

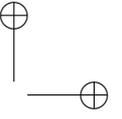
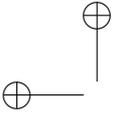
João Carlos Firmino Andrade de Carvalho

Ana Alexandra Seabra de Carvalho

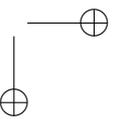
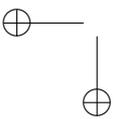
(Coordenação)

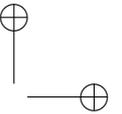
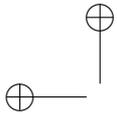
**O monstruoso
na literatura e outras
artes**

CLEPUL

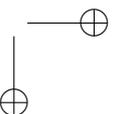
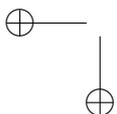


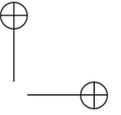
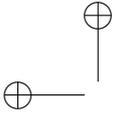
2





O monstruoso na literatura e outras artes





FICHA TÉCNICA

Título: *O monstruoso na literatura e outras artes*

Coordenação: João Carlos Firmino Andrade de Carvalho, Ana Alexandra Seabra de Carvalho

Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

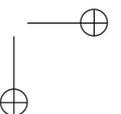
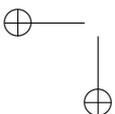
Edição: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

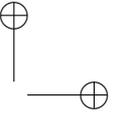
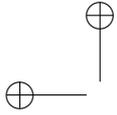
Lisboa, Junho de 2018

ISBN – 978-989-8916-19-8

Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projecto «UID/ELT/00077/2013»

Esta é uma obra em acesso aberto, distribuída sob a Licença Internacional Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 (CC BY NC 4.0)

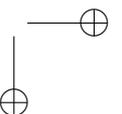
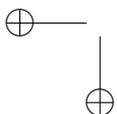


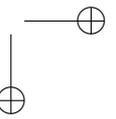
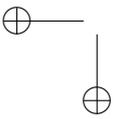
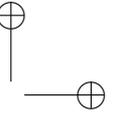
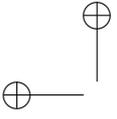


João Carlos Firmino Andrade de Carvalho
Ana Alexandra Seabra de Carvalho
(coordenação)

O monstruoso na literatura e outras artes

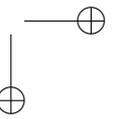
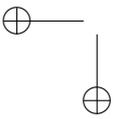
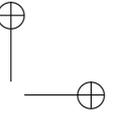
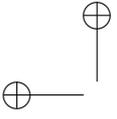
CLEPUL
2018

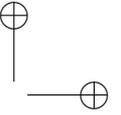
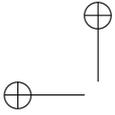




Índice

| | |
|--|-----|
| João Carlos Firmino Andrade de Carvalho, Ana Alexandra Seabra de Carvalho | |
| <i>Nota Prévia</i> | 5 |
| Adriana Freire Nogueira | |
| <i>Monstros marinhos na mitologia e na arte</i> | 7 |
| M ^a Jesús Botana Vilar | |
| <i>A figura maléfica do demo nas «Cantigas de Santa Maria»: o ‘magicus’ versus o ‘miraculosus’</i> | 19 |
| João Carlos Firmino Andrade de Carvalho | |
| <i>Estranhas e admiráveis singularidades da natureza – alguns exemplos (séculos XVI-XVIII)</i> | 39 |
| Ana Isabel Soares | |
| <i>Demasiado humano – a familiaridade do monstro</i> | 53 |
| José Paulo Cruz Pereira | |
| <i>Goya: «el sueño de la razón produce monstruos»...</i> | 69 |
| Ana Alexandra Seabra de Carvalho | |
| <i>A sedução do vampiro</i> | 91 |
| João Minhoto Marques | |
| <i>Eu e o monstro – olhares sobre um velho tema</i> | 109 |
| Jorge Manuel Neves Carrega | |
| <i>Algumas figurações do monstro no cinema de Hollywood do século XX</i> | 123 |
| Pedro Emanuel Quintino de Sousa | |
| <i>O Labirinto do Fauno e os monstros históricos de Guillermo del Toro</i> | 135 |



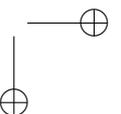
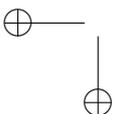


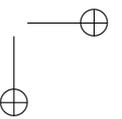
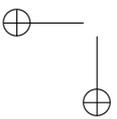
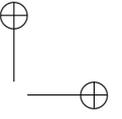
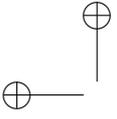
Nota Prévia

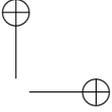
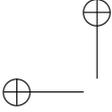
Entre 20 de outubro de 2017 e 9 de fevereiro de 2018 realizou-se um Ciclo de Conferências, dedicado à temática da representação do monstruoso na literatura e outras artes, iniciativa resultante da parceria entre o Departamento de Artes e Humanidades da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve e a Biblioteca Municipal de Faro “António Ramos Rosa”. O evento, que decorreu nas instalações da Biblioteca Municipal de Faro e da delegação regional do Instituto Português do Desporto e Juventude, teve por objetivo a divulgação da temática teratológica, quer no plano literário quer no de outras artes, suscitando a reflexão analítico-interpretativa em torno de diferentes formas de configuração da monstruosidade em diversos momentos históricos (da Antiguidade à Contemporaneidade), e dirigiu-se a um público heterogéneo, constituído por círculos de leitores e usuários da Biblioteca, por círculos escolares, universitários e culturais da cidade e da região, bem como por outros interessados na especificidade da temática abordada. Reúnem-se agora, neste livro, as versões escritas dessas nove conferências proferidas por especialistas das áreas da literatura e outras artes, disponibilizando, deste modo, ao Leitor, o resultado escrito da reflexão, análise e interpretação propostas por cada um dos autores. Queremos deixar aqui o nosso agradecimento aos autores que, prontamente, aderiram a esta iniciativa e disponibilizaram os seus textos, bem como ao *Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa* (CLEPUL) que tornou possível a sua publicação.

Faro, 2018

Os Coordenadores,
João Carlos Firmino Andrade de Carvalho
Ana Alexandra Seabra de Carvalho







Monstros marinhos na mitologia e na arte

Adriana Freire Nogueira¹

De facto, tal como as crianças tremem e receiam tudo, na escuridão cerrada, assim também nós, em plena luz, receamos por vezes as coisas que não são de modo nenhum mais de recear do que as que as crianças temem e imaginam que vão acontecer.

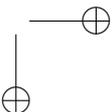
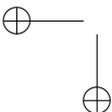
(Lucrécio, *Da Natureza das Coisas*, III, vv. 87-90²)

As primeiras referências a monstros marinhos aparecem, na literatura da antiguidade, ligados ao ciclo troiano, quer através dos poemas homéricos, quer através da tradição literária que se desenvolveu à volta desse tema que se tornou popular.

A palavra grega que, genericamente, significa sinal, portento, e, mais especificamente, monstro, é *teras*, *teratos*, de cujo radical (*terat-*) se construíram palavras como *teratologia* (estudo dos monstros ou das malformações) ou *teratogenia* (criação de monstruosidades ou de malformações). Mas também se encontram outras com estes sentidos, como *pêlor* (portento, prodígio, monstro), *kampos* ou *kêtos*. Estes dois últimos significam especificamente monstros

¹ Universidade do Algarve / CIAC / CECH-UC.

² Tradução de Luís Cerqueira, Lucrécio, *Lucrécio. Da Natureza das Coisas*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2015.



marinhos. De *kêtos*, *kêteos*, deriva a palavra “cetáceo”, pois também designava qualquer peixe ou entidade do mar, de grandes proporções, como é o caso das baleias.

1. *Kêtos*, monstro marinho

Na *Ilíada*³, 20, 144-8, há uma referência indireta (para nós, pois os gregos saberiam a que se aludia) a um mito anterior à Guerra de Troia, em que *kêtos* aparece uma vez, assumindo-se, na tradução, que a palavra está subentendida uma segunda vez, havendo uma identificação de um cetáceo com um monstro marinho:

Assim falando, abriu caminho o deus de cabelos azuis
até à muralha amontoada do divino Hércules,
a alta muralha que para ele os Troianos e Palas Atena
havam construído para que lá se abrigasse do famoso cetáceo,
quando o monstro marinho o perseguiu da praia até à planície.

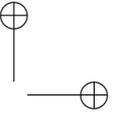
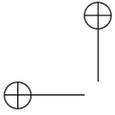
Esta referência remete para a história de Hesíone, filha de Laomedonte, rei de Troia, representada neste vaso (*kratêr-de-colunas*⁴) do séc. VI a.C., do período coríntio tardio.



(Foto cedida por ©petrus.agricola on flickr)

³ Cito sempre a tradução de Frederico Lourenço, *Homero. Ilíada*, Lisboa, Cotovia, 2005. Todos os sublinhados são meus.

⁴ Cf. Maria Helena Rocha Pereira, *Um vaso grego*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, nota da p.6. e quadro da p.13.



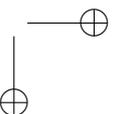
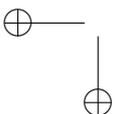
Por não ter cumprido a sua palavra para com os deuses Apolo e Posídon, que contruíram a muralha de Troia, este último envia a Laomedonte um “monstro que se erguia do mar” (*kêtos anaferómenon hupo plemmuridos*), que entrava pela terra adentro e devorava as pessoas⁵, aceitando como sacrifício a sua filha Hesíone. O rei manda acorrentar a jovem a um rochedo, mas Hércules chega à cidade e predispõe-se a salvá-la, se ele lhe der os seus cavalos. Laomedonte concorda⁶, e Hércules mata o monstro. A imagem mostra o momento em que o herói lança as suas setas para uma cabeça (com aspeto de peixe descarnado) que está a sair de uma gruta, enquanto Hesíone atira pedras na mesma direção.

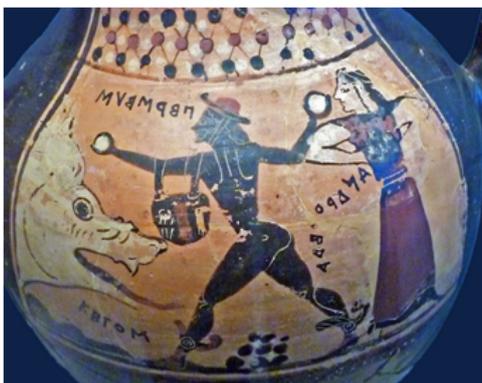
Esta situação de uma jovem presa a um rochedo, para ser devorada por um monstro, mas que é salva por um herói, continua, através dos séculos, a ser glosada na literatura e nas suas equivalentes representações artísticas⁷, se bem que a fonte da antiguidade não seja, normalmente, Hesíone, mas uma outra protagonista, mais famosa: Andrómeda. Por a mãe (a rainha Cassiopeia) ter afirmado que ela era mais bela do que as Nereidas, Posídon exigiu que fosse sacrificada. A jovem é, então, agrilhoadada a um rochedo, onde aguardava que um monstro (*ceto*, como é expresso em latim por Higino, quando nos conta esta história) a devorasse, quando Perseu a encontrou. O herói, munido das sandálias aladas cedidas por Hermes e da cabeça da górgona Medusa, que acabara de vencer, derrota o monstro e casa com a princesa.

⁵ Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca*, 2, 104.

⁶ Mas, uma vez mais, não cumpre com a palavra dada, como se alude na *Iliada*, em 5.648-651.

⁷ Como no épico *Orlando Furioso*, de 1516, de Aristo (1501-1556), onde Ruggiero salva Angelica, amarrada a um rochedo, de um monstro marinho. Esta cena aparece frequentemente na história da arte, desde a época em que o romance foi escrito, como a obra de Girolamo da Carpi (1501-1556), até à atualidade, como a do pintor letónio Arthur Berzinsh (Riga, 1983), que tem um *Ruggiero rescues Angelica*, de 2011, passando por versões mais conhecidas, de artistas como Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) ou Giorgio De Chirico.





(Foto cedida por ©petrus.agricola on flickr)

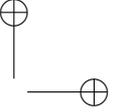
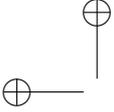
Os nomes das personagens (em alfabeto coríntio arcaico, escritas quer da direita para a esquerda, quer da esquerda para a direita) estão registados na própria ânfora⁸: Andrómeda, Perseu e Ketos (junto do monstro). O mesmo acontece neste mosaico do período do império romano⁹, que tem o nome a garantir a identificação:



(Foto cedida por ©petrus.agricola on flickr)

⁸ Encontra-se no *Altes Museum*, de Berlim, Alemanha.

⁹ Encontra-se em Gaziantep, Turquia, no Zeugma Mosaics Museum.



Como se consegue ver mais do que a cabeça da criatura, é possível perceber que os anéis que constituem a sua cauda estão próximos da representação de serpentes marinhas e as terminações parecem rabos de peixe.

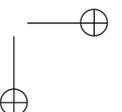
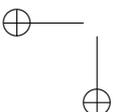
2. Cetáceos e outros

Como referido acima, *kêtos*, *kêteos* podia também significar um peixe ou ser marinho de grandes proporções, como baleias, golfinhos ou focas. Na *Ilíada* 13, 27-8, *kêtea* não é traduzido por “monstros”, mas por “golfinhos das profundezas”: “Por baixo [do carro de Posídon] dançaram / golfinhos [*kêtea*] das profundezas, pois conheciam seu soberano. / De felicidade se abriu o mar”. Na *Odisseia*, 4, 436 e seguintes, quando se narra o episódio em que Idótea ajuda Menelau a tirar informações do seu pai, o Velho do Mar, e traz peles de focas (*phokê*) para que aquele e os seus companheiros se disfarcessem, a palavra *phokê* alterna com *kêtos*, significando sempre “foca”:

(...) o fedor
repugnantíssimo das focas [*phokaôn*] criadas no mar [*aliotrepheôn*] nos
[enojava.
Na verdade, quem quereria deitar-se com uma criatura [*kêtei*] do mar
[[*einaliô*]?
Mas Idótea salvou-nos ao proporcionar uma grande benesse:
sob as narinas de cada um pôs ambrósia,
tão perfumada que anulava o cheiro da criatura marinha [*kêteos*]¹⁰.

No vaso que se segue (do Museo Archeologico Nazionale Jatta), vemos uma nereida, montada num *kêtos*, a transportar a armadura de Aquiles. Poderá até ser a própria Tétis, pois, na *Ilíada* (19, 3; 13) é ela que entrega as novas armas ao seu filho.

¹⁰ Vv. 441-446. Cito sempre a tradução de Frederico Lourenço, *Homero. Odisseia*, Lisboa, Quetzal, 2018.





(Foto cedida por ©petrus.agricola on flickr)

Há vários vasos em que se veem nereidas a usar estes seres marinhos (*kêtos*, golfinhos, hipocampos) como meio de transporte, nada havendo neles de terrível ou ameaçador.

Estes exemplos mostram a flexibilidade do uso da palavra *kêtos*. No verso 443 (da citação anterior) *kêtei* é apenas “criatura”, acrescentando-se, expressamente, “do mar” (*einaliô*); no verso 446, assume-se que *kêteos* designa, por si só, uma “criatura marinha”.

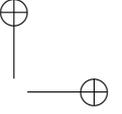
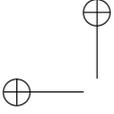
Estes matizes levam à conclusão de que será o contexto que nos permitirá distinguir quando designa um ser marinho, de grandes dimensões, ou um monstro, ser cruel e aterrorizador.

O nome próprio Ceto (*Ketô*) aparece na *Teogonia*¹¹, de Hesíodo, como sendo uma filha do Ponto, “o mar estéril”. Ponto gerou “o arrogante Fórcis” e “Keto¹², de belas faces” (vv. 237-8). Estes dois filhos do mar dão origem a uma série de seres que são considerados monstruosos, dos quais destaco apenas alguns mais famosos:

as Greias de belas faces –
cobertas de cãs desde o seu nascimento, chamam-lhe Velhas
(...) e também as Górgonas, (...)

¹¹ Cito a tradução de Ana Elias Pinheiro, *Hesíodo. Teogonia*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

¹² A opção de tradução foi usar um “K”, como numa transliteração. Porém, sigo, no texto, a terminologia de Rebelo Gonçalves e Maria Helena Prieto: Ceto.



Esteno, Euríale e Medusa de fatídico destino.
Esta era mortal, enquanto eram imortais e isentas de velhice / as outras
[duas
(vv. 270-8).

Ceto terá ainda dado

à luz outro monstro extraordinário, em nada semelhante
nem aos homens mortais nem aos deuses imortais,
numa gruta escavada, a divina Equidna de espírito ardiloso: metade
[uma jovem de
olhos vivos e belas faces,
metade uma enorme serpente, terrível e grande,
brilhante e cruel, sob as profundezas da terra divina
(vv. 295-300).

Apesar de ela ser uma divindade marinha¹³, nenhum dos filhos de *Ketô* vive no mar, mas como o seu nome tem um radical semelhante ao dos monstros marinhos (*kêtos*), tem sido considerada a progenitora destes seres.

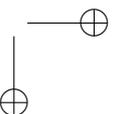
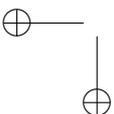
3. Compósitos

Com o tempo, a aparência dos monstros marinhos vai ganhando outras formas, aproximando-se mais daquilo a que David Wengrow chama “compósitos”, no seu *The Origins of Monsters*. No sumário do seu livro, afirma-se que “it was with the rise of cities, elites, and cosmopolitan trade networks that ‘monsters’ became widespread features of visual production in the ancient world”.

Neste conjunto escultórico, de Posillipo (primeira metade do séc. I d.C.)¹⁴, intitulado *Nereide su pistrice/Nereid riding on a Ketos*, o monstro aproxima-se do aspeto de um cavalo-marinho ou, melhor, de um hipocampo (*hip-pókampos*, palavra, formada pela junção de “cavalo”, *hippos*, com “monstro”, *kampos*).

¹³ Plínio, o Velho (*Hist. Nat.* 5.14 (69)), chama-lhe *fabulosa Ceto*.

¹⁴ Encontra-se no Museu Arqueológico de Nápoles, Itália





(Foto cedida por ©petrus.agricola on flickr)

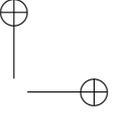
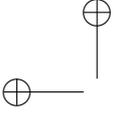
Este *kêtos* é descrito¹⁵ como tendo cabeça de dragão, corpo de cavalo, dorso e cauda de serpente. As escamas são visíveis nos anéis, e na parte do pescoço distinguem-se os vincos na pele, semelhantes aos nossos crocodilos.

Também Cila, o monstro que, na *Odisseia*, não facilita em nada a vida de Odisseu¹⁶ e seus companheiros, é composto de partes distintas (12.85-97):

É nela [uma gruta] que habita Cila, ladrando de modo danado.
Embora a sua voz não seja mais forte que a de um cão
recém-nascido, ela é um monstro [*pélor*] terrível e ninguém

¹⁵ Armando Cristilli, “La Nereide su pistrice da Posillipo: vecchi dati e nuove acquisizioni”, *Napoli Nobilissima, Rivista di Arti, Filologia e Storia*, V Série, Vol. VII, Fascicoli III-IV, Maio-Agosto de 2006.

¹⁶ Para ser em consonância com a opção que Frederico Lourenço seguiu na tradução da *Odisseia*, em 2018.



se alegraria ao vê-la, nem mesmo um deus.
Pois ela tem no total doze pernas delgadas
e seis pescoços muito longos e, sobre cada um,
uma horrível cabeça, cada uma com três filas de dentes
grossos e cerrados, cheios da negra morte.
Até à cintura está escondida na gruta,
mas eleva as cabeças para fora do terrível abismo
para aí se pôr à pesca, procurando perto do rochedo
golfinhos, cães marinhos, e criaturas [*kêtos*] ainda maiores,
das que aos milhares cria no mar a marulhante Anfitrite.

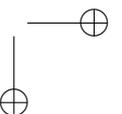
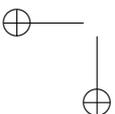


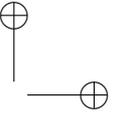
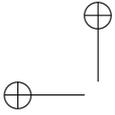
(Foto DP. Vaso de figuras vermelhas, Beócia, séc. V a.C.)

Nesta imagem, pode-se ver Cila numa versão do mito um pouco diferente: como uma mulher, com cães à cintura, e cauda de serpente (como um *kêtos*). No passo citado, ela é um monstro (*pélor*) que persegue outros monstros (*kêtos*).

A dimensão fantástica das aventuras do herói da *Odisseia* favorece o aparecimento destes compósitos, que não tinham equivalência num mundo real, mas existiam no imaginário:

Composites thus encapsulated in striking visual forms the bureaucratic imperative to confront the world not as we ordinarily encounter it – made up of unique and sentient totalities – but as an imaginary





realm made up of divisible subjects, each comprising a multitude of fissionable, commensurable and recombinable parts.¹⁷

Alguns artistas contemporâneos aderiram a este jogo da mistura de partes variadas, para criar um imaginário novo, que se escora quer em imagens (não necessariamente as da antiguidade), quer em mitos, e com eles criam novas formas visuais e narrativas. Gonçalo Pena (n. 1967) tem uma pintura paradigmática desta modernidade. Numa publicação de 1 de agosto de 2009, intitulada “Ariadne auf Naxos”, no seu blogue¹⁸, vê-se¹⁹ uma mulher junto a um rochedo (não amarrada), à beira mar. Tem um lavagante numa mão e, com a outra, tapa a boca, como se chorasse. Ou risse. À sua frente está o que parece um bicho-da-conta gigante (um crustáceo terrestre) e pode ler-se esta legenda:

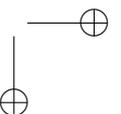
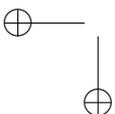
De pequena dimensão. Ariadne sacrificada é descoberta por Perseu que a salva da gigantesca maria-café (na imagem). A pobre palmípede é amiga de Ariadne, pese embora o seu horrendo aspecto e para o provar oferece-lhe o seu lavagante, um marisco. Perseu nunca perdoou a Ariadne este peccadilho e abandona-a sem mais em Naxos.

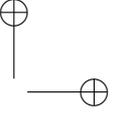
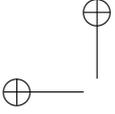
Interessada em saber se a mistura das histórias de Ariadne e Andrómeda fora intencional (Teseu é quem abandona Ariadne na ilha de Naxos, Perseu é quem liberta Andrómeda, amarrada a um rochedo, do monstro que para ela avança), escrevi ao artista, por correio eletrónico, a 11 de março de 2010, perguntando: “Houve alguma intenção em misturar os nomes dos heróis e heroínas ou foi apenas um lapso?”. No dia seguinte recebi a sua resposta, onde admite ter sido lapso, mas adianta: “Mas enfim... de resto misturo tudo. A resposta aí também é positiva. Frequentemente as ideias vêm de uma espécie de sedimentação de imaginário do qual recupero imagens sem qualquer preocupação de rigor narrativo”.

¹⁷ David Wengrow, *The Origin of Monsters: Image and Cognition in the First Age of Mechanical Reproduction*, Princeton e Oxford, Princeton University Press, 2014, p. 71.

¹⁸ Cf. <http://goncalopena.blogspot.pt>, que não é atualizado desde 2011, mas ainda está disponível.

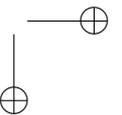
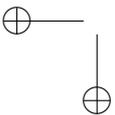
¹⁹ Descrevo a imagem, porque não consegui obter autorização do autor a tempo da publicação, mas está disponível em <http://goncalopena.blogspot.pt/2009/08/ariadne-auf-naxos.html>.

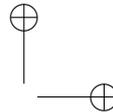
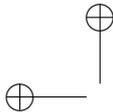




A escolha do título da ópera de Richard Strauss para nomear a pintura já poderia fazer prever a irreverência da versão plástica, visto que naquela ópera há uma deliberada mistura de géneros (tema que ocupa o “Prólogo”), e o convívio anacrónico entre as personagens da *commedia dell’arte* e as do mito grego reforça essa variedade.

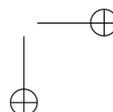
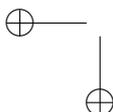
Julgo que o classicista tem aqui um papel de mediador, como possuidor de uma série de chaves que poderão ajudar a que todo um passado relativo à antiguidade, na história da arte, não se perca por completo, sem, no entanto, deixar de apreciar e promover as novas formas de leitura de mitos, com novos monstros, sejam eles cetáceos ou crustáceos.

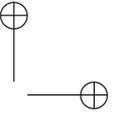
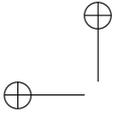




Bibliografia

- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando Furioso*, Lisboa, Cavalo de Ferro, 2007.
- CRISTILLI, Armando, “La Nereide su pistrice da Posillipo: vecchi dati e nuove acquisizioni”, in *Napoli Nobilissima, Rivista di Arti, Filologia e Storia*, 5.^a Série, Vol. VII, Fascicoli III-IV, Maio-Agosto de 2006.
- GONÇALVES, Francisco Rebelo, *Vocabulário de Língua Portuguesa*, Coimbra, Coimbra Editora, 1966.
- LOURENÇO, Frederico, *Homero. Iliada*, Lisboa, Cotovia, 2005.
- LOURENÇO, Frederico, *Homero. Odisseia*, Lisboa, Quetzal, 2018.
- PAPADOPOULOS, John K.; RUSCILLO, Deborah, “A Ketos in Early Athens: An Archaeology of Whales and Sea Monsters in the Greek World”, *American Journal of Archaeology*, Vol. 106, No. 2, Apr., 2002, pp. 187-227.
- PINHEIRO, Ana Elias, *Hesíodo. Teogonia*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- PRIETO, Maria Helena T. C. Ureña; TORRES, Maria Isabel G.; ABRANCHES, Cristina M. Negrão, *Do grego e do latim ao português*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- ROCHA-PEREIRA, Maria Helena, *Um vaso grego*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.
- TLG – Thesaurus Linguae Graecae ® (Para todos os textos gregos).
- WENGROW, David, *The Origin of Monsters: Image and Cognition in the First Age of Mechanical Reproduction*, Princeton e Oxford, Princeton University Press, 2014.





A figura maléfica do demo nas «Cantigas de Santa María»: o ‘*magicus*’ versus o ‘*miraculosus*’

M^a Jesús Botana Vilar¹

*Virgen Santa Maria,
guarda-nos, se te praz,
da gran sabedoria
que eno demo jaz.*

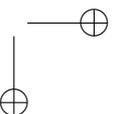
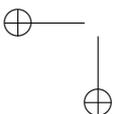
(047:R)²

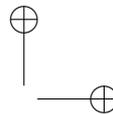
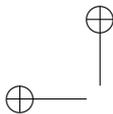
Para a nosa exposición, centrada especialmente nas *cantigas de loor*, partimos de dúas premisas fundamentais: por un lado, a concepción destas composicións como cantigas de amor ao divino, o que nos vai permitir desenvolver o papel do *demo* como un *cousidor* ou *mescrador*; e polo outro, a análise do concepto do *magicus* versus o *miraculosus*, claramente exposto nas iluminuras que acompañan o texto escrito.

Se ben é certo que as cantigas de *loor* conforman unha mínima parte do cancionero mariano afonsino (42 composicións), tamén o é que funcionan

¹ Universidade do Algarve (UAlg).

² Seguimos a edición de Walter Mettmann, Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa María*, 3 vols., Madrid, Editorial Castalia, 1986 (vol. I), 1988 (vol. II), 1989 (vol. III), e a de Francisco Mundi Pedret, Anabel Sáiz Ripoll, *Las prosificaciones de las Cantigas de Alfonso X el Sabio*, Barcelona, PPU (Promociones y Publicaciones Universitarias), 1987. Usaremos a abreviatura CSM seguida do número de cantiga e de verso.





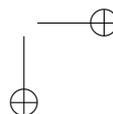
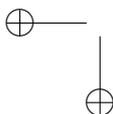
como elos que engastan unha longa cadea miraculística e como engrenaxes que articulan o contido e moldean a forma. Sen estas pezas, o cancionero non destilaría eses resóns poéticos nin afloraría tal harmonía simbólica. Son composicións de amor a unha Dama da aristocracia celestial, mais carentes do confronto verbal que caracterizaba ás cantigas de amor profanas.

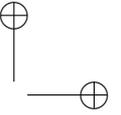
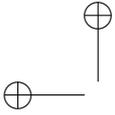
En primeiro lugar, queremos destacar o feito de estarmos perante unha *opera magna* deseñada arquitectonicamente cunha calculada especie de *taxonomía estrutural* e que ten como eixo vertebrador a procura incesante da harmonía estética e conceptual. Equilibrio este que procede do tomismo que nese momento estaba en plena efervescencia e que, probabelmente, provocou en Afonso X o desexo de destacar, de maneira ostensíbel, o carácter himnódico e panexírico das *cantigas de loor* (*Deus te salve, groriosa, / Reña Maria, / lume dos Santos fremosa / e dos Ceos Via*, CSM 040:R)³, concedéndolles unha distribución idéntica á disposición das oracións do rosario⁴. Desta maneira, á figura de María outórgaselle un espazo único e intransferíbel e un tempo específico dentro do cancionero, á vez que a metáfora do rosario adquire con Afonso un duplo senso: por un lado, convérteo nun cancionero amoroso submetido ás regras dunha estrutura fixa e absolutamente novidosa e, polo outro, seguindo a tradición da cadea de contas como símbolo de protección, tínxeo dun poder inigualábel para concederlles tal acubillo a todos aqueles que se mostran fieis (096:59 e ela des foi mia *aguardador*; 285:17 fillou por ssa conpanneira e por ssa *aguardador*)⁵: *Atal Sennor dev' ome muit' amar, / que de todo mal o pode guardar, / e pode-ll' os peccados perdõar, / que faz no mundo per maos*

³ Cantiga na que reverberan ecos das antífonas *Ave Maria* e *Ave regina caelorum*, pois o refrán case semella unha condensación conceptual do louvado nelas e as estrofas usan paralelísticamente a fórmula de salutación *Salvete*. Para unha visión panorámica do desenvolvemento eucolóxico da devoción mariana: Stefano de Fiores, Salvatore Meo (dirs.), "Oración mariana", in *Nuevo diccionario de mariología*, Madrid, San Pablo, 1988, pp. 1487-1513.

⁴ No rosario, o emprego de pregarías escollidas combinouse co simbolismo medieval da rosa, até o punto de que as contas mesmas foron interpretadas como coroas de rosas enfiadas coas que coroar á Raíña do Ceo. A rosa, símbolo na poética medieval da procura dos amantes. Vid. Anne Winston-Allen, *Stories of the Rose. The Making of the Rosary in the Middle Ages*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1998.

⁵ No primeiro dos exemplos, referido á Virxe como protectora dun *ome bõo* ao que lle xuntou a cabeza e o corpo para darlle tempo a arrepentirse e poder conseguir a salvación cristiá. Trátase, do amparo e do alivio para un problema físico. No segundo, a Virxe fai de *aguardador* da alma dunha monxa que se estaba deixando levar polas paixóns do corpo.





sabores (CSM 010:9-13). O cancionero convértese así nun auténtico obxecto miraculoso en si mesmo e como un instrumento de oración, vehiculador da pregaría, como o rosario ou as reliquias. Por iso Afonso, trovador-rei, insiste en que *A que Deus ama, amar devemos; / a que Deus preça e nos precemos, / a que Deus onra, nos muit’ onrremos: / esta é sa Madre Santa Maria* (CSM 150:R).

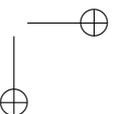
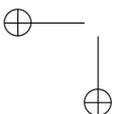
En segundo lugar, ter en conta que o *marabilloso* non sempre tivo a mesma recepción, de tal maneira que durante a Alta Idade Media, máis ou menos entre os séculos V a XI, se rexistrou unha situación “si no de repudio, por lo menos de represión (...). En cambio, en los siglos XII y XIII, creo ver una irrupción de lo maravilloso en la cultura erudita”⁶. Fenómeno este que Le Goff explica seguindo, por unha banda, as hipóteses apuntadas por Erich Köhler sobre a literatura cortesá ligada aos intereses sociolóxicos e culturais dunha capa social que se atopaba en ascenso e, ao mesmo tempo, ameazada (a caballería); e pola outra, unha maior apertura e tolerancia da Igrexa respecto do *marabilloso*.

Ademais, cabe discernir cal é o papel que o elemento *marabilloso* adopta nunha relixión monoteísta. E para iso, partimos da diferenza entre o *estraño* e o *marabilloso*: o *estraño* pode ser disolvido pola reflexión e o *marabilloso* deixa sempre un residuo sobrenatural que non pode ser explicado máis que polo mesmo sobrenatural⁷. Pero o sobrenatural occidental nos séculos XII e XIII disemínase por tres dominios xa mencionados: *mirabilia* (‘que pode ser contemplado con admiración’), *miraculosus* (‘cousa asombrosa’) e *magicus* (‘relacionado co sobrenatural maléfico, satánico’).

Desde un punto de vista etimolóxico, *milagre* e *marabilla* proceden do mesmo verbo latino, *MIRĀRI* ‘asombrarse’, ‘mirar con asombro o admiración’, derivado do adxectivo *MIRUS* ‘asombroso, extraño, maravilloso’. Parece que xa no latín se prefería como epíteto *MĪRĀBĪLIS* e non *MĪRUS*, o cal acabaría por se impor no latín imperial. O significado de *MĪROR* como ‘asombrarse’ só se conserva no romeno, xa que as demais linguas románicas adoptaron ‘mirar’

⁶ Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, ed. Gedisa, 2008, p. 12. Moi interesante a forma como trata os tipos de recuperación do *marabilloso*, centrados nos ámbitos cristián (o milagre), científico (os *mirabilia* como fenómenos marxinais e ligados ao mundo natural) e histórico (ligazón dos *mirabilia* a datas e eventos).

⁷ Diferenza establecida por Tzvetan Todorov, en *Introduction à la littérature fantastique*, 1970. APUD, Le Goff, *op. cit.*, p. 18.



e habilitaron para o sentido orixinario outros termos como ADMIROR⁸. *Magicus* procede da voz latina MĀGĪCUS ‘propio de o perteneciente a la magia’, ‘mágico’, e esta do grego *magikós*⁹.

A lingua da Igrexa fixou *miraculum* (‘cosa asombrosa’) como ‘prodixio, milagre’ e tamén posibilitou o uso de *mirabilis* (‘que se pode contemplar con admiración’), e en particular o do plural MIRABILIA.

Entendemos, como Le Goff, que a diferenza fundamental entre *mirabilis* e *miraculosus* está en que as ‘marabillas’ supoñen unha multiplicidade de forzas e os ‘milagres’ teñen un autor único que é Deus. Neste sentido, afirma tamén D. Kuntsmann que “La merveille est le miracle (...), c’ est-à-dire suivant la définition scolastique ‘ce qui est effectué par Dieu en dehors des causes qui nous sont connues’ (illa quae a Deo fiunt praeter causas nobis notas miracula dicuntur)”¹⁰.

No caso do cancionero afonsino, veremos como *magicus* aparece ‘relacionado co sobrenatural maléfico, satánico’, isto é, as más artes do demo, e *mirabilia-miraculosus* como feitos procedentes dunha forza híbrida resultante de Deus e María¹¹. E neste espazo do *magicus* é onde ten o seu foco de acción o demo, figura que non só funciona como antagonista daquela que é *refugium peccatorum* e *advocata* (guarda do peccador, CSM 350:46), senón tamén como eixo vertebrador da dor, xa que unha vez que sementa a tentación no home, xermola nel o pecado e condúceo á autodestrución.

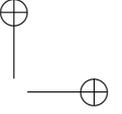
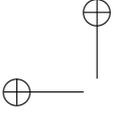
O noso trovador expresa o amor pola súa dama xogando cos clixés formais da cantiga de amor e fusionándoos nunha espléndida harmonía conceptual coa teoloxía. No noso cancionero o poeta pode amala e servila sen prexuízos porque sabe que nunca vai ser rexeitado pola *Regina Coelorum* e que aqueles temores e reticencias que xurdían na cantiga de amor non se manifestarán, polo menos causados pola *sennor*. Ora ben, o que a *Fror das frores* nunca sexa

⁸ Mercedes Brea, “Milagros prodigiosos y hechos maravillosos en las Cantigas de Santa María”, *Revista de Literatura Medieval*, V, Madrid, Universidad de Alcalá, 1993, pp. 48-49; A. Blánquez Fraile, *Diccionario latino-español*, 3 vols., Barcelona, Ed. Ramón Sopena, 1982, II, *op. cit.*, p. 1052, s. v. *mīrābilis*, p. 1053, s. v. *mīror*, *mīrus*.

⁹ A. Blánquez Fraile, II, *op. cit.*, p. 1007, s. v. *māgīcus*.

¹⁰ Pierre Kuntsmann, *Vierge et merveille. Les miracles de Notre-Dame narratifs au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1981, pp. 12-13.

