

Corpo e Paisagem Românticos

Organização de
Helena Carvalhão Buescu
João Ferreira Duarte
Fátima Fernandes da Silva

ACT9

**Centro de
Estudos
Comparatistas**



Faculdade de Letras
da Universidade
de Lisboa

Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



Edições Colibri

Catálogo na Publicação – Biblioteca Nacional

Colóquio Corpo e Paisagem Românticos.
Lisboa, 2003

Corpo e Paisagem Românticos : [actas / do
Colóquio Corpo...] ; org. Helena Carvalhão Buescu,
João Ferreira Duarte, Fátima Fernandes da Silva.
(ACT : alteridades, cruzamentos, transferências ; 9)
ISBN 972-772-460-4

I – Buescu, Helena Carvalhão, 1956-
II – Duarte, João Ferreira, 1947-
III – Silva, Fátima Fernandes da, 1967-

CDU 82.02 Romantismo
82 A/Z.09
061.3

ACT 9

Corpo e Paisagem Românticos

Organização: Helena Carvalhão Buescu
João Ferreira Duarte
Fátima Fernandes da Silva

Edição: Ed. Colibri / C. Est. Comparatistas

Capa: Ricardo Moita

Execução Gráfica: Colibri – Artes Gráficas, Lda.

Depósito Legal n.º: 206 409/04

Tiragem: 500 exemplares

Lisboa, Abril de 2004

Metamorfoses do corpo no fantástico e no grotesco românticos

Maria João Simões
Universidade de Coimbra

E uma velha, com mais traça de bruxa que de taberneira, ergueu, da baixa lareira onde estava acocorada, a mal-azada cabeça (...) rosnando vinha a bruxa, arrastando-se nos decrépitos tamancos (...) e chegando aonde estavam os três, estacou de repente. (...) Com os *olhos que pareciam já feitos para o ver da vista exterior*, se pôs a contemplá-los numa atitude de indefinível expressão. *Disseras de um cadáver* que reconhece um vivo... de um esqueleto em cuja caveira se iluminasse de repente o vazio das órbitas descarnadas para vos olhar e saudar. Os três homens estavam fascinados (...).¹

Como se exerce este fascínio²? Que interesse terá o autor em o dizer e em descrever o seu efeito nas personagens? Eis o tipo de perguntas que pode dar início a algumas reflexões sobre a utilização do fantástico e do grotesco como via de acesso à representação da expressão corporal e do mundo das sensações.

N’*O Arco de Sant’Ana*³, Almeida Garrett delinea esta figura de bruxa, que afinal o não é, sobretudo para adensar o mistério do nasci-

¹ Almeida Garrett, *O Arco de Sant’Ana* (Porto: Lello & Irmãos, s.d.).

² A palavra reaparece quando a pretensa bruxa termina a sua dança e reitera-se assim o efeito exercido pelo comportamento estigmatizado da personagem: “Os três pasmavam e não diziam palavra, ainda fascinados do estranho olhar, do mais estranho cantar, e das arrastadas evoluções da dança da bruxa”, *Ibidem*, p. 92.

³ Retomando um projecto de 1833, Almeida Garrett escreve o primeiro volume do romance entre 1841 e 1844, mas só virá a elaborar o segundo volume entre 49 e 50. O primeiro volume é publicado em 1845, ano em que se inicia a paixão do autor pela Viscondessa da Luz, pois, segundo L. Silveira, “em 1849, já o romance durava há algum tempo, [Garrett,] num momento de crise, dizendo querer preparar-se para a solidão, foi viver para casa de Alexandre Herculano, à Ajuda. Nos

Act 9 – Corpo e Paisagem Românticos

mento de Vasco, o protagonista do romance. Parcas, vagas e misteriosas alusões aguçam a curiosidade do leitor que não sai defraudado na sua expectativa, pois o autor lhe preparou uma personagem diferente pela sua estranheza. Esta figura assemelha-se a um cadáver-vivo – comparação que, pela sua impossibilidade real em termos corpóreos, pela sua incongruência cai na alçada do fantástico. É que o monstruoso, mais que uma contravenção da ordem, chega mesmo a impedir que possa surgir a ideia de ordem – o que é próprio do fantástico⁴. Sublinhe-se também essa presença da ausência pressuposta na imagem do cadáver-vivo ou do esqueleto animado. De acordo com a inovadora abordagem do fantástico empreendida por Alain Chareyre-Méjan⁵, esta situação evidencia o problema da “irrepresentabilidade aterradora do ‘existir morto’”, que se gera no domínio do sentir. Para este autor, o elemento assustador do fantástico deve-se à “pura indeterminação”⁶ do existente proposto aos sentidos, o que, em seu entender, acentua terrivelmente a independência do real, da coisa, relativamente ao espírito⁷, num mundo onde “os mortos se levantam como as coisas se revoltam, assinalando a impossibilidade de produzir a existência numa especulação das causas”⁸.

