

QUINTEIRO, Sílvia (2004) “O Terror como Espectáculo: a Exibição do Corpo Ferido” in *Dedalus, Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, nº 9, APLC, Edições Cosmos, Chamusca, pp. 307-329.

O terror assume no Romantismo, tal como de resto em todos os períodos da História, o 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 de *Quatrevingt-treize*, de Victor Hugo (1874),¹ de *Melmoth the Wanderer*, de Charles Maturin (1820)² e de *Le Comte de Monte-Cristo*, de Alexandre Dumas (1845)³ 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 a sucederam. O autor considera que a Revolução constituiu o momento em que se eliminou aquilo que até então era sagrado e as suas instituições representativas e que, assim, 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 [...]*.”⁴ Com efeito, no início do Século XIX existiram na Inglaterra dois tipos de teatro: um que correspondia a um tipo de arte erudita e que era apreciado pela aristocracia, e um 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.⁵ Este último é um melodrama tipicamente gótico, excessivamente violento, emotivo e que tem ainda como característica o recurso a efeitos especiais. Trata-se de uma forma de representação que pode estar ou não directamente relacionada com a Revolução Francesa, mas que é sempre intensamente teatral e política e

¹ Victor Hugo, *Quatrevingt-treize* (Paris: Collection Folio Classique, Éditions Gallimard, [1874] 1979)

² Charles Maturin, *Melmoth the Wanderer* (Oxford and New York : Oxford World’s Classics, Oxford University Press, [1820] 1989)

³ Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo* (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, [1845] 1981)

⁴ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New Haven: Yale University Press, [1976] 1995), p. 4.

⁵ Steven Bruhm, *Gothic Bodies. The Politics of Pain in Romantic Fiction*, (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1994), p. 63.

com a qual se pretendem representar questões como as do poder, da tirania, da opressão e da punição. Aliás, Cox⁶ 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 Francesa suscita naturalmente reacções distintas. De entre elas salientam-se as opiniões opostas de Edmund Burke e Thomas Paine – opiniões estéticas que reflectem as suas 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 tirania⁷ 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.⁸ Assim, enquanto Burke defende um conceito de teatro próximo do do projecto romântico – que procurou abolir a violência do palco, movendo-a do corpo para a mente –, 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 Bruhm⁹ chama “corpo gótico” e que diz corresponder ao espectáculo melodramático, a uma exposição integral do corpo torturado que, como nota Worrall,¹⁰ funciona do mesmo modo na realidade e na representação dramática:

“[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,¹¹ mas também aos lugares onde se praticavam a tortura e a execução públicas e que apesar da sua

⁶ Jeffrey Cox, “English Gothic Theater” in Jerrold Hogle (ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), p. 129.

⁷ Bruhm, *op.cit.*, pp. 65-68.

⁸ Segundo Cox (*op.cit.*, pp. 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.

⁹ Bruhm, *op.cit.*, p. 93.

¹⁰ David Worrall, “The Political Culture of Gothic Drama” in David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, (Oxford: Blackwell Publishers, 2000), p. 94.

¹¹ Confronte-se Bruhm, *op.cit.*, p. 62 e Cox, *op.cit.*, p. 126.

extrema violência é do agrado desses espectadores atentos a que Warroll faz referência (“*an attentive audience*”) – 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 na Inglaterra, também na 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. Com efeito, coexistiram durante o período da Revolução Francesa dois tipos de espectáculo trágico: aquele que teve origem no século XVII, a que Vincent-Buffault chama o “teatro da sensibilidade”,¹² e que assenta num terror doméstico; e um outro com origem no Regime do Terror, no terror político. Em ambos os casos, a encenação tanto pode assumir a forma de encenações com figuras e situações reais (discursos, julgamentos, execuções ou torturas públicas), como encenações teatrais com as quais se procura trazer ao público imagens amplificadas dessa realidade. O teatro da sensibilidade explora os dramas familiares, expondo perante um público ávido de lágrimas a intimidade de famílias fictícias, mas também uma privacidade até então nunca exposta – a da monarquia¹³ – chegando mesmo Luís XVI e Maria Antonieta a aparecer à janela e a chorar e abraçar-se perante a multidão que chorou com os seus monarcas.¹⁴ Apesar de, segundo Vincent-Buffault, a Revolução Francesa ter sido um teatro para a partilha de lágrimas¹⁵ e uma “apoteose do gosto pelas lágrimas e pela comunicação sensível”,¹⁶ 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 – e escarnecido perante o drama e o Terror que se abateram sobre a nobreza opressora e que foram chorados pela aristocracia, numa atitude de simpatia para com o regime monárquico, que é simultaneamente um desfazer da Revolução.¹⁷