¹¹ Para máis información sobre este aspecto pode consultarse Mercedes Brea, “Milagros prodigiosos...”, *op. cit.*, pp. 47-61; Jacques Le Goff, *Lo maravilloso...*, *op. cit.*

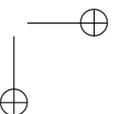
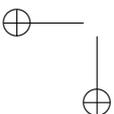


orixe da coita (a que nas coitas acorre e dá conorte, 393:28), non significa que se exclúa a expresión da dor no cancionero mariano, senón que esta se manifesta de dúas formas ou en dous planos: nas cantigas de loor, mostrando que Ela é a fonte na que debemos alimentar o noso espírito, se queremos gozar da vida eterna, isto é, dándonos pautas para formar parte da *masnada* (CSM 001:9; 420:58) da que é caudillo (*ela, que todo o caudela*, 180:18; *que nos caudela*, 190:R); nas cantigas narrativas, expondo casos concretos de sufrimento, causados as máis das veces polos erros cometidos, e a súa solución, ou sexa, usando *exempla* que aleccionen os puntos dogmáticos espreitados nas de loor.

Así pois, o proceso amoroso non presenta neste cancionero mariano a mesma fenomenoloxía nen comeza da mesma forma que apunta Tavani para a lírica profana¹², pois no caso da nosa dama non sempre se deixa ver ‘ao vivo’, isto é, en carne e óso, pero si permite contemplala, sempre que o devoto así o desexe, a través das súas imaxes porque estas personalizan o vínculo entre a representación e o representado. Como é ben sabido, as manifestacións miraculísticas eran algo habitual na Alta Idade Media, mais o rexurdimento das ‘imaxes viventes’ ten como fundamento o IV Concilio de Letrán de 1215, que non só supuxo unha resposta á herexía cátara, senón tamén unha intensa potencialización da parte humana de Cristo, a cal se plasmará tamén en termos visuais. Esa cultura visual na que se mesturan elementos procedentes de forzas ligadas ao *miraculosus* e ao *magicus* vai estar presente na corte afonsina, precisamente como elemento alfabetizador e como realidade verosímil:

Las imágenes santas que hacen milagros y las imágenes mágicas, constituyen aspectos fundamentales de la cultura visual de la corte de Alfonso X. Impulsadas por el Rey Sabio se desarrollan dos empresas artísticas de carácter muy distinto: la ilustración de los milagros de la Virgen y de las miniaturas astromágicas que nos muestran el proceso de creación de los talismanes. Uno de los objetivos comunes a ambos proyectos ilustrativos es otorgar verosimilitud a lo narrado, inducir a

¹² “O ponto de partida do proceso é a visión da *senhor*, contra a qual não há remédio e da qual o poeta não quer nem pode eximir-se: polo contrário, ele fica muitas vezes agradecido a Deus e à própria dama por lhe ter sido concedido este dom, embora daí lhe resultem sofrimento e morte”. Vid. G. Tavani, *Trovadores e jograis. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*, Lisboa, ed. Caminho, 2002, p. 178. Tamén en *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, ed. Galaxia, 1986, p. 123.



sus espectadores a ver para creer¹³.

E Afonso-rei, de maneira exemplarizante, mostra que *non prendia affan / en servi-la noit' e dia* (235:11.12), xa que sabe que estamos perante unha dama xenuinamente histórica e amada 'por' e 'a través' da fe (*Gran fe devia om' aver en Santa Maria*, 187:R), ou sexa, a orixe do sentimento que leva ao home até Ela non ten o punto de partida nos ollos do namorado, senón en algo máis interior, puro e perpetuo que é a forza do mesmo espírito. Entregarse a María é sinónimo de actuar a imaxe e semellanza de Deus, pois El mesmo, sendo o creador de todo o existente, tamén se rendeu á sublime grandeza dela: “el eterno Padre *se entregó a la Virgen de Nazaret*, dándole su propio Hijo en el misterio de la Encarnación”¹⁴, idea que se manifesta constantemente ao longo de CSM a través de expresións como *prender, fillar... carne, encarnar* ou *ensserrar*. Tanto é así que o mesmo Afonso X di: *Mas daquesto nos fez el o mayor / ben que fazer podia, / u fillou por Madr' e deu por Sennor / a nos Santa Maria* (030:7-10).

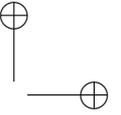
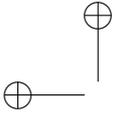
En tanto que nas cantigas de amor a dama exerce un “despotismo repressivo, negando-lhe qualquer direito de a amar e de exteriorizar o seu sentimento, ou mesmo de lle dirigir a palabra, de a olhar nem que seja de longe, e até de coexistir com ela na mesma dimensão espacial”¹⁵, nas cantigas marianas, o devoto debe pregoar non só os seus sentimentos, senón 'retraer' os milagres que a Virxe ten a ben ofrecer a todos os que se lle entregan incondicionalmente. En moitos casos é o mesmo Afonso, como poeta, quen en primeira persoa se dirixe ao resto dos homes para achegalos á *mesnada* da Sennor, facéndoos partícipes dos seus feitos maravillosos: *E dest' un miragre quero que sabiades / per mi, porque sempre voontad' ajades / de fazer por ela ben e que tennades / firmement' en ela vossos corações* (145:5-8). Noutros, son os mesmos devotos beneficiarios do milagre realizado os que agradecen e espallan a súa voz para dar coñecemento do caso: *E poren querrei retraer / ontr' os teus mui groriosos / miragres e fazer saber / este dos maravillosos* (171:62-69)¹⁶.

¹³ Vid. Alejandro García Avilés, “Imágenes ‘vivientes’: idolatría y herejía en las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio”, *Goya: Revista de arte*, Madrid, ed. Fundación Lázaro Galdiano, n.º 321, 2007, pp. 324-342.

¹⁴ “*Redemptoris Mater*”, 39, <http://w2.vatican.va>, consultado en 10 de xuño de 2015.

¹⁵ Tavani, *Trovadores...*, op. cit., p. 175. Na edición de Galaxia, p. 121.

¹⁶ Todo o contrario acontecía na lírica profana, onde o namorado tiña que preservar o segredo da manifestación do seu amor e debía protexerse: “Nesta situación, o poeta só poderá

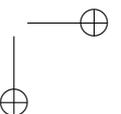
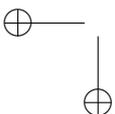


Como vemos, ningún destes clixés se reproducen en CSM, a excepción dun único elemento discordante, xerador da coita e axente do mal: o demo. Esta é a figura que funciona, por antonomasia, como antagonista de María e de Deus, pois sempre tenta entremeterse para *tirar* os devotos do bo camiño. Funciona como unha personaxe semellante aos chamados *mescradores* ou *cousidores* da lírica profana¹⁷. El semiará o mal a través da tentación e os homes, posuidores de libre albedrío, executarán tal acción a través do pecado, auténtico estigma da coita neste cancionero. Ora ben, o concepto cristián do diabo foi influenciado por elementos folklóricos, uns procedentes das vellas culturas mediterráneas e outros das relixións célticas, teutónicas e eslavas do norte. A visión que na Idade Media se tiña desta personaxe procedía de todos os elementos que compuñan as diversas consideracións anteriores, isto é, a pegada da cultura hebrea e greco-latina no AT e NT, as hipóteses dos Padres da Igrexa, así como todos os testemuños de Gregorio Magno no século VI, Isidoro de Sevilla no VII, Beda e Alcuino no VIII e Gottschalk e Eríxena no IX¹⁸. No NT e nos textos medievais foron dous os termos, de orixe grega, utilizados

amar (ou *querer ben*, ou *querer amor*) e *servir*, se se ocultar não só, nem principalmente, dos *cousidores* (o correspondente dos *lausengiers* provençais) como esencialmente daquela que ele quer amar e servir; e viverá no contínuo temor (*recear*, *temer*, *pavor*, *medo*) de que uma imprudência verbal sua ou um excesso de curiosidade alheia possa desvendar à *senhor* que é ela a destinatária do canto, ateando com iso a sua ira e a sua vingança. (...) O segredo, por consequência, destina-se, na *cantiga de amor*, não a salvaguardar a intimidade dos amantes de intromissões estranhas e a assegurar a sobrevivência do sentimento mas sim a proteger um deles do ressentimento do outro. O poeta deverá *guardar-se* de manifestar o seu amor, usando se necessário a arma da mentira...”, in Tavani, *op. cit.*, p. 175. Edición Galaxia, p. 121.

¹⁷ “...el verbo *mezcrar* / *miscrar* se utiliza con una cierta frecuencia - igual, por otra parte, que en los trovadores occitanos - con el significado de ‘meter cizaña entre dos (o más) personas (es decir, ‘mezclar’ o ‘revolver’ no para obtener un producto uniforme y armónico sino justamente para todo lo contrario, para introducir elementos de discordia en algo que ya poseía esa armonía). Con *cousidores*, en cambio, se planteaban una serie de problemas derivados tanto del hecho de hallarnos ante una familia léxica que no ha dejado descendientes en gallego ni portugués actuales como de otro aspecto más importante: la amplitud semántica que presentan *cousir* y sus derivados en los textos objeto de estudio”, Mercedes Brea, “*Cousir* en la lírica gallego-portuguesa”, *Estudios sobre léxico dos trobadores, Verba, anuario galego de filoloxía*, Anexo 63, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, Universidade de Santiago de Compostela, p. 149.

¹⁸ Cfr. Jeffrey Burton Russell, *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, trad. de Rufo G. Salcedo, Barcelona, Laertes, 1995, cap. V “La diabolología en la Edad Media temprana”, pp. 100-142.



para designar o ser maligno por excelencia: *demo* (< lat. DAEMON ‘un espírito, un genio’; ‘demonio, ángel malo, el genio del mal’ < gr. δαμων) “expresa originariamente potencia sobrehumana, y, consiguientemente, también incluye lo divino; pero, en la fe popular griega, demonio indica los espíritus malos...”¹⁹ e *diabo* (< lat. DĪBŎLUS ‘el diablo, el espíritu de la mentira’ < gr. διαβολος ‘calumniador’, ‘acusador’)²⁰. É no NT onde se inclúen os demos na esfera da moral, na loita contra Deus e o seu reino, e onde os homes se liberan do temor aos diabos por medio da fe²¹.

A designación máis usada, tanto na lírica profana como na mariana, é *demo*, aínda que existen outras formas ao longo da Idade Media como *diabo*, *diaboo*, *diabre*, *diabro*, *diablo*²². En CSM, e dentro do campo semántico do sufrimento, é moi produtiva a presenza desta familia léxica, especialmente a forma *demo*²³:

- *Demo* [292 – 0,038%] 010:22, 020:39, 090:9, 090:16, 090:30, 090:37, 160:21, 160:23, 170:22, 190:3, 210:28, 270:10, 270:37, 280:12, 350:22, 360:12,

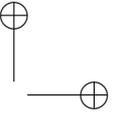
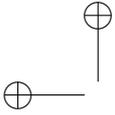
¹⁹ Cfr. Ramón Lorenzo, *CGC*, II, p. 433, s. v. *demo* ‘diablo’: *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla* (2 vols.), vol. II: Glosario, Orense, Instituto de Estudios Orensanos “Padre Feijoo”, 1977; João Pedro Machado rexistra as formas *demo* e *demónio*, *DELP*, II, p. 299 (s. v. *demo*, datado no séc. XIII) e p. 300 (s. v. *demónio*, cuxo primeiro rexistro o data no séc. XV): *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Lisboa, ed. Confluência, 1952; Joan Corominas, José Antonio Pérez Pascual, *DCECH*, vol. II, p. 441, s. v. *demonio*: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vols., Madrid, ed. Gredos, 1991; A. Blánquez Fraille, I, *op. cit.*, p. 515, s. v. *daemon, onis*.

²⁰ Lorenzo, *CGC*, II, p. 481, s. v. *diaboo, diabre* ‘diablo’; *DELP*, II, p. 332, s. v. *diabo* (o primeiro rexistro dátao no séc. XIV; *DCECH*, II, p. 486, s. v. *diablo*, onde propón o mesmo étimo e di que o grego διαβολος ‘el que desune o calumnia’ procede de διαβαλλειν ‘separar, sembrar discordia, calumniar’; A. Blánquez Fraille, I, *op. cit.*, p. 565, s. v. *diābōlus, i*.

²¹ Máis información sobre isto en Haag et al., *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, ed. Herder, 2005, pp. 450-453, s. v. *demonio*, p. 467, s. v. *diablo*. Tamén en J. Burton Russell, *El Diablo. Percepciones del mal, de la Antigüedad al Cristianismo primitivo*, Barcelona, Laertes, 1995 [especialmente interesante o capítulo 6, “El diablo en el Nuevo Testamento”, pp. 222-249].

²² Para a produtividade de todos estes termos ao longo da Idade Media, pode consultarse a base de datos TMILG [<http://ilg.usc.es/tmilg/>].

²³ Os datos presentados resultan dun traballo previo de transcripción de todo o corpus, a partir do texto de Mettmann, e a posterior codificación para poder traballar a partir do programa *Unitex.jar*. Isto permítenos non só procurar calquera vocábulo, indicándonos cantiga e verso, senón que nos aporta o número total de aparicións e a porcentaxe de uso dentro do devandito corpus.



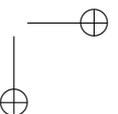
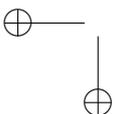
409:93, 414:47, 418:24, 427:61²⁴.

- *Diabo* [23 -0,003%] 270:20, 350:7; *diab'* [4 - 0,001%; 401:23]; *diabres* [4 - 0,0,001%; 426:26]²⁵.

O antagonismo entre *María* (a que é chamada / orto dos viços do parayso, 357:6-7) e o *demo chëo de mal e arteiro* (067:36) vaise manifestar desde o inicio de CSM, pois Afonso inicia a obra cunha *chanson de change* (E o que quero é dizer loor / da Virgen, Madre de nostro Sennor, / Santa Maria, que ést' a mellor / cousa

²⁴ Família léxica que se reparte ao longo de 100 cantigas de milagre: **Demo** 003:2, 003:21, 003:28, 003:47, 005:10, 007:8, 007:15, 011:2, 011:37, 011:46, 011:57, 011:72, 011:95, 015:19, 017:2, 017:13, 017:25, 017:67, 017:72, 019:13, 026:29, 034:3, 034:9, 034:14, 034:18, 034:19, 034:21, 034:24, 034:29, 034:34, 034:39, 038:85, 041:10, 042:53, 045:79, 047:1, 047:6, 047:15, 047:19, 047:38, 047:44, 049:9, 055:16, 058:15, 058:32, 067:2, 067:23, 067:36, 067:56, 067:63, 067:68, 067:87, 067:89, 067:91, 067:96, 068:43, 072:1, 074:1, 074:4, 074:10, 074:11, 074:20, 074:43, 074:47, 075:31, 075:121, 082:5, 082:39, 094:29, 096:19, 096:56, 104:63, 109:37, 111:39, 111:49, 115:1, 115:64, 115:106, 115:120, 115:258, 115:286, 115:337, 119:4, 119:10, 119:15, 119:20, 119:25, 119:30, 119:35, 119:40, 119:45, 119:50, 119:55, 119:60, 119:65, 119:70, 119:75, 122:68, 123:7, 125:3, 125:6, 125:19, 125:46, 125:53, 125:60, 125:80, 125:101, 125:105, 125:119, 130:7, 137:13, 137:17, 137:27, 137:38, 137:47, 139:47, 143:26, 149:50, 151:12, 154:9, 157:17, 178:39, 182:57, 184:22, 192:2, 192:73, 192:100, 196:32, 197:2, 197:19, 197:22, 197:54, 198:4, 198:10, 198:13, 198:15, 198:20, 198:25, 198:30, 198:35, 198:40, 199:7, 199:25, 201:31, 201:53, 206:16, 213:68, 213:72, 213:88, 216:2, 216:2, 216:13, 216:41, 216:42, 216:45, 216:51, 219:2, 219:23, 219:33, 219:37, 222:27, 223:28, 229:28, 235:76, 237:87, 238:7, 238:57, 238:63, 239:83, 241:39, 252:18, 252:25, 252:28, 253:9, 254:4, 254:18, 259:9, 259:12, 264:33, 267:52, 267:58, 272:4, 272:5, 272:20, 274:11, 281:1, 281:21, 281:27, 281:30, 281:40, 281:45, 281:70, 283:7, 284:2, 284:4, 284:30, 284:33, 284:37, 298:59, 298:65, 308:21, 324:22, 325:25, 336:4, 336:10, 336:15, 336:20, 336:25, 336:30, 336:31, 336:35, 336:40, 336:45, 336:50, 336:55, 336:60, 336:63, 336:65, 338:7, 343:3, 343:6, 343:9, 343:14, 343:19, 343:22, 343:24, 343:26, 343:29, 343:34, 343:39, 343:43, 343:44, 343:49, 343:51, 343:54, 365:11, 365:17, 367:29, 368:7, 378:9, 379:3, 379:9, 379:14, 379:19, 379:24, 379:29, 379:34, 379:39, 379:44, 379:49, 379:54, 379:59, 393:7, 399:43, 399:55, 399:60, 404:22, 404:87, 407:2, 407:3, 407:10, 407:15, 407:16, 407:20, 407:25, 407:30, 407:35, 407:40, 407:45, 407:50, 407:55, 407:60; **demões** [7 - 026:59, 026:76, 038:75, 045:43, 109:31, 182:41, 182:53]; **demoniada** [1 - 343:2]; **demoniados** [2 - 038:80, 083:38]; **demonio** [3 - 298:1, 298:15, 343:2].

²⁵ Família léxica presente em 42 cantigas de milagre: **Diabo** 026:3, 067:82, 082:26, 117:12, 145:73, 178:49, 206:4, 206:7, 206:10, 216:20, 222:8, 222:53, 238:43, 274:15, 281:78, 284:43, 298:31, 343:4, 343:16, 384:28, 392:6; **diaboo** [1 - 0,000%; 058:50]; **diab'** [2 - 0,000%; 085:60, 328:8, 356:9]; **diabos** [29 - 0,004%] 045:47, 045:56, 045:82, 045:86, 045:89, 075:131, 075:151, 085:45, 109:3, 109:9, 109:14, 109:16, 109:19, 109:24, 109:29, 109:34, 109:39, 109:44, 109:46, 109:49, 109:53, 109:54, 119:8, 125:29, 125:91, 254:2, 254:25, 254:30, 392:8; **diaboos** [7 - 0,001%] 082:1, 109:1, 119:1, 119:33, 123:1, 123:41, 182:1; **diabr** [3 - 0,000%] 064:47, 117:19, 201:15; **diabre** [1 - 0,000%; 017:7]; **diabres** [4 - 0, 001%; 082:9, 096:52, 115:296].



que el fez; e por aquest' eu / quero seer oy mais seu trobador..., B:15-19), clixé típico da lírica profana coa que o poeta-rei manifesta a súa firme decisión de renunciar aos amores mundanos – auténtico bastión do sufrimento –, para render vasalaxe á única dama que ofrece o galardón dun amor purificador e redentor de todos os males, sexan estes físicos ou espirituais: *Ca o amor desta Sen(n)or é tal, / que queno á sempre per i mais val; / e poi-lo gaannad' á, non lle fal, / senon se é per sa grand' ocajon, / querendo leixar ben e fazer mal, / ca per esto o perde e per al non* (B:27-32). Prólogo este que enlaza conceptualmente coa seguinte cantiga de loor, onde non só se destacan as cualidades únicas da Virxe (*Esta é de loor de Santa Maria, com' é fremosa e bõa e á gran poder*, 010:Rúbrica), senón que o poeta se reafirma nesa súa vasalaxe amorosa á aquela *de graça chãa e d'amor de Deus* (080:R)²⁶. E é precisamente nas dúas últimas viñetas que ilustran o texto verbal (Fig. 1) onde aparecen os tres grandes protagonistas do cancionero, cada un facendo gala do seu papel e divididos en dous grandes bloques, o ben e o mal: na viñeta 5, a *Rosa de beldad' e de parecer / Fror d' alegria e de prazer* (010:4-5) aparece como a gran mediadora e salvadora da humanidade (*Sennor en toller coitas e doores... ca punna de nos guardar de falir... des i dos erros nos faz repentir*, vv. 7, 15, 16); na viñeta 6, o rei Afonso, no centro do cadro, sinala co seu brazo dereito a aquela na que xermola o amor caritativo (*dona que tenno por Sennor*, v. 19), á vez que co brazo esquerdo parece guindar os amores mundanos a aquel que espalla o pecado (*se eu per ren poss' aver seu amor, / dou ao demo os outros amores*, vv. 21-22).

²⁶ De sobra é coñecido que esa vasalaxe é común denominador das cantigas de amor profanas, pero tamén cabe subliñar que viña sendo habitual desde os séculos X e XI en forma de pregaría á Virxe, a través das expresións *commendatio* e *traditio* (*Ecce tibi me commendo, / me ut servum tibi trado*), que indicaban a confianza, a entrega, o don e a submisión. Por tanto, o rei Sabio estaba a seguir padróns cortesés e tamén mergullando na doutrina da *traditio personae*. Isto é, conságrase totalmente a Ela e ratifica constantemente esa invocación ao longo do cancionero: nas cantigas narrativas exemplifica e xustifica tal gabanza, e nas de loor lémbraos os seus requebros pola *Sennor onrrada* (CSM 001:4).

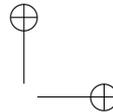
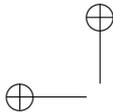
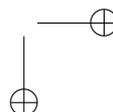
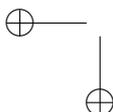


Figura 1. – CSM 010, *Códice Rico*, Escorial T.I.1., viñetas 5 e 6, f. 18r²⁷

Esta excelencia de María fronte ás demais mulleres terreas materializárase a través da paronomasia Ave/Eva que adoptará múltiples fórmulas expresivas en CSM, pero de maneira xeral AVE simbolizará a pureza e a alegría en plenitude, e EVA o resto das mulleres, proclives por natureza a ser peccadoras²⁸. Aínda que a manifestación hierofánica de María é posíbel grazas ás virtudes especiais, *goyos*, que o seu Fillo lle brinda (CSM 001), tamén o é que a exerce por libre vontade e decide cando e como debe intervir perante *Jhesu-Cristo*, o *Sennor dos sennores* (257:26; 370:5). É por iso que na *Petiçon*, cantiga persoal do rei-trobador, este, consciente do papel mediador da Virxe adquirido polas súas *merçees*, solícítalle que Deus na terra *mi acorra en mias coitas* (401:98) e *quando for alá / no parayso, veja / a ti sempre* (401:96-97); na mesma composición, Afonso tamén reconece que o auténtico poder procede de Deus (401:91-94). Máis alá do xogo poético, podemos presupor o palpábel influxo desa percepción negativa da muller ao longo do medioevo e presente noutras obras afonsinas, pois a súa fragilidade e inferioridade convertíaa nun

²⁷ Todas as imaxes das *Cantigas de Santa María* reproducidas ao longo deste traballo proceden da Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela.

²⁸ Dicotomía presente en varias composicións de loor: 040:30-32 (*da mui gran locura / que fez Eva, e vencisti / o que nos vencía*); CSM 060 (*Entre Av' e Eva / gran departiment' á*); CSM 320 (*Santa María leva / o ben que perdeu Eva*); 340:18-20 (*que perdeu por sa loucura / Eva, que tu, Virgen pura, / cobraste porque es alva*).



frutífero alcouve para as tentacións do demo²⁹.

Nas seguintes cantigas de loor insistírase en que a *Virga de Jesse* (020:R), como corredentora na obra sublime da Igrexa cristiá, non só intercede e loita para nos salvar das accións maléficas de *Locifer* (*Ca tu noit' e dia / senpr' estás rogando / teu Fill', ai Maria, / por nos que, andando / aqui peccando / e mal obrand' -o / que tu muit' avorreces- / non quera, quando / sever julgando, / catar nossas sandeces, 020:8-17*), senón que ten potestade de nos *punir*, xa que co seu acto único de obediencia na Anunciación activou a humanidade do Fillo de Deus e a salvación dos homes (CSM 030)³⁰.



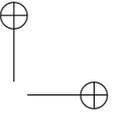
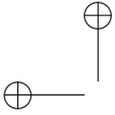
Figura 2. – CSM 020, *Códice Rico*, Escorial T.I.1., viñetas 4 e 6, f. 32v.

No texto pictórico da CSM 020, concretamente na viñeta 4, aparece a Virxe lidando por nos a perfía e o demo arrancando, para así librárnos das tentacións e vicios do mundo que nos traballa³¹ e do castigo do inferno, represen-

²⁹ Curiosamente as ilustracións das viñetas 1 e 3 da CSM 320 (*Códice de Florencia*, B.R.20, f. 51r.) son a mostra visual da responsabilidade outorgada a Eva no pecado orixinal, pois comeza coa escena anterior á tentación; sen embargo, na CSM 060, comeza coa caída no pecado orixinal.

³⁰ Na CSM 030 (*Códice Rico*, Escorial T.I.1., viñeta 4, f. 45r.) aparece unha imaxe única, pois por primeira vez rexistramos unha pintura na que Anunciación e Paixón aparecen na mesma representación.

³¹ Do lat. vg. TRĪPALIARE ‘torturar’ < lat. TRĪPALĪUM ‘especie de instrumento de tortura’. Na Idade Media conserva ese sentido de ‘sufrimento’, ‘dor’, pero de aí pasouse á acepción de ‘esforzarse’ e despois á de ‘traballar’.



tado aquí por un monstro cunha gran boca que engole e da que sae lume³². Na viñeta 6 vemos como a Virxe aplica castigo aos que cometen o grave pecado capital da soberbia, pois carecen da virtude da fe (*Aos soberviosos, / d’ alto vas decendo, / e os omildosos / en onrra crecendo, / e enadendo / e provezendo / tan santas / grãadeces. / Poren m’ acomendo / a ti e rendo, / que os teus non faleces*, vv. 41-51)³³.

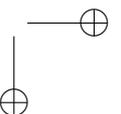
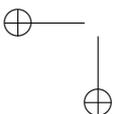


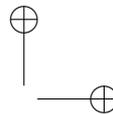
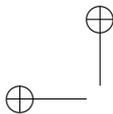
Figura 3. – CSM 090, *Códice Rico*, Escorial, T.I.1., viñetas 2, 4 e 6, f. 132r.

Unha das cantigas máis peculiares do noso repertorio, non só polo rico paralelismo formal senón tamén conceptual, é a 90, pois no seu texto, tanto

³² “En Occidente, empezando en Inglaterra hacia el año 1000 y extendiéndose a Alemania hacia el 1020, y luego a otras tierras, el diablo tiende a ser una mezcla monstruosa de ser humano y animal”, Jeffrey Burton Russell, *Lucifer...*, *op. cit.*, pp. 235-236.

³³ Idea presente tamén noutras cantigas, como por exemplo na 175 (*Mas non quis a Virgen Santa, / que aos maos abaixa e aos bõos avanta*, vv. 60-61), onde a Virxe mantén agarrada a garganta dun rapaz durante tres meses para que non morra na forca na que está pendurado, pois *Ela sempr’ acorr’ os coitados e parç’ os pecadores, / e a todos faz mercees, a grandes e a mēores* (vv. 91-92).





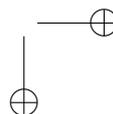
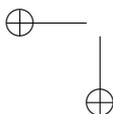
verbal como pictórico, vemos o triunfo da Virxe sobre o demo. Nunha estrutura de rondel, coa inserción de *e per esta maneira* en cada quinto verso para incidir nesa derrota, e o paralelismo conceptual continuado no sexto verso de cada estrofa (*o demo destroiste... jaz o demo na grade... ten o dem' en vessadre... jaz o demo nas pallas... jaz o demo na lama*), lógrase focalizar semanticamente na idea de que ela é a fonte do ben, el a representación do mal; ela é a vida, el a morte; ela é o celestial, o cristián é o terreal, o demo o infraterreal; e, así mesmo, tamén se logra a descalificación total da figura deste mediante o uso de metáforas construídas con vocábulos e expresións de carácter popular. O diabo aparece deseñado en forma humanoide pero con cornos e coa típica cor escura para realzar a súa bestialidade e fealdade.

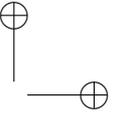
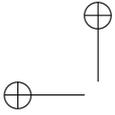
Efectivamente, a figura do demo vén acompañada ao longo do cancionero por trazos pexorativos ou calificado polas súas accións deshonestas, e disto dan conta gran cantidade de expresións³⁴. Ademais, todas as actividades relacionadas co demo connotan esa firme tendencia a 'interferir para causar coita' no cristián: *enartar, nozir, tentar, aguillar, fillar, fillar atrevemento, matar, non dar lezer, querer espantar, tentar, mal obrar, pagar-se pouco de virgüidade, assannar-se, fazer enfermar, torvar, levar a sas barreiras, revolver, meter en tentaçon, traballar per como o enganar, tormentar, domar, mal bailar*.

Outra das características do demo son os seus olores fétidos, especialmente o relacionado co *suffre*, aspecto que o liga cos xudeus, pois estes olen mal porque están desprovistos da unción do crisma no bautismo. Por tanto, o olor converterase nun elemento adicional de oposición entre xudeus e cristiáns³⁵.

³⁴ *O demo sen vergonna* (007:8); *denodado demo* (011:94-95); *demo tal come pez* (219:33); *demo mao, negro chus ca pez* (298:65); *demo...chus negro ca pez* (068:44); *demo mais negro ca pez* (044:77); *gran sabedoria que eno demo jaz* (047:5-6); *tomador de almas e de corpos* (298:67); *peor que can* (298:70); *peor que golpello* (237:53); *demo mayor* (017:25); *demo mui festyo* (026:29); *demo arteiro* (047:19); *demo chëo de mal e arteiro* (067:36); *demo falss' e de sas falsidades* (067:87); *demo mais feo d'outra ren* (074:10); *demo malvaz* (082:39); *demo enganador* (096:19); *o demo de mal chëo* (115:120); *mai-lo demo mui sutil* (115:286); *o demo chëo de enveja* (184:22); *Assi que do demo felon* (239:83); *diaboo... que é nossa contralla* (178:49); *diaboos, uus negros e outros cornudos* (119:34); *diabo... e de ssa perffia* (222:53); *diabo chëo de traicon* (284:43); *diabo felon* (298:31); *o diabo, que trilla* (343:16); *diabo que sempre punna de nos meter en errores* (384:28).

³⁵ Lembremos que o mesmo Xesucristo foi identificado como un Ser de natureza aromática (CSM 419:81-83; 128:52-55), o que está directamente relacionado co olor de santidade, indicio 'tanxibel' daqueles que gozan dunha enerxía ou forza (virtus) que só posúen os homes máis





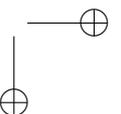
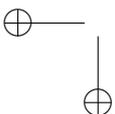
Pero o demo é tan pícaro e festiño que nalgunhas cantigas se metamorfosea para enganar ao coitado cristián. Temos como exemplos os casos de CSM 047, 213 e 017. Na primeira delas, Santa María vai librar a un *monge* da *tentaçon do demo* (047:15) que a Ela tanto lle *despraz* (047:15); e para enganalo, o demo transfórmase primeiro en touro, despois toma forma humana e finalmente acaba por tomar forma de león, pero nos tres casos a Virxe acode na súa axuda. O caso da CSM 213 é máis interesante, pois a Virxe usa o demo para suplantar a un bo home ao que outros querían matar, de maneira que o salva. En ambos os casos, o demo é caricaturizado porque se deseña como ‘cobarde’: na primeira, a *Virge mui santa deu-lle con un baston* (047:39) e na segunda, viron o demo *fogind’ en sa egua veira* (213:89). E por último, na CSM 017, o demo tamén mostra as *sas artes* (149:50) e aplica a *gran sabedoria* que nel jaz (047:4-5) para funcionar como un auténtico *cousidor*, pois neste caso a transformación (*o demo mayor / torno-ss’ en forma d’ ome sabedor, / e mostrando-sse por devyador, / o Emperador lle fez dar soldada*, 017:25-28) ten como obxectivo acusar a unha *onrrada dona de Roma* perante o emperador *pola fazer queimar*³⁶. Vemos como se relaciona a acción do demo coa maxia a través do uso de *devyador* ‘adiviño’ (derivado de *deviar* < lat. *DĒVĪARE* ‘afastar, desviar’), o que fica moi claro na versión prosificada³⁷.

O demo é tratado en poucas ocasións con outros nomes tales como *Satanas* [2 – 185:82; 251:87], *Sathanas* [2 – 108:73, 115:88] ou *Locifer* [1 – 027:6]. De todos eles queremos destacar un dos usos porque se compara a tres mouros co demo, precisamente pola asociación deste grupo como os grandes aliados do demo, idea moi latente na mentalidade medieval: *e tres mouros que entraran,*

piadosos. Máis información sobre o tema en Ariel Guance, “En olor de santidad: la caracterización y alcance de los aromas en la hagiografía hispana medieval”, *Edad Media: Revista de Historia*, n.º 10, Universidad de Valladolid, 2009, pp. 131-161.

³⁶ Na versión prosificada castelá, titulada ‘La viuda incestuosa’, dise: “E el diablo, por cuyo mandado ella esto fizo, *tornose en forma de ome sabidor*, e en manera que *ome adeuinador parecio* anteel Enperador de aquella tierra, e contole el error que aquella dueña feziera por quel Enperador la mandase quemar...” (*op. cit.*, p. 262).

³⁷ Vocábulo só rexistrado no noso cancionero e unha única vez. *DELP*, II, p. 330, s. v. *deviar*. Rexistra tamén o substantivo *dévio* (< lat. *DĒVĪU* ‘que está fora do caminho, desviado, afastado’; ‘que se encontra em caminhos desviados, que habita à parte’; ‘que sai do caminho, que se perde’; Fig. ‘que se afasta do bom caminho, que está em erro, que se perde’. Dátao no séc. XVIII.



chus negros que Satanas... (185:2)³⁸. E outro dos casos é o do uso de *Locifer*, onde se insiste na grande victoria do Reino do ceo sobre o das Tebras: *Non debemos por maravilla tēer / d' a Madre do Vencedor sempre vencer* (027:R). Pero atopamos tamén as designacións de *dragon* (< lat. DRACO < gr. δραχων)³⁹, *proviço*⁴⁰, *maestre* (lat. māgister, -tri) ‘maestro, médico, maestre’, ‘diestro, entendido’⁴¹ e *sennoria* (der. de *sennor* < lat. SĒNIOR, -ŌRIS, comparativo de SENEX ‘anciano’) ⁴². A primeira relación coa animalidade e brutalidade, pois o *dragon* é interpretado “esencialmente como un gardián severo o como un símbolo del mal y de las tendencias demoníacas (...) se identifica con la serpiente”⁴³; a segunda, coa idea da sabedoría ligada ás súas mañas e capacidades estratéxicas para o engano; e a terceira, relacionada coa idea de ser o señor que tenta exercer o poder na terra e conducir os cristiáns ao inferno (antítese do Paraíso), ou reino dos mortos no que só hai escuridade (hebr. *sěol*, no AT en 65 ocasión) ⁴⁴.

E non podemos esquecer o papel de *mescrador* que o demo asume en CSM, así como aqueles personaxes que por antonomasia son identificados como secuaces do maligno na xeración do mal e da controversia e, por tanto, actuando como os *cousidores* da lírica profana. En CSM aparecen ambas familias

³⁸ Como Santa Maria amparou o castelo que chaman Chincoya dos mouros que o querian fillar (185:Rúbrica).

³⁹ DME, p. 973, s. v. *draco, dracho, drago, dragon* [Martín Alonso, *Diccionario medieval español. Desde las Glosas Emilianenses y Silenses (s. X) hasta el siglo XV* (2 vols.), Universidad Pontificia de Salamanca, 1986]; *Diccionario de Autoridades*, III, 1732, onde se define como ‘Serpiente de muchos años, que con el tiempo crece, y tiene un cuerpo grande y grueso’.

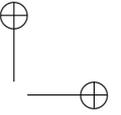
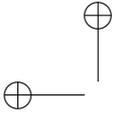
⁴⁰ Voz certamente curiosa que segundo Joseph M. Piel provén do lat. PRO-VIDĒRE na acepción literal ‘ver diante de si’, que entraría na lingua a través dun derivado en -ĪCIU (*PROVĪS -ĪCIU ou *PROVID -ĪCIU). Vid. Piel, “Um problema de demonología lingüística: gal. *proviso*, port. *proviço*, cast. *provizo* ‘diabo’ mais *proviceiro* / *provicero* ‘feiticeiro’”, *Verba* 5, Universidade de Santiago de Compostela, 1978, pp. 5-11.

⁴¹ CGC, II, p. 787, s. v. *maestre, meestre, maestra*; Teresa García-Sabell, *Léxico francés nos cancioneros galego-portugueses*, Vigo, ed. Galaxia, 1991, p. 238, s. v. *mestre, maestre, meestre*.

⁴² CGC, II, p. 1184, s. v. *senor, senhor, señor*.

⁴³ Jean Chevalier, J., Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos* [traducción de M. Silva e A. Rodríguez], 8.^a ed., Barcelona, ed. Herder, 2007, p. 428, s. v. *dragón*.

⁴⁴ *Diccionario de la Biblia, op. cit.*, p. 1828, s. v. *sěol*. Ofrécese unha completa descrición do *sěol* na p. 1829. Para a conformación do *inferno* como un lugar relacionado coa idea de remuneración e consecuente compartimentación dos bos e os maos, vid. pp. 899-901.



léxicas, a de *cousir* (total 15 ocorrencias – 3 en *loor*) e a de *mezcrar* (total 13 ocorrencias – 1 en *loor*)⁴⁵.