Concorde-se ou não com esta abordagem que relaciona o fantástico com uma excessividade do real, o que é certo é que a estranheza é um elemento fundamental com que, pelos sentidos, se surpreende o sujeito antes mesmo de ele poder pensar, ou racionalizar a diferença, desencadeando o receio e o medo⁹. Este sentimento de estranheza surge

passeios a que forçava o amigo e que tanto incomodavam o historiador, porque lhe interrompiam o trabalho, sempre ‘por acaso’ encontravam a viscondessa. Garrett deixava então Herculano a passear sozinho”, Luís Espinha da Silveira, “Um homem de paradoxos” (*Expresso. Cartaz*, 13 de Fevereiro de 1999).

⁴ Cf. Alain Chareyre-Méjan, *Le Réel et le Fantastique* (Paris: L’Harmattan, 1998), p. 34. É notória a forma como Garrett implica o leitor nesta visão, pois utiliza o performativo na segunda pessoa – “disseras” – que institui a atitude afirmativa do sujeito-leitor, veicula a sua própria opinião e pressupõe a sua reacção.

⁵ *Ibidem*, p. 14.

⁶ *Ibidem*, p. 17.

⁷ *Ibidem*, p. 190.

⁸ *Ibidem*, p. 188.

⁹ Segundo A. Chareyre-Méjan, “je n’ai pas peur «de» mais je suis saisi par la peur ‘devant’. La peur ne représente pas l’état d’esprit de quelqu’un qui voit les choses d’une certaine façon. Elle est au contraire ce saisissement devant ce qui arrive quand on ne voit plus le monde d’aucune manière particulière.” (*Ibidem*, p. 16). Neste sentido, é difícil aceitar o acantonamento que T. Todorov reserva ao “estranho” – uma das suas subdivisões genológicas – que, segundo este teórico, “realiza uma única condição do fantástico: a descrição de certas reacções, em particular do

Metamorfoses do corpo

quando as outras personagens e, juntamente com elas, o leitor se confrontam com esta bruxa. A sua estranheza advém da capacidade de mudança na aparência das formas corporais evidenciada pela personagem. Por um lado, ela passa rapidamente de uma imobilidade letárgica para uma exuberante movência de bailarina grotesca que, “com saltos trôpegos, como de dança de entrevados”, “bailava em cadência com o seu arrepiado cantar”¹⁰. Por outro lado, ela transforma-se e o seu corpo de velha torta torna-se corpo de mulher nova e direita:

(...) ergueu-se em pé, direita, alta e forte, como se o *asqueroso* sapo que ainda agora se arrastava *disforme* pelo torpe lodo daquele chão, subitamente se transformasse num dos génios maus da miraculosa lâmpada de Aladino.¹¹

Através desta mobilidade verifica-se aqui essa resistência à categorização de que fala Chareyre-Méjan, quando afirma: “Le fantastique présente, au fond, la résistance de l’existence à la catégorie. Il exhibe l’insignifiance catégoriale comme indice essentiel de la talité du réel”¹².

Observa-se, nesta passagem do romance de Garrett, ainda que de forma ténue, a possibilidade da metamorfose, uma componente quase sempre imprescindível do fantástico que utiliza a incerteza e a mistura de natural e irreal. E não é por acaso que a transformação se opera a partir do disforme e do feio (conforme se sublinhou). Na verdade, o grotesco surge como um assíduo coadjuvante do fantástico.

Chegados a este momento, torna-se indispensável esclarecer que não se encara aqui o fantástico como espartilhado na estreiteza de um género. Na perspectiva escolhida, o fantástico é entendido como uma Qualidade ou predicado estético e alcança uma dimensão modal mais abstracta, permitindo uma abordagem mais incisiva da sua labilidade e coabitabilidade com outras categorias estéticas¹³.

medo; relaciona-se somente com os sentimentos das personagens e não com um acontecimento material que desafie a razão (o maravilhoso pelo contrário, caracteriza-se pela única existência de factos sobrenaturais, sem implicar a reacção que eles provoquem nas personagens)” – Tzvetan Todorov (1970), *Introdução à Literatura Fantástica* (Lisboa: Moraes, 1979), p. 96.

¹⁰ Almeida Garrett, *op. cit.*, p. 91.

¹¹ *Ibidem*. Itálico aduzido.

¹² Alain Chareyre-Méjan, *op. cit.*, p. 108.

