manifestação da sua incapacidade (também neste domínio) de corresponder aos limites impostos pela sociedade, levando-o frequentemente à transgressão da mais básica das suas proibições: o incesto.

Em *Introdução à Literatura Fantástica* ([1970] 1977: 114-123), Todorov analisa a relação existente entre o sobrenatural e o desejo sexual, considerando que existe uma proximidade que se deve ao facto de ambas serem experiências que se dão no limite, naquilo a que chama "estados 'superlativos'" e que consideramos ser uma definição bastante apropriada para os estados que se manifestam nos heróis sublimes. Retomando Todorov, o autor conclui assim que, para além daquilo que considera ser o "amor intenso mas 'normal' por uma mulher", a literatura fantástica apresenta também representações de outras formas de desejo que não são do domínio do sobrenatural, mas sim do "'estranho' social", em que inclui não só o incesto, a violação e a homossexualidade, mas também, o "amor a três", o sadismo e a necrofilia. Como refere Haggerty (1994: 233), regista-se na literatura deste período uma predominância de práticas sexuais que, para além de serem transgressoras, são também marcadas pela brutalidade erótica e pela perversão, passando nomeadamente pelo canibalismo e pela violação. Apesar de nem todas estas práticas serem centrais para a definição da sexualidade dos heróis do *corpus* deste trabalho,

são todavia fundamentais para a análise de muitas personagens do mesmo período literário e sublinham o cariz transgressor e excessivo das emoções e comportamentos de um número significativo de figuras (sobretudo) masculinas da literatura do período Romântico. Inserindo-se nesse conjunto de figuras, os heróis sublimes têm sentimentos e formas de interagir que são sempre excessivos, que são vividos e representados com um dramatismo que evidencia esse excesso e que conduzem inevitavelmente ao abismo tanto os heróis sublimes como aqueles com que se relacionam.

Efectivamente, a conexão entre o erotismo, a sexualidade e a violência sobre o Outro conduz-nos mais uma vez às noções de transgressão e, fundamentalmente, de excesso, que nos permitem fazer a ligação entre este ponto dedicado aos afectos e às seduções e o seguinte, no qual trataremos as questões do ódio e da vingança. É que o indivíduo marcado pelo excesso de amor, de desejo, de respeito e, até mesmo, de fidelidade dificilmente reage à decepção e/ou à traição de um outro modo que não seja com ódio e desejo de vingança. Como afirma Luhmann (1986: 68-69), no período Romântico (e mesmo anteriormente), o excesso revelava-se como o ponto no qual convergiam o amor e o ódio (desmedidos) ou era, pelo menos, o ponto em que um mais facilmente se transformava no outro. Amor e ódio não eram, portanto, entendidos como sentimentos opostos, mas sim como complementares. Com efeito, Luhmann (1986: 69) considera que o ódio pertencia ao código dos afectos, traduzindo, pois, o sentimento daquele que se via rejeitado ou, como veremos a propósito dos heróis sublimes, daquele que, de algum modo, se sentia traído, quer nos seus sentimentos quer nos seus valores e que, por isso, procurava na vingança

uma forma de alívio para o desejo de retaliação que o atormentava. É isso que de seguida tentaremos analisar nas suas linhas principais.

2.2. Ódios e vinganças

Tão reveladores da personalidade dos heróis sublimes quanto os seus afectos e actos de sedução, são os seus ódios, o modo obstinado como executam as suas vinganças e os ódios que suscitam naqueles que transformam em suas vítimas. Nas obras em análise, encontramos motivações distintas para ódios e vinganças também eles distintos na sua forma, mas não na sua intensidade. Com efeito, o ódio e o acto de vingança que dele resulta encontram normalmente expressão em manifestações de uma violência (física e/ou psicológica) extrema, para lá dos limites do humano e, até mesmo, da sanidade mental. Aliás, Daemmrich (1987: 218) refere o ímpeto incontrolável do agressor como uma força que está para lá do controlo do indivíduo e como uma transformação da raiva do vingador em loucura. Daí que também a agressão seja uma forma de o herói sublime exceder todos os limites, transformando-se numa espécie de força vingadora supra-humana, imensa, indescritível e imparável.

A vingança é um acto de retaliação e constitui um meio para a reposição da honra do vingador (mesmo que o motivo que conduz a esse acto só exista na sua imaginação), mas pode também ser uma forma de reposição da ordem de uma sociedade, o que é particularmente visível nas situações em que a figura visada é a do tirano. Verifica-se, então, que o ódio do vingador tanto pode ser canalizado para a

resolução de questões pessoais, como a morte de um amigo ou familiar ou a divulgação de uma calúnia que ponha em causa a sua honra, como também pode ser usado em nome da sociedade, enquanto forma (que o vingador entende ser justa e razoável) de eliminar as fontes de um poder ilegítimo que é exercido sobre a comunidade.

Em *Quatrevingt-treize*, Cimourdain é um herói de grandes paixões – de paixões desmedidas que, como vimos, facilmente se transformam em ódio e conduzem a actos violentos. Assim, do mesmo modo que ama obsessivamente Gauvain e a Justiça, que constituem para ele símbolos do devir, também odeia de modo obsessivo todos os outros e tudo aquilo que simboliza o presente:

> Défense lui étant faite d'aimer, il s'était mis à haïr. Il haïssait les mensonges, la monarchie, la théocratie, son habit de prêtre; il haïssait le présent, et il appelait à grands cris l'avenir […]. (Hugo, [1874] 1979: 150).

Este ódio de Cimourdain – quase abstracto e generalizado ("il s'était mis à haïr") – surge em *Quatrevingt-treize* concretizado na figura do ex-Marquês de Lantenac. Com efeito, Lantenac é a figura que representa a resistência da monarquia, aliada ao clero, contra a república. É ele a personagem que simboliza o presente odiado e impede o futuro por que Cimourdain tanto anseia. Mais do que o presente, Lantenac representa para o herói um regresso ao passado, a um tempo que já não é definitivamente o seu, o tempo em que foi padre na casa do que é agora seu inimigo. Por conseguinte, é com naturalidade que Cimourdain aceita a proposta de Robespierre para perseguir o ex-Marquês e para o executar, a fim de fazer cessar a Vendeia (e, portanto, não se sentindo um vingador, mas sim um justiceiro, como de resto é bastante frequente neste tipo de figuras). Demonstrando ter consciência do

seu próprio carácter, Cimourdain afirma que será uma luta terrível entre dois homens terríveis: "-Oui, j'accepte. Terrible contre terrible. Lantenac est féroce, je le serai. Guerre à mort avec cet homme. J'en délivrerai la République, s'il plaît à Dieu" (Hugo, [1874] 1979: 185). Lantenac é afinal o sujeito através do qual Cimourdain pretende derrotar a monarquia e preservar a república, pelo que a expressão terrível contra terrível (por sinédoque e quase antonomásia) não se refere somente ao embate entre duas figuras titânicas, mas também ao choque entre dois regimes. Lantenac corporiza a um tempo o regime monárquico e a Igreja, duas instituições opressoras e esmagadoras para as classes baixas. Ele é tudo aquilo que caracteriza este regime em que se aliam o rei e o clero: a austeridade, a distância e um sentimento de superioridade e menosprezo pelos que são considerados inferiores.

Por seu lado, Cimourdain partilha com Gauvain a representação da nova república e do espírito revolucionário – uma dupla representação que corresponde à exibição das duas faces do novo regime. E, se a Gauvain são atribuídos todos os valores positivos inerentes à República e à Democracia, a Cimourdain cabe simbolizar o seu lado terrível, isto é, um processo obscuro e implacável com uma actuação que está muito próxima da do *Ancien Régime*, mas que foi absolutamente necessário para a eliminação da monarquia e da influência clerical e para a consequente instauração do novo regime. Enquanto vingador que persegue e procura destruir os símbolos da tirania, Cimourdain age de modo obsessivo e inflexível, certo de que os seus actos fazem parte de um processo justo e racional de punição da tirania e viabilizador da evolução social (Daemmrich, 1987: 17). Por isso, Cimourdain é o Terror (gerando ódios contra si semelhantes ao que nutre contra os símbolos do *Ancien Régime*) e também por isso é comparável a Lantenac,

pelo que o embate entre eles ultrapassa os limites humanos de ambos para representar a luta de dois gigantes igualmente terríveis: a monarquia e a república. Como tal, a queda do ex-Marquês de Lantenac simboliza a queda da monarquia e do feudalismo:

> Cet homme [, Lantenac], on le tenait. Après trois mois de chasse, de poursuite, d'acharnement, on l'avait enfin saisi. La main de la révolution venait de s'abattre sur le maudit ; le poing crispé de 93 avait pris le meurtrier royaliste au collet ; par un de ces effets de la préméditation mystérieuse qui se mêle d'en haut aux choses humaines, c'était dans son propre cachot de famille que ce parricide attendait maintenant son châtiment ; l'homme féodal était dans l'oubliette féodale […]. Dieu avait visiblement édifié tout cela ; l'heure juste avait sonné […]. (Hugo, [1874] 1979: 436)

Nesta narração do episódio relativo à perseguição e ao aprisionamento de Lantenac, tal como muitas outras passagens de *Quatrevingt-treize*, Victor Hugo faz uso do paralelismo, associado à aliteração, como forma de estabelecer a simetria dentro do texto, mas também de intensificar o seu ritmo. Neste caso, o excerto começa por ilustrar o crescendo da perseguição até ao momento da captura do ex-Marquês – uma captura que é atribuída à "mão da revolução" e ao "punho crispado de 93", expressões que substituem (por antonomásia) o nome de Cimourdain, pelo que, atribuir a justiça revolucionária a Deus é também uma forma de afirmar a sua possível designação através da figura justiceira do herói. Todavia, apesar de o narrador referir a vitória de 93 sobre o feudalismo como um acto de justiça divina, dificilmente se poderá concluir de que lado se encontra Deus quando se descrevem dois regimes igualmente terríveis. Na verdade, Cimourdain, o ex-Marquês de Lantenac e os dois regimes que representam são igualmente devastadores e indiferentes relativamente ao valor da vida humana. Eles constituem, como teremos

oportunidade de verificar no ponto seguinte, duas faces de uma mesma moeda que exibem alternadamente os seus aspectos positivos e negativos. Cimourdain e Lantenac são os dois fragmentos paradoxais de um povo cindido por diferenças sociais e por divergências ideológicas que não consegue resolver de modo pacífico:

> Répondre à un acte généreux par un acte sauvage!
> Donner ce dessous à la révolution!
> Quel rapetissement pour la république!
> Tandis que l'homme des préjugés et des servitudes, [Lantenac,] subitement transformé, rentrait dans l'humanité, eux, les hommes de la délivrance et de l'affranchissement, ils resteraient dans la guerre civile, dans la routine du sang, dans le fratricide! (Hugo, [1874] 1979: 432).

Identificando-se com a República, Cimourdain assume tanto as suas características positivas como as negativas. Contudo, o que retemos do seu ódio pelo ex-Marquês de Lantenac é o carácter de um homem de ideais que procura a todo o custo atingir a Justiça absoluta. Trata-se de um herói que acredita que a vitória dos republicanos sobre a monarquia e a Igreja é, de facto, uma demonstração da intervenção da justiça divina: "J'en délivrerai la République, s'il plaît à Dieu" (Hugo, [1874] 1979: 185). Nesta medida, Cimourdain pode ser considerado um herói atípico, pois é um indivíduo que difere das restantes figuras sublimes, não se afastando nunca daquela que acredita ser a sua função (servir a humanidade, procurando a Justiça absoluta). O seu egoísmo é distinto do de outras figuras, resulta das suas convicções profundas e não de um interesse pessoal. Na verdade, o egoísmo de Cimourdain traduz-se nessa espécie de loucura que domina os actos do vingador e que o impede de ver para além daquilo que são as suas certezas e os seus valores. O herói de *Quatrevingt-treize* mantém-se fiel às suas noções de Justiça e de serviço à humanidade, independentemente do prejuízo que tal possa causar aos outros, e é isso que faz dele

uma figura terrível. Porém, não podemos deixar de sublinhar a diferença entre esta forma de egoísmo, apesar de tudo inconsciente, e aquela em que há a consciência de que retaliar implica fazer um uso abusivo do poder e ser (pelo menos) tão desumano quanto aqueles de que o herói se procura vingar, atingindo inclusivamente figuras que lhe são indiferentes, mas através de cujo sofrimento pode chegar à sua verdadeira vítima, como veremos a propósito de figuras como o monstro de Frankenstein ou o Conde de Monte-Cristo.

O romance de Dumas constitui um dos exemplos mais evidentes de uma obra em que o ódio e a vingança são de facto os motivos centrais. O ódio homem/homem sobrepõe-se aqui à narração do romance entre o herói e Mercédès, apesar de ser uma consequência directa da perturbação dos afectos do herói. Com efeito, é a interrupção brusca de uma vida feliz marcada pelo amor à sua noiva, mas também ao seu pai e à família Morrel, que leva Edmond Dantès a assumir uma nova identidade e uma nova atitude assente no desejo de retaliação relativamente aos que o separaram dos objectos da sua afeição e os destruíram e que, simultaneamente, ignoraram valores como a amizade, a honestidade e a justiça. Ao destruírem o lado afectivo de Dantès, Danglars, Caderousse, Mondego e Villefort, criam uma figura quase desumana e, por isso, capaz de agir como se fosse uma força da justiça divina. Em *Le Comte de Monte-Cristo* a vingança do herói é também uma representação da luta do Bem contra o Mal, na qual o herói assume como sua função defender a virtude e punir os malfeitores, surgindo, portanto, como um anjo vingador:

> Et maintenant, dit l'homme inconnu, adieu bonté, humanité, reconnaissance… Adieu à tous les sentiments qui épanouissent le cœur !… Je me suis substitué à la Providence pour récompenser les bons… que le Dieu vengeur me cède sa place pour punir les méchants ! (Dumas, [1845] 1981: 330)

A vingança do herói de Dumas vai além da retaliação por uma ofensa pessoal, simbolizando a luta contra o lado hipócrita e indigno da sociedade que é representado nas figuras dos seus malfeitores (o que nos permite assim aproximar os actos deste herói dos de Cimourdain). Na verdade, o Conde assume-se como substituto da Providência, do Deus que recompensa, mas também do Deus vingador. Tal como sucede no caso de Cimourdain, também o exercício da "justiça" por parte do Conde é apresentado como um acto divino que é perpetrado através da mão do herói – no fundo, sintetiza-se nas figuras de Cimourdain e do Conde de Monte-Cristo a materialização da justiça e da vingança sociais e divinas, fazendo-se com que referência a estes heróis produza um efeito muito mais forte do que teria se os seus actos fossem considerados puramente humanos e pessoais.

O que faz do Conde de Monte-Cristo uma figura simultaneamente fascinante e repulsiva é o facto de ele ser uma figura ambígua, situada entre a imagem do justiceiro que aplica e faz prevalecer os direitos e os princípios morais em vigor numa sociedade – e, portanto, de alguém que cumpre uma missão (Eco, [1978] 1982 98-99) – e o vingador que pune de modo implacável os seus inimigos, regendo-se por uma justiça que é apenas a sua e que se sente impelido a aplicar: "il faut que je me venge" (Dumas, [1845] 1981: 1100). Ele hesita entre o respeito pela justiça e a vingança pura, impiedosa e desprovida de qualquer sentimento de compaixão: "Que dit à cet esprit, implacable et humain à la fois, l'ange lumineux ou l'ange des ténèbres?" (Dumas, [1845] 1981: 1150). Sendo uma figura sublime, o herói divide-se, portanto, entre o divino e o satânico.

A vingança meticulosamente planeada e levada a cabo pelo Conde de Monte-Cristo abate-se sobre os seus inimigos como uma espécie de força superior, como uma mão divina ou demoníaca que conduz Fernand Mondego ao suicídio, Danglars à ruína, Villefort à loucura, e por influência da qual Caderousse é assassinado. Ao longo de dez anos, Monte-Cristo /Abbé Busoni integra-se na elite da sociedade parisiense e constrói uma teia de relações (nomeadamente com criminosos que coloca numa situação de dívida eterna para consigo) que lhe permite atingir de modo fatal todos os seus inimigos. Apesar de o objectivo do herói ser sempre a destruição destes malfeitores, o facto de a medida da sua justiça corresponder à máxima "olho por olho, dente por dente" (Dumas, [1845] 1981: 427), como vimos anteriormente, faz com que a sua vingança assuma contornos distintos nos diferentes casos.

Danglars foi o cérebro por detrás da carta que levou Dantès à prisão e também aquele que ocupou o lugar de capitão do *Pharaon* que estava destinado ao jovem marinheiro, pelo que terá sido o principal responsável pela ruína da família e consequentemente pelo facto de o pai do herói ter morrido à fome. Como tal, Monte-Cristo exerce a sua vingança sobre Danglars ordenando que o raptem e que lhe exijam enormes somas de dinheiro pelos alimentos necessários à sua sobrevivência - castigo que consiste essencialmente em provocar a sua ruína financeira.

Caderousse, o antigo vizinho dos Dantès que agiu por pura inveja, é o único dos seus inimigos que continua pobre. Monte-Cristo utiliza essa pobreza, associada à ganância de Caderousse, para executar a sua vingança. O diamante que Monte-Cristo oferece a Caderousse, e que estará na origem do seu assassinato, tal

como a ajuda na sua fuga da prisão, constituem manifestações de uma falsa afeição e da frieza com que leva a cabo uma punição lenta e penosa. Contudo, ter conhecimento da desgraça dos seus inimigos não é suficiente para o herói, pelo que a sua vingança só fica concluída quando faz saber à vítima moribunda o motivo e a origem da sua punição.

Villefort, o homem que foi o responsável directo pela prisão de Edmond Dantès e pelo facto de ele ter ficado indeterminadamente esquecido no Castelo de If, é punido através da exposição dos seus crimes perante a sociedade, durante o julgamento de Cavalcanti. Também Mondego/Morcef é punido através da denúncia pública dos seus crimes – a traição militar de Ali Pasha, a venda da sua mulher e da sua filha e o modo desonesto como conseguiu casar com Mercédès. Villefort e Mondego são destruídos social, psicológica e, até mesmo, fisicamente. Monte-Cristo executa a sua vingança de modo a que os seus inimigos sejam espoliados de tudo o que conseguiram através do sacrifício da vida de Dantès ou da de outros: a posição social, o dinheiro e os afectos. Vista deste modo, a vingança de Monte-Cristo aproxima-o da imagem de anjo vingador e de mão da justiça divina, a que já fizemos referência. Porém, a punição dos inimigos do herói implica o sacrifício de um conjunto de figuras inocentes, acto que não se coaduna com a imagem de um defensor do Bem, mostrando Monte-Cristo também e concomitantemente como uma encarnação do Mal. Com efeito, a mão vingadora de Monte-Cristo abate-se também sobre Edouard, Andrea/Benedetto, Eugénie, Albert e Valentine de Villefort (que só é poupada porque Maximillien Morrell se apaixona por ela). Todas estas vítimas "cometeram" apenas um crime, ter um pai criminoso, pelo que a sua destruição constitui para Monte-Cristo apenas uma forma de punir os pais,

revelando um calculismo e uma indiferença na execução da vingança que o aproximam da crueldade de figuras como Villefort ou, num exemplo de outra obra, de Melmoth.