Cousir procede do gót. **kausjan* a través do prov. *causir*, mentres *mezcrar* procede do lat. *MISCERE*⁴⁶. *Cousir* presenta normalmente catro acepcións: ‘ver, observar, contemplar’ (046:29; 063:86; 208:41; 254:22; 353:37); ‘mirar con atención, examinar, considerar’ (097:81; 315:55); ‘reprender, amoestar, reprochar, censurar’ (401:60; 135:44); ‘aconsellar’. O sentido máis usado nos Cancioneiros é o de ‘ver’, ‘observar’. En CSM, os vocábulos desta familia léxica que se usan nas cantigas de *loor* adquiren un sentido positivo cando se refiren á Virxe, pois indican a vixía constante con que vela a Virxe polos seus fillos (020) ou ben ao seu ‘proceder criterioso’, isto é, a súa forma de vulgar desde todas as virtudes que a conforman (140), sobre todo fronte ás accións do demo⁴⁷.

Respecto da familia léxica de *mezcrar* (cfr. nota 17), vemos que só se rexistra en *loor* na cantiga 380, onde se identifica ese labor de ‘enredar, poner división y enemistad entre dos o más personas, con chismes o cuentos’ ou de ‘meter cizaña’⁴⁸. Nas cantigas narrativas rexistramos o substantivo *mezcrador(es)* e diversas formas flexionadas do verbo *mezcrar*. No caso do substantivo pode aparecer en rima ou non e sempre acompañado doutros modificadores que matizan ese carácter pexorativo da figura que representa o mal e a coita en CSM.

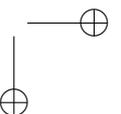
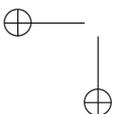
E por último, citar brevemente o colectivo considerado o ‘gran aliado’ do demo, ou sexa, os xudeus, pois eran considerados enxendros de maldade, como serventes e axentes do demo que realizaban actos crueis e que constantemente urdían estratexias contra os cristiáns. Existía unha visión pexo-

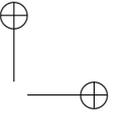
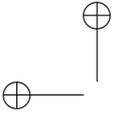
⁴⁵ *Couseces* [1 – 020:28]; *couseçeu* [1 – 063:86]; *cousimento* [4 – 055:77, 140:19, 141:48, 384:57]; *cousimentos* [1 – 033:69]; *cousir* [2 – 135:44, 401:60]; *cousiron* [2 – 254:22, 315:55]; *cousiu* [3 – 097:81, 208:41, 353:37]; *cousyu* [1 – 046:30]; *mezcra* [3 – 078:53, 078:60, 097:33]; *mezcrad* [1 – 078:40]; *mezcrado* [1 – 097:2]; *mezcrador* [1 – 177:12]; *mezcradores* [1 – 097:86]; *mezcran* [1 – 341:28]; *mezcrar* [3 – 097:14, 177:13, 380:26]; *mezcrara* [1 – 078:82]; *mezcraran* [1 – 097:10]; *mezcraron* [1 – 078:26]; *mezcras* [1 – 078:86]; *mezcrou* [1 – 177:15].

⁴⁶ Cfr. García-Sabell Tormo, *Léxico francés...*, op. cit., p. 103, s. v. *cousir*.

⁴⁷ O substantivo *cousidor* aparece só nunha única cantiga de amor de Martin Moxa, conservada unicamente no *Cancioneiro da Ajuda*, ‘Algua vez dix’ eu en meu cantar’ (LPGP 94,1; A 306), coa acepción de ‘censurador’, e nunca no noso cancionero.

⁴⁸ *Diccionario de Autoridades*, IV, 1734, s. v. *mezclar*.

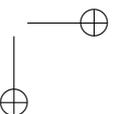
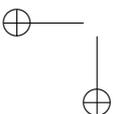


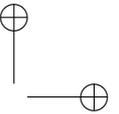
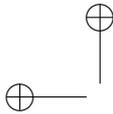


rativa deste grupo social, especialmente porque recaía sobre eles a acusación de *deicidio* (cfr. *Partidas*, VII, Título XXIV, Introducción e Ley I), o que aparece claramente na representación visual da Crucifixión da CSM 140 (viñeta 5); así mesmo, na mentalidade medieval tamén son asociados a crimes rituais, a maxia e as crenzas supersticiosas (Cfr. *Partidas*, VII, XXIV, II), e caracterizados pola súa usura e falsidade. Exemplos de todo isto non faltan no cancionero, pero tamén hai casos de reconversións (CSM 025; 085; 089; 107).

En conclusión, todos os personaxes que funcionan como antagonistas son instrumentalizados polo demo para sementar e espallar o mal e a discordia entre os homes, á vez que favorecen o xermolo da coita, *ca os diabos son monteyros de Deus, segund' Escritura* (392:8)⁴⁹. Pero tamén é certo que serven para exaltar aínda máis os milagres maravillosos de María e os beneficios da crenza cristiá. Sen embargo, será a *Regina mundi*, a *Madre d' Adonay* a que, mediante a forza redentora do amor, libere os homes do fatídico camiño a que conduce o pecado, pois como *auxilium christianorum* que *é foi chamada Ficella Moysy (...)* e *desta jaz escrito en libro Genesy que seu fruto britas[s]' o dem[o] brav' e felon* (270:34, 36-37). E por iso mesmo os pecadores acoden ao seu amparo para protexerse do *dem' en que todo mal jaz* (074:31), daquel que é o máximo xerador da coita humana, que manipula e tenta bifurcar os camiños da peregrinaxe cristiá, tal e como recoñece, por exemplo, a *moller que queria fazer amadoiras a seu amigo*, cando suplica a María, “*Sennor de prez, / non cates a meu pecado que mi o demo fazer fez*” (CSM 104:63); ou tamén nalgunhas das cantigas de *loor*, en que ben Afonso é o que solicita para si mesmo, ou para todos os homes (350, 401, 414), que nos defenda *do dia' e de sas tentações* (085:60) porque sabe que *é enganador* (356:9), que *está chëo de mal e arteiro* (067:36) e que nos agasalla coa *coita mayor* (350:23).

⁴⁹ Metáfora que para nós pode ser susceptible de dúas interpretacións: a primeira, e tendo en conta a primeira acepción que aporta o *Diccionario de Autoridades*, IV, p. 1734, s. v. *montero*, “El que busca, y persigue la caza en el monte, o la oxea hácia el sitio en que la esperan para tirarla”, cremos que fai referencia a que o demo está sempre espreitando as súas presas para atacalas e levalas ao inferno; a segunda, relacionada coa acepción de ‘oficio honorífico’, pode suxerir a idea cristiá do concepto do demo como o ‘señor das tebras’ ou o ‘rei dos infernos’, o que desde o seu punto de vista se identifica co ter a honra de ser o gran inimigo de Deus.





Bibliografía

BLÁNQUEZ FRAILE, A., *Diccionario latino-español*, 3 vols., Barcelona, Ed. Ramón Sopena, 1982.

BREA, M. (coord.), “Cousir en la lírica gallego-portuguesa”, *Estudos sobre léxico dos trobadores, Verba, anuario galego de filoloxía*, Anexo 63, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, Universidade de Santiago de Compostela, 2008, pp. 149-165.

BREA, M., “Milagros prodigiosos y hechos maravillosos en las Cantigas de Santa María”, in *Revista de Literatura Medieval*, V, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 1993, pp. 47-61.

BURTON RUSSELL, J., *El Diablo. Percepciones del mal, de la Antigüedad al Cristianismo primitivo*, Barcelona, Laertes, 1995.

BURTON RUSSELL, J., *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, trad. de Rufo G. SALCEDO, Barcelona, Laertes, 1995.

COROMINAS, J.; PASCUAL, J. A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vols., Madrid, Ed. Gredos, 1991.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos* [traducción de M. SILVA e A. RODRÍGUEZ], Barcelona, Ed. Herder, 8.^a ed., 2007.

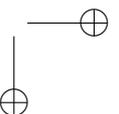
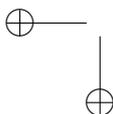
FIORES, S. de; MEO, S., *Nuevo diccionario de mariología*, Madrid, San Pablo, 1988.

GARCÍA AVILÉS, A., “Imágenes ‘vivientes’: idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio”, *Goya: Revista de arte*, Madrid, Ed. Fundación Lázaro Galdiano, n.º 321, 2007, pp. 324-342.

GARCÍA-SABELL, T., *Léxico francés nos cancioneros galego-portugueses*, Vigo, Ed. Galaxia, 1991.

GUIANCE, Ariel, “En olor de santidad: la caracterización y alcance de los aromas en la hagiografía hispana medieval”, *Edad Media: Revista de Historia*, n.º 10, Universidad de Valladolid, 2009, pp. 131-161.

HAAG, H.; BORN, A. van den; AUSEJO, S. de, *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Ed. Herder, 2005.



KUNTSMANN, P., *Vierge et merveille. Les miracles de Notre-Dame narratifs au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1981.

Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia, 3 vols., Imprenta Real, 1807.

LE GOFF, J., *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Ed. Gedisa, 2008.

LORENZO, R., *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla* (2 vols.), vol. II: Glosario, Orense, Instituto de Estudios Orensanos “Padre Feijoo”, 1977.

MACHADO, J. P., *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Lisboa, Ed. Confluência, 1952.

MARTÍN ALONSO, *Diccionario medieval español. Desde las Glosas Emilianenses y Silenses (s. X) hasta el siglo XV* (2 vols.), Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1986.

METTMANN, W., Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa María*, 3 vols., Madrid, Editorial Castalia, 1986 (vol. I), 1988 (vol. II), 1989 (vol. III).

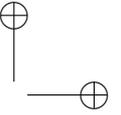
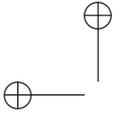
MUNDI PEDRET, F.; SÁIZ RIPOLL, Anabel, *Las prosificaciones de las Cantigas de Alfonso X el Sabio*, Barcelona, PPU (Promociones y Publicaciones Universitarias), 1987.

PIEL, “Um problema de demonologia linguística: gal. proviso, port. pro- viço, cast. provizo ‘diabo’mais proviceiro / provicero ‘feiticeiro’”, *Verba* 5, Universidade de Santiago de Compostela, 1978, pp. 5-11.

TAVANI, G., *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Ed. Galaxia, 1986.

TAVANI, G., *Trovadores e jograis. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*, Lisboa, Ed. Caminho, 2002.

WINSTON-ALLEN, A., *Stories of the Rose. The Making of the Rosary in the Middle Ages*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1998.



Estranhas e admiráveis singularidades da natureza – alguns exemplos (séculos XVI-XVIII)

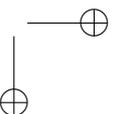
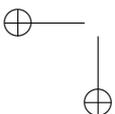
João Carlos Firmino Andrade de Carvalho¹

Todas as épocas tiveram os seus monstros e a nossa não é exceção. Na literatura e no cinema, abundam múltiplos seres monstruosos que se nos tornaram próximos e familiares, o que, como diria José Gil², constitui por si mesmo uma aberração. De facto, chega a ser perplexizante esta afeição dos nossos tempos pelo monstruoso tendencialmente estereotipado e afetuosamente adotado por públicos massificados. Como se o monstro não fosse o lugar da diferença máxima, do outro radicalmente outro, do eventual não-ser, tornando-se inevitavelmente próximo e familiar. Ora o monstro para ser monstro, no pleno sentido da palavra/conceito, precisa de se situar nesse lugar de fronteira entre o ser e o não-ser, entre o possível e o impossível, paralisando e extasiando o olhar do ser humano perante algo de único e irrepetível e mostrando-lhe não tanto o que ele não é, mas uma singular possibilidade alternativa de ser. Com efeito, o monstro, enquanto fenómeno, mostra-se, isto é, dá-se a ver³, e, nesse sentido, ele é todo imagem (mesmo que tal acon-

¹ Docente da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. Investigador do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL) e colaborador do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC).

² Cf. José Gil, *Monstros*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994.

³ O monstro oferece-se / impõe-se ao olhar, capturando-o numa suspensão interminável de atração e fascínio; ele é, por um lado, revelação de um excesso de sentido / realidade (caos e desordem), mas, por outro, ele é ocultação do significado, tornando opaca a decifração do



teça através da palavra, como acontece na literatura), mas essa imagem pode constituir-se como um sinal de aviso, como um signo prenunciador de algo (sentido etimológico: *monere*, avisar / advertir).

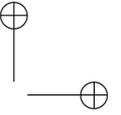
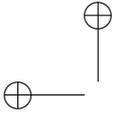
Podem ser identificadas, de acordo com Palmira Fontes da Costa (na esteira de Jean Céard)⁴, três tradições fundamentais na interpretação do monstro e prodigioso: uma que remontaria a Cícero que interpreta o monstro como marca do sobrenatural, como castigo divino pela transgressão moral cometida pelo homem; outra, que remontaria a Plínio e a S. Agostinho, e que atribui a causa do surgimento do fenómeno monstruoso/prodigioso à exuberância da natureza ou à maravilhosa diversidade da criação divina; uma terceira tradição, que remontaria a Aristóteles, interpreta o monstruoso como algo simplesmente natural e acidental.

No limitado mundo conhecido da Antiguidade e, posteriormente, durante toda a longa Idade Média, o lugar do monstruoso é, respetivamente, o que fica para além das fronteiras da Civilização, nos confins da terra (criaturas fabulosas/monstruosas de que falam fontes tão importantes como Ctésias ou Megásteno)⁵ ou o que fica para além das fronteiras da Cristandade (essencialmente o longínquo e misterioso Oriente). O Oriente e, em particular, a Índia, surgirão identificados como lugares naturais do surgimento de monstros, prodígios e demais coisas excepcionais e notáveis. Relatos e testemunhos de viajantes célebres, como Jean de Plan Carpin, Guillaume de Rubrouck, Odoric de Pordenone, Marco Polo, Jean de Mandeville, entre outros, ajudaram a acumular todo um vasto e diversificado manancial de fenómenos extraordinários que compõem o reportório teratológico do mundo até então conhecido (ou seja, a geografia antiga e medieval). Com o advento da era moderna e como resultado do processo dos Descobrimentos, o mundo abriu-se a novas latitudes e longitudes, tornando-se mais rico e diverso, mas paulati-

enigma (como bem o ilustra o mito da Esfinge). O problema que o monstro coloca é, portanto, o da dialética da identidade e diferença, ou, dito de outro modo, o dos limites da humanidade do homem.

⁴ Palmira Fontes da Costa (Introd. e coord.), *O Corpo Insólito. Dissertações sobre monstros no Portugal do século XVIII*, Porto, Porto Editora, 2005, p. 3.

⁵ Ctésias e Megásteno terão sido importantes fontes de outros destacados autores antigos como Homero, Heródoto, Plínio, Estrabão, Solinus, Diodoro da Sicília, etc. (cf. José Gil, *Monstros*, p. 22).



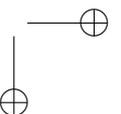
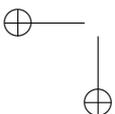
namente mais bem conhecido e experienciado por um número crescente de exploradores, viajantes, aventureiros, religiosos e gente de saber e ciência.

Ao longo dos tempos, a matéria teratológica foi sendo compilada, tratada, interpretada por diversos especialistas (recorde-se, a título ilustrativo, Conrad Gesner, Ambroise Paré, Conrad Lycosthenes, Pierre Boaistuau, Forunio Liceti, Domingos Vandelli; as numerosas publicações naturalistas e médicas patrocinadas quer pela *Royal Society of London* quer pela *Académie des Sciences de Paris*). O século XX, por seu turno, deu continuidade a esse trabalho de estudo dos monstros e prodígios, como o testemunha a obra *Monstres, Démons et Merveilles à la Fin du Moyen Âge* de Claude Kappler (1980)⁶ ou a obra coletiva *Monstres et Prodiges au temps de la Renaissance*, dirigida por M. T. Jones-Davies (1980)⁷. Na referida obra de Claude Kappler, surge uma muito sistemática e completa tipologia de monstros definida em onze parâmetros [como lugar do antitético; como lugar de falta/falha; como lugar de modificação orgânica; como lugar de grandeza/pequenez do corpo ou longevidade/brevidade da vida; como lugar de substituição do habitual pelo insólito; como lugar de mistura dos reinos naturais (animal/mineral/vegetal); como lugar de mistura ou dissociação de sexo; como lugar de hibridação; como lugar da animalidade; como agente de destruição; como lugar de monstruosidade não morfológica (cor; isolamento; linguagem)] e uma tipologia de prodígios definida em três parâmetros (caráter excecional dos elementos naturais; fenómenos que interrompem o curso normal da natureza; como lugar da metamorfose). Claro que as fronteiras entre o monstruoso e o prodigioso não são estanques, antes bastantes permeáveis, ao ponto de se confundirem ou identificarem.

Passemos agora para o lado da literatura e cultura portuguesas, começando nomeadamente com alguns exemplos da construção do monstruoso no âmbito da literatura de viagens da época dos Descobrimentos portugueses. É preciso dizer, antes de mais, que, neste *corpus*, o mitológico/fabuloso da Antiguidade ou o monstruoso do imaginário medieval são francamente mi-

⁶ Cf. Claude Kappler, *Monstres, Démons et Merveilles à la Fin du Moyen Age*, coll. “Le regard de l’Histoire”, Paris, Payot, 1980.

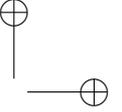
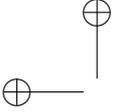
⁷ Cf. M. T. Jones Davies (dir.), *Monstres et Prodiges au temps de la Renaissance*, Centre de Recherches sur la Renaissance, Institut de Recherches sur les Civilisations de l’Occident Moderne, Université de Paris – Sorbonne, Paris, diff. Jean Touzot Libraire – Editeur, 1980.



noritários, quase inexistentes (embora possam surgir de modo reconfigurado ou intencionalmente por imperativo do género literário), revelando agora os textos dos autores, geralmente, a nova atitude epistemológica dos novos tempos que correm, isto é, uma atenção particular face ao real, procurando uma representação *realista* da experiência direta das coisas. Isso não significa que alguns processos de construção do prodigioso e do monstruoso não sobrevivam na representação do exotismo do Outro, no plano do humano, do religioso ou do natural. Na verdade, o Outro muçulmano do norte de África surgirá no plano ideológico-religioso como o negativo fotográfico do cristão, o outro como o contrário (inversão) do mesmo: é o infiel e a encarnação do mal, ainda que, no plano civilizacional, seja percecionado como estando ao mesmo nível do do cristão (cf. *Esmeraldo de situ orbis* de Duarte Pacheco Pereira). Na transição do norte para o sul, na costa ocidental africana, a própria natureza desconhecida (estrutura labiríntica de rios; insalubridade dos ares) se torna uma ameaça. Ao muçulmano sucede agora o negro gentio e idólatra da parte inferior da costa ocidental, sendo este outro tipo humano representado com os traços semânticos da negritude e do primitivismo / estágio evolutivo silvestre. Dobrado o Cabo da Boa Esperança, na costa oriental africana, um terceiro tipo humano tem lugar – o negro muçulmano, representado pelos traços da negritude e do mal/demoníaco (cf. *Relação da Primeira Viagem de Vasco da Gama*, de Álvaro Velho). O Oriente, e mais ainda, o Extremo Oriente surgirão como lugares de outros exotismos e novas e maravilhosas estranhezas.



Figura 1. *Peregrinação de Fernam Mendez Pinto*



Nas fronteiras limítrofes do hipercivilizado império da China, Fernão Mendes Pinto, na sua *Peregrinação*, detém-se na descrição de uma primitiva “gente disforme” e de “fala desentoadada” comparando-os a bugios (símios). Na baía de Buxipalem, fala-nos de uns certos peixes, descrevendo-os como seres monstruosos:

Vimos outros (peixes) como grandes lagartos, pintados de verde, & preto, com tres ordres de *ef*pinhas no lombo, da *groff*fura de hũa *feta*, & de *qua**fi* tres palmos de comprido, muyto agudas nas pontas, & o mais corpo todo cheyo dellas, mas não tão *groff*fas, nem tão compridas. *Eftes* peixes *fe* encre*f*paõ de quádo em quando como porcos e *f*pins, com que ficão *a**f*faz temero*f*os no *a**f*peito, tinhaõ o fucinho muyto agudo, & preto, com dentes que lhe *f*ahião fora do queixo a modo de jauaris, de cumprimento de *qua**fi* dous palmos, a *e**f*tes dezia o Similau q chamauão os Chins Puchi*f*fucoes.⁸

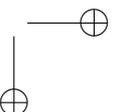
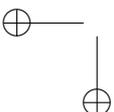
Noutro lugar ainda, fala-nos de um animal desconhecido de aparência monstruosa:

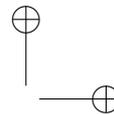
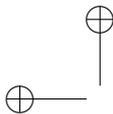
Vimos aquy tambem hũa muyto noua maneyra, & *e**f*tranha feyção de bichos, aque os naturaes da terra chamão Caque*f*feitão, do tamanho de hũa grande pata, muyto pretos, conchados pelas *coftas*, com hũa ordem de *ef*pinhos pelo fio do lombo do comprimento de hũa penna de *e**f*creuer, & com azas da feição das do morcego, co pefçoço de cobra, & hũa vnha a modo de *e**f*porão de gallo na *te**f*ta, co rabo muyto comprido pintado de verde & preto, como *f*ão os lagartos de *f*ta terra. *Eftes* bichos de voo, a modo de *f*alto, cação os bugios, & bichos por cima das aruores, dos quais *fe* mantem.⁹

Nos exemplos citados atrás, a descrição da fauna exótica adquire contornos de monstruosidade pelo mecanismo de composição linguístico-imagética utilizado, isto é, pela heterogeneidade constitutiva dos referidos bichos.

⁸ Fernam Mendez Pinto, *Peregrinaçam de...*, Edição fac-símile da edição de 1614 (com apresentação de José Manuel Garcia), Maia, Castoliva Editora Limitada, 1995, Cap. LXXII, Fol. 79 v.-80.

⁹ Fernam Mendez Pinto, *Peregrinaçam de...*, Edição fac-símile da edição de 1614 (com apresentação de José Manuel Garcia), Maia, Castoliva Editora Limitada, 1995, Cap. XIII (sic), Fol. 14 e 14 v.





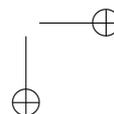
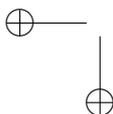
Cada um deles é o resultado de retalhos de diferentes animais conhecidos, dando origem a uma nova configuração imagética. A segunda descrição, a do “caquesseitão”, servirá até de modelo para um célebre artefacto artístico da iconografia e ourivesaria indo-portuguesa do século XVII, um aquamanil (recipiente para água) de prata, vendido em Paris, em 2013, num leilão da *Sotheby’s* por 150 mil euros (e noticiado por Joana Amaral Cardoso, no *Público*, em 26 de junho de 2013)¹⁰. Esta peça rara é uma das únicas 7 existentes no mundo e foi deixada sair de Portugal, em 2012, pelo *Instituto de Museus e Conservação*. Existem 3 ou 4 peças ainda em coleções privadas portuguesas e uma outra faz parte do espólio do *Musée National de la Renaissance* (França).



Figura 2. Caquesseitão

Mas não é só em narrativas de viajantes que o monstruoso irrompe.

¹⁰ Joana Amaral Dias, “Caquesseitão vendido por 150 mil euros em Paris”, *Público*, 26-06-2013. Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/06/26/culturaipsilon/noticia/caquesseitao-vendido-por-150-mil-euros-em-paris-1598451#&gid=1&pid=1>



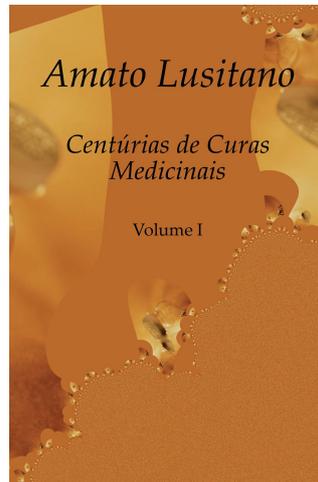


Figura 3. *Centúrias de Curas Medicinais* de Amato Lusitano

Na obra de um célebre médico português – *Centúrias de Curas Medicinais* de Amato Lusitano¹¹ (pseudónimo latino de João Rodrigues de Castelo Branco) – encontramos estranhos e insólitos casos clínicos e, entre eles, alguns de natureza mais acentuadamente teratológica – como o do indivíduo com pelos na língua (vol. II, p. 270); como o caso da enorme excrescência carnosa entre as pernas de uma mulher (vol. II, p. 195) ou aquela outra excrescência tumoral no rosto de um homem (vol. II, p. 20); o da mulher que deu à luz um monstro com 4 olhos, 2 narizes, 4 orelhas e lábios disformes; o caso da criança que apresentava um monstro entre o umbigo e o tórax, constituído por um outro corpúsculo de criança, sem cabeça mas com 2 braços e 2 pernas imóveis e também sem ânus ou testículos (vol. I, p. 357); o caso da criança com um corno, morta pela ablação radical efetuada pelo cirurgião incompetente (vol. I, pp. 122-123); o caso do embrião informe (*mola*) resultante de um parto e confundido pelo vulgo com a rã (aqui a dissecação servirá a Canano e Amato para, após extração da *matriz*, concluírem acerca da verdadeira forma do útero, vol. I, pp. 89-90); o caso da criança hermafrodita que foi impedida pelos pais de ser operada por Canano e Amato (vol. I, p. 87) ou o da rapariga

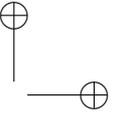
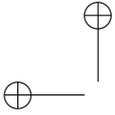
¹¹ Amato Lusitano, *Centúrias de Curas Médicas*, reed. da tradução de Firmino Creso, Lisboa, Centro Editor Livreiro da Ordem dos Médicos, Sociedade Unipessoal, Lda., 2010, 2 volumes.

hermafrodita de Esgueira, perto de Coimbra, que transitou de mulher (Maria Pacheca) a homem (Manuel), enriqueceu na Índia e, tendo regressado ao país, casou (vol. I, pp. 230-231). O campo da ginecologia-obstetrícia e o do corpo feminino são, aliás, férteis em explorações teratológicas relacionadas com os interditos (*tabus*) sexuais. Amato Lusitano abre a sua escrita aos encantamentos de certa mitologia sexual feminina, como se constata no caso da mulher que engravida com o sémen viril deixado na água do banho (vol. II, p. 49) ou no caso da extração da mama cancerosa articulada com a fábula/mito da castração mamária das Amazonas (vol. I, p. 326; vol. II, p. 108). Exemplo loquaz desse deslumbramento pela mitologia sexual feminina é o daquele caso de uma gravidez decorrente do relacionamento lésbico entre duas turcas, uma casada e outra viúva, que transcrevemos em seguida:

Vou descrever um caso estranho, mas verdadeiro, acontecido em Salónica. Duas mulheres turcas vizinhas, em virtude de muitos actos de coito, incubos e súcubos, contaminavam-se e poluíam-se. Destas, uma era viúva e a outra tinha marido. Ora, quando uma vez a viúva, excitada para o coito, provocasse a outra companheira para a acção do coito, e por acaso na altura em que o marido com que esta tivera a prática, saíra de casa, pôs-se em atitude súcuba. Neste trabalho do coito e de abraços, depois de muita fricção e apegos e da ejaculação de sémen, o útero da viúva súcuba sorveu, em virtude de enorme apetência, não só o sémen da mulher incubadora, mas ainda algum sémen viril deixado antes no útero dela. Em virtude deste sémen ficou prenhe, na afirmação da própria, após feitos vários juramentos. E devemos-lhe dar crédito, visto ser-lhe menos ignominioso confessar ter concebido de um homem do que de uma mulher, feito desta forma.¹²

Finalmente, nas *Centúrias*, a disformidade/anormalidade de natureza psicológica evidencia-se nos casos de loucura induzida por feitiçaria/bruxedo (vol. II, p. 292) ou, sobretudo, nos casos de patologias da alma/espírito/cabeça (mais graves do que as do corpo, segundo Amato) de que fazem parte a *mania*, a *loucura* e uma das principais doenças da época – a *melancolia* – de que podem padecer os afetados por *mal de amor* (tópico literário presente na

¹² Amato Lusitano, *Centúrias de Curas Médicas*, reed. da tradução de Firmino Crespo, Lisboa, Centro Editor Livreiro da Ordem dos Médicos, Sociedade Unipessoal, Lda., 2010, vol. II, p. 361.



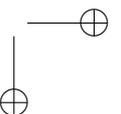
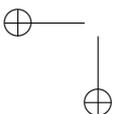
poesia trovadoresca medieval, na poesia do *Cancioneiro Geral* e objeto de sátira vicentina à medicina hipocrático-galénica no *Auto dos Físicos*), como é o caso daquela rapariga de Évora enlouquecida por amor (vol. I, p. 357), e de que podem padecer, igualmente, os artistas e estudiosos/intelectuais (vol. I, p. 195; vol. II, p. 57), em virtude da tendencial debilidade física e intensa utilização da mente/espírito (sobretudo durante a noite, o que é totalmente desaconselhado por Amato Lusitano).

Antes de terminar, uma brevíssima referência a três exemplos: um do século XVII (retirado do Padre António Vieira) e os outros dois do século XVIII (extraídos de textos anónimos).

Os fenómenos insólitos e prodigiosos oferecidos pelos céus sempre prenderam, ao longo dos tempos, a atenção dos homens, os quais os foram interpretando de diferentes perspetivas: como manifestações do divino ou como manifestações estritamente naturais. No século XVII, o Padre António Vieira manifesta um particular interesse por tais fenómenos nos céus brasileiros. Esse seu interesse pelos cometas (cor, brilho, intensidade, duração, formato, tamanho, velocidade), situava-se fundamentalmente no plano da interpretação mística dos desígnios divinos, dado serem os cometas os novos profetas anunciadores ora de tempos benéficos (cometa em forma de palma), ora de maléficos (cometa em forma de espada), como se pode constatar em *Voz de Deus ao mundo, a Portugal e à Bahia, Juízo do Cometa que nela foi visto em 27 de outubro de 1695 e continua até hoje, 9 de novembro do mesmo ano*¹³. Acontecimentos como a morte/desaparecimento de D. Sebastião, a morte de D. Henrique e a perda da independência em 1580 ou a investida holandesa ao norte do Brasil foram pré-anunciados nos céus por grandes cometas em forma de espadas de fogo.

São diversos os exemplos de textos que, ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, fazem referência a casos raros, insólitos e prodigiosos para satisfação de curiosos, apresentando, alguns deles, uma lição moral.

¹³ José Eduardo Franco e Pedro Calafate (Dir.), *Padre António Vieira – Obra Completa*, Maia, Círculo de Leitores, 2014, Tomo III (*Profética* – coord. geral de Pedro Calafate), Volume I, pp. 581-612.



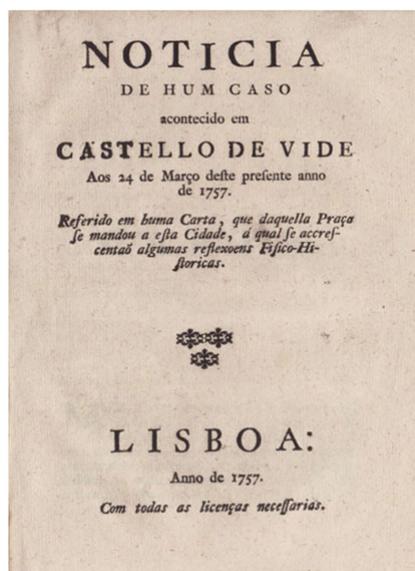


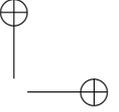
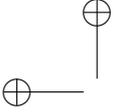
Figura 4. Exemplo: *Notícia de hum caso acontecido em Castello de Vide... 1757*

É o caso do nascimento de um monstruoso menino com quatro pés e quatro mãos, descrito na *Notícia de um caso acontecido em Castelo de Vide* aos 24 de Março deste presente ano de 1757, referido em uma carta, que daquela praça se mandou a esta cidade, à qual se acrescentam algumas reflexões físico-históricas, Lisboa, 1757 (com a cota da Biblioteca Nacional HG14974)¹⁴.

(...) veio a parir um menino de extraordinária grandeza, e dentro dele vinha metido outro menino, do qual unicamente se viam as mãos, e pés, estes saindo pelo ventre, e aquelas saindo pelo peito; era um monstro com quatro pés, e quatro mãos; mas como o ventre, e peito era demasiadamente crescido, ainda a admiração foi maior, especialmente observando-se, que ao mesmo tempo que se moviam os pés, se moviam também as mãos que saíam deste menino (...)¹⁵

¹⁴ Palmira Fontes da Costa (Introd. e coord.), *O Corpo Insólito. Dissertações sobre monstros no Portugal do século XVIII*, Porto, Porto Editora, 2005, pp. 97-98.

¹⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 97.



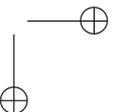
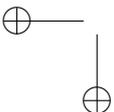
E é também o caso do bezerro com cabeça monstruosa, descrito na *Relação verdadeira do monstro que nasceu a dez de Maio deste presente ano de 1765 no sítio de Manporlé, Freguesia, e termo da notável Vila Loulé, em casa do lavrador Domingos Martins, extraída de uma carta de pessoa fidedigna da dita vila, F.J.D.S.R., 1765?* (com a cota da Biblioteca Nacional L 4831//31V)¹⁶:

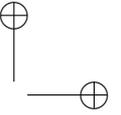
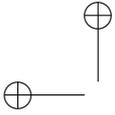
(...) é um bezerro em todo o corpo perfeito, de cor ruiva, e na idade de quatro dias suficientemente nutrido; porém a cabeça digna de se ver, e na verdade a coisa mais horrenda que vi: tem duas pontas fora do casco, mas não do couro, e outras duas, que já se apalpam no meio do focinho, tem três olhos, dois perfeitos, mas fora do lugar natural, isto é, nas ilhargas, ou fontes da caveira debaixo das orelhas, de sorte, que nada se vê com eles para diante: O terceiro olho é no meio da caveira, e as suas pestanas formam uma meia lua com as pontas para baixo: pouco abaixo deste olho, se divide a caveira em duas, e estão dois focinhos de bezerro distintos, e separados quatro dedos um do outro, e ambos perfeitos, cada um com duas ventas, e língua alguma coisa curta, de sorte que lhe custa o mamar (...)¹⁷

Contudo, se, no primeiro texto, se advogam as dificuldades e limitações do conhecimento humano para o esclarecimento do fenómeno monstruoso, enquanto manifestação dos insondáveis segredos divinos, no segundo texto está bem patente uma nova atitude de um *filósofo moderno e natural*, que está sobretudo interessado na explicação das possíveis causas naturais do fenómeno e na dissecação do corpo do dito ser monstruoso, denunciando uma típica racionalidade iluminista. Como refere Palmira Fontes da Costa, este tipo de relações acerca de seres monstruosos diminui consideravelmente na 2.^a metade do século XVIII, em Portugal, muito por ação da censura imposta pelo primeiro-ministro de D. José I, o Marquês de Pombal e Conde de Oeiras, que, em nome dos princípios do racionalismo iluminista, procurou banir quer a superstição popular e charlatanice manipuladora, quer as interpretações moralistas e supostamente divinas de alguns desses textos, embora visse com bons olhos a abordagem científica de tais fenómenos, como se pode

¹⁶ Palmira Fontes da Costa (Introd. e coord.), *O Corpo Insólito. Dissertações sobre monstros no Portugal do século XVIII*, Porto, Porto Editora, 2005, pp. 99-102.

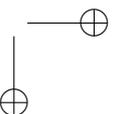
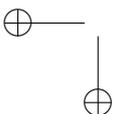
¹⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 99.

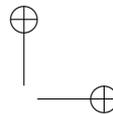
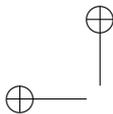




constatar pelo convite feito ao italiano Domingos Vandelli (autor da *Dissertação sobre seres monstruosos*, 1776) para ensinar em Portugal, no âmbito da reforma do ensino universitário instituída pelo já referido Sebastião José de Carvalho e Melo.

Eis-nos, pois, chegados ao fim de um circunscrito mas diversificado painel de amostras de estranhas e admiráveis singularidades da natureza, enquadradas em distintos contextos epocais e autorais – no século XVI, no âmbito do exotismo oriental da narrativa autobiográfica *romanceada* do viajante aventureiro (Fernão Mendes Pinto), bem como no do disforme/teratológico patente no compêndio/tratado de medicina humanista e experiencialista (Amato Lusitano); no século XVII, no âmbito do prodigioso, de origem divina, constatável no texto profético cristão do padre jesuíta (António Vieira); no século XVIII, no âmbito das curiosidades insólitas/monstruosas patentes nos relatos anónimos de pendor mais moralista ou mais naturalista (género de escrita muito em voga na época, que circulava sob a forma de *folhas volantes* e/ou de textos publicados em periódicos).





Bibliografia

COSTA, Palmira Fontes da (Introd. e coord.), *O Corpo Insólito. Dissertações sobre monstros no Portugal do século XVIII*, Porto, Porto Editora, 2005.