¹³ A designação de “categorias” é mais utilizada no domínio da estética, como acontece com Étienne Souriau e Robert Blanché. Por sua vez, G. Genette prefere a designação de “predicados” estéticos (de origem kantiana, no dizer deste autor), conforme já foi evidenciado em estudo anterior (Cf. Maria João Simões, “Os ‘modos’ de Fradique: componemas dominantes n’A *Correspondência de Fradique Men-*

Act 9 – Corpo e Paisagem Românticos

Nesta perspectiva, de acordo com L. Armitt,

agora podemos olhar para o fantástico como uma forma de escrever que abre espaços subversivos dentro da fantasia em vez de a levar para um gueto que a empacotasse dentro de géneros. Neste processo mantém propriedades subversivas importantes sem capitular a uma classificação.¹⁴

Ressalta, então, o interesse de observar a maneira como o fantástico põe em causa a delimitação de fronteiras genológicas, axiológicas e outras. Contrariamente às “definições de género que tendem a encerrar os textos [dentro de fronteiras], o fantástico abre os textos a uma ambivalência que conspira contra as fórmulas”. Torna-se pois extremamente difícil estabelecer uma lista definitiva e imutável dos elementos que o engendram¹⁵. Na verdade, estes textos indefinidamente abertos e não-contidos dentro de fronteiras “colocam uma perigosa ameaça às noções de conformidade e fixidez”; assim sendo o fantástico torna-se “uma apelativa forma para a exploração da marginalidade socio-política e da ex-centricidade”. Para esta autora, o interesse da teorização de Todorov reside na apreensão desta transgressão tal como Michel Foucault a define: “Trangressão é uma acção que envolve o limite (...)”¹⁶. De facto, T. Todorov não deixa de referir esta potencialidade transgressora ao falar “da ruptura dos limites entre matéria e espírito”¹⁷.

Também o grotesco¹⁸ explora a discrepância e a ambiguidade de certos aspectos, relativamente àquilo que é considerado como normal no pensamento do senso comum, e joga com os tabus sociais. Como esclarece G. G. Harpham, o grotesco simultaneamente invoca e repudia as nossas convenções de inserção categorial, num jogo baseado no antagonismo:

des”, in *Congresso de Estudos Queirosianos. IV Encontro Internacional de Queirosianos. Actas*, vol. II, [Coimbra: Almedina/ILLP, 2002], pp. 760-762).

¹⁴ Lucie Armitt, *Theorizing the Fantastic* (London/New York: Arnold, 1996), p. 3.

¹⁵ Não deixará de ser útil, e muitas vezes até pedagógico, tentar elencar os ingredientes do fantástico como realiza Ana M. Ramos, mas convirá alertar para o facto de os textos os ultrapassarem facilmente – como também anota esta autora; Ana Margarida Ramos, “A (des)construção do fantástico em “Os Canibais” de Álvaro do Carvalho” (*Revista de Letras da Universidade de Aveiro*, 2000), p. 8.

¹⁶ Apud Lucie Armitt, *op. cit.*, p. 33.

¹⁷ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 103.

¹⁸ Sobre a origem o sentido da palavra “grotesco” assim como sobre a evolução e extensão sofrido pelo termo, confonte-se os dois primeiros capítulos da obra de Elisheva Rosen, *Sur le Grotesque. L’Ancien et le Nouveau dans la Réflexion Esthétique* (Vincennes: PUF, 1992).

Metamorfoses do corpo

Most Grotesques are marked by such an affinity/antagonism, by the co-presence of the normative, fully formed, “high” or ideal, and the abnormal, unformed, degenerate, “low” or material.¹⁹

O grotesco mantém a tensão da dualidade não resolvida: consiste na própria “guerra civil” de atracção e repulsa²⁰. Por isso, o grotesco não tem forma precisa ou fixa:

No definition of the grotesque can depend solely upon formal properties, for elements of understanding and perception, and the factors of prejudice, assumptions, and expectations play such a crucial role in creating the sense of the grotesque. It is our interpretation of the form that matters, the degree to which we perceive the principle of unity that binds together the antagonistic parts. The perception of the grotesque is never a fixed or stable thing, but always a process, a progression.²¹

O entrosamento do fantástico e do grotesco é possível, na medida em que ambos jogam com os limites racionalmente traçados e os juízos comumente aceites que rejeitam a diferença.

Mas, no romance de Garrett, estes predicados não ganham uma dimensão tal que se constituam como componemas²² dominantes – e por isso mesmo também não há o perigo de serem identificados como géneros. Estes predicados não só estão ao serviço do dramático e por vezes do melodramático explorados por este romance numa hibridez modal ou categorial semelhante à das *Viagens* (onde o trágico se conjuga com o dramático), como também concorrem para erigir o edifício genológico por que opta o autor: o romance histórico. Não raro este género se serve do elemento exótico medieval, com a sua forma de pensar condicionada não só pelas crenças religiosas mais elevadas, mas também pelas credências coalescentes, devedoras do mundo fantástico demoníaco.

Não surpreende, pois, que o desenho fisionómico do corpo e do rosto desta pretensa bruxa vá desembocar, afinal, no retrato assaz normal de uma das três mulheres que aparecem no episódio que representa o clímax dramático do romance. Aí é recuperada a normalidade da personagem cujos traços fisionómicos servem apenas para o acentuar de diferenças entre fisionomias que tanto apraz ao autor²³. Na ver-

¹⁹ Geoffrey G. Harpham, *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1982), p. 9.