Em “*Theater and Terror: Le jugement dernier des rois*”, Jean-Marie Apostolidès examina as relações que se estabeleceram entre o Terror político de 93¹⁸ e a história do teatro

¹² Anne Vincent-Buffault, *História das Lágrimas*, (Lisboa: Círculo de Leitores, [1986] 1997), pp. 55-56.

¹³ A este respeito confronte-se também Jean-Marie Apostolidès, “*Theater and Terror: Le jugement dernier des rois*” in Jean-Joseph Goux and Philip Wood (eds.), *Terror and Consensus. Vicissitudes of French Thought*, (Stanford: Stanford University Press, 1998), p. 138.

¹⁴ Vincent-Buffault, *op.cit.*, p. 76.

¹⁵ Idem, *ibidem.*, p. 80.

¹⁶ Idem, *ibidem.*, p. 76.

¹⁷ Bruhm, *op.cit.*, pp. 71-72.

¹⁸ O autor considera que existiram dois períodos de Terror, o de 1792, que resulta da invasão prussiana e que tem 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

francês ou, mais precisamente, entre o Terror e o seu espectáculo. Neste artigo, o autor refere a existência de dois teatros em Paris durante o período do Terror – o *Théâtre de la République* e o *Théâtre de la Nation* – e menciona as peças neles exibidas e o grau de sucesso ou insucesso obtido, consoante se tratava de peças mais ou menos radicais e se o momento político era mais propício a um ou outro tipo de peça. Por ser o mais radical, o *Théâtre de la République* foi o único que se manteve, tendo-se tornado 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 que foi 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. Apostolidès afirma que, com *Le jugement dernier des rois*, Maréchal redescobriu o verdadeiro sentido do teatro: o de julgamento popular.¹⁹ Na peça, os reis são deixados numa ilha em que existe uma 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 de que jorra lava incandescente (através do recurso a efeitos especiais como os que existiam também nos melodramas ingleses), o público reage com escárnio, à semelhança do que sucedia perante as execuções de nobres na guilhotina. Todavia, 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.²⁰ Quanto ao agrado do

guilhotina. Segundo Apostolidès (*op.cit.*, p. 135), é esta segunda fase do Terror que está mais ligada à história do teatro francês.

¹⁹ Idem, *ibidem.*, pp. 136-138.

²⁰ 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. 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 barças que eram afundadas nos rios. A este respeito confronte-se Jean-François Sirinelli,

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,²¹ como é referido por Villefort em *Le Comte de Monte-Cristo*:

“Robespierre, place Louis XVI, sur son échafaud ; Napoléon, place 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 e no teatro 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, 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 objecto, pelo sublime e pelo grotesco faz do homem romântico um espectador natural do sofrimento alheio: alguém que se compraz nesse sofrimento, que retira prazer e excitação do acto de observar o tormento de outro sujeito, numa atitude que, em *Melmoth the Wanderer*, é justificada por dois factores: 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-*

Dictionnaire de l’Histoire de France, vol. I, (Montréal: Armand Colin/Larousse- Bordas, 1999), p. 715), Markman Ellis, *The History of Gothic Fiction*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, [1988] 2000), pp. 102-103 e François Furet, “A Vendéia” in François Furet e Mona Ozouf (eds.), *Dicionário Crítico da Revolução Francesa*, (Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, [1988] 1989), p. 121.

²¹Apostolidès, *op.cit.*, pp. 139-141.