O facto de Monte-Cristo poupar Valentine e de questionar a justiça da sua retaliação quando vê Edouard morto indica que a revolta e a vingança não fazem parte da sua essência, mas são antes uma consequência. Apesar da destruição de que foi vítima e de se ter preparado para executar de modo implacável a sua vingança, ainda resta ao herói algo de humano que lhe provoca esta ambiguidade de sentimentos entre o contentamento por atingir os seus objectivos e os remorsos por ter afectado inocentes. O Conde não é simplesmente um vilão, nem tão pouco é tão-só uma entidade sobrenatural alheia aos sentimentos humanos – ele é um homem que, tendo sido afastado de todas as suas relações afectivas, as vê transformadas num ódio desmesurado e incontrolável.

Também em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, a relação entre os afectos (amor/paixão) e o ódio é uma constante, surgindo representada nas figuras de Victor e da sua criatura. Efectivamente, é a paixão de Victor pela Ciência que desencadeia todos os acontecimentos que conduzem aos ressentimentos e vinganças de que resultam as mortes de William, de Justine, de Clerval, do pai de Victor – que morre de desgosto (Shelley, [1818] 1998: 198) – e de Elizabeth, como vimos no ponto anterior. Sendo incapaz de corresponder afectivamente ao que a sua criatura espera dele enquanto figura paterna, Frankenstein estimula nela uma malevolência que esta concretiza com o assassinato de William, com a incriminação de Justine, que é executada na sequência desta acusação, e com o assassinato de Clerval, pelo qual Victor é incriminado e preso. Impossibilitado de ter o afecto de Victor e de

todos aqueles que o possam ver, o monstro exige a Frankenstein que crie uma fêmea à sua semelhança, e é mais uma vez a recusa do criador em satisfazer as necessidades afectivas da sua criatura que desperta a ira e o desejo de retaliação. Assim, da destruição da fêmea que lhe fora exigida pela criatura resulta a destruição da sua própria parceira – o monstro mata Elizabeth na noite de núpcias (Shelley, [1818] 1998: 195-197). Eliminados então todos os objectos do afecto de Victor, criador e criatura ficam sós e Victor inicia uma perseguição que termina com a morte de ambos:

> The murder of Elizabeth precipitates a mortal conflict between *Frankenstein* and the monster, in which they keep exchanging roles; we cannot tell from one moment to the next who is the hunter and who the hunted, who is the master and who the slave. (Cantor, 1993: 99)

De acordo com Daemmrich (1987: 59), esta inversão de papéis deve-se ao facto de o motivo da perseguição poder ser utilizado como uma forma de caracterizar este procedimento no âmbito da conquista amorosa, de estabelecer um modelo de comportamento no caso da perseguição até à morte, e de fornecer um padrão para a inversão dos papéis entre perseguidor e perseguido, como sucede em *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*. De resto, podemos considerar que, na obra de Mary Shelley, o motivo é representado nestas três vertentes, ainda que umas surjam de um modo mais explícito que outras. Para além disso, nesta obra, tal como em *Quatrevingt-treize*, por exemplo, a (in)definição dos papéis de perseguidor e vítima é também uma representação dos conflitos e dos jogos de poder que resultam do confronto entre o herói e o/s seu/s duplos ou, nas palavras de Webber (1996: 4), entre o *ego* e o *alter-ego*, como veremos no capítulo seguinte.

De entre os heróis em estudo, destacamos neste ponto dois, por se tratar de figuras que em termos emocionais se encontram em pólos opostos: Cimourdain e Melmoth. Efectivamente, se Cimourdain é o herói das grandes paixões, Melmoth é o herói desapaixonado por excelência (pelo menos no que se refere aos outros, uma vez que a paixão enquanto mágoa, enquanto sofrimento prolongado e intenso, senão mesmo excessivo, é decisiva para a construção desta figura atormentada). Como referimos atrás, os actos de agressão do Wanderer contra as restantes personagens são sempre resultado de uma atitude racional, que se prende com a necessidade de se libertar do pacto que fez com o demónio. É que, se noutros heróis sublimes encontramos apenas reminiscências da figura de Fausto, em *Melmoth the Wanderer* o herói é a um tempo Fausto e Mefistófeles. Daí que não lhe seja sequer possível o ódio ao próprio Diabo que o tentou, mas que o fez de um modo vampírico e contagioso, retirando-lhe o seu interior humano e conferindo-lhe simultaneamente a possibilidade e a necessidade de transmitir esse destino a outro – Melmoth transforma-se no próprio demónio e procura por todos os meios transmitir a sua maldição. E se, em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, o herói manifesta poucos sentimentos negativos mas não deixa de afirmar que odeia o homem de cinzento/Diabo que o seduziu – "Er war mir von Herzensgrunde veraßt", "Mein verhaßter Gefährte" (Chamisso, [1813] 1922: 295, 301) – no caso de Melmoth, esse teria de ser um ódio virado contra si próprio, uma vez que ele é simultaneamente tentado e tentador. Na verdade, o lado demoníaco de Melmoth, aquele que o leva a procurar os mais desafortunados para trocar com eles a sua sorte, faz dele uma figura suspeita e, ainda que o Wanderer não exprima qualquer sentimento, há personagens que o perseguem com o intuito de o aprisionar, como

sucede com as diversas tentativas frustradas da Inquisição, ou de desvendar os seus mistérios, como é o caso do Padre Olavida (Maturin, [1820] 1989: 35) e de Stanton (Maturin, [1820] 1989: 58-59). Melmoth revela o seu carácter através da ausência de sentimentos para com aqueles que persegue. Na verdade, na obra de Maturin, a perseguição das vítimas constitui uma forma de perseguir um lado de si próprio que o herói pretende expulsar, fazendo-o passar para um outro corpo. E aqui Melmoth afasta-se da figura do vampiro, uma vez que se para o vampiro a sobrevivência é a principal motivação da sua violência sobre as vítimas, no caso de Melmoth o seu instinto predador deve-se à necessidade de contaminar e de assim poder libertar-se (através da morte) de um destino que o reduz à condição de morto-vivo/vampiro, até porque, o pôr termo à existência como *wanderer* seria, de algum modo, uma outra forma de sobrevivência (pela redução à mortalidade da condição humana).

Concluímos, pois, que nem sempre os ódios, vinganças e perseguições do herói sublime são verdadeiramente centrados no Outro e que, na verdade, estes conflitos sociais e interpessoais reflectem apenas os conflitos interiores deste sujeito. Logo, o ódio ao Outro não é muitas vezes mais do que o ódio a si próprio, o ódio a um eu desconhecido do sujeito, ou reconhecido, mas renegado, cuja aniquilação permitiria a integração social. A permanente tensão e a conflituosidade que caracterizam a relação do herói sublime com o Outro são afinal a expressão das dualidades inconciliáveis que constituem o indivíduo. No fundo, trata-se da internalização da duplicidade do Universo (Slethaugh, 1993: 11), das tensões contínuas em que assenta o seu equilíbrio, isto é, de um conflito sublime, que se manifesta na figura do duplo e através da qual, em última instância, o duplo passa a ser uma outra forma do próprio.

3. O herói sublime e o seu *Doppelgänger*

3.1. Identificação e caracterização dos duplos

Como refere Daemmrich, em "Alter Ego (Double, Imposter)" (1987: 26-27), o recurso ao motivo do duplo como expressão de uma mente dividida, de uma personalidade fragmentada, da projecção do *ego* ou dos desejos do subconsciente avulta durante o período Romântico. O autor sublinha a influência que os estudos de Fichte, Luigi Galvani, Franz Mesmer e Gotthilf Schubert tiveram na exploração literária dos impulsos escondidos, dos estados de semi-consciência, dos sonhos e da possibilidade de desintegração que é representada recorrendo à figura do duplo (ou *Doppelgänger*, ou *alter-ego*, como também é designada por Daemmrich). Efectivamente, o termo *Doppelgänger* foi utilizado pela primeira vez por Jean Paul Richter, em *Siebenkäs* (1796),[73] para designar as pessoas que se vêem a si próprias, quer em si mesmas quer noutro(s). Richter utilizou este termo para referir pares de amigos que juntos formam uma unidade, mas que individualmente são apenas uma metade dependente do seu *alter-ego* (Tymms, 1949: 29).[74] Tal como a palavra *Doppelgänger* indica, o duplo seria uma figura que acompanhava o herói no seu percurso de vida, o que tornaria inevitável um confronto entre ambos, sendo que

[73] Apesar de Richter ter sido o primeiro a utilizar o termo *Doppelgänger*, Hallam (1981: 5) chama a atenção para o facto de a origem do termo não se poder atribuir a uma só pessoa, mas sim ao folclore.

[74] O *Doppelgänger* constituiria assim uma forma de evolução dos conceitos de *alter-ego* e de almas gémeas (Fernandez Bravo, 1993: 343).

dele resultariam a problematização e a complexificação do Eu-primeiro e, consequentemente, a aniquilação ou a integração do lado oculto do sujeito.

Desde a utilização do termo por Richter até ao presente, a noção de *Doppelgänger* aplicada à crítica literária tem sido objecto de estudo de inúmeros autores que têm procurado definir melhor o conceito, estabelecendo a distinção entre este e os conceitos já referidos de *alter-ego* e de alma gémea, mas também, de segundo Eu e do próprio conceito de duplo (quando consideram pertinente fazer essa distinção).[75]

Em nosso entender, a multiplicidade de situações de duplicação dos heróis em análise (e a pluralidade da sua natureza e dos seus formatos) dificilmente permitirá que sejam agrupados dentro de uma definição de duplo ou de *Doppelgänger* demasiado restritiva. Como nota Milica Živković (2000: 123), os duplos podem ser analisados a partir de dois ângulos interdependentes: a forma e o conteúdo. Efectivamente, em termos de forma, há dois grandes tipos de duplo (que reflectem

[75] São recorrentes nas propostas de definição do conceito de *Doppelgänger* as referências a obras clássicqs como *Der Doppelgänger* (Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1925), de Otto Rank, "The Uncanny", de Freud, *Das Doppelgängermotiv in der Romantik; Studien zum romantischen Idealismus* (Berlin: E. Bering, 1930), de Wilhelmine Krauss e *Doubles in Literary Psychology*, de Ralph Tymms (1949). Mas a estes podemos ainda acrescentar autores como Masao Miyoshi, em *The Divided Self: A Perspective on the Literature of the Victorians* (New York: New York University Press, 1969), C. F. Keppler, em *The Literature of the Second Self* (Tucson: University of Arizona Press, 1972), H. S. Daemmrich, em *The Shattered Self: E. T. A. Hoffmann's Tragic Vision* (Detroit: Wayne State University Press, 1973), Clifford Hallam, em "The Double as Incomplete Self: Toward a Definition of Doppelgänger" (1981), Karl Miller, em *Doubles. Studies in Literary History* (1985), Aglaja Hildenbrock, em *Das andere Ich* (1986), Elizabeth MacAndrew em "Characters – The Split Personality. Gothic Hero-Villain: Tormented Double" (1986), John Herdman, em *The Double in Nineteenth-Century Fiction* (1990) e Andrew Webber, em *The Doppelgänger* (1996), que contribuíram para a definição deste conceito, em estudos nos quais para além de se proceder a uma revisão de uma grande parte da bibliografia teórica já referida, se faz simultaneamente uma análise de exemplos práticos. Aliás, de acordo com Webber (1996: 2) e, como veremos adiante, também com Hallam (1981: 11-13), teoria e prática são inseparáveis quando se procura uma definição do *Doppelgänger* enquanto motivo literário, uma vez que a sua origem reside justamente numa combinação entre teoria e prática.

desde logo o arquétipo da dualidade universal): o das réplicas e o dos duplos antitéticos e, todavia, complementares – "the double includes both the duplicate and the antithetical complement" (Berman, 1988: 963). Para além desta distinção, há ainda a necessidade de analisar as relações de poder e de dependência que regulam as relações entre duplos, bem como de verificar se o duplo é um sujeito interior ou exterior ao Eu-primeiro. Na verdade, como afirma Albert Guérard (1967: 3), o conceito de "duplo" na crítica literária é demasiado vago. É que, apesar de as suas múltiplas origens e aplicações terem possibilitado a recombinação deste motivo e serem responsáveis pela sua longa sobrevivência (Slethaug, 1993: 7), elas levaram também a que tivesse resistido sempre a uma definição e a uma categorização limitativas e categóricas[76] e a que lhe tivessem sido atribuídas inúmeras designações que têm vindo a ser usadas de modo mais ou menos indiferenciado:

> The myriad of interchangeable names attests to its literary popularity and vagueness: double, *Doppelgänger*, secret self, second self, opposing self, alter ego, shadow, mirror image, split personality, dual personality, multiple personality. What do these terms have in common? They suggest a complex vision of human personality, a duality or multiplicity of warring selves struggling toward integration. Implicit behind this struggle is the idea of psychic imbalance, often caused by the domination of one self by another self. The result is fragmentation, duplication, loss of identity, and inner strife. (Berman, 1988: 963)

Tendo em conta não só a pluralidade de designações, mas também a multiplicidade de variantes do mesmo motivo que elas designam, bem como o número e a diversidade de duplos que surgem nos textos em análise, optámos então por tomar como ponto de partida para a sua análise a definição do conceito de *Doppelgänger* proposta por John Herdman. Com efeito, tal como este autor, utilizaremos de modo

[76] A este respeito, confronte-se também Webber, 1996: 1-5.

flexível os termos que, em nosso entender, podem traduzir não só a divisão interior ou a falta de unidade que caracteriza o herói sublime (*Doppelgänger*, segundo Eu, *alter-ego*, duplo), mas também os restantes fenómenos associados a esta fragmentação do sujeito, nomeadamente o da tentativa (raramente conseguida) de integração do duplo, de recuperação de um equilíbrio perdido e, por essa via, de restabelecimento da identidade:

> The *Doppelgänger* is a second self, or *alter ego*, which appears as a distinct and separate being apprehensible by the physical senses (or at least, by *some* of them), but exists in a dependent relation to the original. By 'dependent' we do not mean 'subordinate', for often the double comes to dominate, control, and usurp the functions of the subject; but rather that, *qua* double, it has its *raison d'être* in its relation to the original. (Herdman, 1990: 14) [itálico do autor]

Na verdade, mais do que procurar um conceito de *Doppelgänger* que permitisse agrupar todas as personagens em causa, procurámos identificar e analisar situações de duplicação que são reveladoras da crise interior de um sujeito em conflito consigo próprio – de um sujeito que, como afirma Hallam remetendo para as teorias de Freud (Hallam, 1981: 1-2), dada a impossibilidade de um auto-conhecimento total, é sempre fragmentário e encontra no duplo a parte de si que o seu consciente desconhece (e recusa, por não corresponder aos seus padrões e/ou aos padrões sociais de normalidade, ainda que inconscientemente a possa desejar, como veremos mais adiante a propósito da questão da androginia).

Segundo Elizabeth MacAndrew (1986: 162), os heróis-vilões (cujas características são claramente visíveis na grande maioria dos heróis em estudo) estariam na origem da figura do duplo, uma vez que se caracterizariam por uma luta interior entre partes inconciliáveis – luta esta que a autora sublinha ser marcada pela

loucura e pela maldade. Trata-se, pois, de figuras paradoxais, divididas entre uma natureza boa e um conjunto de desejos e paixões (classificados por MacAndrew como "não-naturais") que distorcem a sua natureza humana e que os transformam em seres maléficos. Desta luta interior entre partes opostas (ou, como propõe Hallam (1981: 1-2), entre o Eu-conhecido e o Eu-desconhecido) resultam uma inevitável fragmentação, o reconhecimento da multiplicidade e o consequente surgimento da figura do duplo como uma forma de manifestação, e até mesmo como corporização, desse fragmento estranho (*unheimlich*) do Eu-primeiro: "Doubles, or multiple selves, are manifestations of this principle: the *idea* of multiplicity is no longer a metaphor, but is literally realized, self transforms into selves" (Jackson, 1981: 50) [itálico da autora].

O duplo surge, portanto, como manifestação do (desejo) inconsciente ou, como afirma Živković (2000: 121), é uma corporização e exposição de tudo aquilo que a cultura e o discurso racional silenciam no sujeito. Visto assim, à luz das teorias psicanalíticas, o duplo tem uma função subversiva[77] – ele simboliza o desejo de reunião com o centro perdido da personalidade e, consequentemente, é uma expressão da tensão entre as leis que regem a sociedade humana e a resistência inconsciente a essas mesmas leis. Nesta medida, podemos considerar que, no caso dos heróis em análise, o duplo constitui uma manifestação da sua sublimidade, uma vez que, de acordo com Mishra (1994: 25), o sublime reside no momento em que se entra no inconsciente e se revela o *unheimlich*, o excesso monstruoso que o sujeito

[77] Aliás, são as teorias psicanalíticas ou, mais precisamente, é a leitura que Freud faz do duplo como sinal de perturbação e de desintegração psíquica que leva a que esta figura que originalmente seria um símbolo da vida, uma espécie de anjo da guarda, venha posteriormente a ser entendida como uma representação do Mal (Živković, 2000: 124-125).

oculta.

O estudo do relacionamento do herói romântico consigo próprio possibilita a revelação do caminho secreto para a sua mente perturbada e, consequentemente, para a sua difícil relação com o Outro. Este caminho só pode ser vislumbrado através da análise da figura do *Doppelgänger* e do entendimento da relação que se estabelece entre ela e o herói romântico. Somos, pois, levados a concordar com Clifford Hallam, quando este afirma que é inevitável estabelecer a correspondência entre o duplo literário e o duplo estudado pela Psicanálise, até porque, segundo este autor, a utilização do *Doppelgänger* na Literatura só é verdadeiramente entendida e intencional depois de Freud (Hallam, 1981: 11-13), uma vez que as suas teorias evidenciam a impossibilidade de um total auto-conhecimento do Eu e entendem o *Doppelgänger* como essa parte desconhecida que, enquanto tal, faz com que todo o Eu seja sempre fragmentário.