DAVIES, M. T. Jones (Dir.), *Monstres et Prodiges au temps de la Renaissance*, Centre de Recherches sur da Renaissance, Institut de Recherches sur les Civilisations de l'Occident Moderne, Université de Paris – Sorbonne, Paris, diff. Jean Touzot Libraire – Editeur, 1980.

FRANCO, José Eduardo; CALAFATE, Pedro (Dir.), *Padre António Vieira – Obra Completa*, Tomo III (Profética – coord. geral de Pedro CALAFATE), Volume I, Maia, Círculo de Leitores, 2014.

GIL, José, *Monstros*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994.

KAPPLER, Claude, *Monstres, Démons et Merveilles à la Fin du Moyen Age*, coll. “Le regard de l’Histoire”, Paris, Payot, 1980.

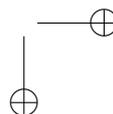
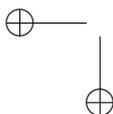
LUSITANO, Amato, *Centúrias de Curas Médicas*, reed. da tradução de Firmino CRESPO, Lisboa, Centro Editor Livreiro da Ordem dos Médicos, Sociedade Unipessoal, Lda., 2010, 2 volumes.

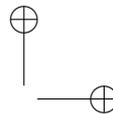
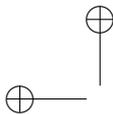
PINTO, Fernam Mendez, *Peregrinação de...*, Edição fac-símile da edição de 1614 (com apresentação de José Manuel GARCIA), Maia, Castoliva Editora Limitada, 1995.

Fontes eletrónicas:

DIAS, Joana Amaral, “Caquesseitão vendido por 150 mil euros em Paris”, *Público*, 26-06-2013. Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/06/26/culturaipsilon/noticia/caquesseitao-vendido-por-150-mil-euros-em-paris-1598451#&gid=1&pid=1> (dia 18 de outubro de 2017, pelas 19.40)

[Figura 1. *Peregrinação*]. Disponível em: <http://purl.pt/82>

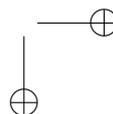
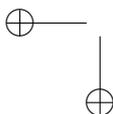


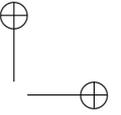
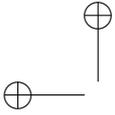


[Figura 2. *Caquesseitão*]. Disponível em: <http://3.bp.blogspot.com/-sHejO9MK6Z8/UcohSaBxguI/AAAAAAAAGFw/W3hmtA12FyQ/s1600/CAQUES~1.JPG> (dia 18 de outubro de 2017, pelas 19.30)

[Figura 3. *Centúrias de Curas Medicinai*s]. Disponível em: <http://zivabdavid.blogspot.com/2012/06/amato-lusitano.html> (dia 18 de outubro de 2017, pelas 20.00)

[Figura 4. Exemplo: *Noticia de hum caso acontecido em Castello de Vide... 1757*]. Disponível em: <http://fontedavila.org/textos.aspx?menu=59> (dia 18 de outubro de 2017, pelas 20.30).





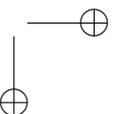
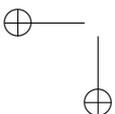
Demasiado humano – a familiaridade do monstro

Ana Isabel Soares¹

Sem terem sido antes foco da minha investigação, os monstros assomam intermitentemente nas áreas em que tenho trabalhado, nomeadamente na disciplina de Literaturas de Língua Inglesa. Foi, pois, com entusiasmo e receio que aceitei debruçar-me de maneira mais concentrada sobre esses seres fantásticos que ao mesmo tempo seduzem e repugnam. A partir da literatura que mais tenho estudado e que ensino, a inglesa, procuro um movimento de distanciamento para tentar perceber não apenas ou não exatamente a natureza do monstruoso, mas o pensamento de que o monstro está no humano, de que nos é intimamente familiar. O título deste ensaio de reflexão sobre o monstro retiro-o de uma das obras de Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für Freier Geister*² (1878). O principal intuito do filósofo alemão naquele conjunto de aforismos não era o estudo dos monstros; mas depreende-se de alguns parágrafos que uma ideia sobre o “monstruoso” passa pela de “grandiosidade” ou “desmesura”, que pode pressupor uma redução. Aquilo que não atinge ou que ultrapassa a dimensão do humano é qualificado como “monstruoso”. No parágrafo 40, depois de explicar a necessidade da moral para fazer distinguir dos animais o ser humano, Nietzsche

¹ Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação.

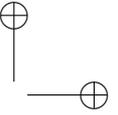
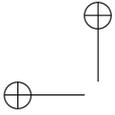
² A tradução mais recente de *Humano, Demasiado Humano: Um Livro para Espíritos Livres* para a língua portuguesa é de Paulo César Lima de Souza. Foi editada em 2000 pela Companhia das Letras. Cito da edição de bolso. Em Portugal, Paulo Osório de Castro publicou na Relógio D'Água uma versão em 1997.



afirma que este “tem ódio aos estágios que ficaram mais próximos da animalidade: de onde se pode explicar o antigo desprezo pelo escravo, como sendo um não-humano, uma coisa.” Trata-se de um dos momentos em que parece definir-se um “monstro” por oposição à humanidade.

No parágrafo 138 (integrado no capítulo dedicado à vida religiosa), diz-se que “é no afeto que [o homem] é mais moral” e que tal se deve porventura “à vizinhança de tudo o que é grande e que excita fortemente; levado a uma tensão extraordinária, [...] ele quer de todo modo o que é grande, poderoso, monstruoso”. Mais adiante, no capítulo que dedica aos “Sinais de cultura superior e inferior”, Nietzsche escreve, no parágrafo 260, que “as pessoas superestimam tudo o que é grande e eminente”, o que resulta “da percepção, consciente ou inconsciente, de que acham bastante útil alguém lançar toda a energia numa só área e fazer de si como que um órgão monstruoso” – ou seja, gigantesco, desmesurado, que se excede. O apelo que Nietzsche aqui identifica pela enormidade ajuda-o a descrever os “espíritos livres”, a quem dedica o livro “melancólico-brioso”; mas a existência desses espíritos, afinal, ainda é apenas fruto da confabulação do filósofo para encontrar na sua companhia “de valentes confrades fantasmas” uma forma de compensar “os amigos que faltam”. Na imaginação de Nietzsche, estas formas antecipadas de existência ultrapassam o humano até ali conhecido. Mas, apesar de as qualificar como “monstruosas”, não as considera “monstros” (a adjetivação é prévia à nominalização, que consubstancia o ser). O meu interesse no texto de Nietzsche passa, além da ideia contida no título, pela explicação da génese espiritual da desmesura, da desmedida. Quando em 1799 o pintor espanhol Francisco de Goya gravou, num dos seus “Caprichos” (o que leva o número 43), a legenda “El sueño de la razón produce monstruos”³, literalmente inscrevia o sentido ilustrado na figura: um escritor debruça-se sentado a uma mesa (veem-se folhas de papel e o que parece uma caneta), o rosto escondido entre os braços, o corpo torcido, e parece dormir, ou querer proteger-se da nuvem de seres que sobre si volteiam. Estes podem ter-se gerado a partir de um gato que, do lado direito da gravura, vigia o sono do escritor: ganham, à medida que se

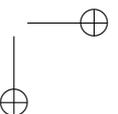
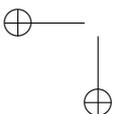
³ Uma reprodução ampliada desta gravura pode ser vista a partir da página web do Museu do Prado, em Madrid, através do endereço <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280> (consultado em 10 de abril de 2018).



afastam do corpo do homem, feições de coruja, algum símio, e morcego. Não é fácil decidir se é pose de repouso ou de medo a daquela personagem; se é em libertação que os seres dele se afastam ou, pelo contrário, se em ameaça o cercam. A própria legenda induz a ambiguidade de leitura: a palavra castelhana “sueño” tanto pode significar o “sono” da razão (ou seja, o momento em que a razão se permite um momento de paz e o homem é dominado pelo não racional); quanto pode ser o “sonho” da razão, entendido como projeção ou anseio, que seria o fruto da capacidade humana de criar ideias, ou resultado de um estado de vigilante produção em que se geram os monstros. Em qualquer uma das aceções, para Goya, o monstruoso, mesmo quando é representado fora do fisicamente humano, nasce daquele e poderá mesmo nascer da mais humana das qualidades, a razão.

Os monstros não são apenas obra da imaginação abstrata, nem a sua existência se expressa somente no discurso verbal: as encarnações em imagens pictóricas, gráficas são muitas e vêm de há muito. O seu surgimento não se dá apenas com a sofisticação tecnológica (por exemplo, com o cinema). Aliás, alguns dos monstros que mais representações gráficas tiveram em ilustrações do século XVI aparecem referidos em textos do século V a.C.. A expressão discursiva e as contrapartidas visuais dos monstros não são novas: nem se descobriram só com as Descobertas, no contacto dos europeus com os seus diferentes. A etimologia de “monstro” parece estar associada ao verbo latino “moneo”, que significa “avisar”⁴. De alguma forma, portanto, quando são assim designados, os monstros referem-se à sinalização, normalmente de algum receio, evento negativo ou ameaçador. Talvez essa afinidade com “sinal de aviso” esteja relacionada com um verbo como “demonstrar”, cujo

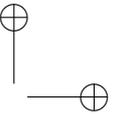
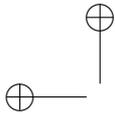
⁴ A página web do Oxford English Dictionary explicita: “Anglo-Norman and Middle French *monstre*, *moustre*, French *monstre* (mid 12th cent. in Old French as *mostre* in sense ‘prodigy, marvel’, first half of the 13th cent. in senses ‘disfigured person’ and ‘misshapen being’, c1223 in extended sense applied to a pagan, first half of the 18th cent. by antiphrasis denoting an extraordinarily attractive thing) < classical Latin *mōnstrum* portent, prodigy, monstrous creature, wicked person, monstrous act, atrocity < the base of *monēre* to warn (see MONEO n.; for the formation compare perhaps *lūstrum* LUSTRUM n.). Compare Italian *mostro*, † *monstro* (1282), Spanish † *mostro* (c1250; compare Spanish *monstruo* (< a post-classical Latin variant of classical Latin *mōnstrum*)), Portuguese *monstro* (1525 as *mōstro*).” (<http://www.oed.com/viewdictionaryentry/Entry/121738#>, consultada em 10 de abril de 2018).



sentido remete para o visível concreto, ou até para uma função deíctica. Se não é meu objetivo aqui propor uma etimologia, entendo ser importante sublinhar esta vizinhança entre conceito, verbalmente expresso, e figuras visuais.

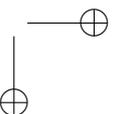
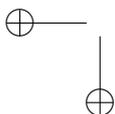
No seu livro *Monstros* (1994), José Gil propõe um entendimento do monstruoso que, sem pretender fazer uma história do termo e da essência, instaura uma sistematização dos monstros, desde a Antiguidade Clássica até à época das Descobertas. O livro é fulcral para ajudar a pensar sobre o que sejam os monstros ou o monstruoso, mas concentra-se quase exclusivamente na compreensão fenomenológica desses conceitos. Alguns dos seus enunciados, que me parecem esclarecedores, oferecem excelentes pontos de partida para esta reflexão: na página 88, José Gil afirma que “[o]s homens precisam de monstros para se tornarem humanos.” Significa isto que a plenitude do que seja a nossa condição passa por (nos) imaginarmos medonhos exageros ou reduções de nós mesmos? Teremos de propor, pensar, e exhibir aquilo que em nós mesmos é diferente e difícil, antes de compreendermos o que seja ser humano? Esta ideia está implícita no que o autor escrevera antes: “Provavelmente, o homem só produz monstros por uma única razão: poder pensar a sua própria humanidade” (p. 56). A conclusão é que para conhecermos o que é o humano, temos de incluir na prospeção filosófica, ontológica, a ciência do que desse mesmo humano pareceria afastar-se. O monstruoso, afinal, é humano como nós. José Gil inquieta-se por não sermos seletivos quando, hoje em dia, admiramos os monstros. Diz que é uma atitude que revela “a grande dúvida que assaltou o homem contemporâneo quanto à sua própria humanidade” (p. 9), que é “como se o saber biológico comum sobre o ser humano tivesse perdido as suas virtudes míticas, fundadoras de uma determinada ideia da normalidade do homem” (p. 10).

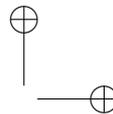
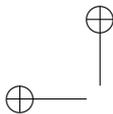
O percurso historiográfico traçado por José Gil estende-se até ao século XVI. Porém, aqui interessa-me, mais do que uma apreciação cronológica, articular o pensamento suscitado pelas diferentes aparições destas imagens e palavras, tomando-as como “sintomas” ou “sobrevivências” transversais ao tempo histórico, e não confinadas ou limitadas por ele. A inspiração para esta abordagem encontro-a no pensamento de Aby Warburg e na sua exegese que tem sido conduzida, entre outros, por Georges Didi-Huberman ou Antó-



nio Guerreiro⁵. Se, mais adiante, seguirei uma linha cronológica, tal estará mais dependente da necessidade expositiva do que de qualquer imperativo epistemológico. São de textos da literatura inglesa os exemplos verbais em que pretendo explorar duas linhas principais: a) a familiaridade do monstro, ou seja, a ideia de que o monstro está em nós (visível, de maneira imediatamente reconhecível em filmes como *Alien*, que Ridley Scott lançou em 1979 [o monstro é gerado no interior do humano, e desde o interior o consome]; ou *Blade Runner*, do mesmo realizador, produzido em 1982 [o monstro tem a mesma forma do humano]). Há como que uma confluência que faz com que hoje em dia seja muito fácil aceitar a ideia de que o ser humano alberga em si aquilo que não é humano: seja por mesclar num ser traços humanos com características de outros animais, seja por refletir excesso ou redução nas características atribuíveis ao humano. Tal não é também novo (nem é exclusivo do cinema): na literatura, uma história como *Strange Case of Dr. Jekyll & Mr. Hyde* (Robert Louis Stevenson, 1886) fazia confluir na mesma personagem humana essa duplicidade; ou, para falar de formas porventura mais atenuadas de monstruoso, quando, no penúltimo dos “cantos” de *Song of Myself* (1892), de Walt Whitman, o poeta responde à pergunta “Do I contradict myself?” com “Very well then I contradict myself, / (I am large, I contain multitudes.)”, alusão compreensivelmente familiar da medida excessiva que Nietzsche articulara poucos anos antes. O século XIX é, de facto, a época próxima em que se desenvolve e se aprofunda o conhecimento sobre a psique, os meandros do pensamento humano e das várias personalidades que uma pessoa pode em si albergar, não só ao longo da vida, mas em momentos precisos da vida. Até então, a ideia de indivíduo poderia ser resumida como a de algo que não se divide; quando, nesse século de tantas mudanças, se desenvolvem as ideias de multiplicidade, paralelas às alterações sociais, à relação com a igreja e com o divino, o modo como o ser humano vive e se entende é, naturalmente, afetado. Por um lado, adensa-se esta noção da familiaridade

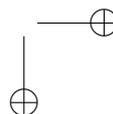
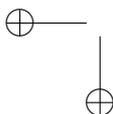
⁵ A edição brasileira de *A Renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu* é uma cuidada edição da tradução de Markus Hediger, editada em 2013. Recentemente, a editora Língua Morta publicou um conjunto de sete ensaios de António Guerreiro, *O Demónio das Imagens: Sobre Aby Warburg*, que enquadra a teorização do filósofo. Outros estudos relevantes para compreender o legado teórico de Aby Warburg passam pela obra de Georges Didi-Huberman, *L'Image Survivante: Histoire de l'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg* (2002).

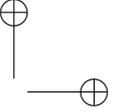
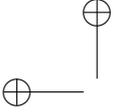




do monstro (tão familiar que habita em nós); por outro lado, clarifica-se a ligação do monstruoso ao modo como o ser humano entende o espaço e se entende no espaço.

Conforme sugere José Gil na obra citada, até ao século XVI o entendimento do ocidental sobre a terra que habita é muito diferente do que temos hoje: então, a terra é plana e a sua realidade entrosa na ideia da relação do homem com o divino; a terra onde se vive está associada a uma espécie de estado anterior ao além; este, por sua vez, pode ser, conforme o destino das almas, uma região superior para onde estas se alçam por fatalidade ou bondade de vida, ou uma região inferior, para onde escorregam aquelas que, por má sorte ou labor, escapam ou se desviam dessa bondade. O céu e o inferno, conceitos religiosos, articulam-se, por seu lado, com conceitos geográficos (o inferno é um mundo inferior, localiza-se por baixo do plano humano). O entendimento do ser humano funda-se, portanto, na ideia de espaço. Ora, se o lugar que se habita é limitado, plano, de contornos nítidos e finitos, sempre que algum elemento não integre tal lugar do humano e esteja, além disso, fora do espaço da criação divina, está do lado de fora (ou em baixo), ou num lugar que não se percebe qual é (e o contrário é verdadeiro: se está do lado de fora dos limites conhecidos, não é humano). Trata-se de um problema para o pensamento da época anterior ao século XVI: Santo Agostinho interroga-se precisamente sobre a natureza do monstro, sem chegar a qualquer conclusão. O autor, que viveu entre os séculos IV e V a.C., expressou três possibilidades para a compreensão do monstruoso, na sua principal obra, *Cidade de Deus*: a de que não existem aberrações/monstros; ou, existindo tais criaturas, o não partilharem elas conosco nenhuma humanidade; ou (terceira hipótese), partilhando as aberrações ou monstros de alguma humanidade, terem de ser entendidos, forçosamente como filhos de Adão – e, logo, como semelhantes aos humanos. Santo Agostinho revela que tal preocupação não tem solução, que permanece irresolvida. A literatura posterior, mas também as representações cartográficas, como a seguir proponho, haveriam de possibilitar uma interpretação segundo a qual monstruoso e humano são, de facto, equiparáveis, têm características comuns.

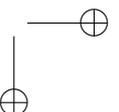
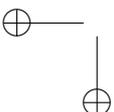


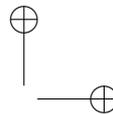
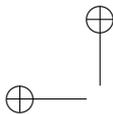


Um dos mais completos mapas do século XIII, desenhado sobre uma pele de vitelo, encontra-se na Catedral de Hereford⁶. Trata-se de uma representação do mundo que não pode ser considerada, com grande precisão, geográfica: lado a lado com a indicação da cidade de Roma, localizável no espaço celeste, há desenhos de lugares míticos, da Cristandade, mas não só. Ao centro está Jerusalém, um fio representa o rio Nilo e, para cá do rio Nilo, desenha-se uma série de figuras não humanas, monstruosas: encontram-se numa região de África, então pouco explorada pelos europeus. São diabos, grifos, unicórnios, homem sem cabeça, um “Blemy” (criatura de que se fala já no século V a.C., dotada de dois pares de olhos, e que poderá ter designado um povo com excepcionais qualidades de visão); seres deformados, aos quais se associam os monstros, e assim mesmo designados. No mapa de Hereford, ao contrário do que sucedia noutras representações cartográficas de cariz mais utilitário, e noutros, também medievais, em que se separavam claramente os planos terrestre e celestial (e as criaturas não humanas ocupavam um lugar que não estava num nem no outro), os monstros começam a coincidir no local de convivência dos humanos. Este mapa dá-nos uma série de pistas, não necessariamente topográficas, mas sobre a mundivisão da época. Um séquito de anjos sobe até à figura paterna de Deus; há diabos que descem para um plano inferior. Os monstros, porém, permanecem dentro do círculo, onde convivem com figuras humanas, animais conhecidos e outros fantásticos.

Regresso aos exemplos literários. Se até ao século V o mundo se entende como finito e plano, as Descobertas e o confronto com o diferente no mesmo lugar da existência, em espaços acessíveis através de alguns dias de viagem, algumas milhas por mar ou por terra, fazem com que aquilo que era entendido como estranho e externo seja gradualmente incorporado, no discurso, no espaço do conhecido. Duas obras do século XVI serão úteis para pensar nesta deslocação para o interior. A primeira, de 1516, é *Utopia* de Thomas

⁶ O conhecimento e a divulgação do Mapa Mundi de Herford beneficiaram incomensuravelmente com a disponibilização digital e universal: é possível, literalmente, navegar pelo mapa a partir da ligação <https://www.themappamundi.co.uk/> (a consulta mais recente que fiz foi em 10 de abril de 2018). É claro que uma viagem a Hereford e o contacto com o objeto propriamente dito continuam a seduzir quem se interesse pelo tema, mas há inclusivamente potencialidades de amplificação das imagens e de maior clareza de perceção que só a tecnologia veio a acrescentar ao conhecimento desta maravilha cartográfica.



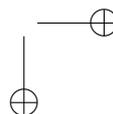
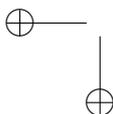


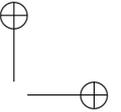
More⁷. Não descrevendo monstros, descreve o diferente, que está, significativamente, distante, localizado num não-lugar (sentido literal da palavra que dá título à obra e nome à ilha). Na ilha de Utopia vive uma sociedade muito diferente da europeia. Na carta que More escreve a Peter Gilles, explicando o encontro que terá tido com Raphael Hitlodeo, o português que lhe relatou a viagem até àquela ilha, diz: “não nos ocorreu perguntar-lhe, e ele também não lembrou de dizer, em que região do Novo Mundo está Utopia”. Apesar do extremo cuidado em descrevê-la tal e qual foi relatado pelo português, e da preocupação em traçar com verosimilhança e autenticidade todo o relato, afirma-se o absurdo de nem sequer se perguntar onde se situa aquela maravilha. No livro II da obra de More, a ilha é descrita com grande pormenor topográfico e geográfico: quanto mede de um extremo ao outro, quais os ventos predominantes, tudo o que diz respeito ao (não) lugar como se nada mais houvesse além dele. Aliás, o que vem de fora da ilha é perigoso, e há rochas que impedem os estrangeiros de ali entrar. A ilha de Utopia é uma espécie de reduto do diferente que, não tendo nenhum monstro assim descrito, cria uma distância entre o conhecido e o absolutamente desconhecido (porque nem sequer localizável), o não existente.

Utopia mostra o oposto daquilo que, em 1595 (em edição póstuma), surge num texto em que Michel de Montaigne apresenta um povo com práticas canibais. Quando escreve “Les Cannibales”, Michel de Montaigne localiza o espaço do estranho (onde se encontram os ditos canibais) muito mais próximo da Europa: no capítulo XXX do Livro 1 dos *Ensaïos*⁸, o autor enaltece o povo de “um lugar onde Villegaignon tocou terra, que denominou a França Antártica ... um país infinito...” e afirma que “não é muito provável que essa ilha fosse o mundo novo que acabamos de descobrir; tocava quase com a Espanha”. De uma situação em que não se sabe onde fica nem se recorda quem ouviu o relato de fazer a pergunta sobre a localização (More), passa-se à designação de um lugar com nome de país europeu e que “tocava quase a

⁷ Thomas More publicou em 1516 o texto, cuja redação inicial é em latim. Uma das mais completas edições online encontra-se em Open Utopia, <http://theopenutopia.org/full-text/introduction-open-utopia/> (a consulta mais recente que fiz foi em 10 de abril de 2018), e foi a partir desta que citei (e traduzi) para o presente artigo.

⁸ Refiro-me à edição *online* que pode ser encontrada aqui (consulta mais recente em 10 de abril de 2018): http://www.bmlettres.net/IMG/pdf/MONTAIGNE_Essais-Chapitre-XXX_Des-cannibales.pdf

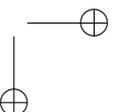
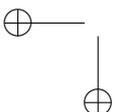


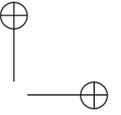
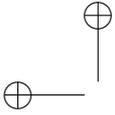


Espanha”. Ao lado do europeu. À semelhança do que More parece fazer em Utopia (mesmo descontadas as cautelas que, devido à muito volúvel situação religiosa e política do tempo, teve de tomar), Montaigne elabora uma defesa do estranho: a mensagem de ambos parece ser: vejam como estes povos vivem e tirem lições que deveríamos transportar para a Europa. A descrição do Outro, do “sauvage”, por Montaigne, corresponde a uma justificação da diferença. Com ela, por um lado, surge o apelo à racionalização e, por outro, apresenta-se o relativismo de um espelho em que a sociedade se deveria observar. O tom de Montaigne é irónico, quase sarcástico:

il n’y a rien de barbare et de sauvage en cette nation [...] sinon que chacun appelle barbarie, ce qui n’est pas de son usage. Comme de vray nous n’avons autre mire de la verité, et de la raison, que l’exemple et idée des opinions et usances du país où nous sommes. [...] Ils sont sauvages de mesmes, que nous appellons sauvages les fruicts, que nature de soy et de son progrez ordinaire a produits: là où à la verité ce sont ceux que nous avons alterez par nostre artifice, et destournez de l’ordre commun, que nous devrions appeller plustost sauvages.

Este povo de “sauvages” tem entre as suas práticas o canibalismo, que dá título ao ensaio; trata-se de um dos mais monstruosos hábitos, naquele tempo e no nosso. Mas, na altura de o relatar, Montaigne volta a recorrer ao exemplo do “monstro selvagem” como contraponto positivo em relação ao “civilizado”. Os habitantes da ilha de Atlântida devoram os inimigos depois de os matarem “para levar a vingança ao último extremo.” Mais adiante, o autor considera haver mais barbárie em comer um homem vivo que morto, dilacerar com tormentos e martírios um corpo ainda cheio de vitalidade, assá-lo lentamente e arrojá-lo aos cães e aos porcos, que o mordem e martirizam (como vimos recentemente, e não lemos, entre vizinhos e concidadãos, e não entre antigos inimigos, e, o que é pior, sob pretexto de piedade e de religião) que em o assar e comer depois de morto. O Outro, nesse texto de Montaigne, é um exemplo daquilo que poderia ser melhor no Mesmo: há mais nobreza no canibalismo do que na verdadeira barbárie e guerra que o europeu perpetua e transporta para os solos que “descobre”. O monstro não só está mais próximo geograficamente como é um exemplo, um modelo a seguir: as suas práticas deveriam ser adotadas pelo colonizador europeu que, esse sim, pratica atos considerados monstruosos. De exemplo, o “selvagem”

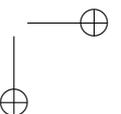
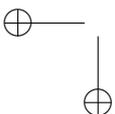


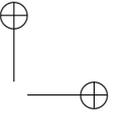
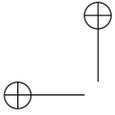


passa a ser parte a integrar e, daí, integrante: porque ao mesmo tempo que se dá a descoberta do Outro, descobre-se o Mesmo. Aquilo que vemos na bondade do outro revela a maldade que temos em nós.

Nem todos entenderam desta maneira relativista o texto de Montaigne. Aliás, este texto foi muito mal lido ao longo dos séculos. Uma das pessoas que o tresleu e recorreu ao texto de Montaigne para outra coisa que não as novas ideias relativistas foi William Shakespeare. Em *The Tempest*, a sua peça derradeira⁹, que vai para cena em 1611, o dramaturgo usa a descrição de Montaigne para criar uma personagem monstruosa e hedionda, Caliban (acrónimo de Canibal, como facilmente se entende), um ser deformado, caracterizado de modo muito negativo (o seu discurso é composto por versos não melódicos, ao contrário do das restantes personagens da peça, e só uma exceção, num dos passos mais belos, enunciado por Caliban é que este ser selvagem e pouco humano não encarna a fealdade que lhe é costumeira: trata-se de um momento curioso, com métrica e vocabulário dos mais sublimes da peça, em que Caliban assiste alguns naufragos da história, tontos amedrontados, e os tenta apaziguar, explicando que “a ilha está repleta de ruídos que não fazem sofrer”. Caliban, esse, sofre os castigos do opressor Prospero: porque tentou violar-lhe a filha e porque interessa ao mestre Prospero ter em Caliban um servo: este é ao mesmo tempo um ser abjeto e um escravo; um indígena da ilha que Prospero habita como refugiado. Pode concluir-se que, apesar de conhecer bem o texto de Montaigne, Shakespeare não o terá lido como uma lição de bondade em relação aos selvagens e uma crítica ao homem ocidental, mas antes como modelo da abjeção a que, em momentos sublimes, só resgata do monstruoso através da prosódia (ou integra no humano por via da beleza do discurso: Caliban tem os discursos mais longos quando está longe de Prospero e sem medo deste). Em *The Tempest*, Shakespeare não se distancia da imagem colonial vigente à época (o europeu leva ao indígena a luz da civilização e este, ingrato, o que faz com a linguagem é aprender a amaldiçoar).

⁹ Refiro-me à edição *online* disponível a partir de <http://shakespeare.mit.edu/tempest/full.html> (consulta mais recente em 10 de abril de 2018).



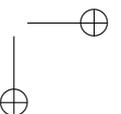
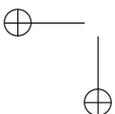


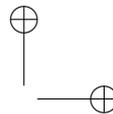
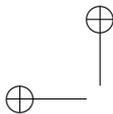
Já no começo do século XIX, surge um dos mais famosos textos que articulam a existência do monstruoso: *Frankenstein: The Modern Prometheus*¹⁰ (a 1.^a edição é de 1818). Trata-se do momento literário em que, mais do que em *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), o monstro é completamente incorporado na ideia do humano. De tal modo que, na história da recepção da obra, o nome do protagonista que lhe dá título se confunde com o nome do monstro. O “Prometeu moderno” do subtítulo não é senão o criador do monstro; a monstruosa criatura propriamente dita não chega a ser nomeada. A jovem Mary Shelley escreveu o texto aos 16 anos e publicou-o dois anos depois: o seu propósito era criar um relato fantástico e a inspiração achou-a, entre outras fontes, nos frequentes debates do seu círculo de intelectuais sobre fenómenos científicos que eram grande novidade na altura, como a eletricidade (em 1781, no laboratório do italiano Luigi Galvani, os membros de uma rã morta reagem com movimento ao contacto casual com material elétrico). O relato de Frankenstein toma a forma epistolar e o ser criado e animado pelo Dr. Frankenstein é descrito pela primeira vez na quarta carta de Robert Walton:

We perceived a low carriage, fixed on a sledge and drawn by dogs, pass on towards the north, at the distance of half a mile; a being which had the shape of a man, but apparently of gigantic stature, sat in the sledge and guided the dogs.

Mais adiante, o autor da carta conta à irmã, Mrs. Saville, a conversa que teve com Victor Frankenstein, o jovem cientista que a expedição de Walton encontra perdido e apavorado, e em perseguição à criatura que gerara. Depois de uns dias a recuperar os sentidos, a frase com que Frankenstein responde a Walton sobre o que foi fazer àquelas longínquas paragens do Pólo Norte é: “To seek one who fled from me.” O verbo, aqui conjugado no passado irregular, é “to flee”, que significa “fugir, escapar, desandar” – mas a forma da palavra é comum ao verbo inglês “voar” (“to fly”), assim como a “fluir” (“to flow”). Ou seja, quando, no relato epistolar, o jovem cientista Victor Frankenstein se refere pela primeira vez à sua criatura, diz claramente

¹⁰ Refiro-me, aqui, à edição do texto *online*, que pode ser consultada a partir de <http://www.idph.com.br/conteudos/ebooks/frankenstein.pdf> (a consulta mais recente fi-la em 10 de abril de 2018).



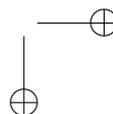
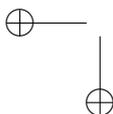


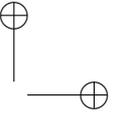
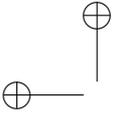
que ela “fluiu de si”, ao mesmo tempo denotando a sua fuga e a sua origem: o “gigante” monstruoso é, afinal, filho do Homem de Ciência, um seu efluxo. É ainda uma metáfora líquida que acompanha a descrição do momento em que Frankenstein contempla o que criou:

No one can conceive the variety of feelings which bore me onwards, like a hurricane, in the first enthusiasm of success. Life and death appeared to me ideal bounds, which I should first break through, and pour a torrent of light into our dark world. A new species would bless me as its creator and source; many happy and excellent natures would owe their being to me. No father could claim the gratitude of his child so completely as I should deserve theirs. Pursuing these reflections, I thought that if I could bestow animation upon lifeless matter, I might in process of time (although I now found it impossible) renew life where death had apparently devoted the body to corruption. (Capítulo IV, itálicos meus)

Animar matéria sem vida é como derramar vida para fora de si (talvez parecesse mais “natural” referindo-se a uma mulher que gerasse, e não será porventura casual ser feminina a autoria da obra). Muito claramente, não só na leitura literal, o monstro é uma criatura que resulta de um ser humano, como se fosse da sua gestação, quase orgânica. Toda a história do jovem Frankenstein é um adensar desta relação de criação íntima, que corresponde à imagem daquela que existe entre o Homem e o seu Criador divino, cuja descrição mais marcante na literatura inglesa surge na obra de John Milton, *Paradise Lost* poema publicado pela primeira vez em 1667, e que é citada no frontispício do livro de Mary Shelley. Aquilo que se regista nessa abertura da edição é que John Milton terá sido uma das obras mais admiradas não só por Mary Shelley, mas por muitos dos seus contemporâneos – continua a ser fonte de admiração e elogio. Ora, no Livro X daquela obra do século XVII, os versos não rimados do longo poema épico em que Milton contou a queda do Homem e a sua expulsão do Paraíso dizem claramente do desconforto de Adão perante a consciência da transgressão e perante o seu destino. Ao Criador, Adão clama (citam-se os versos 720 a 752¹¹):

¹¹ Pode consultar-se uma das muitas edições *online*, a partir de https://www.dartmouth.edu/~milton/reading_room/pl/book_1/text.shtml (a consulta mais recente fi-la em 10 de abril de 2018).

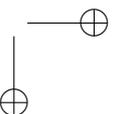
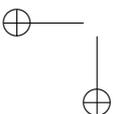


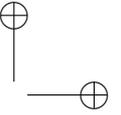
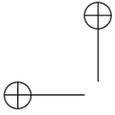


O miserable of happy! is this the end
Of this new glorious world, and me so
[late
The glory of that glory, who now become
Accursed of blessed, hide me from the
[face
Of God, whom to behold was then my
[height
Of happiness; yet well, if here would end
The misery; I deserved it, and would bear
My own deservings; but this will not
[serve:
All that I eat or drink, or shall beget,
Is propagated curse. O voice once heard
Delightfully, "Increase and multiply;"
Now death to hear! For what can I in-
[crease
Or multiply, but curses on my head?
Who of all ages to succeed, but feeling
The evil on him brought by me, will
[curse
My head? "Ill fare our ancestor impure,
For this we may thank Adam;" but his

[thanks
Shall be the execration; so besides
Mine own that bide upon me, all from me
Shall with a fierce reflux on me re-
[dound –
On me as on their natural center light;
Heavy, though in their place. O fleeting
[joys
Of Paradise, dear bought with lasting
[woes!
Did I request thee, maker, from my clay
To mould me man? Did I solicit thee
From darkness to promote me, or here
[place
In this delicious garden? As my will
Concurred not to my being, it were but
[right
And equal to reduce me to my dust,
Desirous to resign, and render back
All I received, unable to perform
Thy terms too hard, by which I was to
[hold
The good I sought not. (...)

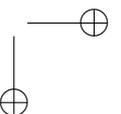
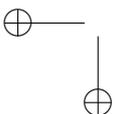
A pergunta retórica com que Adão interroga Deus é a mesma que, na sua atitude provocatória, o monstro faz a Frankenstein: Porque me criaste? Em *Paradise Lost*, Milton escreveu uma epopeia não sobre a Grã-Bretanha (como previra e chegara a planear), mas sobre o Homem, sobre quem somos – não um épico biográfico, mas sobre o percurso da alma humana. Sobre como escapámos de Deus, como perdemos o Paraíso, como se perde o carácter divino (e se ganha o humano). Ao longo dessa epopeia, a personagem de Adão dialoga com o Diabo e com Deus. Adão tem uma dorida consciência profunda da razão pela qual foi expulso do Paraíso: sabe que essa razão é interna, que não é atribuível a ninguém senão a si mesmo; mas a sua existência inicial, que deriva na expulsão, é responsabilidade alheia, do Criador. A fala acima reproduzida integra o último dos cantos da obra miltoniana. Ao citar estes versos na abertura de *Frankenstein*, Mary Shelley sugere que a sua personagem Victor Frankenstein cometeu a ousadia de criar vida (de maneira não

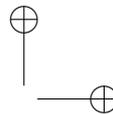
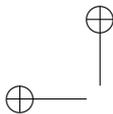




humanamente natural), à semelhança de Deus; que cometeu o pecado de ser como Prometeu. Mas Shelley afirma, da mesma penada, apontando para as palavras de Milton, que Deus ousou criar um ser que não quis ser criado e não pediu para nascer, tal como a criatura de Frankenstein. O monstro é aquele que, contra a vontade de existência, força a existir. Nesse gesto de violenta gestação consuma-se a proximidade entre criador e criatura.

O monstruoso está em nós sempre que o pensamos. Estejamos onde estivermos, é próximo e nada exotismo. Começa por ser descrito como o desumanizado, o sub- ou super-humanizado. A sua constituição na literatura, como se viu neste excursão brevíssimo, forma-se a partir do sublinhar das diferenças que o afastam de quem o descreve, do escritor – de uma humanidade, logo, de uma não monstruosidade do escritor. Porém, uma vez que só no pensamento humano são gerados, os monstros são, afinal, por natureza, tão humanos quanto nós.