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. [itálico do autor]” (Maturin, [1820] 1989: 207)

Estamos perante uma situação na qual a experiência sublime resulta da possibilidade de experimentar a dor através da imaginação, isto é, segundo 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.²² Também Bruhm analisa esta “dor vista ao longe”,²³ referindo-a como uma expressão da capacidade humana de observar com luxúria a dor que não sente fisicamente. Tal como Burke, também Bruhm considera 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.²⁴ 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,²⁵ que é o factor que permite ter a noção da invulnerabilidade do corpo do observador (“*we glory in our impenetrability*”) e assim de obter prazer através da contemplação do espectáculo terrível que envolve a destruição de terceiros. Esta experiência é tão mais gratificante quanto maior for o grau de sofrimento infligido. Daí que se possa entender quer o facto de, durante o período do Terror, os cidadãos reservarem as tardes para assistir às execuções quer o 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 assim 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)

²² Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, (London: Basil Blackwell, [1757] 1990), pp. 131-132.

²³ Bruhm, *op.cit.*, pp. xvi-xvii.

²⁴ Idem, *ibidem.*, pp. xix.

²⁵ Idem, *ibidem.*, pp. xiii.

O processo de execução figura aqui como um ritual religioso, como um espectáculo que, à semelhança de muitos outros espectáculos populares, mistura o secular e o religioso. 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.²⁶ O envolvimento da Igreja não é um envolvimento inédito neste tipo de ritual de morte. Com efeito, bastaria recordar o período da Inquisição para não se estranhar a relação estabelecida entre sangue e missa e a possibilidade de num determinado período histórico se poder encarar a morte e a tortura como um ritual aceitável e até socialmente necessário e benéfico. Em termos religiosos existe mesmo a possibilidade de em determinados contextos, nomeadamente naqueles tão violentos quanto foi a Revolução Francesa, se poder distinguir dois tipos de execução: a que está associada à ideia de “malefício” e a que é referida como um “benefício”.²⁷ Segundo Bataille, o malefício visaria o mal, enquanto que com o sacrifício se procuraria eliminar os elementos perturbadores.²⁸ Assim, a execução da nobreza durante o período da Revolução constituiria uma morte sacrificial e seria justificável na medida em que era um rito fundamental para o estabelecimento e manutenção de uma nova ordem. O novo “corpo da sociedade” definido por Foucault²⁹ tem a necessidade de se proteger e fá-lo controlando ou simplesmente eliminando os elementos que perturbam o seu bom funcionamento. Daí a condenação e a execução de Gauvain, em *Quatrevingt-treize*, uma vez que a sua ajuda a Lantenac, apesar de ser uma demonstração do seu bom carácter enquanto homem, constitui uma ameaça para o movimento revolucionário. Daí também a necessidade de Cimourdain de sacrificar o seu amor filial em nome de um valor que considera 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.³⁰ 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

²⁶ Apostolidès, *op.cit.*, p. 139.

²⁷ George Bataille, *A Literatura e o Mal*, (Porto Alegre e São Paulo: L&PM Editores, 1989) p. 61.

²⁸ *Idem, ibidem.*, p. 61.

²⁹ Michel Foucault, *Microfísica do Poder*, (Rio de Janeiro: Edições Graal, [1979] 1992), p. 145.

³⁰ Dumas, *op.cit.*, p. 428.

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 negra³¹ 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*”.³² 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).

O retirar da máscara revela a impostura que, segundo Bruhm,³³ 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 (com a máscara do quotidiano sob a do Carnaval) 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 à 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

³¹ Bataille, *op.cit.*, p. 61.

³² Dumas, *op.cit.*, p. 428.

³³ Bruhm, *op.cit.*, p. 63.

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. A execução, a crueldade e a tortura constituem um acontecimento social a que toda a família assiste. Com efeito, a ideia de que se trata de um espectáculo para toda a família é reforçada aquando da anunciada execução de Peppino e Andrea, uma vez que a praça se encontra 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*”.³⁴

Aos olhos do Conde de Monte-Cristo a execução pela guilhotina, tal como todas as outras formas de suplício praticadas na Europa, não é suficientemente penosa face aos crimes cometidos. 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 tais crimes.³⁵ Em seu entender, a única forma de se fazer justiça tratando-se de crimes tão graves quanto aquele que foi cometido contra si é 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

³⁴ Dumas, *op.cit.*, p. 432.