²⁰ *Ibidem*, p. 9.

²¹ *Ibidem*, p. 14.

²² Sobre esta noção, confronte-se Maria João Simões, *op. cit.*.

²³ O retrato de Gertrudes surge no cap. XXIII.

Act 9 – Corpo e Paisagem Românticos

dade, quando finalmente El-Rei, o Justiceiro, está castigando o mau Bispo do Porto, Garrett faz entrar apoteoticamente as três mulheres no templo, salientando que representam “três distintos tipos das raças portuguesas”: “romano-celta” uma, descendente do “puro sangue da raça germânica” outra, e do “puro, puríssimo sangue da Arábia é a terceira, que (...) respira o queimor ardente do deserto, e nas só formas do corpo, no seu jeito, seu ar, revela todo o Oriente”²⁴. É uma estratégia recorrente em Garrett: a de configurar diferentes fisionomias femininas em jeito contrastivo bem romântico. Assim acontece com as três irmãs inglesas das *Viagens*, relativamente às quais a diferença de Joanhinha só se pode impor e opor logicamente pelo verde “naturante”; idêntico parece ser o procedimento do (embrionário) desenho das três primas de Ansur, contrastante com o retrato da sua velha mãe Raula, misto de santa e de bruxa, no conto “As Três Cidras do Amor”²⁵. Consciente deste jogo contrastivo, o autor d’*O Arco de Sant’Ana* chega falar explicitamente em comparação²⁶ e em antítese²⁷, embora

²⁴ O retrato das três mulheres traçado pelo romancista concede especial atenção aos olhos, mas não esquece o corpo, o porte e a sensualidade específica de cada uma: “Romano-celta a mais baixa, a mais viva. Sua fisionomia fortemente acusada salta de energia; em seus olhos negros sorri a luz da alegria ou resplandece o fogo do entusiasmo; as suas formas ágeis, flexíveis, rápidas de movimentos são o sonho do homem de espírito, é a Vénus mística, é a Psiqué do amor ideal que se reflecte da alma nos sentidos, que os sublima, que os põe em extase e lhes dá na Terra o gozar dos Céus. § Mais suave e mais doce a outra, a mais alta e menos direita, mais débil, mais feminina toda, denuncia o puro sangue da raça germânica que não se misturara com os outros, ou por singular capricho da natureza se estremou ao formar desse ente no seio materno. § Mas puro, puríssimo sangue da Arábia é a terceira, que, através de um véu que lhe cobre o rosto, respira o queimor ardente do deserto, e nas só formas de seu corpo, no seu jeito, seu ar, revela todo o Oriente” (Garrett, *op. cit.*, p. 246).

²⁵ Bela, Justa e Boa são os nomes das três filhas de Raula e de um rei mouro (este seria o segredo motor do conto). Os seus nomes sugerem alegoricamente um retrato psicológico. Augusto da Costa Dias aponta os anos 1839-1843 como data provável de escrita deste texto – Augusto da Costa Dias, “Prefácios e Notas”, Almeida Garrett, *Narrativas e Lendas*, (Lisboa: Editorial Estampa Dias, 1979), p. 142. As possíveis ligações entre este manuscrito e o d’*O Arco de Sant’Ana* serão ponderadas na preparação da edição crítica deste romance a realizar por Maria Helena Santana.

²⁶ Garrett afirma que “não houve tempo de as comparar”, mas só o diz depois de lhes ter traçado o retrato-tipo minucioso acima transcrito.

²⁷ A referência à antítese surge quando, num jogo (dir-se-ia) cinematográfico, o autor direcciona e afunila a focagem sobre as duas mulheres mais jovens afirmando: “Era o dia e a noite, era o Sol e a Lua, era a rosa e o jasmim, eram quantos nomes há que dizem formosura, e que emparelhados faziam melhor antítese (...) tão gentis ambas, tão diversas e tão amigas.” (Garrett, *op. cit.*, p. 250).

Metamorfoses do corpo

sugira que esse é um inevitável efeito sentido por quem rodeia as personagens em questão. Através desta estratégia que joga com a diferença, o autor evidencia a relutância do senso comum em aceitar o diferente, que leva a comportamentos preconceituosos e racistas – não é por acaso que bruxa/judia, ou Guiomar/Ester se encontram reunidas na mesma personagem desconsiderada, rejeitada e violentada.

