

Quinteiro, Sílvia (2011) “Expressão e Contenção da Emoção em *Quatrevingt-treize*: a figura sublime” in *Estética das Emoções*, Fernanda Gil Costa e Igor Furão (org.), Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Húmus, Lisboa, pp. 189-198.

A análise de *Quatrevingt-treize*, de Victor Hugo (1874), que propomos tem por base a forma como a contenção e a expressão das emoções se articulam nesta obra, contribuindo para a caracterização das diferentes personagens, ou dos diferentes tipos de personagem, nela existentes.

Estando as emoções ligadas à sua referência sensorial e, como nota Bernard (1924: 475), sendo justamente o conteúdo sensorial que nos permite reconhecer a emoção, partimos desde logo da associação recorrente entre as emoções e as expressões faciais. De facto, é talvez aí que melhor e mais frequentemente se identifica a emoção: num “sorriso doce” de Gauvain (Hugo [1874] 1965: 367), num “olhar severo” de Lantenac (Hugo [1874] 1965: 51) ou num “sobrolho indignado” de Cimourdain (Hugo [1874] 1965: 147), mas não só. Sabemos que todo o corpo tem a capacidade de transmitir o efeito que determinada acção provoca no indivíduo (Davidson, 1994: 51) e, em *Quatrevingt-treize*, esta resposta corporal ao estímulo exterior está bem patente em situações como o desmaio de Radoub perante a condenação à morte de Gauvain (Hugo [1874] 1965: 364), ou aquela em que Michelle Fléchard reage à voz terrível do sargento estremecendo da cabeça aos pés (Hugo [1874] 1965: 27). Ou ainda numa outra situação em que Michelle expressa a sua felicidade ao reencontrar os filhos:

La mère était au pied de l'échelle, haletante, insensée, ivre de tout cet inattendu, jetée sans transition de l'enfer dans le paradis. L'excès de joie meurtrit le cœur à sa façon. Elle tendait les bras, elle reçut d'abord Gros-Alain, ensuite René-Jean, ensuite Georgette, elle les couvrit pêle-mêle de baisers, puis elle éclata de rire et tomba évanouie. (Hugo [1874] 1965: 332)

Michelle estende os braços para abraçar as crianças, cobre-as de beijos, ri e, por fim, cai sem sentidos. Há nesta passagem um crescendo da emoção que é acompanhado por uma gradação na forma como o corpo a manifesta e que culmina com a expressão do inenarrável através da perda dos sentidos: de um desfalecimento que é sinónimo do inefável, da ausência de palavras que descrevam a felicidade desta mãe.

Todavia, a manifestação física da emoção não se resume ao físico, pelo que podemos também encontrar a expressão da emoção a nível linguístico ou, até de modo mais recorrente, na conjugação entre a verbalização e as manifestações físicas, como sucede quando Michelle se contorce ao mesmo tempo que implora que lhe socorram os filhos:

Cependant la mère se tordait les bras:

— Au feu! je crie au feu! on est donc des sourds qu'on ne vient pas! on me brûle mes enfants! arrivez donc, vous les hommes qui êtes là. Voilà des jours et des jours que je marche, et c'est comme ça que je les retrouve! Au feu! au secours! des anges! dire que ce sont des anges! Qu'est-ce qu'ils ont fait, ces innocents-là! moi on m'a fusillée, eux on les brûle! qui est-ce donc qui fait ces choses-là! Au secours! sauvez mes enfants! est-ce que vous ne m'entendez pas? une chienne, on aurait pitié d'une chienne! Mes enfants! mes enfants ! ils dorment! Ah! Georgette! je vois son petit ventre à cet amour! René-Jean! Gros-Alain! c'est comme cela qu'ils s'appellent. Vous voyez bien que je suis leur mère. Ce qui se passe dans ce temps-ci est abominable. J'ai marché des jours et des nuits. Même que j'ai parlé ce matin à une femme. Au secours! au secours! au feu! On est donc des monstres! C'est une horreur! l'aîné n'a pas cinq ans, la petite n'a pas deux ans. Je vois leurs petites jambes nues. Ils dorment, bonne sainte Vierge! la main du ciel me les rend et la main de l'enfer me les reprend. Dire que j'ai tant marché! Mes enfants que j'ai nourris de mon lait! moi qui me croyais malheureuse de ne pas les retrouver! Ayez pitié de moi! Je veux mes enfants, il me faut mes enfants! C'est pourtant vrai qu'ils sont là dans le feu! Voyez mes pauvres pieds comme ils sont tout en sang. Au secours! Ce n'est pas possible qu'il y ait des hommes sur la terre et qu'on laisse ces pauvres petits mourir comme cela! au secours! à l'assassin! Des choses comme on n'en voit pas de pareilles. Ah! les brigands! Qu'est-ce que c'est que cette affreuse maison-là? On me les a volés pour me les tuer! Jésus misère ! je veux mes enfants. Oh! je ne sais pas ce que je ferais! Je ne veux pas qu'ils meurent! au secours! au secours! au secours! Oh! s'ils devaient mourir comme cela, je tuerais Dieu! (Hugo [1874] 1965: 325-326)