³⁵ *Idem, ibidem.*, p. 425.

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)

Tal como em *Melmoth the Wanderer*, numa passagem em que o herói justifica a sua ansiedade em assistir ao sofrimento de outros seres,³⁶ também aqui 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 caracteriza o *picturesque*: aquilo que é apropriado à representação³⁷ 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*”³⁸ ou, até mesmo quando Monte-Cristo afirma o quanto o espectáculo da morte desperta a curiosidade, menosprezando o sofrimento infligido aos condenados– “[...] *ce qu’il y a de plus curieux dans la vie est le spectacle de la mort*”³⁹ – e diz ser este o sentimento que o motiva para assistir às execuções:

“- Et vous avez trouvé du plaisir à assister à ces horribles spectacles ?
- Mon premier sentiment a été la répulsion, le second l’indifférence, le troisième la curiosité.
- La curiosité ! le mot est terrible, savez-vous ?
- Pourquoi ? Il n’y a guère dans la vie qu’une préoccupation grave, c’est la mort; et bien! n’est-il pas curieux d’étudier de quelles façons différentes l’âme peut sortir du corps, et comment, selon les caractères, les tempéraments et même les mœurs du pays, les individus supportent ce suprême passage de l’être au néant ? ” (Dumas, [1845] 1981: 424-425)

Em *Le Comte de Monte-Cristo*, vai-se mesmo mais além e Villefort procura legitimar o gosto pelo espectáculo terrível através de uma argumentação rebuscada, segundo a qual a sua

³⁶ Maturin, *op.cit.*, p. 207.

³⁷ Uvdale Price, "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: Cambridge U. P., [1794] 1996), p. 274.

³⁸ Dumas, *op.cit.*, p. 436.

³⁹ Idem, *ibidem.*, p. 433.

observação constituiria uma forma de tratamento para as pessoas nervosas que necessitavam de emoções (“*pour les personnes nerveuses qui cherchent les émotions, il n’y a pas de spectacle qui vaille celui-là*”).

A execução pública transforma o crime legal num espectáculo que, em *Le Comte de Monte-Cristo*, 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 atempadamente uma janela com vista para o *palco*.⁴⁰ Mas as tabuletas servem ainda uma outra finalidade, elas 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 *piadosamente* às almas caridosas que rezem pelos condenados:

“-Les *tavolette* sous 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)

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*,⁴¹ uma forma de execução utilizada em Roma, que consistia numa tortura física sequencial a que o condenado procurava resistir, o que tornava o episódio bastante mais dramático e espectacular do que a 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”,⁴² isto é, partilhando a dor do *actor* em palco e construindo assim uma “comunidade dialógica” entre os sujeitos.⁴³ Franz e Albert correspondem ao espectador ideal de Edmund Burke, na medida em que exprimem simpatia pelos que sofrem,

⁴⁰ Idem, *ibidem.*, p. 431.

⁴¹ Idem, *ibidem.*, p. 438.

⁴² Vincent-Buffault, *op.cit.*, pp. 55-56.

⁴³ Bruhm, *op.cit.*, p. 100.

ainda que se trate de indivíduos de que se afastariam noutras situações.⁴⁴ A esta atitude opõe-se o modo impassível como o herói – figura sublime – observa a mutilação de Andrea. Uma atitude que é própria daqueles para quem a tortura e o sofrimento são já habituais e, como tal, não exercem sobre eles qualquer efeito. Uma atitude que, neste caso, não constitui apenas uma demonstração da crueldade de Monte-Cristo, mas também 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, la 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 como forma de expressão do seu desespero e, por fim, da forma lenta, particularmente brutal e aparatosa de execução, constituem três momentos fundamentais de uma punição que se pretende que tenha efeitos pedagógicos: a antecipação, a violência e a duração da tortura. Com efeito, o terror deste espectáculo resulta da soma 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,⁴⁵ no seguimento de uma proposta de Cesare Beccaria,⁴⁶ considera o factor fundamental de uma punição: a duração da tortura. Uma duração que no caso da *Mazzolata* é bastante longa, dada a forma de execução

⁴⁴ Idem, *ibidem.*, p. 24.

⁴⁵ Idem, *ibidem.*, p. 100.