Bibliografia

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image Survivante: Histoire de l'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

GIL, José, *Monstros*, Lisboa, Quetzal, 1994.

GUERREIRO, António, *O Demónio das Imagens: Sobre Aby Warburg*, Lisboa, Editora Língua Morta, 2018.

MILTON, John, *Paradise Lost*, https://www.dartmouth.edu/~milton/reading_room/pl/book_1/text.shtml (consultado em 10 de abril de 2018).

MONTAIGNE, Michel de, “Des Cannibales”, http://www.bmlettres.net/IMG/pdf/MONTAIGNE_Essais-Chapitre-XXX_Des-cannibales.pdf (consultado em 10 de abril de 2018).

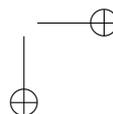
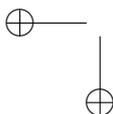
MORE, Thomas, *Utopia*, Open Utopia, <http://theopenutopia.org/full-text/introduction-open-utopia/> (consultado em 10 de abril de 2018).

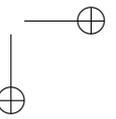
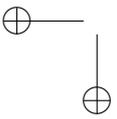
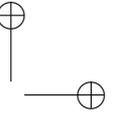
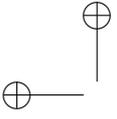
NIETZSCHE, Friedrich, *Humano, Demasiado Humano: Um Livro para Espíritos Livres*, tradução de Paulo César Lima de SOUZA, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

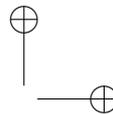
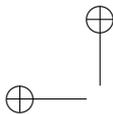
SANTO AGOSTINHO, *Cidade de Deus*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

SHELLEY, Mary, *Frankenstein, Or The Modern Prometheus*, <http://www.idph.com.br/conteudos/ebooks/frankenstein.pdf> (consultado em 10 de abril de 2018).

WARBURG, Aby, *A Renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*, Rio de Janeiro, Editora Contraponto e Museu de Arte do Rio de Janeiro, coleção Arte Físsil, tradução de Markus HEDIGER, 2013.







Goya: «el sueño de la razón produce monstruos»...

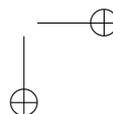
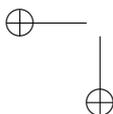
José Paulo Cruz Pereira¹

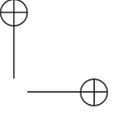
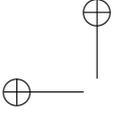
São já conhecidos os embaraços hermenêuticos causados pela gravura n.º 43 da série *Caprichos*, do grande pintor aragonês Francisco José de Goya y Lucientes. O que nos pareceria, hoje, mais importante seria, não tanto insistir nesse já muito glosado lugar comum, mas antes sublinhar o facto de, a tais incómodos interpretativos, o pintor nunca os haver pretendido evitar. Como enquadrar, pois, esse seu gesto? Ouçamos o que nos diz Helmut C. Jacobs, no seu *El sueño de la razón*:

El más antiguo de los borradores del Capricho 43 es un dibujo hecho a pluma que se conserva en el Museo Nacional del Prado. Este borrador se encuentra en la cara posterior del Capricho 6 (*Nadie se conoce*). Ambos dibujos [...] hacen referencia al tema de el autoconocimiento. [...] El artista durmiente puede identificarse sin lugar a dudas con Francisco de Goya y Lucientes. Así pues, y contando con los dos autorretratos que aparecen en la visión onírica, el artista se ha retratado en total tres ocasiones. (Jacobs, 2011: 26; 28)

No primeiro desenho seriam, assim, três os autorretratos de Goya. A primeira versão não nos pareceria, contudo, colocar especiais problemas de interpretação, não fora o facto de o rosto do gravador-sonhador – que ali está reclinado sobre a sua mesa de trabalho... – aí emergir, lateral e parcialmente,

¹ Professor Auxiliar Doutorado do Departamento de Artes e Humanidades da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade do Algarve.





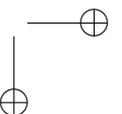
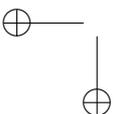
dos seus braços cruzados e de, ao mesmo tempo, dele se poder ver um dos seus olhos aberto. A representação, em simultâneo, das suas visões oníricas faz-nos aí supor que um tal sonho deveria, também ele, poder decorrer em estado de vigília... “Sonhar” poderia, então, entender-se como uma espécie de abandono vigiado aos fulgores de uma imaginação cujo repertório ali profusamente se desdobra. De facto, até a desordenada multiplicidade das figuras que, no desenho, povoam os seus sonhos nos conduz à impressão de estarmos, aí, diante de uma amálgama de várias experiências oníricas. Quem ali sonha teria, além disso, pesadelos, a julgar pelas máscaras de horror a que uma contiguidade estabelecida com os seus já mencionados autorretratos empresta a sugestão de uma espécie de metamorfose em progressão. O segundo desenho preparatório, contudo, que nos trará ele de novo?

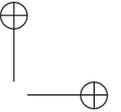
El segundo borrador es también un dibujo a pluma que se conserva en el Museo Nacional del Prado. Esta ilustración se diferencia notablemente de la del primer borrador, y, por cuanto hace a la creación del *Capricho 43*, se acerca ya de manera considerable a lo que será su versión definitiva. [...] Los dos elementos de la ilustración que en el primer borrador se encontraban a la derecha, en medio (las aves nocturnas) y abajo (el lince), se amplían, completan e remodelan. (*Ibidem*: 28)

Aproximamo-nos aí da versão final. Não são, todavia, apenas certos dos elementos do bestiário inicial que, no segundo desenho, se “ampliam, completam e remodelam”. É também aí que a palavra *sueño* ocorre pela primeira vez – ao centro da sua margem superior, inscrita à maneira de um título: *Sueño Iº*... Diz Helmut C. Jacobs:

El título es *Sueño Iº*. Obviamente, está previsto que éste sea el primer título del ciclo y que el folio se utilice como su frontispicio. En el tablón lateral del escritorio puede verse el texto siguiente, con la única datación segura de los *Caprichos*: “Ydioma universal. Dibujado y Grabado p.^o Francisco de Goya año 1797”. Finalmente, el texto de la leyenda de la imagen es: “El Autor soñando. Su yntento solo es desterrar bulgaridades perjudiciales, y perpetuar con esta obra de caprichos, el testimonio solido de la verdad”. (*Ibidem*: 28-29)

A série em que Goya, inicialmente, pensou seguia, pois, os preceitos de uma tradição barroca: a dos *Sueños* y *discursos* de Francisco de Quevedo. Era



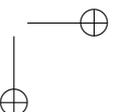
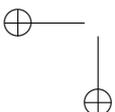


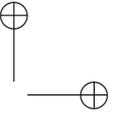
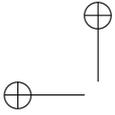
um género “especialmente vivo no século XVII”, mas “muito difundido também no século XVIII” (*Ibidem*: 19). Era “marcado pelos seus conteúdos satíricos ou utópicos” e “muitas vezes publicado em revistas sob o título de *Sueño moral*” (*Ibidem*). De resto, Viktor I. Stoichita e Anna-Maria Coderch sublinhariam mesmo o pendor conceptista que se marca nos *Caprichos* de Goya. Por exemplo, através do jogo paronomástico, como ocorre na gravura 79, com os frades que, junto ao tonel de vinho, nos são descritos, como *devotos de la bota* (cf. Stoichita, 2016: 254). Isso o situaria, de resto, numa linhagem ilustre, onde se poderiam encontrar nomes como “Cervantes, Calderón de la Barca, Góngora ou Gracián” (*Ibidem*). A *paronomásia* era, assim, o recurso a uma espécie de reversão de sentido que, ocorrendo no processo da leitura, diferia a sua compreensão e a tornava ativamente partilhada pelo leitor-contemplador:

Goya, de même que Gracián, emploie la paronomase pour instaurer une antithèse et pour produire un renversement de situation qui offre, une fois déchiffré, le plaisir de la découverte et de la compréhension. [...] Pour bien voir la signification de la gravure, le spectateur ne doit pas seulement voir [...] mais il doit aussi *prononcer*, en traduisant l’image dans un équivalent phonique, sans quoi la pointe ne jaillit pas. (*Ibidem*: 257)

O que mudou, então, entre o primeiro e o segundo dos desenhos preparatórios do *Capricho* 43? Duas mutações importantes aí tiveram lugar: a) a primeira corresponderia a um movimento de *supressão*. Ela afetaria boa parte das figuras oníricas do primeiro esboço. Desapareceriam, então, por seu intermédio, os autorretratos, bem como as máscaras de horror. Além disso, também as figuras de um cavalo em movimento de salto, bem como a cabeça de um cão ou de um lobo aí deixariam de figurar. Atentemos na descrição que nos trazem V. I. Stoichita e Anna-Maria Coderch:

Ce monde onirique est le mélange désordonné d’un inquiétant bestiaire, principalement nocturne, avec une multitude de projections du même visage, celui de Goya. Cette première version anticipe une des caractéristiques majeures de la série, en l’occurrence la projection auctorielle dédoublée, voir multiple [...]. Dans le deuxième dessin, les nouveautés sont importantes. Le bestiaire, d’un côté, s’est réduit et, de l’autre, a gagné en complexité [...]. Il y a aussi des différences significatives dans la gestuelle du rêveur. (*Ibidem*: 212)





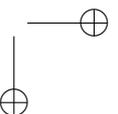
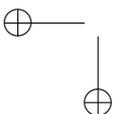
Se, no entanto, aquelas figuras de “projeção autoral desdobrada” dali desaparecem é para virem a ressurgir, mais tarde, quer na versão final do frontispício da série, quer no interior do ciclo de gravuras. É o que acontece, por exemplo, no *Capricho 2*, onde se critica o casamento por interesse, nas classes mais abastadas, entre mulheres jovens e homens de uma idade já avançada, cujas feições *monstruosas* se marcam nas feições do talvez já sexagenário noivo. Goya surge na figura sorridente que aí emerge da treva de fundo, a assistir à cerimónia:

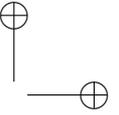
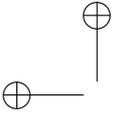
Il s'agit d'un autoportrait caché “ à l'intérieur ” (et “ derrière ”) du monde de la représentation, d'un autoportrait à la limite labile entre apparition et disparition. Il inaugure une espèce de dialogue intérieur, non pas seulement avec la mascarade sociale de laquelle il fait lui-même partie, mais avec son alter ego du frontispice. (*Ibidem*: 349)

Ou o que sucede, também, no *Capricho 30*, com a legenda: “Porque esconder-los?”, onde vários homens se riem de um monge velho e avaro, que sustém, com as duas mãos que neles se aferram, dois sacos de moedas e a que a relação entre a cena e legenda conferem uma certa conotação genital. Nesse *Capricho*:

La mise en page et le découpage confèrent une monumentalité inébranlable aux personnages, dont l'un se détache en faisant un pas vers le spectateur et en désignant l'objet de la dérision générale. [...] L'expression de ce personnage est lisible dialectiquement et dans un double contexte. Dans celui de la scène à laquelle il appartient [...] et dans le contexte du cycle considéré dans son ensemble, [où] il propose un clivage de la personnalité auctoriale [...] (*Ibidem*: 351-352)

Goya – que assume aí, com efeito, a função que Leon Battista Alberti reservava, no seu *De Pictura*, ao espectador-comentador representado no interior do quadro narrativo – faz nessa gravura as vezes de um sorridente comentador da cena. Sublinha com o seu riso a careta de ar sofrido do monge avaro, ao mesmo tempo que se dirige ao espectador-contemplador das gravuras, com um gesto de quem nos apresenta o que ali se passa. Surge ali de bom humor, com o mesmo chapéu de copa alta com que se apresenta no autorretrato da última versão do frontispício da série, onde figurará de perfil e





nos olhará de soslaio, naquilo que o manuscrito da Biblioteca Nacional descreve como: *un verdadero retrato suyo, de mal humor, y gesto satírico* (Stoichita, 2016: 246). Essa alternância entre o “mau humor” e o “bom humor” das personagens em que ela nos vai ressurgindo declinada, estabelece uma relação de tensão entre a gravidade do seu conjunto e o risível de cada uma das situações aí tiradas da obscuridade, se nos recordarmos aqui do texto do anúncio da venda das gravuras, publicado no *Diario de Madrid* de 6 de fevereiro de 1799, onde a dado passo se escrevia:

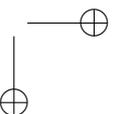
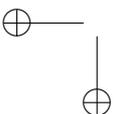
Y si imitarla [a la naturaleza] es tan difícil, como admirable quando se logra; no dexará de merecer alguna estimación el [el artista] que apartandose enteramente de ella, ha tenido que *exponer á los ojos formas y actitudes que solo han existido hasta ahora en la mente humana, obscurecida y confusa por falta de ilustración ó acalorada con el desenfreno de las pasiones.* (Jacobs, 2011: 209)

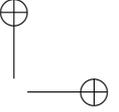
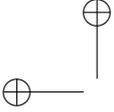
A modificação representada, no entanto – no segundo desenho preparatório do primeiro frontispício, com o título *Sueño*, antes de ele se transformar na gravura do *Capricho 43* – por aquela *supressão* a que atrás nos referíamos faz-se, contudo, acompanhar de b) uma outra alteração – não menos importante e também assinalada por Stoichita e Coderch: aquela efetuada no gestuário da figura do sonhador que ali se mantém debruçado sobre a mesa, nas três versões...

Dans la première version, ce dernier [le rêveur] a les mains jointes, les doigts entrecroisés, et une longue mèche de cheveux tombe sur la plaque de cuivre. Dans la seconde, la mèche a disparu, la plaque de cuivre aussi, et les bras ne sont plus dans la même position. La comparaison peut se poursuivre encore jusqu'à constater que la tête même du rêveur a changé de coiffure, voire de forme. (Stoichita, 2016: 212)

Que mudança ocorre, então, na “cabeça do sonhador”?

Dans le premier dessin, elle n'était pas très éloignée de celle de l'autoportrait de Goya au lavis, datable de la même époque. La crinière tombante du frontispice est probablement à comprendre dans le contexte d'une accentuation du symbolisme léonin, [...]. (*Ibidem*: 212-213)





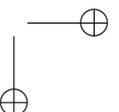
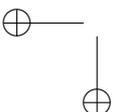
Mudança de penteado, por um lado – porque a “juba” do artista, inicialmente solta e desalinhada, agora se acama, de risco ao meio... Mas mudança de estratégia, também: posto que se prescinde, assim, do “simbolismo leonino” que ali inicialmente se notou, para aqui se dar, desta vez, lugar a uma espécie de *transfert*. Vejamos como:

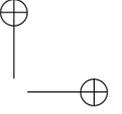
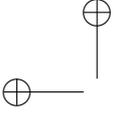
Un autre élément qui s’y rattache est probablement la représentation de l’œil du rêveur, parfaitement visible dans le premier frontispice par la mise à découvert d’une partie du front et du visage. *Il n’y a aucun doute que Goya a travaillé sur ces détails mais, pour ainsi dire, de façon régressive.* Dans le deuxième frontispice et dans la gravure [43] finale, nous remarquons que *la tête est davantage enfoncée dans les bras croisés du rêveur et que son œil n’est plus visible.* (*Ibidem*: 213; sublinhados meus)

Trata-se aqui de um elemento essencial. Porque o aprofundamento do rosto entre os braços cruzados do sonhador, debruçado sobre a mesa de trabalho, nos sublinha que se trata agora, em relação à legenda da versão final – *el sueño de la razón produce monstruos...* – de acentuar uma ambivalência de sentido que já no primeiro desenho se insinuava, na relação entre o olho aberto e as suas visões oníricas. Ora, não serão “o sonho da razão produz monstros” e “o sono da razão produz monstros” as duas faces de um sentido aparentemente antagónico, a cuja desambiguação a imagem, agora, se esquivaria em definitivo? Como observar, então, a necessidade desse *transfert* a que atrás nos referimos?

[...] cette reprise emblématique ne se produit pas d’une façon simple et univoque puisqu’elle se combine avec un autre motif qui connut un grand succès dans la culture conceptiste, celui du clivage (*la vista duplicata*) consistant en une “vue intérieure” et une “vue extérieure”. Si dans le premier frontispice, le rêveur léonin a un œil caché par ses bras et l’autre bien visible, dans le deuxième et dans la gravure finale, il n’en est plus de même. (*Ibidem*: 213-214)

Em síntese: a) essa espécie de *regressão* ou *retraimento* parecem harmonizar-se bastante bem com o pendor *conceptista* atrás notado; b) a ocultação do rosto que ela pressupõe implica, então, um decisivo reforço da ambivalência de sentido pressuposta pela palavra *sueño* – incorporada, no *Capricho 43*, no aforismo inscrito no tampo lateral da mesa sobre que se debruça o artista:





el sueño de la razón produce monstruos. Daí a necessidade de um certo *deslocamento*:

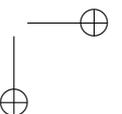
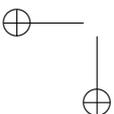
Nous assistons, en effet, à une sorte de polarisation entre la “vue intérieure” du rêveur, dont les yeux sont maintenant complètement occultés, et la thématization, voire l’exaltation du regard “extérieur” du lynx [...]. Dans le deuxième frontispice de Goya donc, tandis que l’“auteur songe”, sa vue intérieure travaille et la vue aigüe du “bon entendeur” – contre-figure du spectateur – veille. (*Ibidem*: 214)

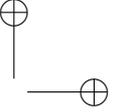
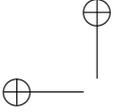
A aguçada visão do “bom entendedor” é aqui alegorizada pela figura do *lince*. Stoichita e Coderch lembram-nos, com efeito, de que: “a vista do lince é um antigo motivo simbólico plenamente codificado já na *Hieroglyphica* de Valeriano Bolzani” e que, “em Gracián, faz integralmente parte do arsenal de que era dotado o ‘bom entendedor’” (*Ibidem*). Ora, a que considerações nos poderiam conduzir estas notas? Dir-nos-ia Helmut C. Jacobs, falando-nos do processo de disseminação das ideias liberais, na Espanha da segunda metade do século XVIII:

Todo este proceso culminó en el caos de la Guerra de la Independencia española contra las tropas francesas de Napoleón. Era una época de represivas premisas políticas, por las cuales numerosos artistas e intelectuales se vieron obligados a recluirse en sí mismos y concentrarse en su propia subjetividad. Goya comprendió a la perfección esta compleja problemática y la visualizó en la postura resignada del hombre que duerme en el *Capricho* 43. (JACOBS, 2011: 11)

“Postura resignada”? Teria sido, então, verdadeiramente, essa a razão pela qual se teria anulado “o simbolismo leonino” do primeiro desenho? Com efeito, Stoichita e Coderch recordavam-nos já a observação de Diego de Saavedra Fajardo quando, nas suas *Empresas Políticas*, de 1640, escrevia: “o leão é unanimemente reconhecido como rei dos animais. *Ele dorme pouco ou, se dorme, tem os olhos abertos*. [...] Isso faz parte das suas astúcias e das suas dissimulações” (Stoichita, 2016: 213; sublinhado meu). Por um efeito de *deslocamento* – sabe-se o quanto o “deslocamento” viria a ser, com Freud, uma das operações do “trabalho do sonho”... – é agora o lince que representa a acuidade e a perspicácia da sua visão:

www.lusosofia.net





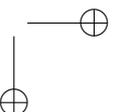
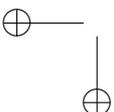
Ce qui nous frappe dans le deuxième dessin, c'est que la scission de la personnalité onirique n'est plus le thème dominant et que les multiples visages sont disparus. Une partie importante de la surface (en haut à gauche) est restée vierge. [...] Et] le plus ancien commentaire [...] à cela est] la toile représentant une *Allégorie de la Nuit* par Zacarias González. Dans ce tableau, l'atmosphère cauchemardesque a fait place à un éblouissant clair de lune. (*Ibidem*: 216-217)

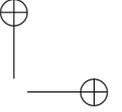
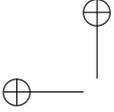
Tema antigo: o da influência lunar sobre a imaginação... Mas na passagem do segundo ao terceiro desenho, a palavra *sueño* – que aparece, inicialmente, ao alto e ao centro da margem superior do segundo desenho: *Sueño Iº*... – deixa a sua posição cimeira, onde figurava como título. Fá-lo para vir a alojar-se numa espécie de *aforismo* em cujo sentido tudo parece *indecidir-se* entre o sonho de uma certa razão e o seu adormecimento: *el sueño de la razón produce monstruos*. De que razão se trata, então: no horizonte daquele “idioma universal” – destinado ao “bom entendedor”, contrafigura do leitor – como se traduziria o “testemunho sólido da verdade” que, no segundo desenho, se anuncia? O que é, afinal, um “monstro” – se “o sonho da razão produz *monstros*”?

1. Os *monstros*: de uma “razão” sonhada e sonhadora...

Ousemos, então, formular a questão: porquê “monstros”, quando se trata da “razão”? Não serão, esses *monstros* – tal como todos aqueles produzidos por qualquer *sonho* – já, necessariamente, “monstros da razão”? Poderemos nós conceber uma *razão* impassível, qualquer que ela seja, intocada pelo *sonho* (/pelo sono) ou incapaz de sonhar? Ouçamos o comentário de Baudelaire, nas suas *Curiosités esthétiques*:

Le grand mérite de Goya consiste à créer le monstrueux vraisemblable. Ses monstres sont nés viables, harmoniques. Nul n'a osé plus que lui dans le sens de l'absurde possible. Toutes ces contorsions, ces faces bestiales, ces grimaces diaboliques sont pénétrées d'*humanité*. Même au point de vue de l'histoire naturelle, il serait difficile de les condamner, tant il y a analogie et harmonie dans toutes les parties de leur être (Baudelaire, 2015: 430)





Os monstros de Goya são proporcionados, *humanos*: “harmônicos, viáveis”. O que o pintor aragonês nos traria seria, em suma, “um monstruoso verosímil”. E no remate da seção que lhe é dedicada, o poeta acrescenta: “numa palavra, a linha de sutura, o ponto de junção entre o real e o fantástico é impossível de apreender” (*Ibidem*). Pois que essa linha “é uma fronteira vaga que nem o analista mais sutil poderia traçar, de tanto que a arte é simultaneamente transcendente e natural” (*Ibidem*). O que se ajustaria bem ao preceito formulado por José Gil, a propósito dos *Monstros*:

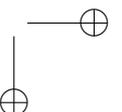
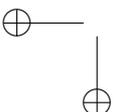
Os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. Entre estes dois pólos, entre uma possibilidade negativa e um acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens. [...] No entanto, o monstro não se encontra fora do domínio humano: encontra-se no seu *limite*. [...] Assim, o monstro surge por aproximação do que deve ser mantido à distância (divindade/homem; natureza/homem) (Gil, 2006: 12; 14-15; primeiro sublinhado meu)

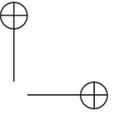
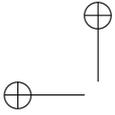
Ora, é justamente esse *limite* que – segundo Baudelaire – é aqui difícil de determinar. Em certo sentido, é precisamente o que se passa, também, com uma arte que Baudelaire ali considera, simultaneamente, “transcendente e natural”. Como reconhecer, então, a “monstruosidade”? Diz-nos José Gil: “O monstro não é senão a ‘desfiguração’ última do Mesmo no Outro” (*Ibidem*: 18). Ou melhor:

É o Mesmo transformado em quase-Outro, estrangeiro a si próprio. É uma demência do corpo, uma loucura da carne. [...] O monstro é pensado como uma aberração da “realidade” (a monstruosidade é um excesso de realidade) a fim de produzir, por oposição, a crença na “necessidade da existência” da normalidade humana. [...] A nossa facticidade é [concebida como] de direito. (*Ibidem*: 18; sublinhado meu)

Por outras palavras, a aproximação entre o que *deve* ser mantido à distância afasta a humanidade de si própria. Essa aproximação é precisamente o que confere ao *monstro*, por um lado, o seu sentido de *advertência* (*Ibidem*: 73) e, por outro lado, a sua qualidade de “operador quase-conceptual”:

O “monstro” constitui assim uma espécie de operador “quase-conceptual” que, embora inquietando a razão, permite convencer [de] que a





existência do homem é produto de uma necessidade: em resumo, que o real humano é racional. (*Ibidem*: 19)

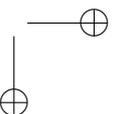
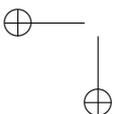
Porquê “quase-conceptual”? Porque, enquanto conceito, o não chega a ser, em contradição consigo mesmo: com efeito, se a “monstruosidade” se situa no *limite* do humano, ela deve escapar, fazendo parte do seu domínio, simultaneamente – nessa sua posição problemática de fronteira... – às leis da existência ou da racionalidade daquilo que, ao mesmo tempo, *ajuda a delimitar, a excluir: a garantir...*

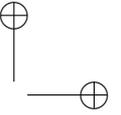
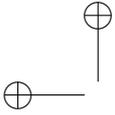
Ao delimitar uma zona de crença da razão, os monstros escondem-lhe as fronteiras: o existente está ali, e não pode lá não estar, fora desses limites, não há senão demência e desordem, um mundo sem leis (monstruoso). A nossa normalidade torna-se o referente absoluto de toda a norma, *apesar de ela própria não se sustentar senão por essa exclusão* (operação não racional, mas que possibilita a aplicação da razão ao real) (*Ibidem*: 19; sublinhado meu)

Ora, essa ocultação das fronteiras do humano decorre, precisamente, da nossa tendência para conceber os monstros como outros. Aquilo em que se sustenta “a nossa normalidade” – “o real humano” como “racional” – é então essa “operação não-racional, *mas que possibilita a aplicação da razão ao real*”. Em outros termos: aquilo em que se apoia a crença na “racionalidade da nossa existência” é “um conceito aberrante” (*Ibidem*). Assim:

Provavelmente, o homem só produz monstros por uma única razão: poder pensar a sua humanidade. [...] O monstro humano está lá unicamente para que o homem possa ter uma ideia estável de si próprio, da sua humanidade, do seu ser enquanto homem. O que é um ser humano? O que é a humanidade do homem? Esta ideia tão imediata é quase inefável e indefinível, impensável na sua unidade. (*Ibidem*: 53-54)

O *monstro* refere-se – na instabilidade dessa sua posição limítrofe, simultaneamente interior e exterior ao humano, e aos olhos de “um real humano [concebido como] racional” – a “um mundo sem leis”. Um mundo onde “não há senão demência”: “uma loucura da carne”... O que poderia significar então: “el sueño de la razón produce monstros”? Haverá monstros *outros* que





não justamente os de uma *razão* sonhada e sonhadora? Abordado assim o aforismo de Goya, parece-nos que toda a questão se desloca. Não se trata já de pensarmos a estranheza da relação entre *sonho* e *razão* – pois que esta é, necessariamente, tão *sonhada* quanto *sonhadora*... *Sonhada* porque, operando com “quase-conceitos” não chega, assim, a poder encontrar-se ou a determinar-se pelos seus próprios meios. *Sonhadora* porque, servindo-se deles, constrói para si a ilusão da sua *auto-exclusão* desse “mundo sem leis” de que, no entanto, participa, ao proceder “não-racionalmente”. É por isso que:

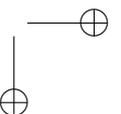
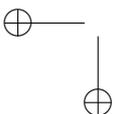
Apenas descobrimos em Descartes o que Santo Agostinho e outros já tinham sido levados a admitir. *O monstro não passa de uma barreira, impensável e sempre pensada, nos limbos da razão [...]*. São os nossos guardiões e é necessário produzi-los apenas em número suficiente para nos ajudar a pensar e a manter a nossa humanidade em nós. Sob pena de já não sabermos muito bem o que faz de nós seres humanos. (*Ibidem*: 122; sublinhado meu)

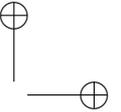
De que se trataria então, na relação que aqui procuramos compreender, entre o aforismo de Goya e os seus *Caprichos*? Recordemo-nos, outra vez, de Baudelaire:

Goya est toujours un grand artiste, souvent effrayant. Il unit à la gaieté, à la jovialité, à la satire espagnole du bon temps de Cervantès, un esprit beaucoup plus moderne, ou du moins qui a été beaucoup recherché dans les temps modernes, l’amour de l’insaisissable, le sentiment des contrastes violents, des épouvantements de la nature et des physionomies humaines étrangement animalisés par les circonstances. (Baudelaire, 2015: 427)

A definição baudelairiana do “espírito dos tempos modernos” deveria aqui fazer-nos pensar, quanto ao caso de Goya. Uma observação de Stoichita e Coderch reforçaria esta nota, quanto à sua importância, de resto. Não se teria, assim, compreendido grande coisa da modernidade do artista aragonês, até à publicação de “Quelques caricaturistes étrangers”:

Et il faudra attendre l’esprit lucide d’un Charles Baudelaire pour que la modernité de l’artiste espagnol soit reconnue justement dans ‘l’amour de l’insaisissable’, dont son œuvre a fait foi. (Stoichita, 2016: 246)



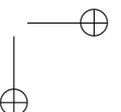
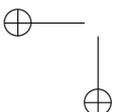


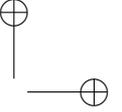
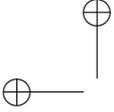
Deixando de ser acerca de como correlacionar *sonho* e *razão*, parece-nos que a questão se deve antes poder equacionar com base nas premissas deste “espírito dos tempos modernos”, tal como ele nos é descrito por Baudelaire. Pelo “amor de um inapreensível” que, em Goya, se diria ligado a “todos os deboches do sonho”, a “todas as hipérbolas da alucinação” (*Ibidem*: 428). O que haveria nele de “assustador”? De onde procederiam aqueles “terrores da natureza”, aquelas “fisionomias humanas estranhamente animalizadas pelas circunstâncias”? O que significaria dizer, não apenas que os monstros de Goya são “harmónicos, viáveis”, mas também que “a linha de sutura entre o real e o fantástico” é, nos *Caprichos*, impossível de determinar, mesmo pela analista mais perspicaz? Observa José Gil, na sua “Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro”:

Qualquer coisa em nós, no mais íntimo de nós – no nosso corpo, na nossa alma, no nosso ser – nos ameaça de dissolução e caos. Qualquer coisa de imprevisível e pavoroso, de certo modo pior do que uma doença e do que a morte (pois é não-forma, não-vida na vida), permanece escondido mas pronto a manifestar-se. A fronteira para além da qual se desintegra a nossa identidade humana está traçada dentro de nós, e não sabemos onde. (Gil, 2006: 125-126)

O que há em Goya de frequentemente *assustador* é precisamente a vertiginosa sensação ou de estarmos, amiúde, muito próximos dessa fronteira – para além da qual se desintegraria a nossa identidade humana... – ou mesmo de a termos já cruzado... Diz-nos Baudelaire: “a luz e a treva jogam-se através de todos esses grotescos horrores” (Baudelaire, 2015: 428) que nos são trazidos pelo “olhar que lança sobre as coisas” e que é, na sua opinião: “um tradutor *naturalmente fantástico*” (*Ibidem*: 426; sublinhado meu). Ora, para José Gil: “é essencial, para essa identidade [humana] não se bloquear, poder experimentar-se ultrapassando limites” (Gil, 2006: 126). De resto:

A força e a saúde de uma cultura medem-se pela sua aptidão a transformar-se; pela sua plasticidade, pela sua apetência em devir, evoluir, provocar grandes mudanças internas. Por isso o monstro atrai: situando-se numa zona de indescernibilidade entre o devir-outro e o caos, ele pode aparecer [...] como um foco atrator de saúde e de vida, rodeado de regiões mórbidas ou mortíferas. (*Ibidem*)





É também nesse sentido que “o corpo monstruoso apela o homem a uma secreta identificação, como o sublime atrai pelo terror latente que contém” (*Ibidem*: 127; sublinhado meu). Com efeito, ao representar esse “mundo sem lei” – essa espécie de estado de exceção... – é justamente àquelas “fisionomias estranhamente animalizadas pelas circunstâncias” que Goya recorre. E é aqui, a propósito desse amor pelo inapreensível – ou desse sublime... – que nos parece oportuno considerar as posições assumidas por Viktor I. Stoichita e Anna-Maria Coderch. Porque – notemo-lo... – há já uma certa tensão dialética a percorrer todo o texto de Baudelaire. Ela traduz-se no facto de Goya nos ser aí descrito, simultaneamente, como “jovial”, “alegre”, por um lado, e “assustador”, portador de um olhar “fantástico” – desse olhar que é um “tradutor naturalmente fantástico” do mundo, como nos diz Baudelaire... – por outro. Essa tensão pode observar-se no modo como – a essa “jovialidade” – o poeta se vê forçado a considerá-la “singular”:

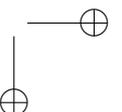
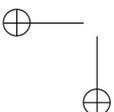
Quelle singulière jovialité ! Je me rappelle surtout de deux planches extraordinaires : – l’une [*Capricho* 62] représente un paysage fantastique, un mélange de nuages et de rochers. [...] Là, au sein de ce théâtre abominable, a lieu une bataille acharnée entre deux sorcières suspendues au milieu des airs. L’une est à cheval sur l’autre ; elle la rosse, elle la dompte. Ces deux monstres roulent à travers l’air ténébreux. (Baudelaire, 2015: 428)

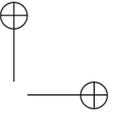
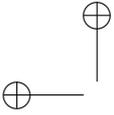
Em síntese:

Toute la hideur, toutes les saletés morales, tous les vices que l’esprit humain peut concevoir sont écrits sur ces deux faces, qui, suivant une habitude fréquente et un procédé inexplicable de l’artiste, tiennent le milieu entre l’homme et la bête. (*Ibidem*)

Ora, o exemplo aqui descrito parece-nos tudo menos indicador de qualquer espírito “jovial”. A menos que se a entenda, a essa “jovialidade” num sentido bastante “singular” – macabro até... O segundo exemplo é ainda mais esclarecedor:

L’autre planche représente [*Capricho* 59] un être, un malheureux, une monade solitaire et désespérée, qui veut à toute force sortir de son





tombeau. Des démons malfaisants, une myriade de vilains gnomes lilliputiens pèsent de tous leurs efforts réunis sur le couvercle de la tombe entre-bâillée. Ces gardiens vigilants de la mort se sont coalisés contre l'âme récalcitrante qui se consume dans une lutte impossible. (*Ibidem*: 428-429)

Em suma:

Los Caprichos sont une œuvre merveilleuse, non seulement par l'originalité des conceptions, mais encore par l'exécution. [...] Du reste, il y a dans les œuvres issues des profondes individualités quelque chose qui ressemble à *ces rêves périodiques ou chroniques qui assiègent régulièrement notre sommeil*. (*Ibidem*: 426-427; sublinhado meu)

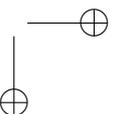
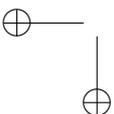
2. A “lua negra” do último carnaval do século XVIII...