Pelo meio do romance fica, de facto, o relato da cena não de sedução mas de violação da bela judia pelo perverso e ingrato cavaleiro, estranha e convenientemente não consciencializada senão *a posteriori*, pois a vítima, exausta da vigília, está a dormir. Como o mundo do sono atenua o sentido da violência, desrealizando a experiência corporal, este subterfúgio viabiliza a breve descrição do acto sexual (não isento de erotismo) bem ousada para a época. A atitude do cavaleiro é atribuída (muito convenientemente, também) a forças demoníacas²⁸, forças do mal que dominam o cavaleiro e que depois irão comandar o seu mau comportamento como Bispo – servindo, portanto, o fantástico como estratégica via de acesso ao mundo das sensações, ao mundo do corpo e ao domínio do erótico. Mas, apesar destas camuflagens atenuantes, é notório que o despertar do desejo no cavaleiro se deve à embriaguez dos sentidos, excitados por uma beleza diferente que o prende pela exuberância exótica da sua aparência, realçada pela leveza voluptuosa das vestes, como o autor salienta:

E ela era bela, de uma beleza toda judaica, toda árabe. A figura alta e esbelta, as formas severas, sem moleza nenhuma nos contornos, o rosto oval, a tez morena, os olhos negros, faiscantes, a testa breve, mas perfeitamente desenhada, os sobrolhos um tanto juntos, o cabelo preto, fino – fino de uma fartura e formosura surpreendente.²⁹

Poucas mensagens sobre o convívio entre diferentes raças e diferentes culturas terão sido comunicadas, entre nós, de forma tão subtilmente entrosada com a trama diegética como a que se observa neste romance, mostrando o fascínio do autor por estes problemas³⁰. Garrett não castiga só os desmandos da oligarquia clerical – evidencia também a injustiça do preconceito relativamente ao estrangeiro e ao diferente em termos sociais, culturais e racionais, muito embora fique ainda

²⁸ A intervenção demoníaca é sugerida através de uma expressão do capítulo XX: “Deu-me o demónio em má hora a um homem” (*Ibidem*, p. 103).

²⁹ *Ibidem*, p. 171.

³⁰ Já nas *Viagens*, Garrett tematizara o choque cultural sofrido por Carlos; mas seriam as suas narrativas inacabadas que levariam mais longe o confronto cultural de raças diferentes. Repare-se que já em “As Três Cidras do Amor”, paralelamente ao ódio pelos mouros surge também a hipótese de uma cristã se enamorar de um mouro – o que seria impensável no universo herculiano.

Act 9 – Corpo e Paisagem Românticos

prisioneiro do pensamento da sua época, ao propor ao leitor, no fim, a conversão da bruxa judia. Ora esta concessão feita no desenlace significa também que o autor abdica do predomínio do fantástico, integrando-o apenas como estratégia coadjuvante.

Se recuarmos alguns anos, encontramos diferentes opções e estratégias na narrativa de Herculano no que diz respeito à utilização do fantástico e do grotesco, nomeadamente n'“A Dama Pé de Cabra”, de 1838³¹.

Esta narrativa funciona como um claro exemplo de como os predicados estéticos, através de um processo de opacificação e objectivação dos elementos constituintes, se cristalizam em géneros. Muitas vezes, os textos literários trabalham essa cristalização categorial que, em certa medida, é uma forma radical desse processo de objectivação que Genette diagnostica na predicação estética em geral e na predicação artística em particular e que implica a transferência do (de qualidades apreendidas pelo) sujeito para (qualidades no) o objecto³².

Os elementos geradores da impressão fantástica são convocados nesta narrativa de Herculano, funcionando cumulativamente por reiteiração e por imbricação com o sobrenatural demoníaco. A manifestação diabólica, o ónagro falante, voador, inteligente, as canções encantatórias, as metamorfoses, as vozes, as visões e os poderes sobrenaturais mostram o predomínio da fenomenologia meta-empírica de carácter negativo nesta narrativa, à qual se opõe a fenomenologia meta-empírica de sinal positivo menos explorada explicitamente, mas sempre implícita³³. A presença do demónio faz-se notar sob variados indícios e signos e é através deles que mais se desvela o corpo feminino atingido pela deformação – primeiros os pés, depois o rosto e por fim as mãos:

Só quando, à noite, no seu castelo, pôde considerar miudamente as formas nuas da airosa dama, notou que tinha os pés forçados como os de cabra. (...)

O barão olhou para ela: viu-a com os olhos brilhantes, as faces negras, a boca torcida e os cabelos eriçados. (...)

³¹ Alexandre Herculano, *Lendas e narrativas* (Lisboa: Ulisseia, 1988), p. 18.

³² As qualidades, ou como Genette prefere dizer, os predicados, constituem “eficazes operadores de objectivação” (*L'Oeuvre d'art. La relation esthétique*, vol. II, Paris: Ed. Seuil, 1997), uma vez que o seu aparente carácter descritivo encobre a relação apreciativa do sujeito. Mas, mais do que uma simples transferência, este processo ganha, por assim dizer, opacidade através da *representação* ou da *presentificação*.