Nesta passagem, onde predomina o uso de frases curtas e de exclamações que reproduzem os gritos de aflição e dor de Michelle Fléchar, a brusquidão das frases acentua os seus movimentos desesperados. Os braços que se contorcem, como que pontuam as palavras atormentadas desta mãe que ao longo da obra é muitas vezes referida como um animal enlouquecido pela dor, numa aproximação entre a expressão descontrolada da emoção e a animalidade que retomaremos adiante. A intensidade quase excessiva com que Michelle se expõe a cada momento, contrasta com a forma como Tellmarch, por exemplo, usa o silêncio como forma de expressão das suas emoções mais profundas - “Tellmarch avait pu crier, mais ne pouvait parler; les émotions profondes sont ainsi.” (Hugo [1874] 1965: 106) - ou com a “virtude inacessível e glacial” de Cimourdain, que é apresentado como o homem que ninguém tinha visto chorar: “Personne ne l'avait vu pleurer.” (Hugo [1874] 1965: 121).

Ora, um dos sinais mais recorrentemente utilizados e mais estudados no que refere à expressão da emoção na literatura é justamente a lágrima, ou melhor, as lágrimas, as torrentes de lágrimas vertidas pelas personagens da literatura do século XVIII. Falamos nomeadamente das lágrimas que são derramadas pelos heróis e heroínas, mas também pelos seus leitores, de quem se espera que sofram e chorem com estas personagens e que encontrem nessa partilha uma forma de alívio para a sua própria dor. É o que sucede em *Die Leiden des jungen Werther* (1774), de Goethe, por exemplo, onde, numa nota prévia, o livro é apresentado ao leitor como um amigo que *sofre os mesmos pesares, caso por impiedade da sorte, ou da sua própria culpa, não lhe tenha sido dado encontrar uma afeição mais real*.

Porém, no século XIX, e *Quatrevingt-treize* é disso um bom exemplo, as lágrimas estão praticamente ausentes. Reconhece-se assim, desde logo, a presença de uma nova estética das emoções, que é um aspecto central na evolução da figura do herói, na passagem de um herói de tipo sensível, dominado pelo sentimento e empenhado na expressão da sua dor, para um herói de tipo racional, orientado pela razão e definitivamente marcado pela contenção.

Constatamos, portanto, que da lágrima doce e aliviadora do sofrimento - da partilha do sentimento através da expressão também ela partilhada das emoções - se caminhou para a contenção, para a necessidade de determinadas figuras, nomeadamente os heróis, mas não só, se (auto)preservarem através da projecção da imagem de uma firmeza que é muitas vezes contrária ao enorme tumulto interior que procuram a todo o custo ocultar. Efectivamente, estas figuras, a que chamamos sublimes, distinguem-se pela sua excepcionalidade, mas também pelo excesso que condiciona todos os aspectos da sua existência e que faz delas figuras marcadas por conflitos interiores que não conseguem superar. A tensão que as caracteriza assemelha-se à definição que Goethe faz deste conceito, em *Wilhelm Meisters Wanderjahre*: figuras como Cimourdain e Lantenac vivem num “aparente estado de indiferença”, sendo contudo “ser[es] energético[s] que se encontra[m] totalmente pronto[s] para se manifestar[em], para se diferenciar[em], para se polarizar[em]” (Goethe, ([1821] 1922: 15).<sup>1</sup> As figuras sublimes são seres energéticos que absorvem todas as situações de tensão e conflito, assim como todas as

---

<sup>1</sup> „Spannung ist der indifferent scheinende Zustand eines energischen Wesens, in völliger Bereitschaft sich zu manifestieren, zu differenzieren, zu polarisieren“.

transformações que se dão ao seu redor, acumulando essa energia, multiplicando-a e devolvendo-a depois ao mundo, ainda que a quase ausência de expressão das emoções pudesse deixar antever exactamente o contrário.