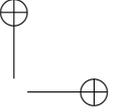
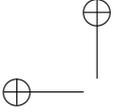
Viktor I. Stoichita e Anna-Maria Coderch enquadraram, no entanto, os *Caprichos* de Goya a partir de uma tese mais consistente. Se os exemplos de Baudelaire não são de molde a que nos apercebamos dessa “singular jovialidade”, os autores de *Le dernier carnaval – Goya, Sade et le monde à l'envers* avançam, por seu lado, com a ideia de que é possível ler os *Caprichos* como uma sátira *carnavalesca* da sociedade espanhola da viragem do século. Os argumentos em seu apoio são vários. O primeiro ser-nos-ia trazido pelo quadro de Goya intitulado *El Entierro de la Sardina*, de designação póstuma e de datação incerta – algures situada entre 1793 e 1819 (Stoichita, 2016: 43). A atenção que lhe é dedicada resulta, não só do facto de que:

Ce n'était pas du tout dans les habitudes de Goya de faire des ébauches en vue de développements ultérieurs. L'existence de ce dessin est exceptionnelle à tous les égards, comme si dans ce cas – et uniquement dans celui-ci – deux variantes avaient été impérieusement nécessaires. (*Ibidem*: 45-46)

Mas também da estranha circunstância de desenho e quadro revelarem uma surpreendente discrepância. Tradicionalmente, como nos explicam os autores, a designação “entierro de la sardina” – pela qual se conhecem essas festividades em Espanha – só pode ser compreendida por *antífrase*:

www.clepul.eu





Dans sa variante traditionnelle, ce n'était pas du tout une "sardine" que l'on enterrait (ce poisson, au contraire, deviendra un élément de nutrition essentiel pendant les jours maigres qui suivent) mais une moitié de porc. Celle-ci présentait une forme de sardine gigantesque [...]. On nommait donc la "sardine" mais on désignait le porc – comme pour prolonger le carnaval au moins sur le plan des contrevérités langagières. (*Ibidem*: 44)

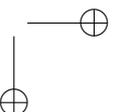
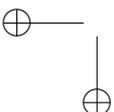
O que se passa, no entanto, no quadro de Goya? Aquilo que se consagrava, no desenho, como um triunfo da religião – o que se vê, de entre a multidão, são figuras de freiras e monges que dançam festivamente, sob um estandarte decorado com as insígnias do papado – torna-se, no quadro, num triunfo do carnaval:

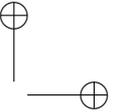
Ce sont des religieux et religieuses qui manifestent leur joie devant la mort du carnaval, sous la bannière décorée des emblèmes de la papauté. Des radiographies aux rayons X ont montré que, sur le tableau lui-même, le grand visage sombre à large sourire a été ajouté dans un second temps pour couvrir le mot "MORTUS", lequel, tout comme dans le dessin, y figurait initialement. (*Ibidem*: 46)

Uma espécie de *antífrase* teria então percorrido o quadro, em sentido contrário ao do desenho preparatório. Tudo se passaria, então, como se o quadro interpretasse *ad literam* a expressão "entierro de la sardina". O que no quadro resultaria inovador seria precisamente o tratamento daquela "multidão indiferenciada e em movimento", para o qual Goya não disporia de antecedentes que lhe pudessem servir de modelo, a não ser ligados ao tema da Revolução. Teria sido essa a razão de o pintor se não referir a esse quadro como tal, mas antes como *un borrón en tabla*:

Il est bien probable que pour cette raison l'artiste même n'aurait pas désigné son *Enterrement* comme un tableau (*quadro/tabla*), ainsi que le faisaient encore les premiers commentateurs, mais plutôt comme un *borrón en tabla* (une sorte de "pâté", un "brouillon" ou un "gribouillage sur panneau"). (*Ibidem*: 49)

Ora, esta ideia haveria de surgir tardiamente, na obra de Goya. E de afetar diretamente e em especial a obra do *gravador*:





Le “ gribouillage ”, en tant que vraie et propre carnavalisation de la “ peinture ”, est une pensée qui émerge tard chez Goya, [...]. *Ce sera le graveur, l’auteur de petites pochades et surtout le dessinateur qui laissera parler sa pensée le plus ouvertement.* [...] La formalisation tardive de la relation de renversement [ne] peut être réellement comprise [...que si l’ont fait] émerger les figures du ‘désordre’ carnavalesque. (*Ibidem*: 49-50; sublinhado meu)

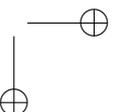
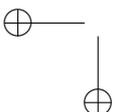
O que haverá, então, de comum entre o *carnaval* e o *monstruoso*? Em que consiste o *carnaval*? Como o definem os autores?

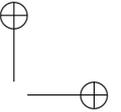
Le carnaval pourrait être défini comme étant la *fête de l’altérité joyeuse*, qui célèbre la période de dérive de l’univers quand l’ordre tombe. Son contraire – le désordre – triomphe et le cosmos lui-même est vaincu par le chaos. Le carnaval est la joie devant la différence triomphante (joie devant le désordre et devant le chaos, vus comme revers de l’ordre et du cosmos). (*Ibidem*: 20-21)

O *carnaval* é, assim, um tempo de *excesso e licença*, de *reversão e passagem* em que – como diria José Gil – a “indescernibilidade entre o caos e o devir-outro” se instaura como princípio de atração. E entre um e outro é a figura do *monstro*, entendida como disfarce de animal usado pelo homem, que aí desponta:

Le déguisement de l’homme en animal implique un renversement des règnes, celui de l’homme en femme et de la femme en homme un renversement des rôles sexuels qui – nous l’avons vu chez Goethe – fait corps commun avec un renversement de l’ordre social (l’opprimé déguisé en oppresseur et vice-versa). (*Ibidem*: 25-26)

Com efeito, do lado inferior esquerdo de *El Entierro de la Sardina*, da roda daqueles que assistem à passagem da massa movente dos foliantes, sombriamente emerge a sinistra figura de uma espécie de homem-urso, que avança sobre as mulheres jovens que dançam na multidão. É a “antropologia” cultural, lembram-nos V. I. Stoichita e Anna-Maria Coderch, que nos chama a atenção para o *topos* de “o urso que sai da caverna nos próprios dias do apogeu da festa” (*Ibidem*: 47):





Dans certains cas, l'ours, nommé Martin (ou l'homme déguisé dans sa peau) se jette sur les jeunes filles, ou très souvent sur l'une d'entre elles (appelée habituellement Rosette), laquelle n'est en fait qu'un jeune homme déguisé en femme, aux blondes nattes tressées en couronne, au visage enfariné et au corsage serré à craquer. (*Ibidem*).

E no caso dos *Caprichos* seriam vários os indicadores que no-los aproximam de *El Entierro de la Sardina*. O primeiro teria que ver com a data e com as circunstâncias da sua venda: 6 de fevereiro de 1799, dia em que o *Diario de Madrid* anunciava que a lua estava no seu “trigésimo dia”, “lua seca”, pois, permitindo constatar-se que se tratava então de quarta-feira de cinzas (*Ibidem*: 238-239). Além disso, é o próprio local de venda que se constitui numa sugestão simbólica, quanto ao seu programa:

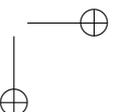
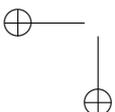
Se vende en la calle del Desengaño n. 1 tienda de perfumes y licores, pagando por cada colección de á 80 estampas 320 rs. vn. (Jacobs, 2011: 209)

A palavra *desengaño* possuía, então, sentidos que poderiam ajudar-nos a pensar nas implicações da toponímia escolhida:

Compte tenu de sa complexité, le terme est aujourd'hui quasiment intraduisible. Il est formé par opposition au mot “engaño” (“erreur”, “illusion”, “leurre”, “tromperie”, “mystification”, “duperie”, “feinte”) et couvre un champ large, allant des notions de “dévoilement” (dévoilement d'une tromperie), de “désillusion” ou “désenchantement” à des nuances telles que la “déception” et la “tristesse”. (Stoichita, 2016: 234)

O topónimo parece, portanto, conter em si todo um programa ideológico, envolvendo as noções de “desvelamento de um logro” ou de “uma artimanha”, ao mesmo tempo que admite as *nuances* da “deceção” e de “tristeza”. Razão pela qual os autores nos adiantam:

Nous avançons donc l'hypothèse que, de même que la décoration de la *Quinta del Sordo* n'est pas dépourvue de rapport à son nom, la mise en vente des *Caprices* au 1, calle del Desengaño n'est pas sans rapport avec la charge culturelle et symbolique de ce toponyme. En se laissant entraîner dans ce jeu, Goya aurait pu s'inspirer des expériences ludiques



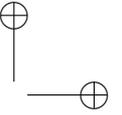
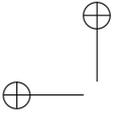
très en vogue dans le milieu littéraire et intellectuel qu'il fréquentait.
(*Ibidem*: 233-234)

A esta luz, “a produção de monstros” é, ao mesmo tempo, a inscrição gráfica daquelas situações-limite em que figuram as personagens que o autor nos diz serem “ideais”, sem qualquer relação particular com quem quer que fosse – que o anúncio estabelecia como protagonistas para aquela... “coleção de estampas de assuntos caprichosos, inventadas e gravadas a água-forte por Don Francisco de Goya”. Pois:

La pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga mas á propósito para sus fines: *reúne un solo personaje fantástico, circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos*, y de esta con-vinacion, ingeniosamente despuesta, resulta aquella feliz imitación, por la qual adquiere un buen artifice el titulo de inventor y no de co-piante servil. (Jacobs, 2011: 209; sublinhado meu)

O *fantástico* é, portanto, uma instância de recurso do “verosímil monstruoso”, tal como ele se manifesta em Goya. É para ele que trabalha esse olhar que o poeta francês caracterizava como um “tradutor *naturalmente* fantástico”. Um dos exemplos mais eloquentes seria o da gravura n.º 21, onde dois aguazis “depenam” uma prostituta, a coberto da capa de um juiz que ali a alarga para os encobrir – com a legenda “*Qual la descanonan!*”. Como se pode ver, as feições das três personagens de cima metamorfoseiam-se nas de felinos predadores – as caras adquirem focinhos, os dedos mudam-se em garras e as mãos transmudam-se em patas, enquanto a prostituta é figurada como uma ave de capoeira. Vários outros exemplos se poderiam aqui mostrar: os das gravuras n.º 51 ou da n.º 63 até à n.º 72, para não falar em todas as restantes, acrescentadas ao primeiro conjunto de 72 gravuras – que faziam inicialmente parte da série dos *Sueños* – assim como as gravuras n.ºs 2, 4, 14, 19 e 20, onde o grotesco das feições rivaliza com a transformação daqueles corpos humanos metamorfoseados em corpos de animal. Como observaria José Gil, em *Metamorfoses do Corpo*, evocando Bakhtine a propósito do grotesco – que mina a seriedade hierárquica” – tal como foi considerado, desde a Idade Média que...

As festas populares abrem este espaço [...] em que tudo é permitido, em que o riso vai derrubar os estatutos sociais, minar o poder das ins-



tituições: as “festas dos parvos” (*fiesta stultorum*), a “festa do burro”, o Carnaval, “o riso pascal” desenvolviam a criação popular neste sentido, desde os deleites públicos com exibições de bobos, palhaços, anões e monstros [...]. (Gil, 1997: 73)

Diriam Viktor I. Stoichita e Anna-Maria Coderch:

En mettant ses *Caprices* en vente au moment même où le dernier carnaval du siècle touche à sa fin, Goya en impose un autre – imaginaire cette fois, illimité et perpétuel. Dans la nuit noire du carnaval mourant, des flots d’images – des eaux-fortes – imposent sa permanence : *le monde moderne était né*. (Stoichita, 2016: 242; sublinhado meu)

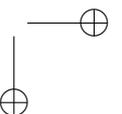
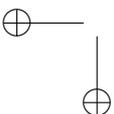
Não seria outra, em certo sentido, a opinião de Georges Bataille, no seu magistral *Manet*, onde começa por citar *Saturne*, a obra de André Malraux sobre Goya. Diria Malraux, ali citado por Bataille:

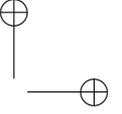
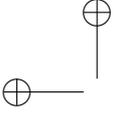
Goya foreshadows Manet, Daumier and one side of Cézanne. To prepare the way for the later, art had to be purged of the metaphysical passion that ravaged Goya; it had to become *an end in itself* [sublinhado de Bataille]. In some of Goya’s last portraits, in some of his last canvases, it became just this. *The man for whom dream was half and perhaps the more important half of life, delivered painting from the dream-life*. (Bataille, 1983: 44; sublinhado meu)

E Bataille, por seu lado:

In a sense, Malraux is right in connecting Goya with the birth of modern art. [...] Though on the whole his art belongs to the past, Goya made a frantic effort to wrench free of those bonds. His means, to be sure, resemble those that went to build and decorate the temple of the past, but straining his forces to the limit he undermined the temple’s foundations. (*Ibidem*: 45-46)

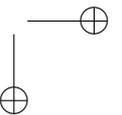
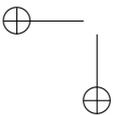
Como – em que sentido? Para Georges Bataille, é todo o edifício ideológico do *Ancien régime* que, na arte de Goya, entra em derrocada. A sua alegoria não podia ser mais eloquente e certa, quando aplicada aos *Caprichos*:

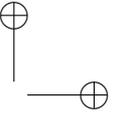
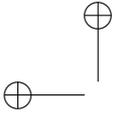




Out of step with his times, he did violence to everything that structure stood for. It was meant to shield, to reassure, to asseverate. From inside it Goya cried out the temple's incapacity to give him peace; he broadcast the absurdity, the lunatic cruelty, the rottenness of the whole structure. (*Ibidem*: 46)

Para o constatar, bastar-nos-ia seguir, nos *Caprichos*, as *fantásticas* reviravoltas do seu *desengano*... Os monstros são instâncias do que somos, mesmo ao pensarmo-nos *fora* da possibilidade do caos que eles representam... Eles são aquela "exterioridade" que – ao mesmo tempo – nos constitui, ainda que por exclusão...





Bibliografia

BATAILLE, Georges, *Manet*, Lausanne, Skira, 1983.

BAUDELAIRE, Charles, “ Quelques caricaturistes étrangers : Hogarth – Cruikshank – Goya – Pinelli – Brueghel ”, *Curiosités esthétiques : salon de 1845*, Paris, M. Lévy Frères, 1868. Disponível em: http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/ baudelaire_curiosites-esthetiques/, consultado no dia 15 de março de 2018.

GIL, José, *Monstros*, Lisboa, Relógio d'Água, 2006.

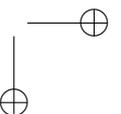
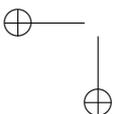
GIL, José, *Metamorfoses do Corpo*, 2.^a ed., Lisboa, Relógio d'Água, 1997.

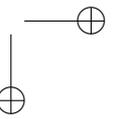
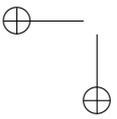
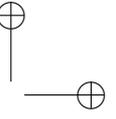
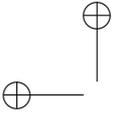
GOYA, Francisco de, *Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*, Porto, Casa de Serralves, 1990.

JACOBS, Helmut C., *El sueño de la razón - El Capricho 43 de Goya en el arte visual, la literatura y la musica*, Madrid, Iberoamericana, 2011.

STOICHITA, Viktor I., CODERCH, Anna-Maria, *Le dernier carnaval - Goya, Sade et le monde à l'envers*, Paris, Éditions Hazan, 2016.

SYMMONS, Sarah, *Goya*, London, Phaidon, 2002.





A sedução do vampiro

Ana Alexandra Seabra de Carvalho¹

Neste estudo revisitamos o mito vampírico, evidenciando a passagem do horror suscitado pelas ancestrais criaturas monstruosas devoradoras de carne e/ou bebedoras de sangue humano ao fascínio por uma entidade sobrenatural, ao mesmo tempo sedutora e monstruosa, trágica e cômica, diferente e familiar, paradoxalmente tornada amigável e amorosa até (séculos XIX-XXI).



Figura 1: Nosferatu de Murnau; Dráculas de Browning, Fisher, Badham e Coppola; Lestat de Jordan; Edward Cullen de Hardwicke et al.; Conde de Contar da Rua Sésamo; Dennis de *Hotel Transylvania 2*; Vampirina da Disney.

¹ Docente da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

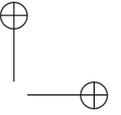
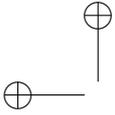
Começemos pela definição dos conceitos do nosso título. De acordo com o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*², a palavra “sedução” deriva do latim e apresenta cinco aceções: a) ação de corromper ou de induzir ao mal, ato ou efeito de seduzir, no sentido etimológico de desviar e perverter; b) facto de uma pessoa seduzir outra, de a induzir a manter relações íntimas; c) ação de atrair, conquistar, seduzir alguém – sinónimo de *atração*, *encantamento*, *encanto*, *fascinação*, *fascínio*; d) *exercer sedução*: qualidade do que é atraente, cativante, sedutor; e) *meios, poder de sedução*: aquilo que atrai, fascina ou seduz, sinónimo de atrativo.

Compreenderemos ainda melhor a natureza das criaturas designadas como “vampiros”, se cruzarmos as informações do supracitado *Dicionário* com as do *Dictionnaire historique de la langue française*³, verificando que a palavra “vampiro” deriva do francês *vampire* (1746, Dom Calmet) e do alemão *Vampir* (por sua vez, derivada do sérvio *vàmpir*). Contudo, a derivação francesa do alemão poderá ser um pouco anterior, uma vez que se pensa que a palavra inglesa *vampire* (1734) deriva do francês. Em francês, atestam-se ainda as formas *oupire* (1751), *upire* (1771), derivadas do checo *upir* ou do russo *upyr*, colocando-se a hipótese de estas derivarem da palavra turca *uber*, com o sentido de feiticeira. Temos, assim: a) *Mitol.* Ser imaginário que, segundo superstição popular, sai do túmulo, à noite, para sugar o sangue dos vivos; b) pessoa que viola as sepulturas atraída eroticamente por cadáveres; c) pessoa que enriquece à custa alheia, que explora os outros em proveito próprio; d) mulher que atrai irresistivelmente os homens (mulher fatal [cf. **vamp**]); e) *Zool.* Nome vulgar de alguns morcegos [1751, Buffon], especialmente dos verdadeiros hematófagos da América Central e do Sul, que sugam o sangue dos animais e do homem durante o sono, acusados de transmitir a raiva.

Contudo, qualquer criança dos dias de hoje poderia completar esta informação: um vampiro é uma criatura maléfica semelhante a um ser humano, mas com uma tez excessivamente branca, longas unhas e caninos pontiagudos. Vive num castelo em ruínas. Tem horror à luz solar e só sai de noite. De dia, repousa num caixão. Alimenta-se de sangue. Está sempre elegante com o seu fato bem engomado, longa capa de cetim preto e sapatos bem engraxa-

² Cf. *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, Editorial Verbo, 2001.

³ Cf. Alain Rey, ed., *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.



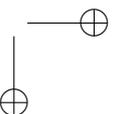
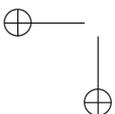
dos. É um verdadeiro cavalheiro⁴. Reconhecemos facilmente nesta caracterização a personagem cinematográfica do conde Drácula que passou para as máscaras de Halloween, tanto para adultos como para crianças.

O nosso título, “A sedução do vampiro”, procura, então, sugerir uma dupla abordagem desta figura ficcional: por um lado, a sedução que o monstro exerce sobre as vítimas humanas para perpetuar a sua sobrevivência; por outro, e não obstante, o fascínio crescente com que estas criaturas das trevas se impuseram junto de públicos diversos (nomeadamente desde o Romantismo até aos nossos dias).

Assim, se, nas diversas mitologias ancestrais, as criaturas devoradoras de carne e/ou bebedoras de sangue tomavam formas monstruosas, ao longo da história dos vampiros ocidentais, contudo, a possessão das vítimas humanas desperta nestas últimas sentimentos de variável ambiguidade entre a repulsa e a atração pelo monstro. Podemos dizer que, a partir do Romantismo, a criação do mito do *vampiro sedutor* constitui uma revisitação do mito de D. Juan. De facto, *O Vampiro* de Polidori (1818) e *Drácula* de Stoker (1897) são duas narrativas de vampiros essenciais, que, de certa forma, abrem os séculos XIX e XX, respetivamente, e nas quais o mito vampírico sofre uma metamorfose. Da ancestral criatura monstruosa canibal, sugadora de sangue, da energia vital, da alma das vítimas, passa-se a um ser aristocrata, de aparência pálida, misteriosa e sedutora, mas que esconde o monstro, sendo, por isso mesmo, mais temível.

A partir do século XX e até aos nossos dias, para além da literatura, pintura e escultura, o vampiro conquista também as Sétima e Nona Artes, o audiovisual e a música, meios que permitem a sua ampla difusão junto de um público mais vasto e de diferentes faixas etárias. O monstro ancestral humaniza-se progressivamente, surgindo como *anti-herói problemático*, como o vampiro Barnabas Collins (*Dark Shadows*, série televisiva americana [1966-1971], misto de conto fantástico e comédia do absurdo, reinterpretada por Tim Burton e Johnny Depp em 2002), os vampiros de Anne Rice (*Crónicas do Vampiro*, 1976-2016) ou os de Stephenie Meyer (*Crepúsculo*, 2005-2015); ou ainda os de *Lua Vermelha*, telenovela portuguesa da SIC (2010-2012), seduzindo legiões de fãs pela sua estranha e ambígua familiaridade. O vampiro

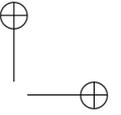
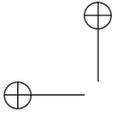
⁴ Cf. Émilie Beaumont, Emmanuelle Lepetit, *Dicionário por imagens do fantástico*, Lisboa, Centralivros, 2001, pp. 39-41.



mistura-se com a multidão urbana, diversificando a sua imagem: temos os que escolhem conviver pacificamente com os humanos e que, torturados pela sua condição monstruosa, encontram fontes alternativas de alimento (sangue de animais ou sintético); os vampiros emocionais ou psíquicos que sugam a mente, a alma, a energia vital das suas vítimas (manipuladores, libertinos, assediadores, capitalistas exploradores, políticos corruptos). Temos ainda os psicopatas da sociedade moderna: predadores sexuais, assassinos ou mesmo extraterrestres. Paradoxalmente e num registo mais lúdico, a figura tradicional do vampiro infantiliza-se, tornando-se simpático e amoroso, seduzindo por completo os mais novos.

A mitologia e as lendas reinterpretam continuamente os fantasmas de cada geração. Deixaremos aos fãs dos vampiros contemporâneos o prazer de explorarem os complexos meandros que os caracterizam. Aqui tomaremos como ponto de referência a obra *Drácula* do escritor inglês de origem irlandesa Bram Stoker (1897), onde se conjugam os relatos da tradição europeia acerca da vida de sanguinárias figuras históricas como Vlad Tepes (séc. XV) ou Erzébeth Bathory (séc. XVII) e uma linha da “Gothic Novel” inspirada pela personagem do vampiro, como o Lord Ruthven de Polidori (1819) e o Varney de Rymer (1840). Se, no século XVIII, os vampiros eram apenas cadáveres de camponeses que atacavam os seus familiares e vizinhos, Ruthven, anti-herói romântico, é um *dandy* byroniano londrino que influenciará o predador sanguinário intrinsecamente malévolo de Stoker, um aristocrata estrangeiro causador dos males da sociedade inglesa.

Conhecido, sobretudo, a partir do cinema, as diversas adaptações do romance de Stoker moldam o vampiro consoante os medos e fantasmas de cada época, mas conservando o essencial da sua simbologia: ele é a figuração do Mal, das paixões fatais, do medo da morte e do desejo de imortalidade dos humanos. O vampiro populariza-se ao ponto de, como vimos, qualquer criança ser capaz de identificar a lista conhecida das suas principais características. Assim, trata-se de uma criatura cuja força é incomensurável, mas que teme a luz solar, o alho, a prata, o crucifixo e demais símbolos cristãos. A sua imagem não se reflete nos espelhos, pois não possui alma, nem sombra. Noctívago, repousa no caixão durante o dia, habitando em regra um tenebroso castelo isolado no alto de um penhasco rochoso, com paredes húmidas, portas que rangem e teias de aranha. À noite, saindo da cripta para caçar, procura no-

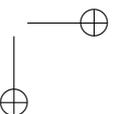
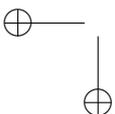


vas vítimas para satisfazer a sede de sangue, vítimas que se transformarão também em vampiros. Penetrando nos seus quartos, o monstro suga gulosamente, com os caninos proeminentes, o sangue do pescoço das vítimas adormecidas, de preferência jovens. Pode ainda metamorfosear-se em morcego, lobo, rato, neblina, etc. Estes lugares-comuns do mito, repetidos e vulgarizados pelo cinema e cultura de massas, recuam longe no tempo no folclore europeu, mas devem muito do seu sucesso ao romance de Stoker, como veremos adiante.

Antes, porém, recordemos alguns aspetos da origem do mito vampírico, isto é, da crença em criaturas *não mortas* devoradoras dos vivos. Encontram-se referências na Antiguidade, na bacia mediterrânica (Egito, Grécia e Roma) e entre os Celtas; mas também em África, na Arábia, na Índia, no Sudeste Asiático, na China e no Japão; bem como nas Caraíbas e Américas Central e do Sul. Segundo o *Dictionnaire des Symboles*⁵, o mito do vampiro gira essencialmente em torno de duas temáticas primordiais, que cada época reatualiza: o *medo da morte* e o *do tempo* – imortalidade e juventude eterna. Ambições tão antigas quanto a própria Humanidade, elas são projetadas num ser sobrenatural, cuja voracidade reflete um fenómeno de autodestruição do ser humano, que recusa assumir-se como mortal. O vampiro seria, então, um símbolo de autodestruição psicológica. Este mito relaciona-se ainda com dois grandes tabus herdados da Antiguidade, símbolos de poder em várias culturas, o *beijo* e o *sangue*. Muitas civilizações acreditavam no roubo da alma pelo beijo. Outras atribuíam-lhe uma conexão divina de entrega a um ritual de sacrifício. Símbolo da união e da adesão mútuas entre dois espíritos desde a Antiguidade, no Feudalismo europeu e cristão, o beijo selava o contrato de vassalagem entre o senhor e o seu vassalo, este sujeito ao poder do primeiro, a quem entrega a sua lealdade e a vida. O beijo evoca ainda um gesto devorador e a expressão da paixão erótica. Quanto ao sangue, ele tem sido tomado como símbolo da vida, de poder, mas também de luxúria e de morte.

As criaturas devoradoras de carne e/ou sugadoras de sangue dos vivos apresentavam-se com formas bizarras e diabólicas nas diferentes mitologias ancestrais, tais como bestas voadoras ou meio-humanos providos de par-

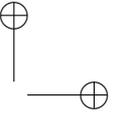
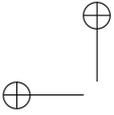
⁵ Cf. Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982.



tes animais, que esgotavam a energia vital das vítimas e as contaminavam, propagando a praga. Como vimos acima, o termo “vampiro” não existia então, sendo tais criaturas designadas de modo diverso nas várias línguas. Porém, de acordo com o pensamento mágico dessas épocas, tratava-se sempre de demónios ou espíritos malignos. Em comum, tinham como característica apresentarem-se como sanguessugas anímicas aterrorizadoras tanto por possuírem a vítima, provocando-lhe a morte, como por a metamorfosearem no ser invasor, condenando-a a uma eternidade maligna e desprovida de humanidade. A história dos vampiros ocidentais revela, contudo, que essa possessão despertará nas vítimas sentimentos de variável ambiguidade, indo da repulsa total a uma maldita atração, ou até, mais perto de nós, à aceitação do monstro e mesmo ao desejo de identificação com ele.

O folclore e a literatura antiga referem estas criaturas. Por exemplo, Eurípedes, Aristófanes e Ovídio falam de seres, em regra do sexo feminino (lârnias e estriges), devoradores de crianças e sugadoras do seu sangue, ou que atraem as vítimas masculinas também para lhes beber o sangue como forma de preservação da beleza e juventude (cf. Ampuse em *As Rãs* de Aristófanes). Para a tradição hebraica e cabalista do Zohar, Lilith, demónio proveniente de um súcubo, teria sido a primeira mulher-vampira⁶. Contudo, na Idade Média, a Europa de Leste, encruzilhada de povos de múltiplas proveniências, nomeadamente de ciganos vindos do Oriente, é palco das lendas vampíricas mais ricas. O triunfo do Cristianismo secundariza a mulher-vampira em detrimento do predador masculino, figuração do próprio Diabo. Nestes tempos, certas doenças fatais como a peste são atribuídas a *não mortos*, que supostamente se erguiam do túmulo por ação direta de Satanás. Deste modo, os antigos mitos e lendas cristianizam-se, transformando o ancestral conflito entre o Bem e o Mal numa luta pelas almas humanas travada entre Deus e o Diabo. Romanos e Eslovacos creem firmemente em cadáveres que saem à noite da sepultura para beberem o sangue dos vivos para preservarem uma existência não-natural. No século XVIII, era ainda vulgar a profanação das campas destes chamados “vampiros” para lhes espetarem estacas no coração que os

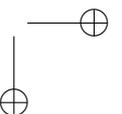
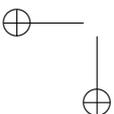
⁶ Cf. Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982 e Édouard Brasey, *Tratado de Vampirologia do Dr. Abraham van Helsing [...]*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2010.



prendessem ao caixão.

Estas tradições serviram, em boa medida, de inspiração a Bram Stoker. Tais vampiros eram semelhantes aos humanos comuns, embora não possuíssem sombra nem reflexo. Caçavam as vítimas durante a noite e permaneciam nos seus caixões durante o dia, afastados da luz solar. Só podiam entrar numa casa se fossem convidados, mas a partir de então regressavam a seu bel-prazer. Metamorfoseavam-se em morcegos e outros animais associados ao Demónio, como lobos, ratos, insetos. O cúmulo do horror consistia na disseminação da praga, devastadora para a Humanidade, pois as suas vítimas eram transformadas em vampiros. O crudelíssimo príncipe da Valáquia (atual Roménia) Vlad Dracula, “o Empalador” (1431-1476) e a aristocrata húngara Erzsébet Bathory, conhecida como a “Condessa Sanguinária” (1560-1614 – que, de acordo com a lenda, se banhava no sangue de centenas de jovens assassinadas como forma de rejuvenescimento), são figuras históricas que deram credibilidade à crença popular em vampiros.

Curiosamente, e a despeito de Voltaire e outros racionalistas, é durante o Iluminismo que a figura do vampiro ganha mais popularidade. Por toda a Europa de Leste se difundiam lendas de vampiros, mas o verdadeiro interesse por estas criaturas foi desencadeado pela investigação e divulgação dessas histórias em tratados e jornais da Europa Central e Ocidental. Com efeito, 1718 é a data da assinatura do tratado de paz entre os impérios Otomano e dos Habsburgo, no qual foram entregues aos austríacos partes da Sérvia e da Valáquia. Desde então, o Ocidente europeu começou a interessar-se por histórias estranhas que relatavam a mutilação de cadáveres e a crença vampírica comuns naquelas regiões. O monge Dom Augustin Calmet é o autor do livro mais famoso sobre assuntos do sobrenatural em meados do século XVIII, intitulado *Tratado sobre as aparições de espíritos e sobre vampiros ou os espectros da Hungria, da Morávia, etc.* (1746-1751; extratos *apud* Édouard Brasey, *op. cit.*, pp. 213-236). No cenário racional do século XVIII, o vampiro é o sobrevivente de um passado extinto, representando tudo aquilo que o conhecimento iluminista rejeita. O monstro evoca a violência, a indiferença, o erotismo cruel, a paixão e a morte. Subversivo em relação à nova ordem burguesa advinda com o Iluminismo, o vampiro literário, consciente da sua superioridade aristocrática, simboliza, porém, a opressão da ordem dominadora do Feudalismo e do Antigo Regime e, por outro lado, contraria o modelo familiar romântico



de amor terno e conjugal. A partir de Polidori, o vampiro literário encarnará a figura do sedutor demoníaco e fatal, que destrói desapiedadamente as suas vítimas, transformando-as em novas criaturas das trevas, devendo, portanto, ser totalmente aniquilado. Deste modo, na viragem da “Gothic Novel” para a narrativa romântica, a repelente criatura ancestral sugadora de sangue transfigura-se num ser aristocrata, de aparência pálida, misteriosa e sedutora, mas que esconde o monstro, reinterpretando o mito vampírico à luz duma associação com o mito donjuanesco, igualmente caro aos românticos.

Do vasto conjunto das obras literárias de temática vampírica dos séculos XVIII e XIX, destacam-se, de um lado, daquelas que colocam em cena um vampiro, as seguintes: o poema de Heinrich August Ossenfelder, *Der Vampir* (1747); as narrativas de John William Polidori, *The Vampyre* (1819); de James Malcolm Rymer, *Varney, the Vampire* (1840); de Guy de Maupassant, *Le Horla* (1886; 1887 – caso curioso de vampiro psíquico). De outro lado, das que encenam uma vampira, destacam-se: os poemas de Johan Wolfgang von Goethe, *A Noiva de Corinto* (1797); ou os de Charles Baudelaire, “Les Métamorphoses du Vampire” e “Le Vampire”, inclusos em *Les Fleurs du Mal* (1857). De referir, sobretudo, as narrativas de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *A Vampira* (1828); de Edgar Allan Poe, *Berenice*, *Morella* (1835) e *Ligeia* (1838); de Théophile Gautier, *La Morte Amoureuse* (1836); de Sheridan Le Fanu, *Carmilla* (1872); de Francis Marion Crawford, *For the Blood is the Life* (1880); e de Mary Elizabeth Braddon, *Good Lady Ducayne* (1896).

Nos alvares do século XIX, a narrativa de Polidori é inovadora, como vimos, pois Ruthven joga perigosamente com o seu aspeto sedutor; herdeiro desta tradição literária, o conde Drácula de Stoker constitui o culminar, na viragem para o século XX, da metamorfose do monstro ancestral repelente em demoníaco aristocrata sedutor. Criatura complexa, o vampiro assume progressivamente figurações diversas e inesperadas, marcadas pela transgressão, alteridade, sensualidade, capacidades de sedução e predação, mas caracterizadas também pelo poder de suscitar a cumplicidade da vítima. No entanto, para Maupassant, o monstro sugador da energia vital e/ou da razão do sujeito surge, nas duas versões de *Le Horla*, como uma entidade invisível e ameaçadora, evocadora eventualmente de um extraterrestre, personagem desenvolvida, uma década mais tarde por Herbert George Wells em *A Guerra*

dos Mundos (1897).

Quanto ao romance⁷ de Stoker, ele é constituído por uma série de cartas, entradas de vários diários, notícias de jornais e outros documentos supostamente autênticos que instauram até ao final o jogo ambíguo da aceitação ou da recusa racional da hipótese sobrenatural. Para o escrever, o autor documentou-se meticulosamente quanto ao folclore romeno e inspirou-se nos seus predecessores literários, nomeadamente nos vampiros Ruthven e Varney, de Polidori e Rymer, respetivamente.

Em *Drácula*, encontramos tudo o que, na sua época, fascina e aterroriza simultaneamente a pudica sociedade vitoriana. Associado aos conceitos de sangue, de infeção e de intenso erotismo, o vampiro é uma criatura satânica, ser ambivalente que reivindica um estranho direito à vida e realiza alguns dos desejos mais secretos do ser humano: um erotismo liberto e os dons da ubiquidade, da invisibilidade e da metamorfose.

Curiosamente, na história do cinema, o primeiro filme de terror versa a temática vampírica. Foi realizado por Georges Méliès e intitula-se, significativamente, *Le Manoir du Diable* (2 min., mudo, P.B., 1896). Precede de um ano a publicação do romance de Stoker. Apresenta-nos um morcego que se trans-

⁷ O romance conta a história do jovem advogado Jonathan Harker, obrigado a viajar em negócios até um castelo nos Cárpatos, na remota Transilvânia. De início, ao ajudar o conde a finalizar a compra de uma casa em Inglaterra, Jonathan fica encantado com o seu anfitrião. Suspeita depois que está preso no tenebroso castelo e que o conde é um vampiro. Com Harker feito prisioneiro, Drácula parte para Inglaterra a bordo do Demeter. Durante a viagem, toda a tripulação morre inexplicavelmente. O navio dá à costa inglesa, no local onde se encontram hospedadas a noiva de Jonathan, Mina, e a sua amiga Lucy. Esta última é vítima do vampiro e, apesar dos esforços de seu noivo e dos drs. Seward e Van Helsing, acabará por morrer, transformando-se. Van Helsing tratá-la-á à maneira da Transilvânia. Entretanto, no asilo do dr. Seward, perto da abadia de Carfax, propriedade do conde, o lunático Renfield começa a agir de forma cada vez mais bizarra. Van Helsing, Mina, Jonathan (que conseguiu fugir do castelo de Drácula), Seward, Arthur e Quincey partem à caça do vampiro e tentam, por todos os meios, impedir que o conde contamine a Inglaterra inteira, símbolo da civilização ocidental, pautada pelo progresso científico e tecnológico, pela moral e os bons costumes burgueses, mas paradoxalmente também pela miséria. Contudo, o vampiro já havia iniciado a transformação de Mina. Perseguido até ao seu castelo, Drácula é vencido por Van Helsing e morre como todos os vampiros: com o coração trespassado por uma estaca de madeira e a cabeça cortada, tendo finalmente encontrado o repouso eterno e libertando Mina da sua maldição (cf. Sally Regan, *Vampiros - as lendas, a sabedoria, o fascínio*, Porto, Dorling Kindersley - Civilização, Editores, 2010, pp. 64-65).

forma num demónio, sendo depois destruído por um crucifixo. Nessa época, o teatro levava frequentemente à cena peças sobre a temática dos vampiros, seguindo quer a tradição folclórica, quer adaptando algumas das narrativas literárias acima referidas. Durante a primeira década do século XX, destaca-se o filme de Louis Feuillade intitulado *Les Vampires* (França, Gaumont, 440 min., mudo, P.B., 1915). As criaturas mitológicas são aqui identificadas com um bando marginal e amoral que contamina a sociedade do início da Grande Guerra.

A partir de 1922, o vampiro cinematográfico triunfa em *Nosferatu*, obra-prima muda do expressionismo alemão realizada por Friedrich Wilhelm Murnau (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Prana-Film, 94 min., P.B.). Adaptação não autorizada do romance de Stoker, neste filme o conde Orlock (interpretado por Max Schreck – curiosamente a palavra alemã para “susto”) é caracterizado de forma monstruosa e repelente: cadavérico, careca, de orelhas pontiagudas, dedos e unhas excessivamente compridos, com incisivos de rato, ávido de moscas e aranhas. Criatura das trevas, de passo lento e pesado, foge continuamente da luz do Sol. O seu aspeto ainda mais aterrador que o da personagem de Stoker afasta-o da sociedade. Neste caso, a natureza maligna da criatura vampírica não é dissimulada sob uma aparência sedutora, mas antes a própria expressão imagética do Mal transportado para a Alemanha de 1918, nação derrotada e devastada após a Grande Guerra. A personagem feminina será capaz de provocar a destruição do monstro, atraindo-o para uma armadilha, onde ele não resiste aos raios do Sol nascente.