Segundo o mais conhecido dos discípulos de Freud, Carl Jung, a figura dividida (conceito que, segundo Hallam (1981: 15), tem um sentido próximo do de *Doppelgänger*) emerge daquilo que ele designa como *inconsciente colectivo* e que consiste numa espécie de repositório da consciência humana que define por oposição ao *inconsciente pessoal*.[78] De acordo com Jung ([1953] 1971: 15), este *inconsciente colectivo* é povoado por arquétipos, imagens universais que se firmam no inconsciente, escapando ao controlo do consciente e fazendo com que certos mitos, como por exemplo os de Don Juan, de Fausto, de Prometeu ou do andrógino, bem como

[78] "Une couche pour ainsi dire superficielle de l'inconscient est sans aucun doute personnelle. Nous l'appelons *inconscient personnel*. Mais celui-ci repose sur une autre couche plus profonde qui ne provient pas d'expériences ou d'acquisitions personelles, mais qui est innée. Cette couche plus profonde est celle que l'on désigne du nom d'*inconscient collectif* " (Jung, [1953] 1971: 13-14) [itálico do autor].

determinados tipos de *Doppelgänger*, se repitam em culturas e em épocas diferentes. A Literatura constituiria assim uma forma de materializar estas imagens. Aliás, segundo Hallam (1981: 4), a Literatura, mais do que a Filosofia ou a Religião, dá conta da "incompletude crónica" do ser humano e das suas múltiplas tentativas para se integrar. Ainda segundo este autor, antes de ser uma questão da relação *eu/outro*, o *Doppelgänger* implica uma questão *eu visível/ eu sombra* que só pode ser equacionada através do reconhecimento da existência e da integração do último. Com efeito, o sujeito não tem um conhecimento de si próprio que lhe permita compreender as lacunas do seu ser e, por isso, não procura em si a resposta para os seus dramas interiores, mas sim num Outro (que entende ser a sua alma gémea), como é notório na passagem de *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* que citamos em seguida:

> I desire the company of a man who could sympathise with me; whose eyes would reply to mine. You may deem me romantic, my dear sister, but I bitterly feel the want of a friend. I have no one near me, gentle yet courageous, possessed of a cultivated as well as of a capacious mind, whose tastes are like my own, to approve or amend my plans. How would such a friend repair the faults of your poor brother! (Shelley, [1818] 1998: 19)

Apesar de Walton expressar a necessidade de um Outro que venha colmatar as suas faltas, na verdade, o problema que tem de solucionar é interior – um problema de relação consigo próprio, uma necessidade de integrar esse Outro para encontrar o equilíbrio. Efectivamente, as características que Walton diz procurar nesse amigo desejado são as suas próprias características – aquilo de que Walton necessita é da aprovação e ajuda na realização seus planos, motivo pelo qual procura uma versão melhor de si próprio, uma auto-superação que implica a integração do Outro de si e daí que, talvez com alguma consciência disso, Walton procure expressamente um

amigo do sexo masculino e não um qualquer ser humano que o complete. De resto, esta necessidade premente de um ser complementar que é expressa por Walton (e que é uma marca do sujeito romântico) lembra as palavras de Hallam (1981: 20-21), quando afirma que numa história de duplos a personagem "duplicada" é sempre um sujeito com graves problemas psicológicos e que estes problemas se devem ao facto de não ter conseguido atingir uma integração psíquica suficiente.

Tal como Hallam (1981: 5), também Jonh Herdman sublinha a necessidade de se fazer a distinção, nem sempre fácil, entre duplos e personagens meramente opostas, uma vez que a existência de personagens opostas que dão conta de dualidades constitui um fenómeno que se repete em todos os períodos literários, sem que se trate necessariamente de duplos. Para este autor, a questão do *Doppelgänger* passa impreterivelmente pelo cruzar dos destinos das personagens (Herdman, 1990: 16) – eles são companheiros ao longo de um percurso, estando o duplo normalmente associado às ideias de viagem e de deambulação (Fernandez Bravo, [1993] 1998: 512), mas também à de perseguição, como podemos verificar nomeadamente nas obras de Shelley, Dumas e Hugo. A existência do *Doppelgänger* está assim condicionada à existência de um confronto entre o Eu-primeiro e o Eu-segundo, ou seja, ao caminhar ao lado de si próprio, ao ver-se a si próprio que foi inicialmente proposto por Richter – sentido em que aqui o entenderemos.

Procuraremos então analisar os duplos dos heróis das obras em estudo e o modo como estes, ou a relação entre herói e duplo, constituem mais um contributo para o revelar da verdadeira personalidade do herói. Deixámos este aspecto propositadamente para o final, por ser, em nossa opinião, aquele que mais diz acerca do herói sublime, por ser a expressão máxima da internalização do conflito sublime.

A divisão e os conflitos interiores deste tipo de herói constituem a melhor expressão daquilo que ele é, do que pretende ser, do que reprime, do que teme, daquilo por que anseia, afinal, de um espírito perturbado, inseguro e inadaptado, que caracteriza o seu interior, mas que se repercute inevitavelmente no domínio interpessoal.

Podendo representar tanto o(s) lado(s) positivo(s) como os lado(s) negativo(s) do sujeito inicial,[79] o duplo simboliza sempre a fragmentação do ser primordial e a incapacidade de conciliar dentro de um mesmo sujeito as diferentes partes antagónicas (ainda que complementares) que o compõem. É essa impossibilidade de conciliação (mas também de separação definitiva) de duas almas opostas existentes dentro de um mesmo peito que está na origem do conflito interior expresso por Faust, no seguinte excerto:

> Zwei Seelen wohnen, ach! In meiner Brust,
> Die eine will sich von der andern trennen;
> Die eine halt, in derber Liebeslust,
> Sich an die Welt mit klammernden Organen;
> Die andere hebt gewaltsam sich vom Dust
> Zu den Gefilden hoher Ahnen.
>
> (vv. 1112-1117)

Neste caso, a representação da divisão interior do sujeito passa por uma declaração explícita de que o herói hesita entre aspirações terrenas e etéreas, de que a sua alma está dividida entre o Aquém – possível, permitido – e um Além (aparentemente)

[79] "The double has been used to personify either negative or positive character traits, as a figure embodying suppressed memories of the past or even transgressions of previous generations, as a messenger presaging future events, as an antagonist who must be mastered to assure full self-realization (initiation rite), as a fear projection (insanity, death), and to indicate a split personality" (Daemmrich, 1987: 26).

inatingível e proibido ao homem comum.[80] Trata-se, pois, de um indivíduo que se revela atormentado pela divisão involuntária da sua alma entre princípios não só opostos como também incompatíveis, proporcionando assim ao leitor a visão de um sujeito dividido entre o Bem e o Mal, de alguém que a dada altura acaba por lutar contra os seus próprios instintos negativos e que se arrepende dos seus actos (ou das opções que fez num momento crucial).[81] Na verdade, a exibição da divisão do sujeito e do sofrimento que esta lhe causa constitui um mecanismo fundamental para que o leitor possa também sentir compaixão por estas figuras (apesar de repudiar as suas atitudes) e para que, como propõe MacAndrew (1986: 162), se possa estabelecer a proximidade entre estes heróis e a figura do herói sentimental, mantendo-se assim o equilíbrio entre repúdio e atracção que é essencial ao sublime.

Em *Gothic Bodies*, Steven Bruhm afirma que, na ficção romântica, a dor desconstrói o eu central e unificado, ofuscando a fronteira entre o interior e o exterior (1994: 147-148) e constituindo assim um factor de desequilíbrio que permite ao sujeito conhecer o seu próprio inconsciente. Bruhm dá os exemplos de Immalee e do monstro de Frankenstein para exemplificar esta sua concepção da dor como veículo para o auto-conhecimento:

> But ultimately, pain in Romantic fiction is that apocalyptic moment of revelation and understanding when one moves from naiveté into knowledge. Like Frankenstein's monster and Maturin's Immalee, both of whom begin life in a blissful union with nature that is interrupted by the inexorable consciousness of suffering, the self in Romantic fiction

[80] Um mundo etéreo que, segundo o Wagner de *Faust I*, é interdito e perigoso, na medida em que atingi-lo implica a intervenção de forças que se ocupam a tecer perigos para os humanos: "Berufe nicht die wohlbekannte Schar, / Die strömend sich im Dunstkreis überbreitet, / Dem Menschen tausendfältige Gefahr, / Von allen Enden her, bereitet" (vv. 126-129).

[81] Faust manifesta este arrependimento ao amaldiçoar Mefistófeles e implorar a protecção divina: "- Großer herrlicher Geist, der dum ir zu erscheinen würdigtest, der du mein Herz kennest und meine Seele, warum an den Schangesellen mich schmieden, der sich am Schaden weidet und am Verderben sich letzt?" (vv. 11-14).

> seems to know itself only through acquaintance with physical agony. (Bruhm, 1994: 147)

Neste excerto, o autor refere-se essencialmente à dor psíquica que, para além de desconstruir o sujeito inicial, é também reveladora das diferentes partes que constituem o indivíduo. Daí que Bruhm utilize como exemplos duas figuras que são inicialmente puras e que apenas através do sofrimento que lhes é infligido quando têm de se relacionar com o Outro tomam contacto com os aspectos menos inocentes, menos felizes e menos positivos do seu Eu, perdendo simultaneamente a hipótese de regressar à pureza inicial e à felicidade que lhe está associada. Permitindo, então, ao sujeito uma melhor compreensão si, o sofrimento leva a uma exteriorização do interior que, em última instância, se concretiza na figura do duplo. O duplo surge como uma forma de corporização da dor provocada pela fragmentação interior do sujeito que procura simultaneamente ocultar o socialmente inaceitável e recuperar o Eu-total de que esse seu lado subversivo é parte. Trata-se, portanto, de uma recuperação ou reconstrução da identidade que implica a exposição do silenciado, da dor (sob a forma de duplo) e é, por isso, um movimento revolucionário[82] que, paradoxalmente, procura em simultâneo o retorno ao Eu-primeiro e a uma espécie de *ordem inicial*. Este retorno faz-se através de um processo que os pode destruir definitivamente, uma vez que a figura do duplo questiona o grande pilar da sociedade que é o sujeito uno e coerente.

Nascido da fragmentação interior do sujeito, o *Doppelgänger* é também

[82] Na medida em que a revelação do duplo é uma forma de exposição do sujeito ferido e em que este processo vai ao encontro das propostas revolucionárias de exibição do corpo em sofrimento feitas por autores como Byron, por exemplo (Bruhm, 1994: 146).

símbolo de uma época marcada por grandes tensões e revoluções, quer políticas quer científicas, que acarretam consigo a enorme insegurança existencial característica dos heróis românticos e frequentemente materializada na figura do duplo. De resto, Brandes (1902) sublinha o facto de os românticos terem procurado de vários modos dissecar a personalidade do Homem e considera mesmo que o recurso ao tema do *Doppelgänger* expressa o carácter particularmente dualista da concepção romântica da mente humana. Como vimos, estes heróis sentem-se divididos e, na impossibilidade de conter num único indivíduo todos os paradoxos da sua alma, tendem a reconhecer a parte de si que foi suprimida, ou que de algum modo recusam, num segundo Eu que, como é afirmado por Herdman (1990: 14), só existe em função do sujeito duplicado,[83] ainda que possa usurpar o seu lugar, como acontece por exemplo em *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Stevenson, 1886), obra em que é extremamente difícil determinar qual é na verdade o Eu-primeiro.

Em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, o herói é duplicado pela sua sombra, num texto que, segundo John Herdman (1990: 21), deu origem a um novo tipo de romance, "o romance da sombra" (estando este na origem das narrativas em que o duplo é o reflexo no espelho). Trata-se de textos em que o duplo, contrariamente às restantes formas que assume, não é representado por acréscimo, mas sim por redução, uma vez que a sombra lhe é retirada. Com efeito, Peter Schlemihl cabe na

[83] Relativamente à dependência do duplo face ao Eu-primeiro e à relação que se estabelece entre eles, confronte-se também o seguinte excerto de "The Double as the 'Unseen' of Culture": "the double, both in literature and out of it, is an enormous and seductive subject. As an imagined figure, a soul, a shadow, a ghost or a mirror reflection that exists in a dependent relation to the original, the double pursues the subject as his second self and makes him feel as himself and the other at the same time" (Živković, 2000, 122).

categoria dos "*egos* fantásticos" que Brandes (1902) diz resultarem de uma dissolução do *ego* primordial, podendo esta ser feita por acréscimo ou, como é o caso deste herói, por subtracção de qualidades inerentes à natureza humana. É, pois, devido a esta falta da sombra que Herdman afirma que a história de Peter Schlemihl é uma história de privação e não de duplicação ou de divisão (1990: 44).[84] Todavia, entendemos tratar-se de uma afirmação que simplifica excessivamente o fenómeno da ausência de sombra em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, isto porque a privação só existe devido à divisão e porque esta, por sua vez, está na origem da duplicação. Na verdade, quer o leitor quer o próprio Schlemihl só têm a noção da privação e de que a sombra era parte integrante e fundamental do herói após esta lhe ter sido subtraída pelo Diabo – até porque a definição inicial de sombra que é proposta por Chamisso é simplesmente a de um espaço escuro que se situa para lá do lado não iluminado de um corpo sobre o qual incide a luz, aparentemente nada de vital para o sujeito: "Der lichtlose Raum, welcher auf der Seite des nicht beleuchteten Teiles liegt, ist das, was man *Schatten* nennt" (Chamisso, [1813] 1980: 11) [itálico do autor]." Com efeito, a noção de que a sombra é necessária e de que é algo mais do que uma ausência de luz que acompanha a figura não é imediata, como também não é imediata a percepção de que, ao vender a sua sombra, Peter Schlemihl perde a unidade existencial indispensável para se integrar e funcionar no mundo (Herdman, 1990: 42), uma vez que a infelicidade de Peter Schlemihl não é

[84] Para além de Herdman, também Slethaug classifica os fenómenos de duplicação de acordo com o tipo de fragmentação da mente que lhes está associado, referindo-os como duplicação por multiplicação e duplicação por divisão: "Deviations representing the decomposition of the mind are explored through implicit (latent) and explicit (manifest) doubles in which the fragmentation may be both dual and multiple (or composite). In the process of doubling by multiplication, different characters represent the working out of a single ideal, problem, or attitude as opposed to doubling by division in which several characters represent opposing qualities" (1993: 14).

causada por um mal-estar interior, mas sim por um desconforto que lhe é imposto pelos outros. Aliás, a ideia de que a sombra é um bem precioso só é veiculada e entendida pelo próprio Schlemihl a partir do momento em que é rejeitado pela sociedade e em que o horror das outras personagens ao avistá-lo acusa um acto terrível do herói.

Quanto à natureza deste acto, há a considerar duas formas de rejeição associadas à venda da sombra: a rejeição por parte de Peter Schlemihl relativamente à sociedade burguesa (que já o ignorava antes do pacto: inicialmente Peter Schlemihl é invisível, depois é a sua sombra) e aos valores por ela preconizados (Hildenbrock, 1986: 236-237); e o repúdio da sociedade perante o sujeito que não tem sombra, sendo que a primeira forma de rejeição proposta assenta na ideia de que a venda da sombra pode constituir a manifestação de um espírito rebelde. Espírito este que, como vimos anteriormente, Mishra (1994: 25) considera ter uma natureza excessiva e sublime, na medida em que constitui uma espécie de Outro radical, de eterno reverso da política e da sociologia materialistas que caracterizam a sociedade burguesa, o que conduz Schlemihl a uma (auto-)marginalização. Aliás, como vimos anteriormente, a propósito da autonomização dos objectos monstruosos, a sombra de Schlemihl chega mesmo a assumir vida e vontade próprias, transformando-se assim numa espécie de ser quase sobrenatural e socialmente inassimilável, de "criatura" tornada independente, o que é revelador de insatisfação face à realidade (Hendershot, [1998] 2001: 2). A venda daquilo que em si simboliza a acomodação burguesa reflecte, pois, o espírito do herói sublime, na medida em que repudia tudo o que é sinónimo de regras, de imposições e limitações exteriores –

uma recusa que o herói assume, ainda que a afirmação da sua dignidade humana tenha como preço a perda da unidade que lhe permitia viver em sociedade.[85]

O motivo que leva à ostracização de Schlemihl prende-se, segundo Aglaja Hildenbrock (1986: 237-238), com o facto de na tradição popular o Diabo ser descrito como um ser sem sombra e que, por isso, procura obter uma sombra humana. Esta obsessão do Diabo pela sombra faz com que, também de acordo com a tradição, os homens que não a têm sejam de imediato associados a pactos demoníacos, isto é, a que os populares entendam a ausência de sombra como uma manifestação da presença do Demónio. Tal como Hildenbrock, também Milan Dimić, em "Shadow" (1988: 1197), refere o facto de a representação do homem sem sombra ser um motivo comum e frequentemente repetido em vários folclores, sendo que no germânico (e no espanhol) a desconfiança popular face a estes indivíduos deriva do reconhecimento de uma associação ilícita com o demoníaco. Segundo Dimić, na tradição germânica, a ausência de sombra significaria que esta tinha sido usada como forma de pagamento ao Diabo pela aquisição de conhecimentos de magia negra. Contudo, o que faz da sombra um motivo recorrente em diversas culturas e literaturas é o facto de ser normalmente considerada como uma forma de representação da alma ou de extensão do Eu, no fundo como a "chave da vida" (Slethaug, 1993: 10), pelo que se transforma num alvo preferencial dos ataques demoníacos. Logo, aquele que não tem sombra é necessariamente representado como alguém cujo Eu-espiritual foi destruído.

[85] A rejeição da sociedade e dos valores por ela preconizados faz de Peter Schlemihl uma espécie de "Outro radical", definitivamente incompatível com a sociedade e a política, o que, segundo Mishra (1994: 25), é também uma perspectiva a partir da qual o sublime pode ser analisado.

Em *La Fantasmagorie*, Max Milner remete para Otto Rank e para o modo como este autor vê nas lendas e superstições ligadas à sombra e ao reflexo a prova de que estas duas formas de duplo teriam sido primitivamente representações da alma imortal e, como tal, um meio através do qual o narcisismo natural do Homem se defendia do medo da morte (Milner, 1982: 97). Esta alma imortal que em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* é representada sob a forma de sombra[86] constitui, pois, a possibilidade de superação dos limites da vida humana – uma possibilidade que o herói afasta no momento em que vende a sua sombra/alma imortal ao Diabo. Assim, esta sombra (duplo de Schlemihl) que poderia ser um símbolo da vida eterna é transformada pelos actos do herói naquela que Hallam diz ser a sua condição mais frequente, a do elemento que anuncia a morte do Eu-primeiro (Hallam, 1981: 7). Ao invés de lhe trazer a satisfação pretendida, a venda da sombra é desastrosa para o herói que, perdendo a sua alma imortal, se torna mais do que nunca num *Schlemihl*, num pobre diabo. Peter é representado como alguém que, não possuindo riquezas materiais e não reconhecendo o verdadeiro valor da sua sombra, facilmente cai na tentação de a trocar pela Bolsa de Fortunato, mas não como alguém que trocaria de modo consciente os valores inerentes à sua sombra ou a sua alma por riquezas. Schlemihl é ingénuo e ambicioso, mas não intrinsecamente demoníaco. Ele desconhece que a sua sombra representa um conjunto de valores imateriais sem os quais a sua sociabilização e, consequentemente, o seu casamento com Mina não são possíveis. Peter vende a sua sombra, mas é só quando o homem de cinzento

[86] Ainda que, como bem nota Milić (1988: 1202), Peter Schlemihl nunca chegue a vender a alma ao Diabo, mas sim a sombra, "objecto" que constitui a materialização de um conjunto de bens espirituais associado à alma e indispensável à vida em sociedade.

regressa, um ano mais tarde, que este propõe ao herói a troca da sua alma (inútil no imediato) pela sombra, isto é, pela possibilidade de retomar a sua vida em sociedade, de manter a sua fortuna e de evitar o casamento de Mina com Rascal. Podemos, assim, fazer a distinção entre dois tipos de herói: o que é o próprio Demónio e o que foi seduzido por ele. Melmoth, por exemplo, sendo uma figura demoníaca, é alvo do ódio e do medo das restantes personagens, enquanto Peter Schlemihl, encarado como um ser fraco, um pobre homem que caiu em tentação, é evitado, mas não é temido, sendo mesmo alvo de compaixão: "Jesus Maria! der arme Mensch hat keinen Schatten!" (Chamisso, [1813] 1922: 276).