Vemos, portanto, como a estética das emoções, sendo fruto de uma construção social, como afirma Roberts (2003: 182), se articula de modo quase natural com a estética dominante no período em que determinada obra se insere. Logo, no período Romântico, a estética das emoções articula-se necessariamente com o sublime e com tudo o que este conceito significa tanto a nível estético como ético.

Na obra de Hugo, a expressão e/ou a contenção das emoções estão claramente associadas aos diferentes tipos de personagem que a povoam e a um conjunto de elementos que apontam o seu estatuto dentro dela. A superioridade ou a inferioridade (física e moral) passam em grande medida pela capacidade ou incapacidade de manter a máscara que oculta o interior das personagens. E, ainda que, nesta obra, determinadas emoções sejam claramente apontadas como menores – o medo, por exemplo, é considerado “baixo” (“la peur, qui est basse” Hugo [1874] 1965: 161) - a verdade é que toda e qualquer manifestação das emoções surge representada como um sinal de fraqueza. Assim, não é de admirar que a personagem que mais aberta e frequentemente expressa as suas emoções em *Quatrevingt-treize* seja aquela a quem isso é permitido, não só pela sua natureza (menor, não sublime), mas também por uma questão de género, Michelle Fléchar. É através dela que emoções como o medo, o amor e a felicidade são demonstradas sem qualquer controlo ou pudor, e tal não sucede por acaso. Com efeito, no que concerne à expressão das emoções, esta personagem feminina funciona dentro da obra como contraponto às masculinas, já que em *Quatrevingt-treize*, conforme é característico da literatura do século XIX, a expressão das emoções constitui também uma forma de definir os papéis em termos de género (Vincent-Buffault, 1986: 223). Não quer isto dizer que não existam nesta obra de Hugo figuras masculinas que, tal como Michelle, deixam transparecer abertamente o seu interior. Halmalo, por exemplo, fá-lo repetidamente, empalidecendo, transpirando, tremendo ou caindo de joelhos, enquanto suplica por perdão (Hugo [1874] 1965: 73) – mas isso só é possível porque se trata de uma figura menor, de um homem a quem não é reconhecida a dignidade dos heróis e cuja presença serve apenas para sublinhar a elevação, a excepcionalidade/a sublimidade de Cimourdain e dos seus duplos (Gauvain e Lantenac).

O herói do século XIX, forte e másculo, não deve revelar qualquer tipo de fragilidade, uma vez que se considera que tal é próprio do sexo feminino e, conseqüentemente, que é um sinal de inferioridade e de incapacidade de se auto-controlar. Ora, essa inferioridade é entendida como natural na mulher, principalmente enquanto mãe, já que esta condição faz acrescer à sua natural vulnerabilidade física uma maior fragilidade, resultante do amor absoluto que sente pelos filhos.

Efectivamente, no caso de Michelle Fléchard, de mulher e mãe (condições já de si propícias a uma maior exteriorização das emoções), ela é reduzida à condição de animal – de progenitora atormentada, alucinada, completamente desequilibrada por se sentir incapaz de proteger as suas crias. De resto, Michelle é referida desde o primeiro momento em que é apresentada como se de um qualquer animal acossado se tratasse: ela encontra-se escondida no mato, no buraco de uma árvore (uma espécie de toca) onde, procura garantir a sobrevivência dos filhos, com um deles ao peito e os outros deitados no seu colo a dormir (Hugo [1874] 1965: 26). Michelle Fléchard é, em *Quatrevingt-treize*, o símbolo da maternidade (“cette mère, c’était la maternité” Hugo [1874] 1965: 324) e, como tal, a ela se atribuem um conjunto de características apontadas como próprias dessa condição. O narrador afirma que o instinto materno é divinamente animal (Hugo [1874] 1965: 225), que a mãe deixa de ser mulher para ser fêmea (Hugo [1874] 1965: 225), que não há nada mais feroz nem mais comovente (Hugo [1874] 1965: 323) do que o grito de angústia de uma mãe e que quando este é solto por uma mãe parece ouvir-se uma loba, quando é dado por uma loba parece ouvir-se uma mãe (Hugo [1874] 1965: 323). O grito desesperado de Michelle Fléchard é mesmo referido como um bramido (Hugo [1874] 1965: 323). Michelle é, portanto, o ser humano reduzido à sua condição mais natural, mais desprovida de artifícios, mais animal e, como tal, é-lhe impossível conter as suas emoções, exteriorizando-as sem quaisquer limites ou recato, contrariamente ao que sucede com outras figuras mais sofisticadas, mais condicionadas socialmente, como é o caso de Cimourdain.