³³ Desde o início, a união de D. Diogo com a dama é selada sob a promessa de repudiar o sinal da cruz.

Metamorfoses do corpo

E a mão da dama era preta e luzidia, como o pêlo da podenga, e as unhas tinham-se-lhe estendido bem meio palmo e recurvado em garras.³⁴

A descrição da metamorfose do corpo sob a égide do poder demoníaco parece ser a rara fórmula através da qual Herculano se permite mostrar o corpo feminino. Na verdade, a descrição do corpo feminino (ou, sequer, do rosto) é praticamente inexistente, por exemplo, no romance *Eurico, o Presbítero*³⁵. Até no encontro dos amantes em Covadonga o autor só refere abstractamente a sua beleza angelical, permitindo aos amantes apenas um febricitante contacto das mãos e, quando muito, a mais ousada aproximação corporal depende de “um movimento delirante” através do qual Eurico “apert[a] contra os lábios [que queimavam] a mão da donzela”³⁶. Na mais arrojada descrição feminina deste romance, o corpo apresenta-se já sulcado pela morte, sendo sintomático que esta descrição surja no episódio do Mosteiro, onde domina o horrífico e o macabro:

Hermentrada não está morta. Ergueu-se. Tem a cabeça descoberta, os louros cabelos esparzidos, o colo nu. Bem como o aspecto do formoso arcanjo de luz no dia em que, rebelde, a espada de fogo lhe estampou na fronte a condenação eterna, o seio e o rosto da monja, suavemente pálidos, estão sulcados por betas escuras, que serpenteiam por aquele gesto como as víboras estiradas ao sol sobre um busto grego tombado entre ruínas de antigo templo pagão.³⁷

O universo ficcional de Herculano evidencia o favorecimento que o autor concede à contenção e sublimação do erótico, ao qual se acede apenas de modo equívoco pelos estados delirantes³⁸. Alegoria da vertigem dos sentidos é afinal a visão da voragem infernal que os olhos curiosos de D. Inigo espreitam a medo quando o ónagro enviado pela Dama Pé de Cabra esbarra com a cruz, dado que antecipa a sua perdição. A caça poderá ter aqui um duplo sentido, pois D. Inigo é “caçado” pelas forças maléficas, já que se deixa seduzir pelos poderes derogadores dos limites temporais e espaciais que as forças do mal

³⁴ Alexandre Herculano, *op. cit.*, p. 219.

³⁵ Mesmo a Hermengarda apeteçada pelo amir aparece envolta num “raro cendal que a cobria até aos pés”, pelo que as suas “formas mal se podiam adivinhar” (*Ibidem*, p. 136). N’*O Bobo*, o “anjo inocente” que é Dulce até no último encontro com Egas se apresenta com um véu.

³⁶ *Ibidem*, p. 186.

³⁷ *Ibidem*, p. 116.

³⁸ Pense-se nos delírios de Hermengarda (caps. XVII, XVIII) ou de Dulce de *O Bobo* (cap. VIII).

Act 9 – Corpo e Paisagem Românticos

mostraram e que ele experimenta, durante a busca e o resgate de seu pai. Este final sugere a continuação da vulnerabilidade masculina ao encanto ou feitiço feminino – sempre diabólico. Assim sendo, a permissividade dos sentidos e das relações apenas é admitida porque considerada no domínio do fantástico.

Bem diferente da contenção herculaniana se mostra a ficção de Álvaro do Carvalho relativamente a estes aspectos. As suas estratégias são a desmesura, o exagero, a caricatura e mesmo a paródia³⁹. Para descrever as suas personagens femininas, o contista alonga-se em pormenores, faz inúmeras comparações (eruditas, barrocas, clássicas e românticas), emprega uma linguagem profusa, visando realçar com estes elementos a sua sensualidade excessiva, mórbida, exótica ou estranha:

Rosaura apaga (...) as lágrimas teimosas e atira ao longo das espáduas os cabelos soltos de azeviche, fitando-me de rosto afogueado por um misto de contrários sentimentos.

Descansava o corpo mórbido nos coxins (...) e o estofado macio e flácido do seu amplo roupão não furtava a meus olhos nenhuma das airoas curvas, nenhum dos peregrinos contornos dum talhe que logo recordava a voluptuária negligência da ideal formosura grega

Rosaura tinha (...) quanto há de mais doce e pudico na virgem, temperado indiscretivamente com um tanto de libidinosa soltura de pecadora (...). Crescera sob o influxo do ardente sol da América (...) que se infiltra no sangue como lepra invisível. (...) Amava-me com um amor doido insaciável e ferino (...). Às vezes (...) via-a correr para mim, ágil e elástica como uma pantera. Mas de súbito (...) semelhando a rola mansa (...) caía-me quebrada aos pés, como uma escrava.⁴⁰