Segundo Hildenbrock (1986: 238), a sombra é uma forma de concretização do conceito abstracto de alma, é o "objecto material" que corresponde a essa ideia e, por isso, representa a sua forma comercializável no pacto com o Demónio, onde a ideia de valor é importante pelo facto de o Diabo só propor uma troca quando esta é lucrativa para si. É, pois, a este valor que se faz referência em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, quando se afirma que o verdadeiramente importante não são os bens proporcionados pela Bolsa de Fortunato, mas sim o "sólido" (Chamisso, [1813] 1980: 11) de que a sombra é a projecção; aquilo que Schlemihl cedeu ao Diabo era o que lhe permitia a sua adaptação ao mundo real, ou pelo menos, a sua existência dentro da sociedade: "Le solide, dont l'ombre est la projection, ce serait donc, selon cette interprétation, le sérieux, l'adaptation au réel, tout ce qui permet à un être de «faire le poids» […]" (Milner, 1982: 99). Na verdade, a duplicação de Schlemihl consistiu na troca do Eu-real pelo Eu-desejado (Fernandez Bravo, [1993] 1998: 514). Peter trocou o Eu-pobre pelo Eu-rico, o Eu-plebeu pelo Eu-nobre, o Eu-desconhecido e ignorado pelo Eu-notável e adorado pela sua posição, fortuna e

generosidade. Uma troca de que Schlemihl se arrepende quando se apercebe do verdadeiro valor do que tinha face ao que desejava e das consequências do seu acto:

> Es mußte schon die Ahnung in mir aufsteigen: daß, um so viel das Gold auf Erden Verdienst und Tugend überwiegt, um so viel der Schatten höher als selbst das Gold geschätzt werde; und wie ich früher den Reichtum meinem Gewissen aufgeopfert, hatte ich jetzt den Schatten für bloßes Gold hingegeben; was konnte, was sollte auf Erden aus mir werden! (Chamisso, [1813] 1922: 277)

A experiência da perda da sombra proporciona a Schlemihl um novo entendimento relativamente ao que é essencial e leva-o a estabelecer uma nova hierarquia de valores, na qual a sombra se apresenta como o valor máximo. Tudo aquilo que aqui designa com a palavra "ouro" (a riqueza, a fama, o estatuto social) e que foi o alvo dos seus desejos e objecto da sua tentação retoma agora a posição que sempre tinha tido na vida de Peter Schlemihl, passando a ser secundário face ao mérito, à virtude e à consciência do herói, valores perdidos na medida em que seriam inerentes àquela que o herói considera a sua maior perda: a sombra – elemento essencial à integração na sociedade, logo, à condição humana. E é esta tomada de consciência relativamente ao que considera ser "sólido" que leva Peter Schlemihl a não vender a sua alma e a rejeitar a fortuna proporcionada pela Bolsa. Quando o homem de cinzento mostra a Peter Schlemihl a figura fantasmagórica e atormentada de Thomas John, após ter sido julgado e condenado por Deus,[87] o herói recusa um destino semelhante e, apesar de não recuperar a sua sombra e de, como tal, não

[87] "Er steckte zögernd die Hand in die Tasche, und daraus bei den Haaren hervorgezogen erschien Thomas Johns bleiche, entstellte Gestalt, und die blauen Leichenlippen bewegten sich zu schweren Worten: »Justo judicio Dei judicatus sum; justo judicio Dei condemnatus sum" (Chamisso, [1813] 1922: 309).

poder reintegrar-se na sociedade, encontra algum consolo no facto de eliminar o elo de ligação que o prendia ao Diabo e de evitar assim a condenação divina (Chamisso, [1813] 1922: 312). Tal como referimos anteriormente, a sombra que duplica Peter Schlemihl é um anúncio da morte do Eu-primeiro, uma morte de que o herói toma consciência no momento em que, já no *Schlemihlium*, não é reconhecido por Mina nem por Bendel e se ouve referido simplesmente como o Número Doze – "Numero Zwölf" (Chamisso, [1813] 1922: 316). A identidade inicial foi eliminada, é apenas uma lápide no hospital do qual Schlemihl é o benfeitor (ainda que através de um acto de Bendel) e onde se fazem preces a Deus a pedir a salvação da sua alma. Porém, o facto de não ter assinado o pacto final dá ao herói a possibilidade de retomar a sua (nova) vida como cientista, e de obter assim a reconciliação possível com o mundo, apesar de a ausência de sombra continuar a mantê-lo à margem da sociedade.

Uma variante do *Doppelgänger* normalmente referida como próxima das imagens da sombra e do reflexo é o retrato. Em *Melmoth the Wanderer*, encontramos um exemplo bastante rudimentar e a nosso ver duvidoso deste tipo de duplicação. Aliás, convém referir que, nesta obra, a questão do *Doppelgänger* é muito mais importante relativamente a Alonzo Monçada do que ao próprio herói – enquanto Melmoth é duplicado através da sua representação num retrato, Alonzo Monçada é confrontado com a presença emancipada dos seus lados positivo e negativo. Ambos os duplos de Alonzo são homens, estabelecendo-se assim entre Alonzo e cada um deles uma relação homem-homem que, segundo Haggerty, é muito comum na literatura gótica, sendo utilizada para explorar questões de identidade e de dissolução (uma vez que, em seu entender, a descoberta da identidade seria sinónimo de perda):

> Male-male relations are so often the basis of a Gothic plot that their significance may sometimes be missed. Two men locked in a physical and psychological bond--in the form of friendship or rivalry--so intense that they are spiritually a single being: this figure is everywhere in Gothic fiction. This often lurid configuration is emotional and erotic in ways that defy conventional descriptions of male friendship or rivalry. The works I am discussing here use male-male relations to explore questions about identity and dissolution, questions that the sexological purveyors of the history of sexuality had hardly begun to ask, and to use them to confront larger questions about "decay" and "catastrophe"--the end of human experience--that are familiar from our own millennial moment. (Haggerty, 2000)

É numa relação homem-homem como a proposta por Haggerty que Alonzo encontra os seus duplos. Tanto na relação que estabelece com o seu irmão, Juan – duplo que corporiza o seu lado positivo, como com o parricida, que representa o seu lado negativo, uma vez que é a corporização do lado negro das aspirações de Alonzo, da sua recusa em servir a Deus e dos efeitos devastadores que este acto tem sobre os seus pais. Apesar de Alonzo manter relações completamente distintas com os seus dois duplos, uma de aceitação e outra de rejeição, ambas são intensas e fundamentais para ilustrar a totalidade da personagem, uma vez que é no conjunto de diferenças que existe entre estes sujeitos que se revela um ser fisicamente tripartido, mas espiritualmente único. Deste modo, quando o parricida mata Juan, existe uma vitória clara do lado obscuro de Alonzo sobre o seu lado positivo (Herdman, 1990: 28-30 e Miller, 1985: 129). Enquanto a duplicação em Alonzo reflecte uma situação típica de dualidade de vontades do herói romântico, o retrato de Melmoth apresenta-se como uma mera projecção do herói e, se existe um duplo de Melmoth, ele é com certeza a humanidade perdida que o herói procura recuperar a todo o custo. Melmoth é uma figura maléfica, uma consubstanciação do próprio

Demónio e, por isso, não tem quaisquer problemas de consciência, apesar de se arrepender de ter vendido a sua humanidade e de com ela ter perdido a possibilidade de morrer. Na verdade, trata-se de um arrependimento com uma motivação puramente egoísta e que nada tem a ver com qualquer tipo de compaixão para com aqueles que eventualmente possam ter sofrido devido aos seus actos. Ao invés de o retrato constituir uma forma de Melmoth se confrontar com o seu *alter-ego*, ele constitui, isso sim, um prolongamento do *ego*.

Cremos colocar-se aqui, mais do que a questão da existência de um *Doppelgänger*, a questão da existência de um fenómeno de duplicação pura e simples. Não somos confrontados com um cruzamento de destinos ou com um acompanhamento ao longo de um percurso de vida, mas sim com um mero desdobrar da personagem em duas entidades de carácter idêntico e forma física variável, à semelhança do que se passa tradicionalmente com o Diabo.[88] Efectivamente, as transfigurações do Diabo são abundantemente descritas em toda a Bíblia e repetem-se também como motivo literário. O retrato de Melmoth é um exemplo desse fenómeno, apesar de não ser a forma mais comum, pois essa consiste em assumir a forma de um animal, como sucede com o cão em *Faust I* ou com o lobo em *Le Meneur de Loups* (Dumas, 1857). Não podemos, pois, considerar que o retrato de Melmoth seja um fenómeno identificável com o que temos vindo a referir como *Doppelgänger*.

Em *Quatrevingt-treize*, o herói tem como *Doppelgänger* duas figuras que lhe são

[88] O que em *Melmoth the Wanderer* provoca a sensação de duplicação do herói é o facto de ele reaparecer geração após geração e de a sua existência se prolongar num período ilimitado de tempo (Brandes, 1902).

fisicamente exteriores, à semelhança, aliás, do que sucede no já referido caso de Alonzo Monçada. Quanto a Cimourdain, os seus duplos são por um lado Gauvain e por outro o ex-Marquês de Lantenac. O ex-Marquês simboliza o lado negativo de Cimourdain, o lado tenebroso que ele quis deixar para trás quando abandonou a vida de padre, mas que por um acaso do destino (sempre fatal e indeclinável) acaba por ter de perseguir. Na verdade, a presença do Marquês tem o mesmo significado para Cimourdain que a ausência de sombra para Peter Schlemihl, são marcas dos erros cometidos no passado que impedem a integração dos heróis e que, não obstante o seu arrependimento, eles não conseguem eliminar:

> Disons-le, ces deux hommes, le marquis et le prêtre, étaient jusqu'à un certain point le même homme. Le masque de bronze de la guerre civile a deux profils, l'un tourné vers le passé, l'autre tourné vers l'avenir, mais aussi tragiques l'un que l'autre. Lantenac était le premier de ces profils, Cimourdain était le second ; seulement l'amer rictus de Lantenac était couvert d'ombre et de nuit, et sur le front fatal de Cimourdain il y avait une lueur d'aurore. (Hugo, [1874] 1979: 317)

Tanto a figura do padre como a do ex-Marquês constituem símbolos do *Ancien Régime*. Na verdade, e como afirma Frey (1999: 215), Cimourdain, Lantenac e Gauvain surgem na obra como representações simbólicas de três sensibilidades distintas, de três modos opostos de olhar para a monarquia e para a Revolução Francesa.[89] Como diz o narrador, Cimourdain e Lantenac são as duas faces da máscara da guerra civil e, porque se trata de uma mesma máscara, representam

[89] "The portrait of Cimourdain, the ex-priest and now the representative of the committee on public safety in the Vendée […], is a concise drawing of a benevolent but implacable intellectual revolutionary whose sense of the justice and mission of the revolution is absolute. A contrary but equally absolutistic perspective is that of the novel's antihero, the marquis de Lantenac, defender of the rights of the monarchy, of tradition, and the heroic ancestry of the Breton nobles. In between these two is found the vicomte de Gauvain, a republican but also the grandnephew of Lantenac, who represents the human and idealistic revolution--what Hugo himself reads into its events" (Frey, 1999: 215-216).

dois lados distintos de um mesmo homem – dois lados igualmente trágicos, segundo o que é afirmado. Todavia, Cimourdain afastou-se dos ideais do *Ancien Régime*. A sua face da máscara representa os ideais republicanos e assim, apesar do seu semblante fatal, este herói olha para o futuro e é iluminado por um clarão da aurora que se opõe à noite que cobre Lantenac, anunciando a queda dos valores por ele defendidos e nele simbolizados – os direitos da monarquia e da tradição.

A oposição/fusão entre Cimourdain e Lantenac e o modo como o texto está estruturado remetem para a estrutura binária da arquitectura romanesca (e até discursiva) de Victor Hugo. A construção de *Quatrevingt-treize* assenta sobre a figura de Cimourdain, sobre as tensões e conflitos que afectam o relacionamento deste herói, que representa o Terror de 93, o momento presente da História da França, com o seu passado (Lantenac, o *Ancien Régime*, a Igreja Católica), mas também com tudo o que está associado ao seu futuro/futuro da França, ao pós-Terror, à democracia laica, no fundo, a uma imagem utópica da república que é a de Victor Hugo e que na obra é representada na figura de Gauvain. Cimourdain *é* 93, porque corresponde ao momento conturbado e incerto do corte (literal) entre passado e presente, ao momento em que as tensões e divisões interiores do indivíduo (e da sociedade) são trazidas à superfície através do sofrimento causado pela incapacidade de integrar esses dois Outros de si.

O recurso invulgar à imagem de uma máscara com duas faces que, apesar de totalmente opostas (como são na sua utilização mais comum, enquanto símbolo das vertentes trágica e cómica do teatro), são igualmente trágicas, sublinha a impossibilidade de um final feliz para a guerra. No "teatro" da guerra civil, encontramos em ambos os lados homens igualmente terríveis e igualmente

convictos dos princípios por que lutam, como mostra a própria construção simétrica e bipolar deste excerto, fazendo com que ao paralelismo da estrutura corresponda um paralelismo do pensamento, expondo deste modo os contrastes entre Cimourdain e Lantenac. Na verdade, a imagem da máscara com duas faces distintas usada para simbolizar a guerra civil e neste caso os dois heróis que representam as facções que se defrontam remete para uma forma de duplicação semelhante à dos gémeos (siameses) antagonistas. De acordo com Slethaug (1993: 8), que aponta para um estudo de John Barth, o gémeo seria a forma mais antiga e recorrente do duplo, simbolizando todos os dualismos do indivíduo, mas também de uma cultura, como sucede neste caso. Porém, a questão da duplicação não se coloca aqui apenas em termos de figura, mas também de tempo. O confronto de Lantenac/Cimourdain dá-se na passagem noite/amanhecer, num tempo de fronteira – a que Milner (1982: 100) chama um "momento duplo"–, que sublinha o encontro, mas também a separação entre o momento que é ultrapassado e o que anuncia o futuro. Para além disso, este "momento duplo" é também uma forma de contrastar o lado obscuro e passado de Cimourdain com a possibilidade (que não se concretizará durante a vida do herói) de um futuro em que predomine a luz.[90] Com efeito, quando Cimourdain persegue Lantenac – o lado terrível de si próprio – essa perseguição constitui um modo de exibir o que de pior há em si. Quando Gauvain, o duplo que representa o lado positivo de Cimourdain (manifestado pelo clarão de aurora na sua fronte),

[90] De resto, tanto Lantenac como Gauvain são duplos que traduzem a noção de Webber (1996: 4) de que o *Doppelgänger* opera sempre como uma figura de deslocamento ("displacement"). Neste caso, trata-se de uma desadequação dos ideais que defendem face ao momento que vivem: Lantenac defende uma monarquia claramente ultrapassada e Gauvain uma república excessivamente idealizada, com ideais demasiado modernos para a época em que vive. Daí que só de um equilíbrio entre ambos pudesse resultar a integração do Eu-primeiro.

liberta o ex-Marquês num acto de clemência, o herói não consegue mostrar um lado indulgente e condena Gauvain à morte. Esta condenação é claramente sinónimo da condenação do lado bom de Cimourdain, associação que é aliás longamente exposta pelo narrador:

> [C]'est que ces deux hommes, si absolument opposés, étaient en même temps étroitement unis. Ces deux antagonistes étaient deux amis. Jamais sympathie plus haute et plus profonde n'avait rapproché deux cœurs; le farouche avait sauvé la vie au débonnaire, et il en avait la balafre au visage. Ces deux hommes incarnaient, l'un la mort, l'autre la vie ; l'un était le principe terrible, l'autre le principe pacifique, et ils s'aimaient. Problème étrange. […] L'amitié était entre les deux hommes, mais la haine était entre les deux principes; c'était comme une âme coupée en deux, et partagée ; Gauvain, en effet, avait reçu une moitié de l'âme de Cimourdain, mais la moitié douce. Il semblait que Gauvain avait eu le rayon blanc, et que Cimourdain avait gardé pour lui ce qu'on pourrait appeler le rayon noir. De là un désacord intime. Cette sourde guerre ne pouvait pas ne point éclater. Un matin la bataille commença. (Hugo, [1874] 1979: 290-291)

Tal como no excerto em que compara Lantenac e Cimourdain, e apesar de não usar as mesmas palavras, também aqui o narrador descreve a relação entre os dois homens remetendo para a imagem de uma máscara de duas faces, irremediavelmente opostas, mas inseparáveis. Esta ideia é expressa pelas afirmações paradoxais de que seriam simultaneamente opostos e unidos, antagonistas e amigos. O narrador justifica estas afirmações paradoxais estabelecendo uma distinção entre os dois homens e os princípios por eles representados – os homens amam-se, os princípios por que cada um rege a sua vida odeiam-se. Explica-se assim, através da separação entre razão (princípios) e coração (homens), como estes dois antagonistas podem estar ao mesmo tempo tão distantes nos seus ideais e tão unidos por uma profunda simpatia. Mais uma vez, tal como faz quando compara Cimourdain ao ex-Marquês, o narrador constrói o excerto recorrendo a uma estrutura simétrica que

acentua, por um lado o paralelismo entre os dois homens e, por outro, sublinha o carácter extremo das oposições que os separam. Contudo, as comparações de Cimourdain aos seus duplos não exprimem unicamente a natureza paradoxal da sua relação com estes Outros, mas também, e fundamentalmente, o "desacordo íntimo" que o narrador refere e que culmina numa batalha interior.