Na verdade, o herói de *Quatrevingt-treize* é uma figura extraordinariamente complexa e essa complexidade revela-se, em grande medida, através dos seus duplos. Efectivamente, o motivo do duplo revela uma mente dividida e uma personalidade fragmentada. No caso de Cimourdain, a sua irremediável fragmentação resulta nas

figuras de Lantenac (manifestação do seu lado mais sombrio) e de Gauvain, figura através da qual se mostram a sensibilidade e o lado mais feminino do herói – um lado luminoso, mas também mais humano e vulnerável, que o herói procura a todo o custo encobrir. Todavia, e apesar de o duplo ser uma forma de corporização e exposição daquilo que a cultura e o discurso racional silenciam no sujeito, como afirma Živković (2000: 121), Gauvain é, tal como Cimourdain, um modelo de contenção das emoções. Não obstante Gauvain se caracterizar por uma maior sensibilidade (que o aproxima do género feminino), quando reage aos acontecimentos que lhe dizem directamente respeito, fá-lo de acordo com o que seria expectável por parte de um qualquer herói do século XIX. A serenidade com que reage à sua condenação à morte e com que avança para o cadafalso, a total ausência de expressão das emoções num momento em que poucos o conseguiriam fazer, são aqui sinónimo da enorme dignidade deste sujeito. De resto, Gauvain é a única personagem da obra que mantém uma compostura absoluta nesta situação extrema e que, por isso, é excepcional. Quando até o próprio Cimourdain fica “lívido e frio” (Hugo [1874] 1965: 378), quando o narrador enumera as manifestações de desespero do exército que irrompe em soluços, cai de joelhos, eleva os braços e grita a implorar o perdão do condenado (Hugo [1874] 1965: 379), Gauvain está de pé no cadafalso “magnífico e tranquilo” (Hugo [1874] 1965: 379).

Apesar do óbvio sofrimento que este momento lhe causa, Cimourdain não hesita em seguir aquele que é o seu amor Absoluto e em concretizar o que considera ser um acto de justiça. Um acto que acusa a visão que o próprio Victor Hugo tem da Revolução Francesa, já que 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. Efectivamente, o momento da execução de Gauvain confirma a afirmação de que o herói tinha “a cega certeza da flecha que só vê o alvo e voa para ele” (Hugo [1874] 1965: 119) e, como tal, só este desfecho trágico seria possível. Cimourdain é um homem claramente obcecado pelas suas convicções e que prossegue o caminho que traçou para si próprio independentemente das consequências (e ainda que tenha consciência plena destas). Para que Cimourdain possa atingir o ideal da Justiça absoluta que procura, é imprescindível que mantenha a firmeza e a impassibilidade que os outros vêem nele. Expressar as emoções seria expor-se e fá-lo-ia surgir aos olhos do Outro como um ser humano comum, um ser com hesitações, falhas e fragilidades. Daí o

carácter insondável do herói de *Quatrevingt-treize* e daí também a afirmação de que este herói, a quem basta carregar as sobranceiras para que um exército inteiro estremeça e acate respeitosamente as suas decisões (Hugo [1874] 1965: 365), é secreto como o mar e de que, tal como este nunca se sabe o que contém, pelo que é necessário ter cuidado (Hugo [1874] 1965: 58).