⁴⁶ Em *On Crimes and Punishments*, (New York: Bobbs-Merrill, 1963).

propriamente dita e que no caso da guilhotina, que se pretendia extremamente rápida, era prolongada 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 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 e a consequente veiculação da sua mensagem aos que a observavam 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 do condenado e finalmente com o corte e a exibição da cabeça do executado. Há, portanto, em ambos os casos uma longa exposição do corpo em sofrimento num processo intencionalmente moroso e espectacular que segue a tradição *pedagógica/exemplar* dos autos-de-fé, mantendo-se 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 (é eliminada a procissão da noite anterior), a celebração (entrada dos condenados e leitura da sentença) e, finalmente, a execução.⁴⁷

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, quando já perante o seu carrasco o condenado assume determinadas atitudes ou emite determinadas declarações. No julgamento de Maria Antonieta, a exibição do corpo da ré 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 alegada promiscuidade sexual da rainha e assentam na literatura pornográfica que a tem como protagonista. Trata-se de uma dupla exposição do corpo: do corpo presente/original e do 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 *ancient regime* and during the Revolution itself [...].

⁴⁷ Francisco Bettencourt, *História das Inquisições. Portugal, Espanha e Itália*, (Lisboa: Temas e Debates, 1996), pp. 196-201.

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 da natureza e do contraste entre a harmonia sujeito/natureza e o espectáculo 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] 1965: 378-379)

O espectáculo proporcionado pelo corpo do indivíduo que neste excerto de *Quatrevingt-treize* culmina com a exibição da perfeição de Gauvain prolonga-se através da exposição do interior do corpo – neste caso, da referência à cabeça caída no cesto. Com efeito, a tortura/mutilação é usada como um meio para entrar no corpo e tornar exterior aquilo que é interior.⁴⁸ Durante o período do Terror, exibia-se assim o interior do corpo mostrando a cabeça cortada e o sangue que jorrava e, deste modo, a ostentação da ferida aberta revelava 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,⁴⁹ um sofrimento talvez igual ou superior ao seu. A tortura pública constituía pois um meio de exteriorização do interior do corpo individual mutilado,

⁴⁸ Bruhm, *op.cit.*, p. 102.

⁴⁹ Maturin, *op.cit.*, p. 207.

mas também do interior da multidão que assiste ao espectáculo e que é afinal uma representação do povo enquanto corpo único.⁵⁰ Uma exteriorização que não revela uma atitude uniforme perante o espectáculo da execução, mas sim as diferentes reacções que são 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 alarga o sofrimento da vítima aos que assistem à execução e, no caso de Gauvain, ao 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 torna 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 Lantenac⁵¹ 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] 1965: 378-379)

Todavia, a exposição 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 cerimónias fúnebres longas e encenadas. Uma encenação que 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 da “imagem do pai”,⁵² mas também despertar nos jovens o desejo de alcançar glória e virtude.⁵³ 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 morto 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 morto e de não serem corrigidas quaisquer imperfeições –

⁵⁰ Ellis, *op.cit.*, p. 104.

⁵¹ Hugo, *op.cit.*, p. 56.

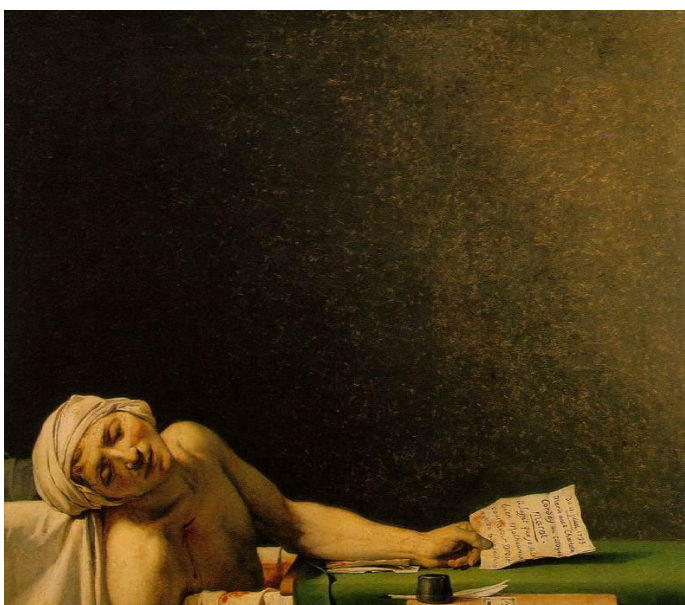
⁵² H. W. Janson, *História da Arte*, (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992), p. 179.