Em *Quatrevingt-treize*, contrariamente ao que sucede em *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, a sombra de Cimourdain não simboliza o que de melhor há em si, não é a alma imortal que na obra de Chamisso viabilizaria a vida de Peter em sociedade, mas sim uma alma de trevas. Cimourdain esteve desde sempre condenado à solidão e à obscuridade sublime que o caracteriza e é por isso que Lantenac (o seu duplo negativo) nunca chega a ser definitivamente eliminado – o lado intransigente e cruel (sublime) do herói republicano, ainda fortemente marcado pelo *Ancien Régime*, acaba por prevalecer no momento de ditar a morte de Gauvain. No final da obra, Cimourdain é descrito como *sendo* a própria sombra, isto é, o lado tenebroso de uma alma que tem a sua parte luminosa corporizada na figura de Gauvain. Sendo a relação de Cimourdain com este seu duplo marcada pela androginia, como já foi referido, Gauvain simboliza a fracção feminina do herói que ele nunca pára de procurar e com a qual só se pode unir no momento da morte de ambos, que é assim também o da união das partes (Bottéro, 1991: 168): "Et ces deux âmes, sœurs tragiques, s'envolèrent ensemble, l'ombre de l'une mêlée à la lumière de l'autre" (Hugo, [1874] 1979: 482). Do confronto entre estas duas irmãs trágicas resulta a morte física dos dois revolucionários e a vitória da justiça terrível sobre os ideais de fraternidade. De Cimourdain, herói identificado com os acontecimentos de 93, tal como da Revolução Francesa, só resta o pior, o lado bom

foi extinto e ficou apenas o terror/Terror, a confirmação de que Cimourdain personificava a morte.

Existe alguma semelhança entre a perseguição de Cimourdain ao ex-Marquês e a vingança de Edmond Dantès, em *Le Comte de Monte-Cristo*. Com efeito, há em ambos os casos um ponto no passado em que as vidas de perseguido e perseguidor se cruzaram, seguido de um afastamento, durante o qual o herói cresce com os acontecimentos e assume a dimensão de uma figura sublime,[91] a que se sucedem a perseguição e o final trágico. A tragédia que se abate sobre o herói, sobre os que ama ou mesmo sobre a sua nação leva-o a reagir, sendo que a resposta a estas forças superiores a si implica que o herói se supere, que vença as limitações próprias da sua condição humana e que se afirme como figura sublime.

Afastado por Villefort do seu lado positivo, Mércèdes, e tomado por uma ânsia alucinada de vingança, Dantès acaba por revelar, tal como Cimourdain, apenas o seu lado mau. Com efeito, em *Le Comte de Monte-Cristo*, o Eu-primeiro é suprimido e o seu lugar é usurpado por um segundo Eu – a figura ingénua e inofensiva do jovem marinheiro Edmond Dantès dá lugar ao Conde de Monte-Cristo, uma figura marcada pela injustiça de que foi vítima, uma personagem cruel, vingativa e implacável, como vimos no ponto anterior. Parecendo eliminar por completo a presença do primeiro Eu, na verdade, de Edmond Dantès o Conde mantém apenas o conhecimento dos mares e o gosto pela viagem marítima, pela imensidão e pelo infinito do mar. Ao longo da obra, o herói assume um conjunto de novas e

[91] "[I]l s'était mis à croître, lui aussi. D'année en année, il avait regardé les événements grandir, et il avait grandit comme eux. " (Hugo, [1874] 1979: 151)

diferentes identidades[92] que lhe permitem multiplicar-se e apresentar-se assim, não só como Conde de Monte-Cristo, mas também como Abbé Busoni ou como os diferentes tipos de viajante que vimos na Parte II.[93] Deste modo, o Conde multiplica-se intencionalmente e isso permite-lhe movimentar-se nos diferentes meios necessários à sua vingança sem ser reconhecido, ao mesmo tempo que viaja pelos mais diferentes locais, assumindo personalidades que se adequam a esses espaços distintos e criando a ilusão de uma multiplicidade de personagens, mas ao mesmo tempo também de que se trata de um ser absoluto, omnipotente, omnisciente e omnipresente – de alguém que reúne em si todos os outros. Um ser absoluto que exibe ostensivamente as suas máscaras e que, por esse meio, consegue manter na total obscuridade o verdadeiro Eu. De resto, essa obscuridade e a incerteza que desperta relativamente ao Eu-primeiro são condições essenciais do sujeito sublime, na medida em que são fonte de grande parte do seu fascínio e do seu poder. Como afirma Edmund Burke ([1757] 1990: 61-63), a obscuridade resulta numa incerteza propícia à criação de imagens mentais vigorosas que despertam grandes emoções – assim, mantendo o Outro na ignorância relativamente à sua verdadeira essência, o herói sublime aproxima-se da imagem (desconhecida e temida) de Deus e o seu poder é muito mais efectivo.[94]

---

[92] Falamos aqui de máscaras, de falsas identidades assumidas intencional e temporariamente com o objectivo de encobrir o verdadeiro eu, não de duplos, uma vez que estes são parte inerente (e, normalmente, indesejada) do sujeito, são reveladores da sua real personalidade e não disfarces para a encobrir.

[93] Para além de se referir a si próprio como *"Simbad le marin"* (Dumas, [1845] 1981: 314), enquanto viajante o Conde surge também como um inocente marinheiro, como prisioneiro, como fugitivo, como contrabandista, como um rico senhor que viaja por prazer, como um estudioso de Fisiologia ou como um convalescente que procura a recuperação na viagem.

[94] "It is our ignorance of things that causes our admiration, and chiefly excites our passions. Knowledge and acquaintance make the most striking causes affect but little" (Burke, [1757] 1990: 61).

Fazemos, pois, uma leitura do *Doppelgänger* enquanto parte do sujeito, seja ele um duplo objectivo, isto é, uma entidade exterior ao duplicado, seja um duplo subjectivo, resultante da divisão do Eu (Fernandez Bravo, [1993] 1998: 495). E fazemo-lo, na medida em que pensamos poder concluir que a relação entre eles constitui uma busca da totalidade miticamente perdida através da integração do *Doppelgänger* – totalidade esta que ao desfazer-se teria dado origem a todas as dualidades interiores e à incapacidade de integração (interior e exterior a si) que definem o herói sublime. A existência de duplos pode assim ser entendida como uma manifestação da sublimidade do herói, na medida em que é uma expressão literal da multiplicidade interior que caracteriza o herói sublime e da incompatibilidade entre os diversos Eus que o constituem:

> To extend Rosemary Jackson's assumptions, the double, like other devices of fantasy, opens a window onto psychological and social disorder and illegality, onto what lies outside the structures of dominant value systems. It is transgressive and exposes an uncontrollable and unpleasurable side of the individual often concealed behind the facade of cohesive selfhood and social and literary convention. (Slethaug, 1993: 19)

Recuperando as palavras de Kristeva (1980: 19), parece-nos incontestável que a figura do *Doppelgänger* (à semelhança da do monstro) é um "sintoma do abjecto". Com efeito, trata-se de um elemento que expõe aquilo que no sujeito não é de todo assimilável, quer pela sociedade quer por ele próprio, mas que ambos são incapazes de eliminar definitivamente. O *Doppelgänger* é, pois, tal como o herói sublime no seu todo, um elemento ameaçador e anti-social, na medida em que ambos revelam o quanto a unidade social e do sujeito são uma mera aparência.

Como afirmámos anteriormente, o *Doppelgänger* é uma figura que aponta os limites da cultura e que os questiona, sendo por isso mais um traço que sublinha o carácter inadaptado/deslocado do herói sublime e sendo um motivo naturalmente adequado e frequente neste período literário, uma vez que, historicamente, corresponde a um período em que se dissolveram as noções herdadas de realidade e de totalidade.[95] Uma época em que se deu uma mudança radical na percepção que o Homem tinha de si, da sua unidade enquanto ser humano, passando inclusive a entender o demoníaco como algo que já não é sobrenatural, mas sim algo que lhe é interior, que é apenas mais uma parte de si, e que interfere tanto no domínio do pessoal como no do interpessoal. Daí que o *Doppelgänger* surja muitas vezes como exteriorização (corporização) desse lado negativo do Eu. Na literatura, as narrativas de duplos constituem uma forma de representar e de problematizar o confronto entre o Eu-primeiro e esse Outro que é parte de si e que lhe é simultaneamente estranho e até mesmo antagónico. Os duplos mostram a "contradição dentro da unidade e a unidade apesar da divisão" (Živković, 2000: 122) – afirmação paradoxal da existência de uma *unidade fragmentada* que poderia definir o herói sublime.

[95] Nas palavras de Maria de Lourdes Ferraz, "[o] fragmento seria, pois, pela sua textura de espontaneidade, imediatez e pelo seu carácter inacabado, a expressão mais perfeita do sentir romântico" (1997: 194).

Conclusão

Goethe define "Tensão" como "o aparente estado de indiferença de um ser energético que se encontra totalmente pronto para se manifestar, para se diferenciar, para se polarizar" (Goethe, [1821] 1992: 15). A nosso ver, assim entendido, este seria um termo adequado à caracterização dos heróis das obras que neste estudo referimos como heróis sublimes.

Com efeito, trata-se de figuras que nos surgem à primeira vista como seres superiores, distantes, alheios ao mundo e ao sentir do comum dos mortais, todavia, é apenas um estado de aparente indiferença. Isto porque, não obstante a distância que inegavelmente situa os heróis sublimes naquilo que designamos como *não-espaço*, o seu ser e as suas atitudes/movimentações estão profundamente enraizados no mundo dos homens ditos "normais". Sendo estes heróis figuras interiormente divididas, incapazes de resolver os seus problemas interiores, ou em busca dessa resolução, acabam por se transformar em indivíduos inassimiláveis por uma sociedade que tem como ideal e como pilar o sujeito uno e coerente. De facto, o herói sublime existe de certo modo fora do espaço social, exilado ou "auto-exilado", mas não alheio ou indiferente a ele.

O herói sublime é um ser energético que absorve todas as situações de tensão e conflito e todas as transformações que se dão ao seu redor, acumulando essa energia, multiplicando-a e devolvendo-a posteriormente ao mundo em todas as suas

manifestações. Quer se trate do seu aspecto físico, da sua atitude perante Deus, perante o espaço que o envolve, perante o Outro ou perante si próprio, este herói revela sempre um excesso e uma excepcionalidade que nos levaram a propor a articulação entre os conceitos de herói e de sublime.

Assim, verificámos de que modo esse excesso que caracteriza o herói sublime se apresenta em termos da figura propriamente dita, como a distancia do resto da humanidade, como a diferencia ao ponto de a transformar numa figura singular, numa corporização ou espaço da diferença e da transgressão (física, moral, social, religiosa), num monstro que rejeita a sociedade burguesa e que é rejeitado por esta, mantendo-se contudo uma relação de absoluta dependência entre ambos. De facto, como afirma Goethe a propósito da tensão, o herói sublime é um ser pronto não só para se manifestar e para se diferenciar como também para se polarizar. Ele assume-se como o pólo negativo que tem na sociedade o pólo positivo. Daí que, sendo embora opostos, herói sublime e sociedade não só se atraem mutuamente, como a corrente de energia que os movimenta e os mantém vivos só se verifica enquanto ambos existirem, enquanto a diferença extrema fizer com que se exponham e que se transformem mutuamente, razão pela qual o elemento impróprio e indesejável nunca poderá ser eliminado de modo definitivo. A monstruosidade do herói sublime, que pode ser física, moral, ou uma combinação de ambas funciona nestes textos como uma forma de mostrar o que de mais sombrio e indizível existe no indivíduo e na sociedade, é uma manifestação do *unheimlich*, do lado estranho e terrível que existe em cada um deles e que, supostamente, nunca deveria ser revelado. Um jogo de véus, um velar e desvelar constante que nos parece ser característico da literatura do período Romântico.

Para além deste óbvio desajustamento entre a existência destas figuras e a existência do ser humano comum, elas mostram igualmente a diferença relativamente ao espaço que as envolve. Excluídas ou auto-excluindo-se do espaço físico e social, as figuras sublimes surgem invariavelmente associadas ao isolamento e à solidão, a espaços marginais ou *não-espaços*, como os designámos. Efectivamente, a necessidade de preservação da sociedade, tal como a necessidade de auto--preservação do herói sublime implicam uma tensão constante entre ambos e são impeditivas da integração. O *não-sujeito* está por isso condenado a uma vida física e socialmente isolada que acaba por ser contrária à natureza humana.

Não-espaços como a prisão, a ilha, a gruta, o laboratório ou a cela, por exemplo, surgem frequentemente nestas obras como lugares de reclusão e de protecção, mas também de metamorfose do herói, agindo sobre ele ou permitindo--lhe agir/transgredir (verbos que são sinónimos para este herói), no sentido da sua transformação em figura sublime. A remissão para o *não-espaço* é inevitável para um ser que existe fora da sociedade, fora da família, fora da religião e, até mesmo, fora da humanidade. Porém, ao invés de aniquilar este ser ameaçador, o *não-espaço* potencia-o, uma vez que é velado pelo seu manto de obscuridade que o herói tem a possibilidade de levar a cabo um conjunto de tarefas ou de actos mais ou menos criminosos ou mesmo, quase sacrílegos, assumindo até funções divinas, como a Criação, a recompensa ou a punição dos homens. Ele torna-se Senhor da vida e da morte, podendo mesmo recriar-se a si próprio, o que seria impossível num espaço aberto, diurno, visível e transitável, próprio do comum dos mortais. Logo, podemos afirmar que o *não-espaço* potencia o (re)surgimento do herói sob a forma desse ser excepcional e maior do que a vida que é o herói sublime.

No âmbito da análise da relação do herói com o espaço, salientámos ainda as questões da viagem e da errância, na medida em que ambas dão também conta de um sujeito aprisionado, condicionado por uma busca ou uma punição que o prendem a um percurso, a um espaço ou mesmo a um tempo que não são os ideais, mas sim os possíveis a um ser limitado na sua liberdade. Para o herói sublime, como para grande parte das figuras da literatura Romântica, a viagem representa quase sempre a procura da superação de si, da sua condição humana, pelo que constitui uma transgressão dos limites espaciais e do conhecimento, que provoca a sua Queda e implica uma punição que consiste com alguma frequência na condenação à errância. Constituindo a busca de uma integração inatingível, a errância representa em grande medida o total desenraizamento deste (*não*-)sujeito que não pertence a nenhum espaço ou tempo mas que, simultaneamente, encerra em si a totalidade do tempo e do espaço humanos (Rouart, [1993] 1998: 889). Assim visto, o herói sublime apresenta-se ao mesmo tempo como um fragmento e o Todo, como um ser formado por paradoxos que são visíveis em todas as suas manifestações, nomeadamente nas relações que estabelece com o Outro e consigo próprio.

Compreender a complexidade e a tensão permanente que marcam a relação do herói sublime com o Outro passa mais uma vez por entendê-lo enquanto figura excessiva. Enquanto ser marcado por um excesso que encontra múltiplas formas de expressão no seu comportamento, designadamente ao nível do modo como gere e exterioriza os seus afectos e desafectos e de como leva a cabo a sedução e a vingança. Sentimentos e actos que refiro aqui conjuntamente na medida em que, apesar de opostos, apresentam os mesmos contornos e acarretam as mesmas consequências para aqueles cujas vidas se cruzam com a do herói sublime.

Efectivamente, no período Romântico, mas não só, o excesso constitui o ponto em que convergem o amor e o ódio desmedidos – é o ponto em que um mais facilmente se transforma no outro. Amor e ódio apresentam-se assim como sentimentos complementares, sendo que Luhmann (1986: 69) insiste no facto de o ódio pertencer ao código dos afectos, traduzindo o sentimento daquele que é rejeitado ou, como sucede nos casos dos heróis em estudo, daquele que, de algum modo, se sente traído nos seus sentimentos ou nos seus valores e que, por isso, procura na vingança uma forma de alívio para o sofrimento causado por essa traição.

Igualmente revelador do carácter destes heróis é o modo como se posicionam perante o déspota, recusando qualquer tipo de tirania e de subserviência a um Senhor, quer se trate de uma forma doméstica de tirania quer de ordem social ou religiosa. Na verdade, eles constituem uma corporização do sublime schilleriano, na medida em persistem na afirmação da dignidade do ser humano, do direito à liberdade moral, da supremacia do ente racional sobre o ente natural.

Por último, a questão da relação do herói sublime consigo próprio. Referimo-a logo no início quando dissemos que se trata de uma figura fragmentada, de um ser marcado por conflitos interiores que não consegue superar. Tais características implicam o confronto de um Eu-primeiro com um Eu-segundo, isto é, do Eu conhecido e adequado com o Eu desconhecido ou, pelo menos recusado que, quando revelado, expõe o excesso monstruoso que reside no inconsciente do indivíduo. No seu extremo, este confronto do sujeito com o outro lado de si tem como consequência o surgimento de duplos que corporizam e expõem não só

aquilo que nele é impróprio, mas também tudo o que a sociedade silencia no indivíduo, assumindo, portanto, uma função subversiva.

Esta questão do surgimento do duplo remete inevitavelmente para um outro fenómeno de fragmentação a ele a associado: a procura da sua integração, isto é, da recuperação do equilíbrio perdido e do restabelecimento da identidade. Entendendo-se a multiplicidade interior do sujeito como consequência de uma punição do ser primordial que levou à perda totalidade, como faz Platão a propósito da questão da androginia, compreendemos também facilmente a incessante busca do lado perdido, a luta constante no sentido de atingir a plenitude e o sofrimento insuportável e insuperável que levam este herói a transgredir enquanto procura ultrapassar os limites impostos ao ser humano, ao mesmo tempo que se vai desumanizando e transformando-se em *não-sujeito*.

Porém, e para terminar, tomemos uma outra máxima de Goethe. Diz o autor que "Os erros do homem são o que o torna afinal merecedor de ser amado" (Goethe, [1821] 1992: 260). Ora, estas palavras levam-nos àquele que julgamos ser o derradeiro paradoxo do herói sublime: o ser-se humano sem o ser. Isto porque, sendo o herói sublime uma figura que, como referimos, se vai desumanizando devido aos seus erros, lê-lo a partir da afirmação de Goethe implica que entendamos este ser que existe à margem da humanidade, que é por ela rejeitado e com a qual não se identifica como um ser absolutamente humano e merecedor de perdão e de aceitação. As falhas que afastam o herói sublime da humanidade são afinal as mesmas que o revelam enquanto ser humano.

Bibliografia[1]

I. Bibliografia Activa

1. *Corpus* principal

CHAMISSO, Adelbert von ([1813] 1922) "Peter Schlemihls wundersame Geschichte" in Ludwig Geiger (ed.), *Chamisso. Sämtliche Werke in vier Bänden*, Erster Band, Verlag von Philipp Reclam jun., Leipzig, pp. 265-318.

---------- ([1813] 1980) *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, Reclam, Stuttgart.

HUGO, Victor ([1874] 1979) *Quatrevingt-treize*, Collection Folio Classique, Éditions Gallimard, Paris.

MATURIN, Charles ([1820] 1989) *Melmoth the Wanderer,* Oxford World's Classics, Oxford University Press, Oxford and New York.

2. *Corpus* secundário

DUMAS, Alexandre (pai) ([1845] 1981) *Le Comte de Monte-Cristo*, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, Paris.

GOETHE, J. W. ([1808] 2002) "Faust I" in Erich Trunz (ed.), *Goethe - Faust*, Verlag C. H. Beck, München, pp. 9-145.

SHELLEY, Mary ([1818] 1998) *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, Oxford World's Classics, Oxford University Press, Oxford and New York.