Com efeito, o medo que Cimourdain desperta nas restantes personagens resulta em grande medida deste seu lado oculto, de não se saber exactamente o que se irá encontrar por detrás da máscara de imperturbabilidade que o esconde, apesar de se poder antever que será algo de terrível. Demonstrar publicamente as suas emoções torná-lo-ia acessível e isso seria limitar-se ou permitir que outros o fizessem, o que constituiria uma forma de violência sobre Cimourdain que é contrária à sua natureza sublime. Como afirma Schiller, a propósito do ser humano: “a sua enaltecida liberdade não vale absolutamente nada se ele se encontra preso a um único ponto” (1792-1804: 219). É por isso que a figura sublime mantém uma atitude de contenção, com a qual pretende esconder o conflito permanente entre controlar as emoções ou ser-se controlado por elas. Trata-se, no fundo, de evitar a todo o custo a escravatura que Espinosa diz resultar da impotência dos homens para moderar e controlar os seus afectos e paixões ([1677] 2000: 211).

Em *Quatrevingt-treize*, Cimourdain consegue ao longo de quase toda a obra projectar a imagem de um homem sem sentimentos, de um homem indiferente à dor do Outro, a todo o sofrimento que rodeia os acontecimentos de 1793 e que tem origem num terror de que ele próprio é sinónimo. Ora, a imagem desta aparente indiferença só é possível porque o herói encerra em si, de forma anti-natural, a torrente de lágrimas que, no século XVIII, teria corrido livre e abundantemente, aliviando o seu sofrimento por via da exteriorização e da partilha. É, pois, dessa compressão e dessa contenção anti-naturais que nasce a tragédia que Cimourdain faz abater sobre si próprio e sobre todos aqueles que o rodeiam. É da incapacidade de se assumir como homem e de se desviar do trajecto de seta certa para servir a sua natureza humana que resultam a morte de Gauvain e a sua própria morte.

Na verdade, e como dissemos atrás, Cimourdain não consegue conter todas as suas emoções. Perante aquele que é para si um filho, Cimourdain está por instantes mais

próximo de Michelle Fléchar. A paternidade fragiliza-o e o herói manifesta, ainda que de modo muitíssimo contido, o amor que sente por Gauvain. Vemos como a face de Cimourdain é iluminada por “um inefável relâmpago de alegria” quando salva a vida de Gauvain (Hugo [1874] 1965: 218) ou como estremece com medo de perder a sua única afeição na terra (Hugo [1874] 1965: 287). Durante o julgamento de Gauvain, Cimourdain está trémulo (Hugo [1874] 1965: 358), no momento de decretar a sua morte está pálido e gagueja (Hugo [1874] 1965: 359) e, no entanto, recupera rapidamente a contenção e a impassibilidade que lhe permitem fazer cumprir a lei.

O facto de Cimourdain reservar a manifestação das suas emoções para situações relacionadas com Gauvain sublinha a importância que o *filho* tem para ele. A preponderante contenção das emoções por parte do herói leva a que os momentos em que as exprime sejam valorizados e assumam um dramatismo excepcional. Como vimos, o herói de *Quatrevingt-treize* não apresenta frequentes manifestações de alegria ou de tristeza, pelo que o mais pequeno sorriso ou o surgir de uma lágrima indiciam sempre momentos chave na obra e funcionam como breves clarões que nos permitem por instantes aceder à alma deste sujeito quase impenetrável. Em passagens como aquela em que Cimourdain condena Gauvain à morte, vemos como o seu rosto deixa transparecer a tortura do triunfo sinistro – “Son visage exprimait la torture du triomphe sinistre. (Hugo [1874] 1965: 364). Por instantes, fica visível o lado humano de um herói que se quer máquina de guerra e que luta contra uma sensibilidade e uma vulnerabilidade indesejadas.

Como já referimos, a exibição das fragilidades humanas surge na obra de Hugo como própria das figuras menores, figuras menos nobres e dignas, como Michelle Fléchar, Halmallo (Hugo [1874] 1965:73) ou até mesmo como Marat, que empalidece quando confrontado com a presença terrível de Cimourdain (Hugo [1874] 1965: 162). Mas, existe uma outra situação em que a expressão aberta das emoções surge como aceitável em *Quatrevingt-treize*: quando esta acção não remete para um indivíduo, mas sim para um grupo. No contexto do Terror de 93, a atitude heróica do indivíduo implica contenção, mas a multidão que o rodeia (seja o povo ou o exército) reflecte em todos os momentos o turbilhão de emoções próprio de uma época marcada por enormes transformações e extremos.