Como inocentes pecadoras ou pecadoras inocentes emergem as seduzidas ou sedutoras mulheres destes contos, oscilando entre os clichés românticos da mulher angelical e da mulher fatal, ou revelando uma escondida sob as vestes da outra, tal como acontece em “A Vestal!”. Neste conto, o céptico e desmi(s)tificador Fausto constantemente

³⁹ A paródia é indispensável para a interpretação de “Os Canibais”, como acentua M. N. Oliveira: “encaramos como coerente a tese de Maria João Gomes ao admitir ser a forma do barroco vocabular em Álvaro do Carvalho acima de tudo uma “técnica paródica”. Possuído de uma vontade inequívoca de zombar do artificialismo de um género que mantém em vida um universo pouco plausível, o autor acrescenta-lhe uma linguagem excessiva e antiquada com intuídos parodísticos”. Maria do Nascimento Oliveira, *O Fantástico nos Contos de Álvaro do Carvalho* (Lisboa: Biblioteca Breve, 1992), p. 81. À utilização reiterada da expressão “Vai alta a Lua” de Soares de Passos, no conto “J. Moreno”, subjaz também um visível jogo paródico.

⁴⁰ Álvaro do Carvalho, *Contos* [1868], Lisboa: Relógio d’Água, 1990, pp. 177-8.

Metamorfoses do corpo

previne L. Guntar, o protagonista, sobre a capacidade dissimuladora da mulher e sobre a sua voracidade mortífera⁴¹, da qual ele é, aliás, o exemplo traumático. De facto, a título de exemplo dissuasor, Fausto conta a violação que sofrera e o modo como uma noiva provinciana “angélica, tímida e pudorosa” se pode transformar numa devoradora de adolescentes, impondo-lhe a sua nudez, o seu desejo imperativo. A narração seria algo escabrosa para a época, mas alguma veste cobre ainda o corpo da mulher “quase nua”. Já o mesmo não se passa na cena que o protagonista, já casado, irá presenciar, quando, movido pelo ciúme, espreita sua mulher e descobre a sua predilecção contranatural. O intuito chocante é conseguido através do grotesco do erotismo animalesco, verificando-se como, segundo G. Harpham, o grotesco se instala nos “intervalos” categoriais⁴², na anomalia categorial, onde também radicam os tabus⁴³.

Claramente dissonante⁴⁴ em relação às convenções da época, estes comportamentos quase se tornam irreais, aproximando-se do fantástico pouco a pouco pelo mistério, pelo frenesim alucinado, pela humanização quase impossível ou pela lubricidade mágica⁴⁵.

Às vezes, o mistério e o acontecimento fantástico, quando o leitor já está a ponto de aceitar o implausível, acabam por se desvanecer e por se poderem explicar com razoabilidade através daquilo que perdura na memória. É o que acontece no conto “O Punhal de Rosaura”,

⁴¹ Abundam neste conto a identificação da mulher com a víbora e com abismos ou sorvedouros: “– Eu não verbero a amante, esmago a víbora” (*Ibidem*, p. 137). Outro exemplo: “Conheces a mulher? (...) Sondaste o abismo de mistérios e incoerências, que o Inferno disfarçou nas seduções da mulher? (...) Amodorrado entre uns braços de alabastro, o homem esquece o que sejam cívicas virtudes, desflora a castidade da inteligência, efemina-se e deprava-se, como... como a mulher.” (*Ibidem*).

⁴² Geoffrey Harpham, *op. cit.*, p. 17.

⁴³ *Ibidem*, p. 4.

⁴⁴ Segundo E. Rosen, com os românticos o grotesco ganha uma dimensão criativa inovadora e com ele surge “un nouvel état de l’art, des savoirs et du monde, marqué du sceau de la dissonance et de l’hétérogénéité” – Elisheva Rosen, *Sur le Grotesque. L’Ancien et le Nouveau dans la Réflexion Esthétique* (Vincennes: PUV, 1992), p. 48.

⁴⁵ Vários exemplos deste processo podem ser apontados: a violadora parece “febril” e com uma “fascinação” estranha; noutra episódio, Fausto confessa ter sido dominado pelo “fluido diabólico (...) que faz do homem mais são um sátiro concupiscente” (Álvaro do Carvalho, *op. cit.*, p. 148); na cena nupcial, Guntar entra em “delírio” e Florentina “enrosca-se no esposo com exaltação felina e, raivosa de amor, crava-lhe na face os dentes vorazes” (*Ibidem*, p. 160); na cena final, Guntar “julga-se ludíbrio das maravilhas dum conto”, e Florentina, imóvel, está “marmorizada” para aparecer no fim qual “espectro da loucura” (p. 173).