⁵³ M^a Helena da Rocha Pereira, “Expressão artística da Cultura Romana” in *Estudos de História da Cultura Clássica. Cultura Romana*, (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984), p. 458

procurava-se o “verismo”, o realismo absoluto que imortalizava o aspecto e o carácter dos homens retratados.⁵⁴

Desejando estabelecer uma aproximação entre as glórias da República Francesa e as da tradição republicana de Roma,⁵⁵ 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 o *La Mort de Marat* (1793), de Jacques Louis David, Figura 1),⁵⁶ 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.⁵⁷ Este espectáculo é particularmente aterrorizador, na medida em que estes corpos, enquanto monumentos que são, têm uma função unificadora, pretendendo simbolizar as feridas do corpo da França republicana e, por via destas, as de cada um dos cidadãos/espectadores.

Com efeito, o espectáculo do terror constitui uma enorme encenação que atrai o olhar curioso e que, como tal, se presta tanto à sua utilização enquanto espectáculo teatral (caso das torturas e execuções públicas, e da exposição do corpo), como à sua representação pictórica, como vimos relativamente ao corpo de Marat assassinado, mas que é também uma constante nos panfletos que circulam durante o período da Revolução Francesa, onde se representam os diferentes momentos das execuções e alguns corpos tanto de nobres como de mártires da Revolução (Figuras 2, 3, 4 e 5). Trata-se pois, na maioria dos casos referentes a panfletos, de uma dupla exposição do corpo ferido, na medida em que existe uma primeira exposição do indivíduo perante a multidão que assiste à encenação da tortura e da morte, dando esta posteriormente lugar a uma representação pictórica.



..., a França aproximou-se também das repúblicas de
p.cit., p. 24.

ncebida como um monumento público ao herói
rica.”.

or in Revolutionary France, 1770-1800, (Stanford:

Fig. 1 – Jacques Louis David, *La Mort de Marat*, 1793



Fig. 3 – Maria Antonieta representada no percurso até à guilhotina (Outubro de 1793).



Fig. 2 – Representação da subida de Danton ao cadafalso (1794).

Fig. 4 – O corpo ferido de Robespierre é exibido perante o Tribunal Revolucionário.

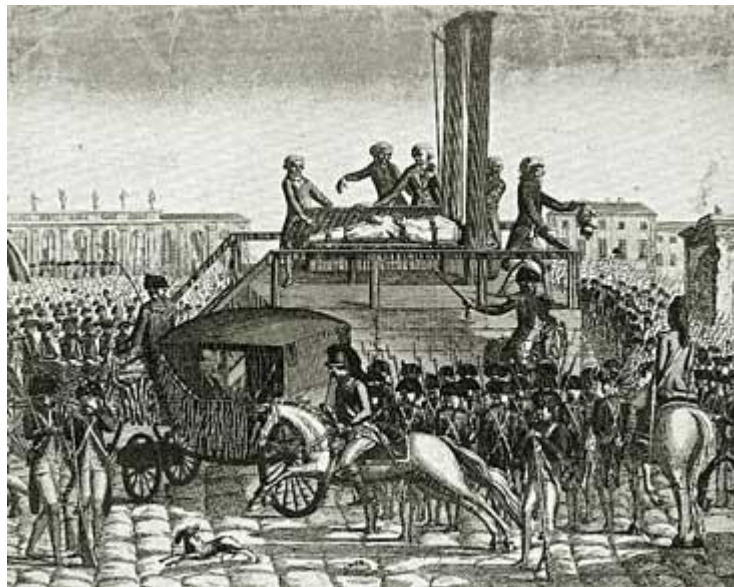


Fig. 5 – Exposição da cabeça guilhotinada de Luís XVI perante a multidão (Janeiro de 1793).