Esta representação das emoções vividas pela multidão faz-se na obra de Hugo de duas formas distintas: de modo literal (descrevendo as respostas verbais e somáticas da multidão) ou através de uma única figura, cujas emoções não a revelam como indivíduo, mas sim enquanto representante de um grupo. É o que sucede quando Radoud chora (Hugo [1874] 1965: 20): a lágrima que o sargento derrama no momento em que o batalhão “adopta” as crianças de Flécharde traduz mais do que a sua compaixão, mais do que uma sensibilidade individual, a compaixão e a sensibilidade de todos aqueles que com ele partilham aquele momento, independentemente de se tratar de monárquicos ou republicanos.

Esta substituição da multidão por um único elemento repete-se ao longo da obra, mas é no episódio relativo à libertação do canhão que surge de um modo mais elaborado. Através de um processo de animização (e animalização) transferem-se para este actor (Bal, 1987: 87) acções 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 a violência e a crueldade que o Homem procurou gerar com a sua produção. Através da animização, o canhão é inesperadamente dotado de vida, de movimento e até mesmo de atitudes que assinalam uma monstruosidade de origem humana.

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:

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)

Trata-se da descrição de um combate titânico que opõe o navio e a tripulação ao canhão, e 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 pensar e de se vingar. O canhão que se metamorfoseia é descrito como um monstro que medita, foge, esmaga, mata, gira, destrói, vai e vem, exteriorizando toda a sua cólera. Isto é possível no texto, na medida em que 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.

Em suma, verificamos que neste episódio se exprimem de forma absolutamente livre e descontrolada o conjunto das emoções contidas ao longo da obra por Cimourdain e pelas restantes figuras sublimes. Neste jogo de contenção e expressão das emoções, que é também um jogo de velar e desvelar, tão ao gosto dos românticos, opõem-se e simultaneamente complementam-se o herói (ser excepcional/ser sublime) e o homem comum (o povo ou a multidão de que emerge pontualmente um desses homens comuns em sua representação). Assim, concluímos que em *Quatrevingt-treize* a contenção não é mais do que uma forma de gerar tensão, amplificando o efeito e o significado no momento da revelação. Revelação esta que culmina com o detonar da pistola com que Cimourdain se suicida, revelando literalmente o seu interior, no momento em que o seu sofrimento se materializa no sangue derramado por amor a Gauvain e à Justiça.

## **Bibliografia**

Bal, Mieke. Teoría de la Narrativa. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987.

Bernard, L. L. Instinct: A Study in Social Psychology. New York: Holt, 1924. Questia.

25 July 2009 <<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=2912359>>.

Davidson, Richard J. “On Emotion, Mood, and Related Affective Constructs.” The Nature of Emotion: Fundamental Questions. Ekman, Paul, and Richard J. Davidson, eds. New York: Oxford University Press, 1994. Questia. 25 July 2009 <<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=65755866>>.

Spinoza, Benedictus de. Ethics. Oxford and New York: D. Van Nostrand,

Goethe, J. W. Die Leiden des jungen Werther. Stuttgart: Reclam, [1774] 1988.

Goethe, J. W. “Máximas e Reflexões”. J. W. Goethe – Obras Escolhidas. João Barrento, ed. Lisboa: Círculo de Leitores, [1821] 1922.

Hugo, Victor. Quatrevingt-treize. Paris: Flammarion, [1874] 1965.

Kenshur, Oscar. “Crossing to Aesthetics: Revolution, Morality, and the Ideology of the Beautiful”. Sublime. Tradução. Helena C. Buescu, J. Ferreira Duarte, eds. Lisboa: Edições Colibri, 2000.

Roberts, Robert C. Emotions: An Essay in Aid of Moral Psychology. New York: Cambridge University Press, 2003. Questia. 25 July 2009 <<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=114021823>>.

Schiller, Friedrich. Textos Sobre o Belo, o Sublime e o Trágico. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, [1792-1804] 1997.

Vincent-Buffault, Anne. História das Lágrimas. Lisboa: Círculo de Leitores, [1986] 1997.

Živković, Milica. “The Double as the ‘Unseen’ of Culture: Toward a Definition of *Doppelgänger*”. Facta Universitatis. Linguistic and Literature, Vol. 2, Nr. 7. Niš: University of Niš, 2000.