Na década de trinta, após a crise bolsista, a personagem do vampiro impõe-se no cinema americano. O primeiro filme sonoro de vampiros é o famoso *Dracula* de Tod Browning (Universal Pictures, 75 min., inglês/húngaro, P.B., 1931), magistralmente interpretado por Bela Lugosi. O ator húngaro marca a personagem com a sedução exercida pelo sotaque, aparência de aristocrata europeu, olhar hipnótico, fina ironia e, *last but not least*, pela capa esvoaçante e cabelo negro lúcido. A caracterização teatral confere ao vampiro o ar de um D. Juan requintado, afável e sedutor, exímio no modo como exerce o seu fascínio e evoca tanto o erotismo como o perigo, ao esconder o monstro. A história é transposta para a sociedade londrina contemporânea do espectador, sendo o conde derrotado por Van Helsing (Edward Van Sloan). Em 1932, o primeiro filme sonoro de Carl Dreyer intitulado *O Vampiro* (*Vampyr*, Tobis

Klangfilm, 83 min., alemão, P.B.) é uma adaptação livre do conto *Carmilla* de Le Fanu e revela-se uma magnífica e arrepiante fantasia de terror. Em 1936, o vampiro ganha uma filha no filme *Dracula's Daughter* de Lambert Hillyer (Universal Pictures, 71 min., inglês, P.B.) e, alguns anos mais tarde, a companhia de outros monstros, como a criatura do Dr. Frankenstein e um lobisomem na obra de Erle C. Kenton intitulada *House of Dracula* (Universal Pictures, 67 min., inglês, P.B., 1945).

Suplantado pelo horror da Segunda Guerra Mundial, o vampiro de Stoker regressa, no entanto, para aterrorizar a Inglaterra em 1958 pela mão de Terence Fisher, com *Dracula (O Horror de Drácula)*, Warner/Hammer, 82 min., inglês, *Technicolor*). Neste período da Guerra Fria, o perigo vem de novo do Leste europeu. A primeira versão a cores do vampiro de Stoker é interpretada por um Christopher Lee sedutor, mas cruel e poderoso, de olhos vermelhos e caninos pontiagudos. O *Technicolor* acentua o lado sanguinário da personagem pelo rubro tanto dos olhos como do forro de seda da aristocrática capa do vampiro, ou ainda da abundância de sangue na tela. Este Drácula assemelha-se bastante aos humanos e não pode metamorfosear-se. Ele é uma criatura essencialmente maligna e sedutora. Seguir-se-ão outras sete longas-metragens produzidas por Fisher e protagonizadas por Lee, cada vez mais sangrentas e eróticas.

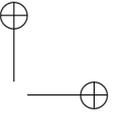
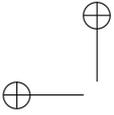
A partir dos anos 60, época de abertura de mentalidades no seio da sociedade ocidental, o género dos filmes de vampiros ganha uma nova perspectiva. Roman Polanski, por exemplo, realiza em 1967 o icónico filme *Dance of the Vampires*, título original de *Por Favor Não me Morda o Pescoço*⁸. Esta comédia de terror, com vampiros judeus – naturalmente imunes aos símbolos cristãos – e homossexuais, mostra que também é possível rir de criaturas assustadoramente demoníacas e abre o caminho a outras experiências humorísticas e sensuais nas décadas seguintes: *Dracula*, de John Badham, com Frank Langella (Universal Pictures, 109 min., inglês, cor, 1979); *Amor à Primeira Dentada (Love at First Bite)* de Stan Dragoti, com George Hamilton (American International Pictures, 94 min., inglês, cor, 1979); *Fome de viver (The Hunger)*, de Tony Scott, com Catherine Deneuve e David Bowie (MGM, 97 min., inglês, cor, 1983).

⁸ *The Fearless Vampire Killers, or Pardon Me, But Your Teeth Are in My Neck*, título abreviado para *The Fearless Vampire Killers* (MGM, 108 min., inglês, cor).

No contexto alemão, porém, o filme *Nosferatu, o Fantasma da Noite* (*Nosferatu, Phantom der Nacht*, Gaumont, W. Herzog, 107 min., alemão, Eastmancolor), de Werner Herzog (1979), com Klaus Kinski, retoma o mito vampírico de acordo com a sua trágica beleza. Nesta readaptação de Stoker que é também um tributo a Murnau, o conde Drácula assemelha-se muito ao medonho e nada sedutor conde Orlock (palidez, olhos encovados, orelhas pontiagudas, longos dedos e unhas, afiados dentes de rato). Anfitrião solitário, melancólico e falsamente hospitaleiro, ele é o responsável pela disseminação da peste na cidade de Bremen, pois do seu barco saem milhares de ratos brancos infetados, que causam mais mortes e devastação do que o vampiro com as suas dentadas. Este morre ao nascer do Sol, mas o Mal parece triunfar, uma vez que Jonathan, contaminado, poderá vir a espalhar a pestilência do vampiro.

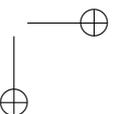
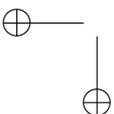
Em 1992, Francis Ford Coppola proclama retornar a Stoker com a sua versão estética e algo romântica do príncipe dos vampiros, intitulada *O Drácula de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, Columbia Pictures, 122 min., inglês, cor). No início do filme, o vampiro, interpretado por Gary Oldman, surge no seu castelo dos Cárpatos mirrado pela velhice, com longos cabelos brancos, olhar psicótico e enorme manto vermelho. De maneiras distintas, ele trata Jonathan com um misto de afabilidade e tom ameaçador. Já em Londres, a sua monstruosidade encontra-se disfarçada pela aparência sedutora de um jovem príncipe estrangeiro, capaz de fascinar Mina. Coppola reinterpreta ainda o romance original, metamorfoseando a violação da Sr.^a Harker numa história de amor verdadeiro e eterno, vivida, no século XV, pelo conde Drácula e a sua esposa, Elisabeta, de que Mina seria uma reencarnação. No final, é ela quem o liberta da maldição, permitindo-lhe que a sua alma regressasse a Deus. Neste filme, o vampiro, transformado por vontade própria, é um ser solitário e sentimental, que ganha uma dimensão trágico-romântica, influenciando a moda posterior da temática vampírica na viragem para o século XXI.

No mesmo período, o modelo de Stoker cede lugar a outras inspirações. Em 1994, surge a adaptação de Neil Jordan da obra de Anne Rice (*Crónicas do Vampiro*, 1976-2004), intitulada *Entrevista com o Vampiro* (*Interview with the Vampire*, Warner Bros, 123 min., inglês, cor), com Brad Pitt (Louis) no papel de um vampiro humanizado, romântico e nostálgico; Tom Cruise (Lestat), vampiro tradicional, pérfido e maléfico; Antonio Banderas (Armand), o vam-



piro ancestral e manipulador; Kirsten Dunst (Claudia), a criança-vampiro; e ainda Christian Slater, o jornalista Daniel, que, no final da entrevista, se identifica com o monstro e quer ser transformado. Aqui, pela primeira vez, são atribuídos aspetos positivos aos vampiros, os quais vivem agora em sociedade, ao contrário dos anteriores, que eram predadores solitários. Os novos vampiros não temem os símbolos religiosos, a homossexualidade, ou a androginia. Mais perturbadora, porém, é a personagem da criança-vampiro, que se vai tornando adulta no interior de um corpo eternamente de criança. Por outro lado, revelam-se mais sensíveis, intelectuais, estetas, apaixonados e mesmo afetados por dilemas interiores: poder escolher ou não ser transformado; poder conciliar a sua sede de sangue com as suas qualidades humanas. No fundo, para além dos seus poderes sobrenaturais, os vampiros de Rice / Jordan manifestam-se mais humanos. De certa forma, evocam os deuses do Olimpo grego, poderosa hipérbole do psiquismo humano, como é sabido.

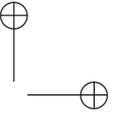
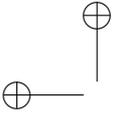
Em registos diferentes, surgem outras obras dignas de destaque. Em 1996, estreia a inteligente comédia escrita por Quentin Tarantino intitulada *Aberto Até de Madrugada* (*From Dusk Till Dawn*, realizado por Robert Rodriguez, Miramax, 108 min., inglês, cor), divertido contraponto aos vampiros problemáticos, onde se mistura ação, sensualidade e humor. Apenas dois anos mais tarde, regressam os filmes mais duros, onde o vampiro encarna o lado mais negro e cruel da natureza humana. Exemplos: *Vampiros*, de John Carpenter (Columbia Pictures, 108 min., inglês, cor, 1998); *Blade*, de Stephen Norrington (New Line Cinema, 120 min., inglês, cor, 1998); *A Rainha dos Demónios*, de Michael Rymer (Warner Bros, 101 min., inglês, cor, 2000); *Underworld*, de Len Wiseman (Screen Gems, 121 min., inglês, cor, 2003); *Van Helsing*, de Stephen Sommers (Universal Pictures, 131 min., inglês, cor, 2004). Perturbadora é a versão do mito vampírico que se encontra no romance de John Ajvide Lindqvist, adaptado ao cinema por Tomas Alfredson, *Deixa-me entrar* (*Låt den rätte komma in*, Suécia, Sandrew Metonome, 114 min., sueco, cor, 2008), onde a solidão de uma criança-vampira, Eli, é tocante. Com centenas de anos, mas coartada na sua inocência infantil, Eli é forçada pela sede de sangue a matar. Contudo, o seu desejo é fazer amigos, ajudando Oskar, vítima de *bullying*, a enfrentar o grupo de colegas de turma abusadores, apresentados como os verdadeiros monstros.



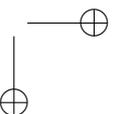
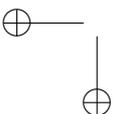
No entanto, os exemplos mais famosos de vampiros anti-heróis problemáticos que seduzem as fãs adolescentes (que os classificam mesmo como amorosos e “fofinhos”), são os que aprenderam a conviver com os humanos, alimentando-se de sangue sintético, como na saga *Sangue Fresco* (*The Southern Vampire Mysteries*), criada por Charlaine Harris (2001-2013) e adaptada a série de TV por Alan Ball (*True Blood*, HBO, 2008-2014); ou na telenovela da SIC *Lua Vermelha* (de Sérgio Graciano, Hugo Xavier e Manuel Pureza, 2010-2012). Ou ainda os não menos adorados da saga literária *Crepúsculo* de Stephenie Meyer, capazes de distinguir o Bem do Mal, de sentir emoções profundas, como angústia, vulnerabilidade e orgulho. Esta saga foi adaptada ao cinema por Catherine Hardwicke (*Crepúsculo*, *Twilight*, Summit Entertainment, 122 min., inglês, cor, 2008), Chris Weitz (*Lua Nova*, *New Moon*, Summit Entertainment, 130 min., inglês, cor, 2009), David Slade (*Eclipse*, Summit Entertainment, 123 min., inglês, cor, 2010) e Bill Condon (*Amanhecer I e II*, *Breaking Dawn Part 1 and Part 2*, Summit Entertainment, 117 + 115 min., inglês, cor, 2011-2012).

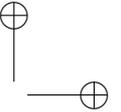
Mas o vampiro seduz igualmente os mais pequenos, infantilizando-se, tornando-se simpático e amoroso. Para além das máscaras infantis de conde Drácula, encontramos na literatura e no audiovisual inúmeras histórias de vampiros destinadas a crianças. Na literatura, destacam-se as *Crônicas do Vampiro Valentim*, escritas por Álvaro Magalhães e ilustradas por Carlos J. Campos (iniciadas em 2010); ou as muito recentes aventuras de *Maria Lua* (filha de uma fada e de um vampiro), com texto e ilustrações de Harriet Muncaster (coleção iniciada em 2016). No audiovisual, alguns exemplos apenas: a personagem do conde de Contar da Rua Sésamo (surgido em 1972, inspirado nas imagens do Drácula de Bela Lugosi e Christopher Lee); ou, mais recentemente, as de *Hotel Transylvania 1 e 2* (2012 e 2015), com Drácula, a filha Mavis e o neto Dennis (meio-vampiro, meio-humano); *Vampirina*, série de animação infantil do canal Disney Júnior; ou ainda a adaptação cinematográfica de 2017 de Richard Claus e Karsten Kiilerich da coleção *best-seller O Pequeno Vampiro* da alemã Angela Sommer-Bodenburg, que, desde 1984, já publicou mais de 40 títulos.

Em conclusão, símbolo do Mal, metáfora do nosso medo e angústia perante a noite e a morte, dos nossos desejos mais obscuros e paixões fatais, o vampiro surge-nos sempre enigmático e fascinante, adaptável à evolução das



sociedades humanas; contudo, sempre fiel reflexo do nosso desejo de imortalidade. O interesse contemporâneo pelo vampiro espelha o desencanto com o excesso de racionalismo e cientismo da sociedade ocidental, onde a religião também não é capaz de preencher cabalmente o fascínio pelo sobrenatural. Da sanguessuga ancestral ao conde Drácula, o mito vai assumindo progressivamente um caráter erótico. Tal como D. Juan, o vampiro surge como um sedutor insaciável, imagem de um erotismo reprimido, do perigo da possessão satânica, da infeção geral da sociedade através de uma doença maléfica do sangue associada à sexualidade. Todavia, no cerne deste mito, encontra-se a angústia do envelhecimento e da morte. Ao beber o sangue das suas vítimas, o vampiro regenera-se todas as noites e ganha uma nova juventude. Cada porção de sangue fresco, verdadeiro elixir da juventude, faz recuar a morte. Elegante sedutor, Drácula mata para fazer parar o tempo, pois “a vida está no sangue” (cf. *supra* F. M. Crawford, *For the Blood is the Life*). Nos nossos dias, a figuração do vampiro na literatura e outras artes surge multifacetada. Ele tornou-se urbano; rejuvenesceu; pertence a todas as classes sociais; ri-se do alho ou dos símbolos cristãos; perdeu muitos dos seus atributos sobrenaturais. Em alguns casos, continua um predador da noite, sedento de sangue ou da energia vital das suas vítimas (vampiro psíquico); ser maléfico e sem alma, manipulador, que atrai pela inteligência e audácia. Noutros casos, atormentado com a sua condição de monstro, humanizou-se, surgindo como um anti-herói problemático sentimental, simpático e familiar, do lado do Bem. Noutros ainda, tal como outros monstros pós-modernos, o vampiro já não se identifica pelo seu aspeto exterior, nomeadamente desde que o público infantil se apoderou da imagem cinematográfica do conde Drácula e o tornou engraçado. O vampiro contemporâneo, para continuar a suscitar o horror, surge aparentemente igual a nós, demasiado familiar, confundindo-se com os marginais, os predadores e os psicopatas da sociedade atual. Ele está entre e dentro de nós. A natureza ambivalente do monstro é o reflexo assustador da dualidade intrínseca do ser humano, dividido entre o Bem e o Mal. Ao expor o Mal, o horror gótico perpetua o reforço dos valores sociais e morais estabelecidos e alerta-nos para o perigo.





Bibliografia

BEAUMONT, Émilie; LEPETIT, Emmanuelle, *Dicionário por imagens do fantástico*, Lisboa, Centralivros, 2001.

BRASEY, Édouard, *Tratado de Vampirologia do Dr. Abraham van Helsing, Dr. Fil., Dr. Lit., etc. Traduzido e adaptado do alemão e do neerlandês sob a direcção e revisão de Édouard Brasey. Seguido de vários tratados antigos, raros e valiosos sobre o mesmo tema*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des Symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982.

Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, Editorial Verbo, 2001.

LAGARTO, Paula Cristina Damásio, *Os vampiros do novo milénio: evoluções e representações na literatura e outras artes*, Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Évora, 2008. Disponível em [MCLC_VampirosdoNovoMilenio_pLagarto.pdf](#), consultado no dia 9 de setembro de 2017.

REGAN, Sally, *Vampiros - as lendas, a sabedoria, o fascínio*, Porto, Dorling Kindersley - Civilização, Editores, 2010.

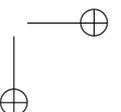
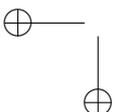
REY, Alain, ed., *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.

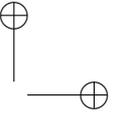
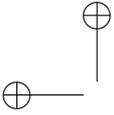
SCHNEIDER, Steven Jay, ed., *1001 Filmes para ver antes de morrer*, Lisboa, Dinalivro, 2007.

STOKER, Bram, *Drácula*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2001.

Fontes eletrónicas das imagens da Figura 1:

https://www.google.pt/search?q=nosferatu+de+murnau+cartaz&rlz=1C1GGRV_enPT751PT751&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiD3rqY4pbaAhUBwBQKHZupB-8Q_AUICigB&biw=1920&bih=974#imgrc=Njx8aqM4kKJ4zM:





https://www.google.pt/search?rlz=1C1GGRV_enPT751PT751&biw=1920&tbn=isch&sa=1&ei=tJu_WvSJGMz8UJrBmJAN&q=dracula+cinema&oq=dracula+cinema&gs_l=psy-ab.3..0i30k1.31720.37946.0.38773.39.22.0.1.1.0.224.2342.0j17j1.18.0....0...1c.1.64.ps

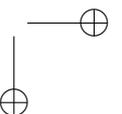
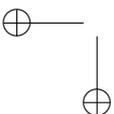
https://www.google.pt/search?rlz=1C1GGRV_enPT751PT751&biw=1920&tbn=isch&sa=1&ei=NZy_WuqGBIvjUZX5iMgF&q=entrevista+com+vampiro&oq=entrevista+&gs_l=psy-ab.1.1.0j0i67k1j0l8.36902.43915.0.46782.24.14.0.3.3.0.138.1256.0j11.11.0....0...1c.1.64.psy-ab..12.12.1050...0i30k1.0.AZ58MrHGmws

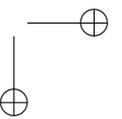
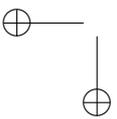
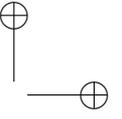
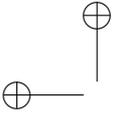
https://www.google.pt/search?rlz=1C1GGRV_enPT751PT751&biw=1920&tbn=isch&sa=1&ei=tJy_WqzAC4KMUdqNobAM&q=twilight&oq=twilight&gs_l=psy-ab.3..0i67k1j0l2j0i67k1j0l2j0i67k1j0l3.34237.35623.0.36559.7.7.0.0.0.0.131.774.0j7.7.0....0...1c.1.64.psy-ab..0.7.772...0i30k1.0.BTeR_AQRaHI

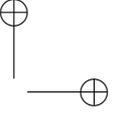
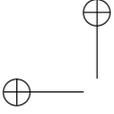
https://www.google.pt/search?rlz=1C1GGRV_enPT751PT751&biw=1920&tbn=isch&sa=1&ei=2py_WpfiCcLkUYfniOAO&q=count+dracula+sesame+street&oq=count+dracula+&gs_l=psy-ab.1.0.0i19k1l10.53684.63736.0.66932.21.15.0.6.6.0.132.1724.0j15.15.0....0...1c.1.64.psy-ab..0.21.1767...0j0i67k1j0i10k1j0i30k1.0.EKne08GvJ5Y

https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTnTyZCDNv-epC8Y_-GV7ePS4d-F5mWH28CIH7qOXhqp0S4dQeZ

https://www.google.pt/search?rlz=1C1GGRV_enPT751PT751&biw=1920&tbn=isch&sa=1&ei=LKK_Ws6wC8n8UvL5utAJ&q=vampirina+disney+junior&oq=vampirina+disney+junior&gs_l=psy-ab.3..0j0i24k1l5.65581.68016.0.69513.10.10.0.0.0.117.989.7j3.10.0....0...1c.1.64.psy-ab..0.10.985...0i30k1.0.vF6JByzGwTI#imgsrc=ujfcMHA6dothtml







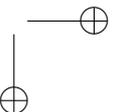
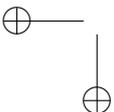
Eu e o monstro – olhares sobre um velho tema

João Minhoto Marques¹

Na longa epístola dirigida a sua prima Joaquina, Carlos, uma das personagens de *Viagens na minha Terra*, de Almeida Garrett, demora-se a contrapor as memórias da sua vida passada à situação em que se encontra, no presente. De facto, olhando retrospectivamente os acontecimentos que resultaram das suas escolhas ou que as marcaram, a personagem institui-se como narrador da sua própria história, recorrendo a uma postura confessional concretizada num modelo discursivo típico deste género de situações. Na verdade, mais do que informar a destinatária da carta acerca de quaisquer factos dignos de nota, aquilo a que o narrador fundamentalmente procede é a um exame de consciência, a uma reflexão acerca de si próprio. Embora não sejam omitidas informações acerca da sua pessoa e das interações desenvolvidas com outras personagens – interações importantes, de resto, para a economia da narrativa centrada sobre a relação de Carlos com Joaquina –, as escolhas do narrador epistolar acabam por dar lugar ao que podemos qualificar como um processo de autoconhecimento. Atentemos, por exemplo, no seguinte parágrafo, pertencente ao Capítulo XLVI da obra mencionada:

Eu sentado ali nas almofadas de seda daquela esplêndida e macia carruagem, rodeado de três mulheres divinas que me queriam todas, que eu confundia numa adoração misteriosa e mística – cego, louco de amores por uma delas, no momento de lhe dizer adeus para sempre... eu

¹ Universidade do Algarve / CIAC.



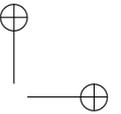
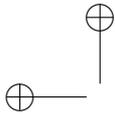
tinha o pensamento fixo numa criança que ainda andava ao colo! — Revendo-me nos olhos pardos de Laura que eu adorava, eram os teus olhos verdes que eu tinha na alma! Os sentidos todos embriagados daquele perfume de luxo e civilização que me cercava, — era o nosso vale rústico e selvagem o que eu tinha no coração...²

Como se pode verificar, o contexto evocado pelo narrador tem como centro a identificação e caracterização dos seus próprios sentimentos (“cego, louco de amores por uma delas”; “era o nosso vale rústico e selvagem o que eu tinha no coração”; “Laura que eu adorava”), da sua própria alma (“eram os teus olhos verdes que eu tinha na alma”) e da sua própria razão (“eu tinha o pensamento fixo numa criança que ainda andava ao colo”). Importa, aliás, sublinhar o modo como o registo descritivo, neste, como noutros passos da obra, sofre interferências provenientes da consciência do narrador que, através do trabalho da memória, desloca o discurso para si próprio³. Esta oscilação entre as memórias do passado e a perturbação em que se reconhece, no presente, tem como corolário a conclusão a que inevitavelmente chega, de

² Cf. Almeida Garrett, *Viagens na minha Terra*, organização, fixação do texto, prefácio e notas de Augusto da Costa Dias, Lisboa, Editorial Estampa, 1983, pp. 325-326.

³ Veja-se, a título de exemplo, este passo do mesmo capítulo, que se inicia com a invocação fantasmática da destinatária do discurso: “Seria efeito de sua [de Deus] inexaurível piedade que talvez quis acudir à minha alma antes que se perdesse, seria por certo — pois nesse mesmo instante distintamente me apareceu diante dos olhos de alma a única imagem que podia chamá-la (...) do abismo: era a tua, Joana! Era a minha Joaninha pequena, inocente, aquele anjinho de criança, tão viva, tão alegre, tão graciosa que eu tinha deixado a brincar no nosso vale: o nosso vale rústico, tão grosseiro e tão inculto! oh como as saudades dele me foram alcançar no meio daquelas alinhadas e perfeitas belezas da cultura britânica! Os raios verdes de teus olhos, faiscantes como esmeraldas, atravessaram o espaço, e foram luzir no meio daqueloutros lumes que me cegavam. A esteva brava, o tojo áspero da nossa charneca mandavam-me ao longe as exalações de seu perfume agreste, e matavam o suave cheiro do feno macio dessas relvas sempre verdes que me rodeavam. As folhas crespas, secas, alvacentas das nossas oliveiras como que me luziam por entre a espessura cerrada da luxuriante vegetação do norte, prometendo-me paz ao coração, anunciando-me o fim de uma peleja em que mo dilaceravam as paixões.” (cf. Almeida Garrett, *op. cit.*, pp. 324-325).

Assinale-se, neste fragmento, como quer a imagem de Joaninha (os “raios verdes de [seus] (...) olhos, faiscantes como esmeraldas, atravessaram o espaço”), quer a da paisagem evocada (“A esteva brava, o tojo áspero da nossa charneca mandavam-me ao longe as exalações de seu perfume agreste, e matavam o suave cheiro do feno macio dessas relvas sempre verdes que me rodeavam”) interferem na constituição do espaço em que o narrador se inscreve, inviabilizando o seu próprio funcionamento cognitivo no passado menos remoto por si referido.



seguida: “Oh! eu sou um monstro, um aleijão moral deveras, ou não sei o que sou.”⁴.

A representação do narrador como um monstro resulta, assim, de um processo de indagação da sua própria identidade (que, por outro lado, é passível de se dilatar à condição humana: “Se todos os homens serão assim? // Talvez, e que o não digam.”⁵), indissociável quer da situação em que se figura, quer do ato pelo qual o faz: “Falta-me o ânimo para me estar vendo a este terrível espelho moral em que jurei mirar-me para meu castigo, donde estou copiando o horroroso retrato de minha alma que te desenho neste papel.”⁶. Tal como Narciso em face das águas especulares, o narrador descobre-se no reflexo de si próprio projetado no “terrível espelho moral”⁷ que lhe dá a conhecer a face obscura de si mesmo: “Sabia que era monstro, não tinha examinado por partes toda a hediondez das feições que me reconheço agora. // Tenho espanto e horror de mim mesmo.”⁸.

Dividido, desdobrando-se entre o que vê e o que é visto, o narrador manifesta, portanto, a crise que o constitui. Note-se que a percepção do monstruoso está assimilada na consciência do narrador, de tal forma que a autocontemplação é entendida como expiação de uma culpa, como um castigo que o esgota, faltando-lhe “o ânimo”. No entanto, essa percepção é manifestada não como conhecimento definitivamente adquirido, mas como um trânsito que agudiza a crise na mesma medida em que amplia a compreensão que o narrador manifesta de si próprio.

Este é, na verdade, sujeito e objeto de um procedimento analítico, gnosiológico (trata-se de examinar “por partes”) que também diz respeito à escrita: “estou copiando o horroroso retrato de minha alma que te desenho neste papel”. Desta forma, se escrever é conhecer, é através do autorretrato que se constrói a imagem do monstro, a qual apenas parcialmente se vislumbra. Aliás, a metáfora da pintura é, neste contexto, convocada como mecanismo

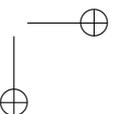
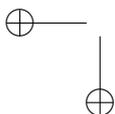
⁴ Cf. Almeida Garrett, *op. cit.*, p. 326.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

⁷ Esse espelho metafórico e simbólico só pode, bem entendido, refletir o “monstro moral” (na formulação de Michel Foucault) de gosto oitocentista (cf. *Os Anormais. Curso no Collège de France (1974-1975)*, edição estabelecida sob a direção de François Ewald e Alessandro Fontana, por Valerio Marchetti e Antonella Salomoni, São Paulo, Martins Fontes, 2001, p. 101).

⁸ Cf. Almeida Garrett, *op. cit.*, p. 326.



de verosimilhança decorrente da estética da sinceridade e da autenticidade, típicas da poética romântica. Tal como os pintores, o narrador “desenha”, segundo uma lógica mimética, não na tela, mas no papel a imagem fiel, rigorosa e, portanto, verdadeira da sua interioridade em crise (“*rien n’est beau que le vrai*”, defenderá um outro narrador das *Viagens*⁹).

Deve, deste modo, sublinhar-se que a figura monstruosa é inerente ao desvelamento da interioridade, dada a ver em espetáculo. Não se trata apenas de uma revelação de caráter pessoal; está em causa a exibição da ferida, da excecionalidade do próprio sujeito que, pela sua condição, suscita nos outros sentimentos e reações adversos. É neste sentido que o narrador pode concluir: “Tenho espanto e horror de mim mesmo.”

Este *pathos* romântico, decorrente da hipertrofia e da centralidade do sujeito, e que é possível surpreender em outros lugares da obra de Almeida Garrett, prepara, em certa medida, o olhar doloroso que alguma poética finissecular trabalha, anunciando já os alvares do Modernismo. O sujeito em crise reconhecerá no mundo que o rodeia e em que se inscreve a presença de um mal que pode ser *du siècle*, mas que não deixa, por isso, de se fazer notado e de impressionar ao ponto de suscitar a necessidade da imagem — “Qu’*é* dos Pintores do meu país estrangeiro, / Onde estão eles que não vêm pintar?”, perguntará o sujeito de “Lusitânia no Bairro Latino”, no *Só*, de António Nobre¹⁰. Na verdade, o tédio que elanguesce a vontade não oblitera nem a capacidade de diagnóstico dessa desconformidade entre o eu e o mundo, nem, por vezes, a sua representação (a do eu e a do mundo).

Na obra de Cesário Verde, por exemplo, é possível reconhecer quer o sujeito em asfixia, frágil¹¹, deambulando pela cidade e dela desejando sair (em

⁹ Recorde-se que, perante o problema com que o narrador-autor se confronta no Capítulo III (nomeadamente, como descrever uma estalagem em tempo romântico, nas “eras de romantismo, século das fortes sensações, das descrições, a traços largos e incisivos que se entalham na alma e entram com sangue no coração” – cf. *op. cit.*, p. 95), acaba por afirmar: “É como eu devia fazer a descrição: bem o sei. Mas há um impedimento fatal, invencível — igual ao daquela famosa salva (...) que se não deu... é que nada disso lá havia. // E eu não quero caluniar a boa gente da Azambuja. Que me não leiam os tais, porque eu hei-de viver e morrer na fé de Boileau: // *Rien n’est beau que le vrai*.” (cf. Almeida Garrett, *op. cit.*, p. 98).

¹⁰ Cf. António Nobre, *Só*, Introdução de Agustina Bessa-Luís, Porto, Livraria Civilização Editora, 1983, p. 45.

¹¹ Acerca do “sujeito frágil” finissecular, veja-se, de Helena Carvalhão Buescu, “Motivos do sujeito frágil na lírica portuguesa (entre Simbolismo e Modernismo)” (in *Chiaroscuro. Moderni-*

“O Sentimento dum Ocidental”¹²), quer imagens de um imaginário monstruoso e bestial povoando essa cidade. Assim, ainda neste poema, “os mestres carpinteiros” são comparados a “morcegos”, enquanto, por outro lado, as varinas são agrupadas num “cardume negro” e “a lúbrica pessoa” é representada como uma “grande cobra”¹³. Já em “Cristalizações”¹⁴ os “bons trabalhadores” não deixam de assemelhar-se a “animais comuns, que uma picada es quente”, sendo caracterizados não só como “bovinos, másculos, osudos”, mas igualmente como “bestas”. E é nos subúrbios dessa cidade em construção que surge uma “atrizita” metaforizada numa figura ancestral de “demonico”¹⁵ com “pezinhos rápidos, de cabra”¹⁶.

De uma outra forma, cindido em diversas faces ancoradas em tempos e espaços igualmente diversos, invocando Portugal à distância do exílio parisiense (em situação de crise, portanto), o sujeito de “Lusitânia no Bairro Latino”¹⁷ pinta um fresco contemporâneo do seu “país de romarias / E pro-

dade e literatura, Porto, Campo das Letras, 2001, pp. 188-204).

¹² Vejam-se, a título de exemplo, as três primeiras estrofes: “Nas nossas ruas, ao anoitecer, / Há tal soturnidade, há tal melancolia, / Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia / Despertam um desejo absurdo de sofrer. // O céu parece baixo e de neblina, / O gás extravasado enjoa-nos, perturba; / E os edifícios, com as chaminés, e a turba / Toldam-se numa cor monótona e londrina. // Batem os carros de aluguer, ao fundo, / Levando à viaférrea os que se vão. Felizes! / Ocorrem-me em revista, exposições, países: / Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!” (cf. Cesário Verde, *Obras Completas de Cesário Verde*, 6.ª edição, prefácio, organização e notas de Joel Serrão, Lisboa, Livros Horizonte, 1992, p. 141).

¹³ Cf. Cesário Verde, *op. cit.*, pp. 141-142; 146.

¹⁴ Cf. Cesário Verde, *op. cit.*, pp. 122-125.

¹⁵ Cesário Verde parece convocar aqui, desvalorizando o decorrente aproveitamento moral, a velha lenda da “dona pee de cabra” já registada no *Livro de Linhagens* do Conde D. Pedro (cf. José Joaquim Nunes, *Crestomatia Arcaica. Excertos da Literatura Portuguesa desde o que mais antigo se conhece até ao século XVI acompanhados de Introdução Gramatical, Notas e Glossário*, 7.ª edição, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1970, pp. 13-15) e que Alexandre Herculano irá recuperar em “A Dama-Pé-de-Cabra. Rimance de um Jogral. Século XI” — texto coligido no segundo tomo de *Lendas e Narrativas* (cf. 2.ª edição, Lisboa, Casa da Viúva Bertrand e Filhos, 1859, pp. 5-53), embora a sua publicação se tivesse iniciado consideravelmente antes, em 1843, como recorda Helena Carvalhão Buescu na nota filológica a *Lendas e Narrativas de Alexandre Herculano* (cf. apresentação crítica, selecção, notas e linhas de leitura, Lisboa, Editorial Comunicação, 1987, p. 41).

¹⁶ Cf. Cesário Verde, *op. cit.*, pp. 124-125.

¹⁷ Cf. António Nobre, Só, Introdução de Agustina Bessa-Luís, Porto, Livraria Civilização Editora, 1983, pp. 33-45.

cissões”¹⁸ que, em certa medida, seria possível sintetizar-se¹⁹ na esmagadora enumeração da penúltima estrofe do poema:

“Tísicos! Doidos! Nus! Velhos a ler a sina!
 Etnas de carne! Jobs! Flores! Lázarus! Cristos!
 Mártires! Cães! Dálías de pus! Olhos-fechados!
 Reumáticos! Anões! Deliriums-tremens! Quistos!
 Monstros, fenómenos, aflitos, aleijados,
 Talvez lá dentro com perfeitos corações:
 Todos, à uma, magem roucas ladainhas,
 Trágicos, uivam ‘uma esmola p’las alminhas
 Das suas obrigações!’
 Pelo nariz corre-lhes pus, gangrena, ranho!
 E, coitadinhos! fedem tanto: é de arrasar...”²⁰

Como se pode constatar, “Monstros, fenómenos, aflitos, aleijados” constituem o corpo de um país em crise, “estranho” a que também o eu pertence, participando dessa “condição agónica”²¹.

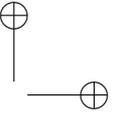
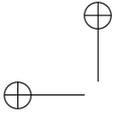
Também neste sentido, aliás, não se podem ignorar as heranças finiseculares no modo como se deve equacionar a representação da crise ontológica que marca inequivocamente o Modernismo português. Observem-se, a título de exemplo, obras de dois autores que, protagonizando diferentes momentos

¹⁸ Cf. António Nobre, *op. cit.*, p. 42.

¹⁹ Antecedem a referida estrofe outras imagens que a antecipam — apesar de precedidas pelo ambiente festivo que com elas contrasta: “Pregões. *Laranjas! Ricas cavaquinhas! / Pão-de-ló de Margaride! / Aguinha fresca de Moirama! / Vinho verde a escorrer da vide! // À porta dum casal, um tísico na cama, / Olha tudo isto com seus olhos de Outro Mundo, / E uma netinha com um ramo de loireiro / Enxota as moscas, do moribundo. // (...) // Clama um ceguinho: / ‘Não há maior desgraça nesta vida, / Que ser ceguinho!’ / Outro, moreno, mostra uma perna partida! / Mas fede tanto, coitadinho... / Este, sem braços, diz ‘que os deixou na pedreira...’ / E esse, acolá, todo o corpinho numa chaga, / Labareda de cancrios em fogueira, / Que o Sol atíça e que a gangrena apaga, / Ó Georges, vê! que excepcional cravina... // Que lindos cravos para pôr na botoeira!” (cf. António Nobre, *op. cit.*, pp. 44-45).*

²⁰ Cf. António Nobre, *op. cit.*, p. 45.

²¹ Como recorda José Carlos Seabra Pereira, o “Só consegua que (...) o desfecho desastroso ou a evocação magoada das digressões neogarrettianas revertam em factores intensificantes da frustração e do derrotismo decadentista — podendo então ser lidos como escape vão ou margem lábil da condição agónica do sujeito lírico” (cf. *António Nobre — Projecto e Destino*, Porto, Edições Caixotim, 2000, p. 89).



do movimento modernista, deram conta da dilaceração do sujeito moderno em confronto com o mundo e consigo próprio, recorrendo, para esse fim, à figuração do monstro.

Na primeira geração modernista é possível, desde logo, destacar o caso de Mário de Sá-Carneiro, uma vez que, na verdade, a autorrepresentação do sujeito em crise ocupa o centro da sua obra, tendo sido glosada em diversas tipologias genológicas e discursivas.