[1] Em muitas das referências bibliográficas obtidas a partir de páginas da Internet, incluindo bases de dados como as *Gale Group Databases* e *Highbeam*, não foi possível apurar ao certo o número de página ou, na maioria dos casos, não foi possível fazer corresponder os números de página referidos como sendo os das fontes (e que sempre que disponíveis indicaremos na bibliografia) às páginas do texto electrónico. Como tal, optámos por seguir nesses casos as recomendações da *MLA Stylesheet*: os textos serão referidos como obras integrais, indicando-se o autor, o título e a data, e evitando-se as notas parentéticas.

II. Bibliografia Passiva

ABÉLÈS, Marc (1990) *Anthropologie de l'État*, Armand Colin Editeur, Paris.

ABRAMS, M. H. (1960) *The Mirror and the Lamp*, Oxford University Press, London.

---------- (1963) "English Romanticism: The Spirit of the Age" in Northrop Frye (ed.), *Romanticism Reconsidered, selected papers from the English Institute*, Columbia University Press, New York, pp. 26-72.

---------- (1971) "Character and Characterization" in *A Glossary of Literary Terms*, Holt, Rinehart and Winston, Inc., New York, pp. 20-22.

---------- (1973) *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, Norton & Company, New York and London.

ABRANCHES, Graça (1998) "*Frankenstein* e *Wuthering Heights*: Monstros e Monstras, 'nameless mode of naming the unnamable'" in Gualter Cunha (coord.), *Estudos Ingleses: Ensaios sobre Língua, Literatura e Cultura,* Minerva, Coimbra, pp. 137-152.

ADLER, Judith (1998) "Origins of Sightseeing" in Carol Traynor Williams (ed.), *Travel Culture: Essays on What Makes Us Go*, Praeger, Westport, pp. 3-23.

AMARTIN-SERIN, Annie (1999) "La Création Artificielle ou le Refus de l'Altérité " in *Littératures,* Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, pp. 199-208.

ANDREWS, Malcom. 1989. *The Search for the Picturesque*, Scholar Press, Essex.

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. 1998. "Theater and Terror: *Le Jugement Dernier des Rois*" in Jean-Joseph Goux and Philip Wood (eds.), *Terror and Consensus. Vicissitudes of French Thought*, Stanford University Press, Stanford, pp. 135-144.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicómano*, Quetzal Editores, Lisboa.

AUGÉ, Marc ([1992] 1998) *Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Bertrand Editora, Venda Nova, pp. 81-120.

AYALA, Francisco (1996) "El Paysaje y la Invención da la Realidad" in Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza (eds.), *Paisaje, Juego y Multilingüismo*, Servicio de Publicácions e Intercambio Científico, Santiago de Compostela, pp. 23-30.

BACHELARD, Gaston ([1957] 1965) *La Poética del Espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.

BAECQUE, Antoine de ([1993] 1997) *The Body Politic. Corporeal Metaphor in Revolutionary France, 1770-1800*, Stanford University Press, Stanford.

BAL, Mieke (1987) *Teoría de la Narrativa*, Ediciones Cátedra, Madrid.

BALDICK, Chris (1987) "The Monster Speaks: Mary Shelley's Novel" in *In Frankensteins Shadow*, Oxford University Press, Oxford, pp. 30-62.

BANN, Stephen (1994) "Introduction" in Stephen Bann (ed.), *Frankenstein, Creation and Monstrosity*, Reaktion Books, London, pp. 1-15.

BARASCH, Frances K. (1971) *The Grotesque. A Study in Meanings*, Mouton, The Hague – Paris.

---------- (1988) "Grotesque" in Jean-Charles Seigneuret (ed.), *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Vol. 1, Greenwood Press, Westport, pp. 559-571.

---------- (1997) "Theories of the Grotesque" in Linda Hutcheon and Paul Perron (gen. ed.), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, University of Toronto Press Incorporated, Toronto, Buffalo and London, pp. 85-89.

BARBAS, Helena (2002) *O Sublime e o Belo – de Longino a Edmund Burke*, 02 Jan. 2003, pp.1-18, www.fcsh.unl.pt/deps/estudosalemaes/SublimeHBarbas.htm.

BARRENTO, João (1984a) "Fausto: As Metamorfoses de um Mito" in João Barrento (ed.), *Fausto na Literatura Europeia*, Apáginastantas, Lisboa, 1984, pp. 107-137.

---------- (1984b) "Fausto, a Ideologia Fáustica e o Homem Fáustico" in João Barrento (ed.), *Fausto na Literatura Europeia*, Apáginastantas, Lisboa, pp. 199-228.

---------- (1989) *Literatura Alemã, Textos e Contextos (1700-1900). O Século XVIII*, Vol. I, Editorial Presença, Lisboa.

---------- (2005) "Um Desenho de Sombras" in Adelbert von Chamisso, *A História Fabulosa de Peter Schlemihl*, Assírio e Alvim, Lisboa, pp. 125-141.

BATAILLE, George (1989) *A Literatura e o Mal*, L&PM Editores, Porto Alegre e São Paulo.

---------- ([1968] 1980) *O Erotismo*, Antígona, Lisboa.

BAYER-BERENBAUM, Linda. 1982. *The Gothic Imagination. Expansion in Gothic Literature and Art*, Associated University Presses, Missiauga, Ontario.

BEBERGAL, Peter (1998) *A Meditation on Transgression. Foucault, Bataille and the Retrieval of the Limit,* 05 Fev. 2004, pp.1-10, www.ctheory.net/text_file.asp?pick=102.

BENTHAM, Jeremy ([1787] 1995) *The Panopticon Writings*, Miran Bozovic (ed.), Verso, London, pp. 29-95.

BERMAN, Jeffrey (1988) "Personality (Double-Split-Multiple)" in Jean-Charles Seigneuret (ed.), *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Vol. 2, Greenwood Press, Westport, pp. 963-970.

BERNSTEIN, Michael A. (1992) *Bitter Carnival: Ressentiment and the Abject Hero*, Princeton University Press, Oxford.

BERNSTEIN, Stephen (2003) "Politics, Modernity, and Domesticity: The Gothicism of Conrad's the Secret Agent" in *CLIO, A Journal of Literature, History and the Philosophy of History*, Vol. 32, Nr. 3, Indiana University, Purdue University of Fort Wayne, 01 May 2004, www.infotrac.galegroup.com.

BETTENCOURT, Francisco (1996) *História das Inquisições. Portugal, Espanha e Itália*, Temas e Debates, Lisboa.

BLACKMORE, Steven (1996) "Revolution and the French Disease: Laetitia Matilda Hawkins's 'Letters to Helen Maria Williams'" in *Studies in English Literature, 1500-1900*, Summer, Vol. 36, Nr. 3, Gale Group Databases, University of Iowa, Iowa City, 18 Jun. 2002, www.infotrac.galegroup.com.

BLACKSTONE, Bernard (1962) *The Lost Travellers. A Romantic Theme With Variations*, Longman, London.

BODEI, Remo ([1991] 2000) *Geometria delle Passioni. Paura, Speranza, Felicità: Filosofia e Uso Politico*, Feltrinelli, Milano.

BØRCH, Marianne (1997) "Animism, Puritanism, Atheism", in Svend Erik Larsen, Morten Nøjgaard, Annelise Ballegaard Petersen (eds.), Nature. *Literature and its Otherness*, Odense University Press, Odense, pp. 181-190.

BOTTÉRO, Jean (1991) "Adão e Eva: o Primeiro Casal" in Georges Duby (ed.), *Amor e Sexualidade no Ocidente*, Terramar, Lisboa, pp. 157-176.

BOTTING, Fred (1993) "Power in the Darkness: Heterotopias, Literature and Gothic Labyrinths" in *Genre*, v 26, Nr. 2-3, Summer/Fall, University of Oklahoma, Oklahoma, pp. 253-282.

---------- (1996) *Gothic*, Routledge, London and New York.

---------- (2000) "In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture" in David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, Blackwell Publishers, Oxford, pp. 3-14.

---------- (2002) "Aftergothic: Consumption, Machines, and Black Holes" in Jerrold Hogle (ed), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 277-300.

BOULTON, James T. ([1958] 1990) "Introduction" in *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Basil Blackwell, London, pp. vii-xlviii.

BRANDES, George (1902) "Romantic Duplication and Psychology" in *Main Currents in Nineteeth Century Literature: The Romantic School in Germany*, v2, pp. 152-180, Gale Group Databases, The Macmillan Company, London, 18 Jun. 2002, www.infotrac.galegroup.com.

BREEN, Jennifer, and **NOBLE**, Mary (2002) *Romantic Literature*, Arnold Publishers, London.

BRIGGS, Julia (2000) "The Ghost Story" in David Punter (ed.), *A Companion to Gothic*, Blackwell Publishers, Oxford, pp. 122-131.

BROCKELMAN, Paul (1999) *Cosmology and Creation: The Spiritual Significance of Contemporary Cosmology*, Oxford University Press, Oxford, New York.

BROMBERT, Victor (1978) *The Romantic Prison. The French Tradition*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.

BROOKS, Peter (1976) *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven, CT.

BROWN, George S. (2003) *Cultures in Conflict: The French Revolution*, Greenwood Press, Westport.

BRUHM, Steven (1994) *Gothic Bodies. The Politics of Pain in Romantic Fiction*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

BRUNEL, Pierre ([1993] 1998) "Caïn" in Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Editions du Rocher, Paris, pp. 254-264.

BUESCU, Helena C. (1990) *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, Editorial Caminho, Lisboa.

---------- (1995) "Personagem e Mediação" in *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Edições Cosmos, Lisboa, pp. 81-107.

---------- (1996) "Paisagem, Literatura e Descrição" in Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza (eds.), *Paisaje, Juego y Multilingüismo*, Servicio de Publicácions e Intercambio Científico, Santiago de Compostela, pp. 193-199.

---------- (1997) "Descrição", "Imaginário","Natureza e Paisagem (e a Literatura Romântica)" in Helena Carvalhão Buescu (coord.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Ed. Caminho, Lisboa, pp. 120-127, 236-242, 367-371.

---------- (2000) "Hommes, Machines et Maladies: La Conscience Romanesque de l'Homme au Romantisme" in Hendrik van Gorp and Ulla Musarra-Schroeder (ed.), *Studies in Comparative Literature 29 – Genres as Repositories of Cultural Memory* (sep.), Rodopi, Amsterdam & Atlanta, GA, pp. 555-568.

---------- (2001) *Grande Angular. Comparatismo e Práticas de Comparação*, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, Lisboa.

---------- (2003) "Des Livres du Futur et du Passé: Pessoa et Mallarmé (avec Passage par Calvino et Ortega)" in Helena Carvalhão Buescu e João Ferreira Duarte (org.), *Act 7, Representações do Real na Modernidade*, Edições Colibri , Lisboa, pp. 43-57.

BURKE, Edmund ([1757] 1990) *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Basil Blackwell, London.

---------- ([1790] 1986) *Reflections on the Revolution in France*, Penguin Books, London.

BURTON-CHRISTIE, Douglas (1993) *The Word in the Desert: Scripture and the Quest for Holiness in Early Christian Monasticism*, Oxford University Press, Oxford, New York.

BURTON, Richard D. E. ([1992] 1996) "Le Sacrifice du Bourreau: Capital Punishment and the Nineteenth-Century French Imagination (1815-1848" in Carrol Coates (ed.), *Studies on Themes and Motifs in Literature. Repression and Expression: Literary and Social Coding in Nineteenth-Century France,* Vol. 22, Peter Lang Publishing, New York, pp. 7-21.

BUTLER, Marilyn (1981) *Romantics, Rebels and Reactionaries. English Literature and its Background 1760-1830*, Oxford University Press, Oxford, New York.

CADETE, Teresa Rodrigues (1997) "Configurar o Silêncio" in Friedrich Schiller, *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, pp.7-24.

CADILHE, Gonçalo (2003) "À Volta do Mundo por Terra e Mar" in *Única, Revista do Expresso*, Nr. 1621, pp. 118- 120.

CAINE, Barbara (1999) "Women" in Iain MacCalman (gen. ed.), *An Oxford Companion to the Romantic Age. British Culture 1776-1832*, Oxford University Press, Oxford, pp. 42-51.

CANNON, John (1997) "Grand Tour" in John Cannon (ed.), *The Oxford Companion to British History*, Oxford University Press, Oxford, pp. 431.

CANTOR, Paul A. (1985) *Creature and Creator: Myth-making and English Romanticism*, Cambridge University Press, Cambridge.

---------- (1993) "Mary Shelley and the Taming of the Byronic Hero: "Transformation" and The Deformed Transformed" in Audrey A. Fisch, Anne K. Mellor, Esther H. Schor (eds.), *The Other Mary Shelley: Beyond Frankenstein*, Oxford University Press, Oxford, pp. 89-106.

CARLOS, Isabel (1994) "Do Problema do Sublime (e a Arte)" in Capital Europeia da Cultura '94 (org.), *Do sublime, On the Sublime*, Electa, Lisboa, pp. 11-20.

CARTER, Ronald, and **MCRAE,** John (1997) "Restoration to Romanticism: 1660-1789", "The Romantic Period" in *History of Literature in English, Britain & Ireland*, Routledge, London and New York, pp. 129-270.

CENTENO, Y. K. (1984) "A Alquimia e o Fausto de Goethe" in João Barrento (ed.), *Fausto na Literatura Europeia*, Apáginastantas, Lisboa, pp. 79-104.

CERVO, Nathan A. (1988) "Anti-hero" in Jean-Charles Seigneuret (ed.), *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Vol. 1, Greenwood Press, Westport, pp. 59-65.

CESERANI, Remo (2004) "Body and Soul in Romantic Love" in Helena Carvalhão Buescu, João Ferreira Duarte e Fátima Silva (ed.), *Act 9, Corpo e Paisagem Românticos*, Edições Colibri , Lisboa, pp. 15-37.

CHALUMEAU, Jean Luc (1997) "A Filosofia Estética Alemã" in *As Teorias da Arte: Filosofia, Crítica e História da Arte de Platão aos Nossos Dias*, Instituto Piaget, Lisboa.

COLERIDGE, Samuel Taylor. [1798] 1994. "France. An Ode" in H. J. Jackson (ed.), *Samuel Taylor Coleridge*, Oxford University Press, Oxford, pp. 89-91.

---------- ([1817] 1984) *Biographia Literaria*, Dent, London and Melbourne.

COOPER, Lane (1938) "Introduction", "Phaedrus" in *Plato: Phaedrus, Ion, Gorgias, and Symposium, with Passages from the Republic and Laws*, Lane Cooper (ed.), Oxford University Press, Oxford, pp. xvii – lviii, 1-71.

CORNWELL, Neil (2000) "European Gothic" in David Punter (ed.), *A Companion to Gothic*, Blackwell Publishers, Oxford, pp. 27-38.

COX, Jeffrey N. (2002) "English Gothic Theater" in Jerrold Hogle (ed), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 125-144.

CRESAP, Steven (1990) "Sublime Politics: On the Uses of an Aesthetics of Terror" in *CLIO, A Journal of Literature, History and the Philosophy of History*, Winter, Vol. 19, Nr. 2, Indiana University, Purdue University at Fort Wayne, pp. 113-119.

CROOK, Nora (2000) "Mary Shelley, Author of *Frankenstein*" in David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, Blackwell Publishers, Oxford, pp. 58-69.

DAEMMRICH Horst S., and Ingrid G. (1987) *Themes & Motifs in Western Literature*, Francke Verlag.

DAEMMRICH, Ingrid G. ([1992] 1996). "Coupling Heaven and Hell: Expression and Repression in the Artificial Paradises of French Nineteenth-Century Narratives" in Carrol Coates (ed.), *Studies on Themes and Motifs in Literature. Repression and Expression: Literary and Social Coding in Nineteenth-Century France,* Vol. 22, Peter Lang Publishing, New York, pp. 23-31.

D'ALMEIDA, Ferrand Pimentel (1933) *Fausto e a Montanha*, Publicações do Instituto Alemão da Universidade de Coimbra, Coimbra.

DAY, Aidan (1966) *Romanticism*, Routledge, London and New York.

DELAMOTTE, Eugenia C. (1990) *Perils of the Night. A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*, Oxford University Press, New York and Oxford.

DIMIĆ, Milan V. (1988) "Shadow" in Jean-Charles Seigneuret (ed.), *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Vol. 2, Greenwood Press, Westport, pp. 1195-1210.

DURAND, Gilbert ([1969] 1992) *Les Structures de Anthropologiques de l'Imaginaire*, Dunod, Paris.

EAGLETON, Terry (1990) *The Ideology of the Aesthetic*, Basil Blackwell, Oxford.

ECO, Umberto ([1978] 1982) *O Super-Homem das Massas*, Difel, Lisboa.

EDGECOMBE, Rodney S. (1997) "Ways of Personifying" in *Style*, Spring, Vol. 31, Nr. 1, Gale Group Databases, Northern Illinois University, DeKalb, 18 Jun. 2002, www.infotrac.galegroup.com.

EITNER, Lorenz (1978) "Cages, Prisons, and Captives in Eighteenth-Century Art" in Karl Kroeber and William Walling (eds.), *Images of Romanticism*, Yale University Press, New Haven and London, pp. 13-38.

ELIADE, Mircea (1961) "Symbolism of Ascension" in *Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism*, Sheed Andrews and MacMeel, Kansas City, pp. 47-51.

ELIAS, Norbert (1978) "The Concept of Figuration" in *What Is Sociology?*, Columbia University Press, New York, pp. 128-133.

ELKINS, Charles (1988) "Science" in Jean-Charles Seigneuret (ed.), *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Vol. 2, Greenwood Press, Westport, pp. 1126-1136.

ELLIS, Kate (1989) "The Self under Siege: Charles Robert Maturin" in *The Contested Castle, Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*, University of Illinois Press, DeKalb, pp. 166-178.

ELLIS, Markman ([1988] 2000) *The History of Gothic Fiction*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1990) "Polysystem Theory" in *Poetics Today*, 11, 1.

FABRIZIO, Richard (1988) "Incest" in Jean-Charles Seigneuret (ed.), *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Vol. 1, Greenwood Press, Westport, pp. 649-665.

FERGUSON, Francis (1992) *Solitude and the Sublime: Romanticism and the Aesthetics of Individuation*, Routledge, New York and London.

FERM, Vergilius (1945) *An Encyclopedia of Religion*, Philosophical Library, New York.

FERNANDEZ BRAVO, Nicole ([1993] 1998) "Double" in Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Editions du Rocher, Paris, pp. 492-531.

FERRAZ, M. de L. A. (1987) "Romantismo e Dramatização do *Eu*" in *A Ironia Romântica*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, pp. 35-3.

---------- (1997) "Fragmento" in Helena Carvalhão Buescu (coord.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Ed. Caminho, Lisboa, pp. 193-195.

FERREIRA, Maria Aline (1996) "Reprodução, Abjecção e Desejo em *Frankenstein*" in *Anglo-Saxónica, Revista do Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa*, Série II – N.os 2 e 3, Edições Colibri, Lisboa, pp. 89-98.