Act 9 – Corpo e Paisagem Românticos

onde a misteriosa sombra e o possível fantasma se reduz afinal a um ser que apenas ostenta uma aparência capaz de excitar memória da mulher morta, fazendo jus à ideia de que:

Le fantôme est l'écho dans la mémoire de l'arrêt sur image qui accompagne la mort d'un être cher. (...) En définitive, le grand thème fantastique est l'illusion du déjà vu. Mais justement. Il n'y a pas d'illusion. Seulement du déjà vu. L'illusion porterait sur le contenu. En fait, cela même que l'on a bien déjà vu c'est le fait que l'on a vu alors était réel. L'illusion porte sur l'impression de réel.⁴⁶

Ao invés da lenda da “Dama Pé de Cabra”, outras vezes os contos de Álvaro do Carvalho propõem inicialmente situações plausíveis e verosímeis. Sem pretender catapultar logo o leitor para o jogo ficcional indispensável ao fantástico – que implica o acreditar, por parte do leitor, em fenómenos e circunstâncias derogadoras dos limites do possível (como acontece no texto de Herculano) – os contos de Álvaro do Carvalho vão construindo um conjunto de tensões e mistérios⁴⁷ onde o invulgar permeia com o terrífico e o insólito com o escondido. Através das alusões, dos indícios reiterados (cujo verdadeiro alcance o leitor só pode ter *a posteriori*), se vai preparando o leitor para a sugestão do irreal ou do impossível, segundo a lição de Hoffmann e de Poe que o contista refere explicitamente em “Os Canibais”⁴⁸.

Assim a sugestão do fantástico e o grotesco vêm lentamente in-suando o estranho e o diferente e, assim, vão ganhando uma dimensão subversiva da ordem natural e instituindo uma ruptura da norma. Ora as convenções sociais e morais comandam a permissibilidade do que se desvela ou não relativamente ao corpo (e à alma!). Quanto a este aspecto, a ficção de Álvaro do Carvalho é notoriamente derogadora do convencional, explorando bem mais que Garrett a função subver-

⁴⁶ Alain Chareyre-Méjan, *op. cit.*, pp. 82 e 83. Para Chareyre-Méjan, “L’objet du souvenir est le même que celui auquel nous confronte le sentiment du fantastique. Quel est-il? Un fantôme. Entendez par là toutefois non pas un esprit mais la rémanence du réel en tant qu’aucune idée ne peut en abolir la réalité quand il a eu lieu. L’image du passé délivre son spectre. Bien sûr, “percevoir signifie immobiliser”! Et c’est pourquoi nous ne percevons que des fantômes” – *Ibidem*, p. 79.

⁴⁷ Exemplo deste clima de mistério e tensão não isento de comicidade e intenção paródica pode ser colhido no conto “J. Moreno”, quando o protagonista acordando do seu sonho agitado por um estremeção julga ver o fantasma de seu pai e afinal, não era senão... o cozinheiro.” – Álvaro do Carvalho, *op. cit.*, p. 81.

⁴⁸ Cf. Carvalho, *op. cit.*, p. 241. Também em Hoffmann abundam os estados delirantes ou semi-inconscientes que permitem o ludíbrio d’“A Mulher da Máscara”. Também Poe parte muitas vezes simplesmente de uma percepção do “estranho” que se adensa progressivamente, como no célebre conto “Ligeia”.

Metamorfoses do corpo

siva do fantástico e do grotesco, que Herculano contorna; daí, a subversão da moralidade ironicamente questionada nesta ficção:

[M]il outros ilustres colegas que me precederam costumavam consagrar os últimos trechos (...) à dedução da moralidade (...). Por mim, inimigo figadal de relhas tradições, fiz protesto de não os imitar (...). Por forma alguma convinha ao meu intento reservar para o remate a fria moralidade, segundo usança de meus defuntos confrades (...). Mas para que ma não censurem por leigo na missão, que escolhi, aí a dou (a moralidade) em duas palavras suculentas, conceituosas e profundas como se me empertigasse sobre a sagrada trípole da sibila.⁴⁹

A prometida moralidade revela-se ser o inverso dela. Com efeito, nestes contos, a paródia, na ambígua dualidade que lhe é característica⁵⁰, domina a voz narrativa constantemente desmistificadora que, desta forma, vai para além da distância aberta pela ironia romântica, ganhando uma maior complexidade que não evita nem colmata certas incongruências deste contraditório e paradoxal escritor que cometeu a extrema e perigosa ousadia de metamorfosear a mulher em pedra:

Todo o pensamento da poesia era tirado da metamorfose da desventurada ninfa. (...)

Ela a ver e a sentir que as formas delicadas lhe vão ganhando pouco a pouco as curvas brancas dum rochedo (...).⁵¹

⁴⁹ *Ibidem*, p. 237.

⁵⁰ Sobre a questão da dualidade paródica é incontornável a obra de L. Hutcheon, conforme se salientou em estudo anterior (Cf. Maria João Simões, *op. cit.*), pp. 760-762.

⁵¹ Álvaro do Carvalho, *op. cit.*, p. 218.