FERREIRA, Maria Júlia (1997) "A Representação da Paisagem: Contributos para a Semiótica do Espaço Geográfico" in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, Nr. 10, Edições Colibri, Lisboa, pp. 185-200.

FIEROBE, Claude (1972) *Charles Robert Maturin (1780-1824). L'Homme et L'Oeuvre*, Service de Reproduction des Thèses, Université de Lille III, Lille.

FISHELOV, David (1990) "Types of Character, Characteristics of Types" in *Style*, Fall, Vol. 24, Issue 3, Northern Illinois University, DeKalb, 7. Mar. 2005, pp. 422-439, http://search.epnet.com.

FLOR, João Almeida (2002) "Manfredo, Mito Romântico" in Lord Byron, *Manfredo*, Relógio D'Água, Lisboa, pp. 9-17.

---------- (2002b) "Poética, Romantismo, Revolução" in Fernanda Gil Costa e Helena Gonçalves Silva (eds.), *A Ideia Romântica de Europa. Novos Rumos, Antigos Caminhos*, Edições Colibri, Lisboa, 2002, pp. 145-152.

---------- (2004) "Thomas de Quincey e a Fantasmagoria Romântica" in Helena Carvalhão Buescu, João Ferreira Duarte e Fátima Silva (ed.), *Act 9, Corpo e Paisagem Românticos*, Edições Colibri , Lisboa, pp. 39-54.

FORREST, Alan ([1988] 1989) "A Revolução e a Europa" in François Furet e Mona Ozouf (eds.), *Dicionário Crítico da Revolução Francesa*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, pp. 137-144.

FOUCAULT, Michel ([1979] 1992) *Microfísica do Poder*, Edições Graal, Rio de Janeiro.

---------- (1980) *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, Pantheon Books, New York.

---------- (1986) "Of Other Spaces" in *Diacritics*, Spring, 16:1, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 22-27.

---------- (1991) *As Palavras e as Coisas*, Edições 70, Lisboa.

---------- ([1987] 1998) *Vigiar e Punir. Nascimento da Prisão*, Editora Vozes, Petrópolis.

FREDERICKS, Nancy (1996) "On the Sublime and Beautiful in Shelley's *Frankenstein*" in *Essays in Literature*, September, Vol. 23, Issue 2, 14 Jan. 2005, pp. 178-189, www.highbeam.com.

FREEMAN, Alma S. (1988) "Androgyny" in Jean-Charles Seigneuret (ed.), *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Vol. 1, Greenwood Press, Westport, pp. 49-59.

FRENZEL, Elizabeth ([1970] 1994) "Satanás" in *Diccionario de Argumentos de la Literatura Universal*, Editorial Gredos, Madrid, pp. 423-426.

FREUD, Sigmund ([1919] 1998) "The Uncanny" in Julie Rivkin and Michael Ryan (eds.), *Literary Theory: an Anthology*, Basil Blackwell, Oxford, pp. 154-167.

FREY, John Andrew (1999) *A Victor Hugo Encyclopedia*, Greenwood Press, Westport, Connecticut and London.

FRYE, Northrop ([1990] 1996) "The Journey as Metaphor", "The Mythical Approach to Creation" in *Myth and Metaphor. Selected Essays, 1974-1988* in Robert D. Denham (ed.), University Press of Virginia, Charlottesville and London, pp. 222-226, 238-254.

FURET, François ([1988] 1989) "A Vendéia" in François Furet e Mona Ozouf (eds.), *Dicionário Crítico da Revolução Francesa*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, pp. 117-128.

FURST, Lilian R. ([1969] 1979) *Romanticism in Perspective. A Comparative Study of Aspects of the Romantic Movements in England, France, and Germany*, The Macmillan Press, London and Basingstoke.

---------- (1979) "The Romantic Hero, or is he an Anti-Hero?" in *The Contours of European Romanticism*, The Macmillan Press, Ltd, London and Basingstoke, pp. 40-55.

GAULL, Marilyn (s/d) *English Romanticism. The Human Context*, Norton & Company, New York and London.

GENETTE, Gérard (1982) "II : Quelques Précautions" in *Palimpsestes, La Littérature au Second Degré*, Éditions du Seuil, Paris, pp. 16-19.

GERRIG, Richard J., and **ALLBITTRON**, David W. (1990) "The Construction of Literary Character: a View from Cognitive Psychology" in *Style*, Fall, Vol. 24, Issue 3, Northern Illinois University, DeKalb, 7. Mar. 2005, pp. 380-391, http://search.epnet.com.

GERRISTEN, Wille P., and **MELLE**, Anthony G. van (eds.) ([1993] 1998) "Gawain" in *A Dictionary of Medieval Heroes*, The Boydell Press, Woodbridge, pp. 113-120.

GIBELLO, Bernard ([1995] 1999) *O Pensamento Incontido. Ensaio sobre o Pensamento e as suas Perturbações*, Climepsi Editores, Lisboa.

GIL, José (1994) *Monstros*, Quetzal, Lisboa.

---------- 1997. *Metamorfoses do Corpo*, Relógio D'Água, Lisboa.

GINGRAS, George E. (1988) "Travel" in Jean-Charles Seigneuret (ed.), *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Vol. 2, Greenwood Press, Westport, pp. 1292-1331.

GOETHE, J. W. ([1821] 1922) "Máximas e Reflexões" in João Barrento (ed.), *J. W. Goethe – Obras Escolhidas*, Vol. 5, Círculo de Leitores, Lisboa, pp. 15, 260.

GOUGH, Hugh (1998) *The Terror in the French Revolution*, Palgrave, New York.

GREEN, Gary L. (1988) "Vampirism" in Jean-Charles Seigneuret (ed.), *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Vol. 2, Greenwood Press, Westport, pp. 1373-1382.

GROSS, Elizabeth (1990) "The Body of Signification" in John Fletcher and Andrew Benjamin (eds.), *Abjection, Melancholia and Love: the Work of Julia Kristeva*, Routledge, London and New York, pp. 80-103.

GUÉRARD, Albert (1967) "Concepts of the Double" in Albert Guérard (ed.), *Stories of the Double*, J. P. Lippincott, New York, pp. 1-14.

GUERLAC, Suzanne (1990) *The Impersonal Sublime. Hugo, Baudelaire, Lautréamont*, Stanford University Press, Stanford.

GUERREIRO, António (1994) "O Sublime ou o Destino da Arte" in Capital Europeia da Cultura '94 (org.), *Do Sublime, On the Sublime*, Electa, Lisboa, pp. 21-28.

GUERREIRO, Fernando (1994) "Alexandre Dumas: A Voz do Fantasma" in *Românica, Biografia e Autobiografia*, Nr. 3, Edições Cosmos, Lisboa, pp. 197-210.

---------- (1999) "O *Marat* de David: o Último Quadro Antes da Pintura" in *Românica, Fim de Século*, Nr. 8, Edições Cosmos, Lisboa, pp. 29-34.

---------- (2000a) *Monstros Felizes – La Fontaine, Diderot, Sade, Marat*, Edições Colibri, Lisboa.

---------- (2000b) *O Caminho da Montanha*, Editora Angelus Novus, Coimbra.

---------- (2003) "A Montanha Romântica. Dois percursos: A. Dumas, V. Hugo" in *Elvas-Caia, Revista Internacional de Cultura e Ciência*, Nr. 1, Edições Colibri/ Câmara Municipal de Elvas, pp. 15-35.

GUILLÉN, Claudio (1996) "El Hombre Invisible. Paisaje y literatura en el siglo XIX" in Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza (eds.), *Paisaje, Juego y Multilingüismo*, Servicio de Publicácions e Intercambio Científico, Santiago de Compostela, pp. 67-83.

GUSDORF, Georges (1984) *L'Homme Romantique,* Payot, Paris.

HAGGERTY, George E. (1994) "The Gothic Novel, 1764-1824" in John Bender, Deirdre David, John Richetti, Michael Seidel (eds.), *The Columbia History of the British Novel*, Columbia University Press, pp. 220-246.

---------- (2000) "'The End of History': Identify and Dissolution in Apocalyptic Gothic" in *Eighteenth Century: Theory and Interpretation*, Fall, Vol. 41, Issue 3, Gale Group Databases, Texas Tech University Press, Edinburgh, 18 Jun. 2002, www.infotrac.galegroup.com.

HALBERSTAM, Judith (1995) *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Duke University Press, Durham and London.

HALL, George (1995) "The Frankenstein Issue" in *The Age of Automation: Technical Genius, Social Dilemma*, Praeger Publications, New York, pp. 39-49.

HALLAM, Clifford (1981) "The Double as Incomplete Self: Toward a Definition of Doppelgänger" in *Fearful Symmetry. Doubles and Doubling in Literature and Film*, Florida State University Book, Talahassee, pp. 1-31.

HAMILTON, James F. (1994) "Terrorizing the "Feminine" in Hugo, Dickens and France" in *Symposium*, Vol. 48, pp. 204-215.

HAMON, Phillipe ([1972] s/d) "O que é uma Descrição?" in *Categorias da Narrativa*, Vega, Lisboa, pp. 55-65.

HARVEY, A. D. (1999) "The Body Politic: Anatomy of a Metaphor" in *Contemporary Review*, v275, i1603, August 1999, Gale Group Databases, University of Iowa, Iowa City, 18 Jun. 2002, www.infotrac.galegroup.com.

HAUSER, Gerard A. (1986) *Introduction to Rhetorical Theory*, Harper & Row., New York.

HAYNES, Roslynn (1995) "Frankenstein: the Scientist we Love to Hate" in *Public Understanding of Science*, 4, Sage Publications, London, pp. 435-444.

---------- (2003) "From Alchemy to Artificial Intelligence: Stereotypes of the Scientist in Western Literature" in *Public Understanding of Science*, 12, Sage Publications, London, pp. 243-253.

HEGEL, G. W. Friedrich. ([1820-1829] 1993) *Estética*, Guimarães Editores, Lisboa.

HENDERSHOT, Cindy ([1998] 2001) *The Animal Within: Masculinity and the Gothic*, The University of Michigan Press, Michigan.

HERMAN, Jacques (1981) *Guia de História Universal*, Edições 70, Lisboa.

HERDMAN, John (1990) *The Double in Nineteenth-Century Fiction*, The Macmillan Press, London.

HERTZ, Neil (1985) *The End of the Line. Essays on Psychoanalysis and the Sublime,* Columbia University Press, New York.

HILDENBROCK, Aglaja (1986) *Das andere Ich. Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur*, Stauffenburg-Verlag, (Colloquium, Band 3), Tübingen.

HOBSBAWM, Eric ([1962] 1982) *A Era das Revoluções*, Editorial Presença, Lisboa.

HOGLE, Jerrold E. (1998) "*Frankenstein* as Neo-gothic: from the Ghost of the Counterfeit to the Monster of Abjection" in Tilottama Rajan and Julia M. Wright (eds.), *Romanticism, History, and the Possibilities of Genre*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 176-210.

HOLMQVIST, Kenneth, and **PLUCIENNICK**, Jaroslaw (2002) "A Short Guide to the Theory of the Sublime" in *Style*, Winter, Vol. 36, Nr. 4, Northern Illinois University, DeKalb, 14 Jan. 2005, www.highbeam.com.

HUGO, Victor ([1827] 1993) "Préface" in *Cromwell*, GF-Flammarion, Paris, pp. 59-109.

HUNT, John Dixon (1996) *Garden and Grove: The Italian Renaissence Garden in the English Imagination, 1600-1750*, The University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

HURLEY, Kelly (1996) *The Gothic Body. Sexuality, Materialism and Degeneration at the Fin de Siècle*, Cambridge University Press, Cambridge.

IRIARTE, Rita (1984) "Fausto: a História, a Lenda e o Mito" in João Barrento (ed.), *Fausto na Literatura Europeia*, Apáginastantas, Lisboa, pp. 11-34.

JACKSON, Rosemary (1981) *Fantasy: the Literature of Subversion,* Methuen, London and New York.

JAKLE, John A. (1987) *The Visual Elements of Landscape*, The University of Massachusetts Press, Amherst.

JANSON, H. W. (1992) *História da Arte*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

JESUS, Sílvia Moreno de (1998) *A Relação Sujeito Observador/Paisagem em The Mysteries of Udolpho de Ann Radcliffe e na Obra de Caspar David Friedrich*, Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

JONES, Edward T. (1988) "Homossexuality" in Jean-Charles Seigneuret (ed.), *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Vol. 1, Greenwood Press, Westport, pp. 609-619.

JORDANOVA, Ludmilla (1994) "Melancholy Reflection: Constructing and Identity for Unveilers of Nature" in Stephen Bann (ed.), *Frankenstein, Creation and Monstrosity*, Reaktion Books, London, pp. 60-76.

JUNG, Carl ([1953] 1971) *Les Racines de la Conscience. Études sur L'Archétype*, Buchet/Chastel, Paris.

KANT, Immanuel ([1790] 1992) "Crítica da Faculdade de Juízo Estética" in *Crítica da Faculdade do Juízo*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, pp. 89-270.

KANTOROWICZ, Ernst H. ([1957] 1981) *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton University Press, Princeton.

KAUFMAN-OSBORN, Timothy V. (1997) *Creatures of Prometheus: Gender and the Politics of Technology*, Rowman & Littlefield Publishers, Boston.

KAYSER, Wolfgang ([1957] 1963) *The Grotesque in Art and Literature*, Indiana University Press, Bloomington.

KENNEDY, Deborah (1994) "Spectacle of the Guillotine: Helen Maria Williams and the Reign of Terror" in *Philological Quarterly*, Winter, Vol. 73, Nr. 1, Gale Group Databases, University of Iowa, 18 Jun. 2002, www.infotrac.galegroup.com.

KENNEDY, George A. (1999) "Neoclassical Rhetoric" in *Classical Rhetoric & Its Christian Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, pp. 259-289.

KENSHUR, Oscar (2000) "Crossing to Aesthetics: Revolution, Morality, and the Ideology of the Beautiful" in Helena C. Buescu e J. Ferreira Duarte (eds.), *Sublime. Tradução*, Edições Colibri, Lisboa, pp. 9-27.

KERÉNYI, Carl ([1946] 1997) *Prometheus. Archetypal Image of Human Existence*, Princeton University Press, Princeton and New Jersey.

KLEIN, George S. (1951) "The Personal World through Perception" in Robert R. Blake (ed.), *Perception. An Approach to Personality*, The Ronald Press Company, New York, pp. 328-355.

KNAPP, John (1990) "Self–Preservation and Self-Transformation: Interdisciplinary Approaches to Literary Character" in *Style*, Fall, Vol. 24, Issue 3, Northern Illinois University, DeKalb, 7. Mar. 2005, pp. 349-364, http://search.epnet.com.

KORDECKI, Lesly (1988) "Monsters" in Jean-Charles Seigneuret (ed.), *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Vol. 2, Greenwood Press, Westport, pp. 870-876.

KORTE, Barbara (2000) *English Travel Writing from Pilgrimages to Postcolonial Explorations*, Macmillan Press Ltd, Basingstoke and New York.

KRISTEVA, Julia (1980) *Pouvoirs de l'Horreur: Essai sur l'Abjection*, Éditions du Seuil, Paris.

KROEBER, Karl (1978) "Romantic Historicism: The Temporal Sublime" in Karl Kroeber and William Walling (eds.), *Images of Romanticism*, Yale University Press, New Haven and London, pp. 149-165.

LABBE, Jacqueline (1992) "A Family Romance: Mary Wollstonecraft, Mary Godwin, and Travel" in *Genre*, Summer/Fall, Vol. 25, Nr. 2-3, University of Oklahoma, Oklahoma, pp. 211-228.

LAFUENTE, Antonio y **VALVERDE**, Nuria (2000) "¿Qué se puede hacer con los monstruos?" in, *Monstruos. Seres Imaginarios en la Biblioteca Nacional*, Biblioteca Nacional, Madrid, 2000, pp. 15-37.

LASZLO, Pierre (1982) "Extase Sublime et Déclin de la Nature (Note sur le *Frankenstein* de Mary Shelley)" in *Revue des Sciences Humaines – Le Monstre* , Tome LIX, Nª 188, Lille III, Octobre-Décembre, pp. 89-92.

LEW, Joseph W. (1994) "'Unprepared for Sudden Transformation': Identity and Politics in *Melmoth the Wanderer*" in *Studies in the Novel*, Summer, Vol. 26, Nr. 2, Gale Group Databases, University of North Texas, Denton, 18 Jun. 2002, www.infotrac.galegroup.com.

LITTLE, William T. (1988) "Seduction" in Jean-Charles Seigneuret (ed.), *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Vol. 2, Greenwood Press, Westport, pp. 1158-1171.

LIU, Yu (2003) "The Beautiful and the Sublime: Kant's Paradise Lost and Paradise Regained" in *Studies in Romanticism*, Vol. 42, Issue 2, Gale Group Databases, Boston University, Boston, 2 Jul. 2004, pp. 187-202, www.infotrac.galegroup.com.

LJUNGQUIST, Kent (1988) "Sublimity" in Jean-Charles Seigneuret (ed.), *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Vol. 2, Greenwood Press, Westport, pp. 1243-1254.

LONGINUS (s/d) "On the Sublime" in T. S. Dorsch (ed.), *Classical Literary Criticism, Aristotle/Horace/Longinus*, Penguin Classics, London.

LOTMAN, Yuri **(**1990) "The Notion of Boundary" in *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, Indiana University Press, Bloomington, pp. 131-142.

LUHMANN, Niklas (1986) *Love as Passion. The Codification of Intimacy*, Stanford University Press, Stanford.

LUKACHER, Maryline (1992) "Writing the Abject" in Anthony Purdy (ed.), *Literature and the Body*, Rodopi, Amsterdam and Atlanta, pp. 141-162.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, and **REICHARDT,** Rolf (1997) *The Bastille: A History of a Symbol of Despotism and Freedom*, Duke University Press, Durham and London.

LYOTARD, Jean François ([1988] 1997) *O Inumano. Considerações sobre o Tempo*, Editorial Estampa, Lisboa.

MACANDREW, Elizabeth (1986) "Characters – The Split Personality. Gothic Hero-Villain: Tormented Double" in Thomas Meade Harwell (ed.), *The English Gothic Novel. A Miscellany in Four Volumes*, Vol. 1, Institut für Anglistik und Amerikanistik Universität Salzburg, pp. 162-183.

MACHADO, Roberto (1992) "Introdução" in Michel Foucault, *Microfísica do Poder*, Edições Graal, Rio de Janeiro, pp. x-xvi.

MACOVSKI, Michael (1994) *Dialogue and Literature: Apostrophe, Auditors, and the Collapse of Romantic Discourse*, Oxford University Press, Oxford.

MALM, Mats (2000) "On The Technique of the Sublime" in *Comparative Literature*, Vol. 52, Nr. 1, University of Oregon Press, Eugene, pp. 1-10.

MARGOLIN, Uri (1990) "On the What, the When, and the How of being a Character in Literary Narrative" in *Style*, Fall, Vol. 24, Issue 3, Northern Illinois University, DeKalb, 7. Mar. 2005, pp. 453-468, http://search.epnet.com.

MARINHO, Maria de Fátima (1999) *O Romance Histórico em Portugal*, Campo das Letras, Porto.

MASSON, David (1922) *The Poetical Works of John Milton: With Translations of the Italian, Latin and Greek Poems from the Columbia University Edition*, Macmillan Press Ltd, London.

MAUSS, Marcel ([1938] 2000) "A Category of the Human Mind: the Notion of Person, the Notion of Self" in Paul du Gay, Jessica Evans and Peter Redman (eds.) *Identity: a Reader*, Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Dehli, pp. 325-345.

MEAD, Gerald (1990) "The Representation of Fictional Character" in *Style*, Fall, Vol. 24, Issue 3, Northern Illinois University, DeKalb, 7. Mar. 2005, pp. 440-452, http://search.epnet.com.

MEAD, William Edward (1914) *The Grand Tour in the Eighteenth Century*, The Riverside Press, Cambridge, Boston and New York.

MEYER, Michael J. (ed.) (1995) *Literature and the Grotesque*, Rodopi, Amsterdam – Atlanta.

MILLER, Karl (1985) *Doubles. Studies in Literary History*, Oxford University Press, Oxford.

MILNER, Max (1982) *La Fantasmagorie. Essai sur l'Optique Fantastique*, PUF, Paris.

MISHRA, Vijay Chandra (1994) *The Gothic Sublime*, State University of New York Press, Albany.

MODDER, Montagu Frank (1939) *The Jew in the Literature of England to the End of the 19th Century*, Jewish Publication Society of America.

MOLLÁ, Ángel (1992) "Monstruos Sublimes. Prometeos Siniestros" in *Creación – Revista de Estética y Teoría de las Artes*, Nr. 4, Janeiro de 1992, pp. 12-20.

MORAN, Michael G. (1994) "Lockes's Rhetorical Theory" in *Eighteenth-Century British and American Rhetoricians; Critical Studies and Sources*, Greenwood Press, Westport , pp. 155-169.

MOSCOSO, Javier y **LAFUENTE**, Antonio (2000) "Presentación" in, *Monstruos. Seres Imaginarios en la Biblioteca Nacional*, Biblioteca Nacional, Madrid, 2000, pp. 9-11.

NEWMAN, Paul (2000) *A History of Terror. Fear and Dread Through the Ages*, Sutton Publishing, Phoenix Mill.

NICOLSON, Marjorie Hope ([1959] 1997) *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*, University of Washington Press, Seattle and London.

OHMANN, R. (1962) *Shaw: The Style and the Man*, Wesleyan University Press, Middletown.

ORTEGA Y GASSET (1957) "Features of Love" in *On Love: Aspects of a Single Theme*, Meridian Books , New York.

PASCO, Allan, H. (1997) *Sick Heroes: French Society and Literature in the Romantic Age, 1750-1850*, Exeter University Press, Oxford.

PECKHAM, Morse ([1973] 1976) "Rebellion and Deviance" in *Romanticism and Behavior; Collected Essays*, University of South Carolina Press, Columbia, pp. 67-89.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha (1984) "Expressão Artística da Cultura Romana" in *Estudos de História da Cultura Clássica. Cultura Romana*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, pp. 429-492.

PHILP, Mark (1999) "Revolution" in *An Oxford Companion to the Romantic Age. British Culture 1776-1832*, Iain MacCalman (gen. ed.), Oxford University Press, Oxford, pp. 17-26.

PLATÃO. "Livro III" in A *República*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 386a – 417b.

---------- ([360 A. C.] 1938) "Phaedrus" in *Plato: Phaedrus, Ion, Gorgias, and Symposium, with Passages from the Republic and Laws*, Lane Cooper (ed.), Oxford University Press, Oxford, pp. 1-71.

PRAZ, Mario ([1933] 1970) *The Romantic Agony*, Oxford University Press, London and New York.

PRICE, Uvdale ([1794] 1996) "from An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and Beautiful (1794) " in *The Sublime, a Reader in British Eighteenth-century Aesthetic Theory*, Andrew Ashfield and Peter de Bolla (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, pp. 271-275.

PRICKETT, Stephen (1981) "Introduction", "Romantic Literature" in *The Context of English Literature: The Romantics*, Methuen, London, pp.1-14, 202-261.

PUNDAY, Daniel (2000) "A Corporeal Narratology?" in *Style*, Summer, Vol. 34, Issue 2, Gale Group Databases, Northern Illinois University, DeKalb, 18 Jun. 2002, www.infotrac.galegroup.com.

PUNTER, David (1980) *The Literature of Terror, A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, Longman, London and New York.

---------- (1998) *Gothic Pathologies. The Text, The Body and The Law*, Macmillan Press Ltd, London.

---------- (2002) "Scottish and Irish Gothic" in Jerrold Hogle (ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 105-123.

QUINTEIRO, Sílvia Moreno de Jesus e (2000) "Monstros: Criação ou Mo(n)stração?" in *dos Algarves, Revista da Escola Superior de Gestão, Hotelaria e Turismo*, Nr. 6*,* Universidade do Algarve, Faro, pp. 27-32.

RADDEN, Jennifer (2000) "Goethe. Werther's Death" in *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva*, Oxford University Press, Oxford, pp. 181-196.

RAGUSSIS, Michael (1986) "Introduction: In the Name of the Child" in *Acts of Naming: The Family Plot in Fiction*, Oxford University Press, Oxford, pp. 3-16.

RAMOS, Gustavo Cordeiro (1915) *O Fausto de Goethe no seu Duplo Significado Filosófico e Literário*, Vol. I, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra.

REIS, Carlos e **LOPES**, Ana Cristina M. (1987) *Dicionário de Narratologia*, Livraria Almedina, Coimbra.

REIS, Carlos (1995) *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, Livraria Almedina, Coimbra.

---------- (1997) "Herói", "Narrativa de Viagens" in Helena Carvalhão Buescu (coord.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Ed. Caminho, Lisboa, pp. 230-233, 353-356.

REYNAUD, Jean-Pierre (1982) "Carnaval de Dieu. La Dé-monstration selon Hugo" in *Revue des Sciences Humaines – Le Monstre,* Tome LIX, Nr. 188, Lille III, Octobre-Décembre, pp. 33-59.

RIEGEL, René (s/d) "Introduction" in *Chamisso. La Merveilleuse Histoire de Pierre Schlemihl*, Éditions Montaigne, Aubier, pp. 5-120.

RIGA, Frank (1999) "Dismantling Traditionalist Gender Roles : An Exotic Counter-World in Byron's *Don Juan*" in Marilyn Deamrest Button and Toni Reed (eds.), *The Foreign Woman in British Literature: Exotics, Aliens, and Outsiders*, Greenwood Press, Westport, pp. 1-15.

ROTHSTEIN, Edward (1997) "Contemplating the Sublime" in *The American Scholar*, Fall, Vol. 66, Nr. 4, Gale Group Databases, The Phi Beta Kappa Society, Mt. Morris, 2 Jul. 2004, pp. 513-516, www.infotrac.galegroup.com.

ROSTON, Murray (1990) "The Beautiful and the Sublime", "Lowering Skies" in *Changing Perspectives in Literature and the Visual Arts, 1650-1820*, Princeton University Press, Oxford, pp. 193-253, 339-371.

ROUART, Marie-France ([1993] 1998) "Juif Errant" in Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Editions du Rocher, Paris, pp. 889-899.

ROUGEMONT, Denis. [1939] s/d. *O Amor e o Ocidente*, Vega, Lisboa.

RUSSELL, Jeffrey Burton (1991) "The Historical Satan" in Joel Best, David G. Bromley and James T. Richardson (eds.), *The Satanism Scare*, Aldine de Gruyter, New York, pp.41-48.

SAGE, Victor (2000) "Irish Gothic: C. R. Maturin and J. S. LeFanu" in David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, Blackwell Publishers, Oxford, pp. 81-93.

SAINT GIRONS, Baldine (1993) *Fiat Lux, une Philosophie du Sublime*, Quai Voltaire, Paris.

SARAIVA, António José, **LOPES**, Óscar (1989) "O Romantismo" in *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Porto, pp. 709-1002.

SCHAFFER, Julie (1999) "Familial Love, Incest, and Female Desire in Late Eighteenth- and Early Nineteeth-Century British Women's Novels" in *Criticism*, Winter, Vol. 41, i1, Wayne State University Press, Detroit, pp 67-101.

SCHEIDL, Ludwig (1993) *O Motivo de Helena no Contexto de Fausto de Goethe : um Modelo Interpretativo*, Sep. de *Humanitas*, 45, Coimbra, pp. 361-373.

SCHILLER, Friedrich ([1792-1795] 1994) *Sobre a Educação Estética do Ser Humano numa Série de Cartas e Outros Documentos*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa.

---------- ([1792-1804] 1997) *Textos Sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa.

SCHMIED, Wieland (1995) *Friedrich*, Harry N. Abrams, Inc., New York.

SCHMITZ-EMANS, Monika (2004) "William Turner and Literature: Trans-Medial Reflections of Romantic Landscape" in Helena Carvalhão Buescu, João Ferreira Duarte e Fátima Silva (ed.), *Act 9, Corpo e Paisagem Românticos*, Edições Colibri, Lisboa, pp. 95-120.

SCHNEIDER, Ralf (2001) "Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction" in *Style*, Spring, Vol. 35, Nr. 4, Northern Illinois University, DeKalb, 14 Jan. 2005, pp. 607-640, www.highbeam.com.

SEABURY, Marcia Bundy (2001) "The Monsters We Create: *Woman on the Edge of Time* and *Frankenstein*" in *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, January, Vol. 42, Issue 2, Heldref Publications, Washington, D.C., pp. 131-143.

SEDGWICK, Eve Kosofsky ([1980] 1986) *The Coherence of Gothic Conventions*, Methuen, New York and London.

---------- (1985) *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press, New York.

SEIXO, Maria Alzira (1997) "Différence, Séduction, Horreur: la Nature dans les Récits de Naufrage", in Svend Erik Larsen, Morten Nøjgaard, Annelise Ballegaard

Petersen (eds.), *Nature. Literature and its Otherness*, Odense University Press, Odense, pp. 24-32.

SEMPLE, Janet (1993) *Bentham's Prision. A Study of the Panopticon Penitentiary*, Clarendon Press, Oxford.

SENF, Carole A (1988) *The Vampire in Nineteenth-Century English Literature*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green.

SHIFFMAN, Smadar (1995) "Romantic, Radical, and Ridiculous: Faulkner's Hero as an Oxymoron" in *Style*, Spring, Vol. 29, Nr. 1, Northern Illinois University, DeKalb, 14 Jan. 2005, pp. 18-35, www.highbeam.com.

SIEBERS, Tobin (1993) "The Werther Effect: The Esthetics of Suicide" in *Mosaic*, Vol. 26, Issue 1, Gale Group Databases, University of Manitoba, Winnipeg, 17 Jan. 2005, pp. 15-34, www.infotrac.galegroup.com.

SIGAUX, Gilbert (1981) "Préface" in Alexandre Dumas (pai), *Le Comte de Monte-Cristo*, Éditions Gallimard, Paris, pp. ix-xx.

SILVA, Maria Helena Gonçalves da (1984) "O "Fausto" de Goethe" in João Barrento (ed.), *Fausto na Literatura Europeia*, Apáginastantas, Lisboa, pp. 61-78.

SILVA, Paulo Cunha e (1999) *O Lugar do Corpo*, Instituto Piaget, Lisboa.

SILVA, V. M. Aguiar e (1974) *A Estrutura do Romance* (sep. de *Teoria da Literatura*), Livraria Almedina, Coimbra.

SILVANO, Filomena (2001) *Antropologia do Espaço. Uma Introdução*, Celta Editora, Oeiras.

SINGER, Armand E. (1988) "Moutaineering" in Jean-Charles Seigneuret (ed.), *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Vol. 2, Greenwood Press, Westport, pp. 876-883.

SIRINELLI, Jean-François (1999) *Dictionnaire de l'Histoire de France*, Vol. I, Armand Colin/Larousse- Bordas, Montréal.

---------- (1999) *Dictionnaire de l'Histoire de France*, Vol. II, Armand Colin/ Larousse- Bordas, Montréal.

SLETHAUG, Gordon E. (1993) *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*, Southern Illinois University Press, Carbondale.

SMITH, Crosbie (1994) "Frankenstein and Natural Magic" in Stephen Bann (ed.), *Frankenstein, Creation and Monstrosity*, Reaktion Books, London, pp. 39-59.

SPARK, Muriel (1988) "Frankenstein" in *Mary Shelley*, Constable, London, pp. 153-178.

SPIRN, Anne Whiston (1998) *The Language of Landscape*, Yale University Press, New Haven and London.

SPIVACK, Charlotte (1988a) "Descent into Hell" in Jean-Charles Seigneuret (ed.), *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Vol. 1, Greenwood Press, Westport, pp. 363-372.

---------- (1988b) "Pact with the Devil" in Jean-Charles Seigneuret (ed.), *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Vol. 2, Greenwood Press, Westport, pp. 941-946.

STAFFORD, Barbara Maria (1981) "Toward Romantic Landscape Perception: Illustrated Travels and the rise of 'Singularity' as an Aesthetic Category" in *Studies in Eighteenth-Century Culture*, Wisconsin, 10, pp. 17-75.

STERRENBURG, Lee (1984) "Mary Shelley's Monster: Politics and Psyche in *Frankenstein*" in George Levine and U. C. Knoepflmacher (ed.), *The Endurance of Frankenstein, Essays on Mary Shelley's Novel*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London, pp. 143-171.

STUART, Donald Clive (1928) *The Development of Dramtic Art*, D. Appleton and Company, New York.

THOMSON, Philip (1972) *The Grotesque*, Methuen, London.

TODOROV, Tzvetan ([1970] 1977) *Introdução à Literatura Fantástica*, Moraes Editores, Lisboa.

TOMPKINS, J. M. S. (1969) "The Gothic Romance" in *The Popular Novel in England 1770-1800,* Methuen, London, pp. 243-295.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1999) "Esboço de uma Teoria do Personagem Literário", in *Sobre a Literatura e a Arte do Romance*, Difel, Algés, pp. 19-29.

TROUSSON, Raymond ([1993] 1998) "Prometheus" in Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Editions du Rocher, Paris, pp. 1187-1200.

TUITE, Clara (1997) "Cloistered Closets: Enlightenment Pornography, The Confessional State, Homosexual Persecution and *The Monk*." in *Romanticism On the Net*, 8, 09 Mai. 2003, < http://users.ox.ac.uk/~scat0385/closet.html>.

---------- (1999) "Domesticity" in *An Oxford Companion to the Romantic Age. British Culture 1776-1832*, Iain MacCalman (gen. ed.), Oxford University Press, Oxford, pp. 125-133.

TULARD, J., **FAYARD**,. J.-F., **FIERRO**, A. (1989) *História da Revolução Francesa*, Vol. I, Livros do Brasil, Lisboa.

---------- (1989) *História da Revolução Francesa*, Vol. II, Livros do Brasil, Lisboa.

TWITCHELL, Ralph (1981) *The Living Dead: a Study of the Vampire in Romantic Literature*, Duke University Press, Durham and London.

TYMMS, Ralph (1949) *Doubles in Literary Psychology*, Bowes and Bowes, Cambridge.

VAN DEN BERG, J. H. (1990) "The Subject and his Landscape" in Harold Bloom (ed.), *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*, Norton, New York and London, pp. 57-65.

VASCONCELOS, Filomena (2004) *Imagens de Coerência Precária. Ensaios Breves sobre Linguagem e Literatura*, Campo das Letras, Porto.

VILAS-BOAS, Gonçalo (2002) "Utopias, Distopias e Heterotopias na Literatura de Expressão Alemã" in *Literatura e Identidades*, *Cadernos de Literatura Comparada – 6/7, Dezembro 2002*, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto/Granito, Editores e Livreiros, Lda, pp. 94-119.

VILLENEUVE, Roland ([1993] 1998) "Satan Héros Romantique" in Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Editions du Rocher, Paris, pp. 1250-1261.

VINCENT-BUFFAULT, Anne ([1986] 1997) *História das Lágrimas*, Círculo de Leitores, Lisboa.

VINE, Steve (2002) "Blake's Material Sublime" in *Studies in Romanticism*, Vol. 41, Issue 2, Gale Group Databases, Boston University, Boston, 2 Jul. 2004, pp. 237-257, www.infotrac.galegroup.com.

WARD, Geoff (ed.) (1993) *Romantic Literature from 1790 to 1830*, Bloomsbury Guides to English Literature, Bloomsbury Publishing, London.

WATSON, J. R. (1970) *Picturesque Landscape and English Romantic Poetry*, Hutchinson Educational, London.

WEBBER, Andrew (1996) *The Doppelgänger. Double Visions in German Literature*, Clarendon Press, Oxford.

WEIDHORN, Manfred (1988) "Sex (Heterosexual, Erotic)" in Jean-Charles Seigneuret (ed.), *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Vol. 2, Greenwood Press, Westport, pp. 1177-1195.

WEIL, Kari (1995) "Romantic Exile and the Melancholia of Identification" in *Differences. A Journal of Feminist Studies*, Summer, Vol. 7, Nr. 2, Indiana University Press, Bloomington, pp. 111-116.

WELLEK, René (1964) "The Concept of Romanticism in Literary History", "Romanticism Re-examined" in *Concepts of Criticism*, Yale University Press, New Haven and London, pp.128-221.

WHEWELL, David (1992) "Immanuel Kant" in David Cooper (ed.), *A Companion to Aesthetics*, Basil Blackwell, Oxford, pp. 250-254.

WILLIAMS, Carol Traynor (1988) "Introduction" in Carol Traynor Williams (ed.), *Travel Culture: Essays on What Makes Us Go*, Praeger, Westport, pp. xi-xxiii.

WILSON, Eric (2000) "Emerson's Nature Paralogy and the Physics of the Sublime" in *A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, March, Winnipeg, pp. 39-58.

WINEGARTEN, Renee (1998) "Victor Hugo: the Dangerous Master" in *The New Criterion*, June, Vol. 16, Issue 10, The New Criterion, New York, pp. 29-35.

WORDSWORTH, William ([1850] 1995) *The Prelude. The Four Texts (1798, 1799, 1805, 1850)*, Penguin Classics, London.

WORRALL, David (2000) "The Political Culture of Gothic Drama" in David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, Blackwell Publishers, Oxford, pp. 94-106.

WRIGHT, D. G. (1990) *Revolution and Terror in France 1789-95*, Longman, London and NewYork.

ZIOLKOWSKI, Theodore (2000) *The Sin of Knowledge*, Princeton University Press, Princeton and Oxford.

ŽIVKOVIĆ, Milica (2000) "The Double as the 'Unseen' of Culture: Toward a Definition of *Doppelgänger*" in *Facta Universitatis. Linguistic and Literature*, Vol. 2, Nr. 7, University of Niś, Niś, pp. 121-128.