Assim, na poesia, já desde *Dispersão*, de 1913, é manifesta a reflexão em torno da problemática da identidade. Assumindo a sua condição fragmentada, o sujeito procura encontrar-se, perdido como está, e dizer-se numa linguagem que espelha essa mesma condição. Deste modo, se, por um lado, poemas como “Álcool”²² ou “Dispersão”²³ acentuam a perda de si próprio, outros dão conta da tentativa de se fixar em atributos ou nomes que, no entanto, e paradoxalmente, mais não fazem do que aprofundar a ferida do eu, mostrando-o com frequência numa face monstruosa.

Deve-se, portanto, sublinhar como a atomização do sujeito se encontra consumada em textos como o primeiro referido, permitindo-lhe constatar: “Respiro-me no ar que ao longe vem / Da luz que me ilumina participo; / Quero reunir-me, e todo me dissipo — / Luto, estrebuchos... Em vão! Silvo pra além...”²⁴. Algo de semelhante acontece em “Dispersão”, trabalhando-se, desde o início do poema, a importante temática do labirinto: “Perdi-me dentro de mim / Porque eu era labirinto, / E hoje, quando me sinto, / É com saudades de mim.”; e, mais à frente, afirma ainda o eu: “Não sinto o espaço que encerro / Nem as linhas que projecto: / Se me olho a um espelho, erro — / Não me acho no que projecto.”²⁵.

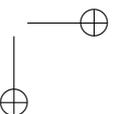
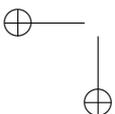
Esta forma de autorrepresentação enfatiza a figura do eu sujeita a um processo de espacialização que converge, como se referiu, numa multiplicidade de imagens e atributos de carácter animalesco ou monstruoso, com particular destaque para a figuração simbólica e mítica da esfinge. Observem-se, a este respeito, os primeiros versos da estrofe inicial do poema “Estátua falsa”,

²² Cf. Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996, pp. 33-34.

²³ Cf. Mário de Sá-Carneiro, *op. cit.*, pp. 36-40.

²⁴ Cf. Mário de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 33.

²⁵ Cf. Mário de Sá-Carneiro, *op. cit.*, pp. 36-37.



bem como a última estância: “Só de ouro falso os meus olhos se douram; / Sou esfinge sem mistério no poente. (...) // Sou estrela ébria que perdeu os céus, / Sereia louca que deixou o mar; / Sou templo prestes a ruir sem deus, / Estátua falsa ainda erguida ao ar...”²⁶.

Tal como fica patente, a inconsistência ou a incompletude são traços comuns às diversas metáforas do sujeito veiculadas no texto. Torna-se, assim, manifesta a impossibilidade de o eu ultrapassar a crise que o condiciona e que reiteradamente é objeto de representação até aos últimos poemas. Por exemplo, em “Aquele outro”²⁷, datado de fevereiro de 1916, são atribuídos ao eu diversos epítetos que sublinham a dimensão excessiva do corpo, e, portanto, a sua disformidade. Assim, o sujeito é o “Rei-lua postiço”, o “balofo”, o “Esfinge gorda” — para além de outras figurações igualmente disfóricas que o exibem fraturado: “dúbio mascarado”, “mentiroso”, “falso atónito”, “cobarde rigoroso”, “bobo presunçoso”, “lacaio invertido e pressuroso”, “O sem nervos nem Ânasia — o papa-açorda”, “O raimoso, o corrido, o desleal”, “O mago sem condão”²⁸...

Cindido, o sujeito ora evoca atitudes animais (como acontece em “Desquite”: “A grande festa anunciada / A galas e elmos principescos, / Apenas foi executada / A guinchos e esgares simiescos...”²⁹); ora se comporta de forma demente ou desajustada (tal como se pode ler em “Torniquete”: “Pela certa disparato, / Volvo a mim a todo o pano: / Às cambalhotas desato, / E salto sobre o piano... / — Vai ser bonita a função! / Esfrangalho as partituras, / Quebro toda a caqueirada, / Arrebento à gargalhada, / E fujo pelo saguão...”³⁰); ora projeta num outro a face eufórica, destinada à punição e tortura do eu.

Este último aspeto é particularmente trabalhado no texto “Eu-próprio o outro”, incluído no volume de novelas *Céu em Fogo*³¹. Assim, enquanto o eu se reconhece excessivo (“Não me posso preencher. Sobejo-me. Chocalho den-

²⁶ Cf. Mário de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 41.

²⁷ Cf. Mário de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 141.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Cf. Mário de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 130.

³⁰ Cf. Mário de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 123.

³¹ Cf. Mário de Sá-Carneiro, “Eu-próprio o outro”, in *Céu em Fogo. Novelas*, 4.^a edição, Lisboa, Edições Ática, 1993, pp. 193-208.

tro de mim.”³²) o outro, imagem fantasmática, é representado como sendo “belo”, “todo doutra cor” e constitui o elemento punitivo do eu: “A sua companhia tortura-me”³³. Por isso, a única solução para o dissídio é a anunciada no final do texto: o assassinato do outro.

Já em outro lugar nos ocupámos com algum detalhe dos nexos intertextuais³⁴ que este texto de Mário de Sá-Carneiro estabelece com a peça de José Régio “Mário ou eu próprio-o outro”, incluída no volume *Três Peças em um Acto*³⁵. Trata-se, nesta obra, de literalmente dramatizar o fim de Mário, entidade cindida e em crise profunda, sinalizada, entre outras formas, pela ação trituradora que Outro³⁶ exerce sobre Mário. Não é este, porém, o único texto de José Régio em que há lugar à figuração monstruosa da crise ontológica moderna. Considerando-se agora a poesia, pode facilmente verificar-se que essa linha de sentido ocupa um significativo lugar na poética do autor (como, aliás, na de outros poetas que, de modo mais ou menos explícito, estabeleceram ligações à geração presencista ou com ela manifestaram afinidades).

Sem qualquer pretensão de exaustividade, poder-se-á recordar: a importância do motivo circense — nomeadamente em textos como “A terra é redonda”, de *Biografia*: “Pela curva infundável e poeirenta / (...) / Uma carroça antiga e sonolenta. // Sustenta bobos e aleijões... (...) / E um jovem clown azul, contra a vidraça, / Paira, sonhando (...) // Lá das librés dos monstros e bufões... / Ai, pobre, ingénuo e belo clown jovem!”³⁷; a representação narcísica, em situação especular, descobrindo o eu a face monstruosa de si — o que se verifica em poemas como “Lirismo”, igualmente incluído em *Biografia* (“Aquele monstro imenso e proteiforme / Que a par de mim se deita, se

³² Cf. Mário de Sá-Carneiro, “Eu-próprio o outro”, in *Céu em Fogo. Novelas*, 4.ª edição, Lisboa, Edições Ática, 1993, p. 197.

³³ Cf. Mário de Sá-Carneiro, “Eu-próprio o outro”, in *Céu em Fogo. Novelas*, 4.ª edição, Lisboa, Edições Ática, 1993, pp. 198-199.

³⁴ Sobre a relação entre “Mário de Sá-Carneiro e José Régio”, veja-se, de Fernando J. B. Martinho, *Mário de Sá-Carneiro e o(s) Outro(s)*, Lisboa, Hiena Editora, 1990, pp. 17-28.

³⁵ Cf. José Régio, “Mário ou eu próprio-o outro”, in *Três Peças em um Acto*, 3.ª edição, Porto, Brasília Editora, 1980, pp. 121-155.

³⁶ A representação do Outro estabelece igualmente a figuração monstruosa através do recurso simbólico à imagem vampírica, como chamou a atenção Duarte Faria (cf. *Metamorfoses do Fantástico na Obra de José Régio*, Prefácio de Eduardo Lourenço, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1977).

³⁷ Cf. José Régio, *Biografia*, 6.ª edição, Porto, Brasília Editora, 1978, pp. 17-18.

me deito, / E enche de insónia e febres o meu leito, / Velando até quando o meu corpo dorme;³⁸), ou em “O papão”, pertencente a *As Encruzilhadas de Deus*: “Atrás da porta, erecto e rígido, presente, / *Ele* espera-me. (...) // O seu olhar, então, fuzila como um facho. / Suas asas sem fim vibram no ar como um açoite... // (...) // Quando uma súbita viragem / Me faz ver (truque já velho!...) / Que estou em frente do espelho, / Diante da minha imagem.”³⁹; a reflexão acerca da própria condição humana, por exemplo em “Geografia humana”, de *A Chaga do Lado*: “Todo peludo e tosco, exemplar digno de se ver, / — O belo monstro! — ei-lo exposto / (...) Seus braços guedelhudos e pendentes, / Suas pernas truncadas e cambadas. // (...) O monstro cuja forma é quase humana. (...)”⁴⁰.

Por fim, é importante sublinhar o destaque concedido à problemática do monstruoso em alguns dos textos da série coligida no volume *Fado*, e dos quais o intitulado “Fado dos ferros” constitui porventura o mais significativo exemplo da representação do monstro mais humano que fera, em quem não é possível deixar de se reconhecer o apelo da nossa própria face, o desafio de um gesto de fraterna descoberta⁴¹:

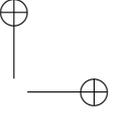
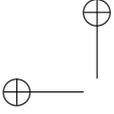
Entre os ferros das cadeias,
Aos postigos das prisões,
Assassinos e ladrões
Estendem as mãos patudas.
Faces anómalas, mudas,
Com pupilas desfocadas
Em testas amarfanhadas

³⁸ Cf. José Régio, *Biografia*, 6.^a edição, Porto, Brasília Editora, 1978, p. 129.

³⁹ Cf. José Régio, *As Encruzilhadas de Deus*, 7.^a edição, Porto, Brasília Editora, 1981, pp. 89; 91.

⁴⁰ Cf. José Régio, *A Chaga do Lado. Sátiras e Epigramas*, 4.^a edição, Porto, Brasília Editora, 1983, pp. 29-30.

⁴¹ No contexto da poética de José Régio — mas não só; como recorda Juliana Ciambra Rahe Bertin, “Levando em conta que a alteridade que constituiu o monstruoso nada mais é do que uma construção, um discurso, é possível entender que o monstro não é de fato tão ‘outro’ assim” (cf. “O monstro invisível: o abalo das fronteiras entre monstruosidade e humanidade”, *Outra Travessia*, n.º 22, 2016, p. 52) —, a figura do monstro tem frequentemente um carácter instrumental, uma vez que permite atribuir ao eu uma condição que o transcende. Neste sentido, o eu regiano constitui o homem, por antonomásia, representando a própria condição humana.



Sob grenhas de animais,
A todos quantos passais
Encaram como assombradas!

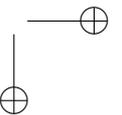
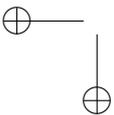
(...)

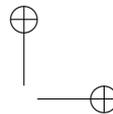
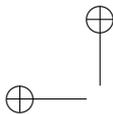
No entanto, essas bestas-feras
Têm pedaços humanos:
Falam dos seus desenganos
Com bruscas fífias na voz...
Podem rezar como nós,
São quase sentimentais,
Dedicam-se aos animais,
E alguns, talvez mais perversos,
Fazem desenhos e versos
Com bons conceitos morais...

Oh, se há piedade no mundo,
Se o homem se compadece,
Compaixão, quem n-a merece
Como estes que fazem medo?!
Mas, porque tudo é segredo
No nosso Ser imanente,
Quem quer que os veja não sente
Senão vir-lhe ao coração
Ódio a tais monstros, que são
Filhos de Deus como a gente!

(...)⁴²

⁴² Cf. José Régio, *Fado*, Lisboa, Portugália Editora, 1971, pp. 133; 135-136.





Bibliografia

BERTIN, Juliana Ciambra Rahe, “O monstro invisível: o abalo das fronteiras entre monstruosidade e humanidade”, *Outra Travessia*, n.º 22, 2016, pp. 37-54.

BUESCU, Helena Carvalhão, *Lendas e Narrativas de Alexandre Herculano*, apresentação crítica, selecção, notas e linhas de leitura, Lisboa, Editorial Comunicação, 1987.

BUESCU, Helena Carvalhão, *Chiaroscuro. Modernidade e literatura*, Porto, Campo das Letras, 2001.

FARIA, Duarte, *Metamorfoses do Fantástico na Obra de José Régio*, Prefácio de Eduardo LOURENÇO, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1977.

FOUCAULT, Michel, *Os Anormais. Curso no Collège de France (1974-1975)*, edição estabelecida sob a direcção de François EWALD e Alessandro FONTANA, por Valerio MARCHETTI e Antonella SALOMONI, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 2001.

GARRETT, Almeida, *Viagens na minha Terra*, organização, fixação do texto, prefácio e notas de Augusto da Costa DIAS, Lisboa, Editorial Estampa, 1983.

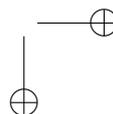
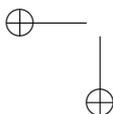
HERCULANO, Alexandre, “A Dama-Pé-de-Cabra. Rimance de um Jogral. Século XI”, in *Lendas e Narrativas*, tomo II, 2.ª edição, Lisboa, Casa da Viúva Bertrand e Filhos, 1859, pp. 5-53.

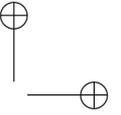
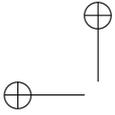
MARTINHO, Fernando J. B., “Mário de Sá-Carneiro e José Régio”, in *Mário de Sá-Carneiro e o(s) Outro(s)*, Lisboa, Hiena Editora, 1990, pp. 17-28.

NOBRE, António, Só, Introdução de Agustina BESSA-LUÍS, Porto, Livraria Civilização Editora, 1983.

NUNES, José Joaquim, *Crestomatia Arcaica. Excertos da Literatura Portuguesa desde o que mais antigo se conhece até ao século XVI acompanhados de Introdução Gramatical, Notas e Glossário*, 7.ª edição, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1970.

PEREIRA, José Carlos Seabra, *António Nobre — Projecto e Destino*, Porto, Edições Caixotim, 2000.





RÉGIO, José, *Fado*, Lisboa, Portugália Editora, 1971.

RÉGIO, José, *Biografia*, 6.^a edição, Porto, Brasília Editora, 1978.

RÉGIO, José, *Três Peças em um Acto*, 3.^a edição, Porto, Brasília Editora, 1980.

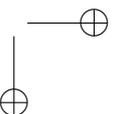
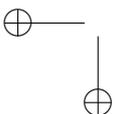
RÉGIO, José, *As Encruzilhadas de Deus*, 7.^a edição, Porto, Brasília Editora, 1981.

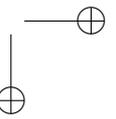
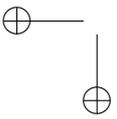
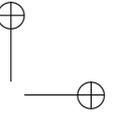
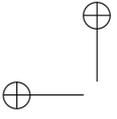
RÉGIO, José, *A Chaga do Lado. Sátiras e Epigramas*, 4.^a edição, Porto, Brasília Editora, 1983.

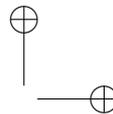
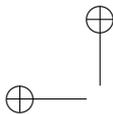
SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Céu em Fogo. Novelas*, 4.^a edição, Lisboa, Edições Ática, 1993.

SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Poemas Completos*, edição de Fernando Cabral MARTINS, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.

VERDE, Cesário, *Obra Completa de Cesário Verde*, 6.^a edição, prefácio, organização e notas de Joel SERRÃO, Lisboa, Livros Horizonte, 1992.







Algumas figurações do monstro no cinema de Hollywood do século XX

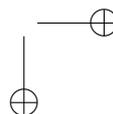
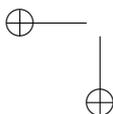
Jorge Manuel Neves Carrega¹

Introdução

O cinema de Hollywood nasceu na segunda década do século XX, com o desenvolvimento do chamado *Studio System* nas planícies da Califórnia, tendo desde cedo procurado afirmar-se como uma indústria cultural de massas, cuja produção cinematográfica se baseava em géneros de raiz literária que o teatro burguês vinha popularizando desde meados do século XIX. É, pois, inevitável que, tal como na literatura, pintura e teatro, o cinema tenha criado obras importantes em que a figura do “Monstro”, nas suas diferentes figurações, assumiu um papel central, particularmente em géneros emblemáticos como o filme de terror, de fantasia ou de ficção científica.

Segundo o dicionário Priberam da Língua Portuguesa, o adjetivo masculino “monstro”, define uma “produção animal ou vegetal contrária à ordem regular da natureza”, um “ser monstruoso das lendas” e, em sentido figurado, “uma pessoa muito feia, perversa, desnaturada”. Foi de acordo com o significado mais comum da palavra que o cinema de Hollywood representou ao longo do século XX toda uma galeria de personagens monstruosas que hoje fazem parte do imaginário coletivo.

¹ Mestre em Literatura Comparada e Doutor em Comunicação, Cultura e Artes pela UAlg. Investigador de Pós-doutoramento no CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação da UAlg.



O filme de terror clássico: o monstro como vítima

A eclosão da I^a Guerra Mundial teve um profundo impacto na história da 7.^a arte. Para além da destruição que causou nas indústrias de cinema europeias, levando ao primeiro grande êxodo de profissionais europeus para os EUA, o trauma social provocado pelos milhões de soldados mortos e estropiados em combate refletiu-se inevitavelmente no grande ecrã e, em particular, no filme de terror deste período, no qual abundam personagens deformadas e mutiladas. São figuras “monstruosas” como o Fantasma da Ópera, o Homem que Ri ou Quasimodo, figuras trágicas que o infortúnio da deformação física conduziu à marginalização social, despoletando desequilíbrios emocionais que resultaram em violência e terminaram em tragédia.

As diversas personagens protagonizadas por Lon Chaney², um dos atores emblemáticos deste período, e os deficientes de *Freaks: A Parada dos Monstros* (T. Browning, 1932), chocaram o público, pois constituíam, segundo o historiador David J. Skal³, a representação subliminar dos muitos estropiados de guerra que a sociedade havia marginalizado, autênticas memórias vivas de um horror que os alegres anos vinte procuravam esquecer, mas cujo trauma não mais desapareceria do subconsciente coletivo.

O triunfo do filme sonoro e do cinema clássico verificou-se durante as décadas de 1930 e 1940, período marcado pela Grande Depressão e a II^a Guerra Mundial. Durante esta era de ouro do cinema, os estúdios de Hollywood produziram milhares de filmes que foram distribuídos em centenas de países. O sucesso da indústria de cinema norte-americana assentava largamente na produção em massa de géneros populares, como o *western*, o filme musical, o melodrama, o filme policial e, como não poderia deixar de ser, o filme de terror. Durante este período os grandes estúdios californianos produziram dezenas de filmes de terror gótico, baseados em clássicos da literatura do século XIX, como *Frankenstein* de Mary Shelley, *Drácula* de Bram Stoker e *Dr. Jeckyl and Mr. Hide* de Robert Louis Stevenson, ou nos contos de antecipação científica assinados por autores como H. G. Wells, o criador de *O Homem Invisível* e *A Ilha do Dr. Moreau* (adaptado ao cinema como *Island of Lost Souls* (1932).

² Lon Chaney, conhecido como “o homem das mil-caras” notabilizou-se enquanto protagonista de personagens trágicas, quase sempre portadoras de deficiência e deformação física, e às quais deu vida graças ao seu talento na utilização da maquilhagem e caracterização.

³ David J. Skal, *The Monster Show: A Cultural History of Horror*, Londres, Plexus, 1994.

A popularidade dos chamados clássicos do filme de terror revelava um claro fascínio pela Inglaterra vitoriana, mas indiciava também – numa sociedade profundamente puritana como os EUA – a preocupação dos espetadores com temas como a repressão dos instintos sexuais ou o perigo moral dos avanços científicos que permitiam ao homem arrogar-se o papel do criador.

O monstro de Frankenstein é sem dúvida um dos mais emblemáticos monstros do cinema. No entanto, o estatuto icónico deste monstro nascido da pena de Mary Shelley em 1823, deve-se em larga medida ao talento do realizador britânico James Whale, responsável pelos clássicos *Frankenstein* (J. Whale, 1932) e *The Bride of Frankenstein* (J. Whale, 1935), protagonizados por Boris Karloff. Nestes filmes, tal como no romance em que se basearam, o verdadeiro vilão é o barão Frankenstein, o cientista louco que decidiu criar um ser humano a partir de diversos cadáveres. Whale, um cineasta assumidamente homossexual, revelou uma clara simpatia pelo monstro, retratando-o como um ser inadaptado e incompreendido, uma vítima da intolerância da sociedade, de tal modo que, na cena final, a criatura é literalmente crucificada por uma multidão de camponeses ignorantes e enfurecidos.



Imagem 1: *Frankenstein* (J. Whale, 1932). Foto do autor.

Igualmente emblemático da galeria de monstros da história do cinema é o Lobisomem. A primeira versão cinematográfica desta lenda remonta a 1913, e foi produzida pela recém-fundada Universal Pictures. É um filme considerado perdido, pois o negativo original ardeu num incêndio que destruiu os arquivos do estúdio em 1924. Em 1935 este mesmo estúdio produziu a primeira versão sonora, realizada pelo francês Robert Florey, mas foi a versão

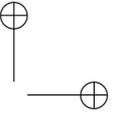
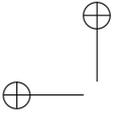
de 1941, dirigida por George Waggner também para os estúdios da Universal, que para sempre cristalizou no imaginário popular a lenda do Lobisomem.

The Wolf Man (G. Waggner, 1941) é bem revelador do estilo germânico de raiz expressionista que marcou o cinema de Hollywood durante as décadas de 1930 e 1940, graças à influência exercida por centenas de profissionais da indústria de cinema alemã que, após a chegada de Hitler ao poder em 1933, encontraram exílio nos EUA. Esta importante versão cinematográfica do Lobisomem deveu-se em larga medida ao talento do argumentista Curt Siodmak, um dos muitos judeus alemães que emigraram para Hollywood, e cujo talento é indissociável não só do filme de terror clássico, mas também do chamado Film-Noir, género em que o seu irmão, o realizador Robert Siodmak, se notabilizou.

Tomando como ponto de partida algumas lendas do folclore europeu, Siodmak criou uma história cujo apelo parece ser intemporal, mas que não deixa de revelar o momento histórico em que o seu autor viveu. De facto, o argumento original sugeria que a licantropia do protagonista era na verdade uma condição psicológica, o que posiciona este filme na esfera de influência da obra fundadora do expressionismo alemão, *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919) de Robert Wiene. Na verdade, o Lobisomem de Siodmak constitui uma metáfora dos instintos primários e criminosos que subsistem no âmago de qualquer homem civilizado, e a sua tragédia – tal como a do monstro de Frankenstein – suscita desde então a simpatia dos espetadores.



Imagem 2: *The Wolf Man* (G. Waggner, 1941). Foto do autor.

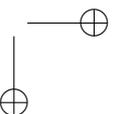
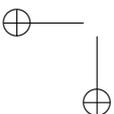


É certo que os padrões da Universal acabaram por eliminar boa parte da ambiguidade que o argumento original continha (o filme tem apenas 70 minutos), mas na rival RKO, o produtor Val Lewton permitiu que Jacques Tourneur e Curt Siodmak jogassem com a dimensão psicológica das suas personagens, investindo-as de grande ambiguidade em filmes como *Cat Woman* (J. Tourneur, 1942) e *I Walked with a Zombie* (J. Tourneur, 1943), nos quais nunca é claro se os monstros são reais ou apenas uma projecção do inconsciente dos protagonistas.

O último “monstro clássico” do cinema de Hollywood surgiu em 1954, num inesperado êxito comercial intitulado *Creature from the Black Lagoon* (J. Arnold, 1954), um dos poucos filmes do género filmado em 3 dimensões. O filme conta a história de uma expedição científica que se desloca à Amazónia para investigar uma estranha criatura pré-histórica, um ser híbrido entre homem e peixe que é por fim capturado e conduzido para um laboratório da Califórnia de onde acaba por fugir. O monstro da Lagoa Negra baseia-se claramente na fórmula do célebre *King Kong* (M.C. Cooper, 1933) e, tal como este, foi representado como uma figura trágica, revelando, contudo, indícios de um subtexto ecológico que posicionava claramente este filme no dealbar de uma nova era na sociedade americana.

O filme de ficção científica: mutantes e extraterrestres

O início da era atómica e a eclosão da guerra fria tiveram, como seria inevitável, um impacto profundo na sociedade norte-americana. A consciência do holocausto nazi, aliada à ansiedade provocada pela possibilidade de um conflito nuclear entre os EUA e a União Soviética, refletiu-se no cinema de ficção científica que absorveu elementos do filme de terror. Com efeito, neste período verifica-se uma hibridação entre os dois géneros, sendo frequente nos filmes de ficção científica o aparecimento de criaturas monstruosas que, na verdade, são criaturas comuns que ganharam proporções gigantescas devido a experiências científicas fracassadas ou exposição à radiação nuclear. Esta ansiedade social, provocada pela descoberta do poder destruidor da energia atómica, é bem evidente em filmes como *It Came from Beneath the Sea* (R. Gordon, 1955), *Tarântula* (G. Douglas, 1954) e *Them!* (G. Douglas, 1954), em que os monstros/mutantes são respetivamente um polvo, uma ta-



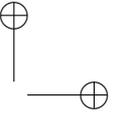
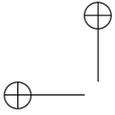
rântula gigante e uma colónia de formigas (todos de tamanho gigante), que ameaçam destruir as localidades por onde passam, não por maldade, mas por simples espírito de sobrevivência.

Sem dúvida, uma das obras mais fascinantes e reveladoras deste período é *The Incredible Shrinking Man*, realizado em 1957 por Jack Arnold. O filme conta a história de um típico pai de família de classe média, acidentalmente atingido por uma nuvem de radiação durante um passeio de fim-de-semana. Algumas semanas depois, os efeitos tornam-se assustadoramente evidentes. Scott (o nome do personagem), começa a encolher, acabando por ficar reduzido a um tamanho minúsculo que transforma a sua vida num pesadelo, uma vez que o ambiente que o rodeia passa a constituir uma ameaça constante.



Figura 3: *War of the Worlds* (G. Pal, 1953). Foto do autor.

No cinema de ficção científica da década de 1950 a figura do extraterrestre é frequentemente representada como um monstro. De aspeto repugnante e personalidade violenta, o extraterrestre coloca em causa a sobrevivência da humanidade em filmes como *It came from outer space* (J. Arnold, 1953), *War of the Worlds* (G. Pal, 1953), *This Island Earth* (J. Newman, 1955) ou *Invasion of the Body Snatchers* (D. Siegel, 1956). Durante estes anos, o cinema de ficção científica revela um “horror à mudança, à máquina e à própria ciência que considera inimiga do homem. Aposta antes numa visão irracional, fantástica, numa atração por lendas e abismos, à maneira de Shelley e Stevenson” (João Manuel Barreiros in Benard da Costa, 1985, p. 28).



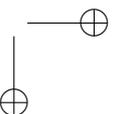
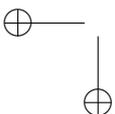
Na verdade, o cinema de ficção científica dos anos cinquenta e sessenta constitui um reflexo evidente da ansiedade sentida pela sociedade norte-americana perante a ameaça da guerra fria e o receio latente de um holocausto nuclear (Rubin: 1999, p. 110). Em *War of the Worlds* (G. Pal, 1953), baseado no romance de H. G. Welles (publicado em 1898), os marcianos invadem a Terra, provocando a destruição, com o objetivo de colonizar o planeta e explorar os seus recursos naturais. Se a obra de Welles interrogava metaforicamente o Imperialismo europeu, as suas motivações e consequências, na década de 1950, em plena guerra fria, a versão cinematográfica realizada por George Pal constitui um reflexo do temor que os EUA e a Europa Ocidental sentiam perante a ameaça da União Soviética, uma potência imperial autoritária e agressiva que por estes anos anexava países como a Hungria, Checoslováquia e Polónia. Nesse sentido, podemos afirmar que o extraterrestre surge neste filme como a codificação do comunista soviético, encarado como uma ameaça ao modo de vida ocidental.

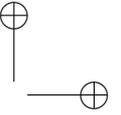
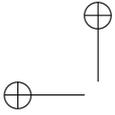
A ressonância histórica do romance de H. G. Welles é tão significativa que, em 2005, Steven Spielberg revisitou a “Guerra dos Mundos”, num período em que os EUA e o mundo ocidental enfrentavam o choque dos atentados de 11 de setembro e a escalada do terrorismo islâmico, mas, também, uma estagnação económica a que não é alheia a emergência da China enquanto potência mundial.

Os Monstros da Mitologia no cinema fantástico

As décadas de 1950 e 1960 assinalam um florescimento do filme de aventuras fantásticas (ou de fantasia). O *baby boom* e a necessidade de combater a concorrência da televisão levaram a que os estúdios apostassem em filmes que exploravam o aparato tecnológico, como os formatos de ecrã panorâmico e os efeitos especiais. Cada vez mais dependente do público adolescente, o cinema de Hollywood investiu em géneros como o filme de aventuras fantásticas, cujo maior criador foi Ray Harryhausen, um especialista de efeitos especiais que se assumiu como o verdadeiro autor de um conjunto de filmes em que abundavam criaturas mitológicas e monstros pré-históricos.

Em *The 7th Voyage of Sinbad* (1958), *Jason and the Argonauts* (1963), *The Golden Voyage of Sinbad* (1973) e *Clash of the Titans* (1981), Harryhausen recriou





todo um mundo de fantasia onde os heróis enfrentam monstros mitológicos como a Hidra, os ciclopes e os centauros, personagens animadas através de uma técnica de *stop-motion*, originalmente desenvolvida por Willis H. O'Brien, o criador do mítico King Kong.

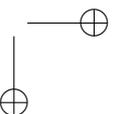
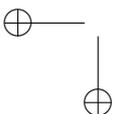
Figurações de um imaginário e de uma tradição artística que viola as regras do mundo natural, os monstros de Ray Harryhausen abriram uma janela para a imaginação e o escapismo, num conjunto de filmes que se caracterizavam pela exibição do artifício e da técnica cinematográfica, numa lógica de cinema de atrações que está na origem de boa parte do atual cinema de Hollywood.



Figura 4: *The 7th Voyage of Sinbad* (N. Juran e R. Harryhausen, 1958). Foto do autor.

O Psicopata é o Monstro

As décadas de 1960 e 1970 assinalaram o desenvolvimento do *thriller* de horror, ou seja, filmes sobre criminosos psicopatas, personagens que substituíram em larga medida os tradicionais monstros do cinema clássico. Alfred Hitchcock, um cineasta profundamente influenciado pelo expressionismo germânico, esteve na origem deste género, abrindo caminho ao cinema moderno americano com *Psycho* (1960), filme sobre um jovem psicopata que assassinava as mulheres que se hospedavam no seu Motel. Ao matar a protagonista interpretada pela estrela Janet Leigh quando estavam apenas decorridos 30 minutos de filme (na célebre cena do chuveiro), e ao retratar o



psicopata-vilão como um jovem aparentemente simpático, o realizador britânico não só violou as convenções do género como do próprio cinema clássico, deixando o público e a crítica em estado de choque.



Foto 5: *Psycho* (A. Hitchcock, 1960). Foto autor.

É certo que, desde o final da I^a Guerra Mundial, a influência germânica havia introduzido no cinema de Hollywood um certo interesse por protagonistas psicologicamente desequilibrados, como é bem evidente no chamado Film-Noir. No entanto, o sucesso de *Psycho* abriu a porta a todo um ciclo de filmes sobre psicopatas, retratados em obras como *The Boston Strangler* (R. Fleischer, 1967), *In Cold Blood* (R. Brooks, 1967) e *10 Rillington Place* (R. Fleischer, 1971), cujas histórias baseadas em factos verídicos lançam um olhar sobre o lado mais negro do ser humano.

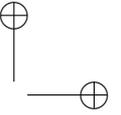
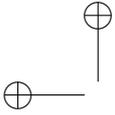
Desde os anos setenta, as fronteiras entre o *thriller* e o filme de terror diluíram-se, transformando o psicopata no grande protagonista de um cinema da violência, que culminou rapidamente em séries como *Halloween* (1978-88), *Friday the 13* (1980-84) ou *A Nightmare on Elm Street* (1984-91), títulos que dominaram o filme de terror entre finais da década de 1970 e o início dos anos 90, graças ao talento de cineastas como John Carpenter e Wes Craven. Contudo, enquanto no *thriller* o psicopata é frequentemente representado como uma figura aparentemente normal e sem deformações físicas – simplesmente um indivíduo psicologicamente desequilibrado, no filme de terror o psicopata é um criminoso perverso e sanguinário, sendo imediatamente identificado como uma representação pura do mal, sem qualquer explicação de carácter psicológico.

Podemos constatar que o cinema americano da era pós-Vietname substituiu os tradicionais monstros do filme de terror clássico pelo verdadeiro horror das psicoses homicidas, no que terá constituído um reflexo da degradação social de um país em que a criminalidade violenta atingia proporções nunca vistas, causada em larga medida pelo aumento brutal do tráfico e consumo de drogas e a liberalização da venda de armas, uma realidade social brilhantemente retratada por cineastas como Martin Scorsese e Paul Schrader em obras como *Taxi Driver* (1976) e *Hardcore* (1979).

O Andróide como Monstro da Pós-Modernidade

As décadas de 1980 e 1990, que assinalaram o triunfo do capitalismo neoliberal e o início da revolução digital, trouxeram consigo profundas transformações na indústria de cinema norte-americana. Presentemente as produtoras norte-americanas, integradas em grandes corporações de multimédia, desenvolvem um cinema de características pós-modernas, que se baseia numa constante repetição de fórmulas, em filmes sobre filmes onde abunda o *pastiche* como forma de elogio a uma memória cinematográfica e cultural do passado, transformado em objeto de consumo.

O cinema de ficção científica revela neste período um elevado grau de hibridação com o filme de ação e o filme de terror. Nesse sentido, destacam-se obras como *Aliens* (R. Scott, 1979), *Blade Runner* (R. Scott, 1982), *Terminator* (J. Cameron, 1984) e *Robocop* (P. Verhoeven, 1986), grandes sucessos que estiveram na origem de dezenas de sequelas e até alguns remakes produzidos já no século XXI. Uma das principais características destes filmes é a sua visão distópica, onde se destaca uma enorme preocupação com as implicações negativas da atual revolução tecnológica. Nestes filmes, emerge como protagonista a figura do andróide enquanto réplica do ser humano, desempenhando o papel que anteriormente pertencera aos monstros clássicos. Deste modo, um personagem como Robocop não é mais do que uma versão contemporânea do monstro de Frankenstein, sendo que o seu criador já não é um cientista louco, mas antes uma grande corporação industrial. Por outro lado, em filmes como *West World* (M. Crichton, 1973), *The Stepford Wives* (B. Forbes, 1975) e a série *Terminator* (J. Cameron, 1984-2003), o andróide assimila as características do psicopata assassino e representa uma ameaça para o ser humano.



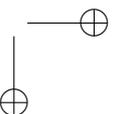
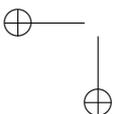
Podemos assim concluir que, desde o final do século XX, o cinema de ficção científica tem sido o espelho dos mais íntimos receios da sociedade ocidental que, confrontada com uma revolução tecnológica cujo impacto é apenas comparável à revolução industrial, encara cada vez mais a figura do andróide como o símbolo de uma nova e assustadora ordem política, económica e social.

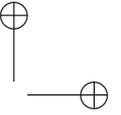
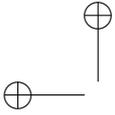


Foto 6: *Terminator* (J. Cameron, 1984). Foto do autor

Conclusão:

Presença constante em géneros cinematográficos como o cinema fantástico, o filme de terror e o filme de ficção científica, o monstro, nas suas mais diversas figurações, é indissociável da história do cinema de Hollywood. Com efeito, ao longo do século XX os monstros do cinema representaram de modo simbólico os mais íntimos receios de uma sociedade cujas cultura e ideologia dominantes, em diferentes períodos da sua história, ficaram plasmadas na produção cinematográfica, motivo pelo qual estes filmes constituem hoje uma verdadeira janela para o passado recente dos EUA.





Bibliografia

BÉNARD DA COSTA, João (org.), *Catálogo do Ciclo de Cinema de Ficção Científica*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 1985.

CASPER, Drew, *1946-1962: Post-War Hollywood*, Oxford, Blackwell Publishing, 2007.

CASPER, Drew, *Hollywood Film: 1963-1976*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2011.

MEMBA, Javier, *El Cine de terror de la Universal*, Madrid, T&B Editores, 2004.

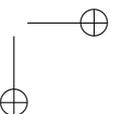
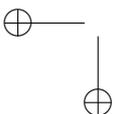
LATORRE, José Maria (org.), *La generacion de la violència del cine norteamericano*, San Sebastian, Donostia Kultura, 2006.

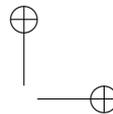
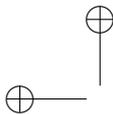
LEV, Peter, *History of the American Cinema, vol. 7: The Fifties: Transforming the Screen*, Los Angeles, University of California Press, 2003.

LOURENÇO, Frederico (coord.), *James Whale*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1990.

RUBIN, Martin, *Thrillers*, N. Y., Cambridge University Press, 1999.

SKAL, David J., *The Monster Show: A Cultural History of Horror*, Plexus, 1994.





O Labirinto do Fauno e os monstros históricos de Guillermo del Toro

Pedro Emanuel Quintino de Sousa¹

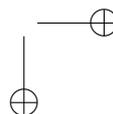
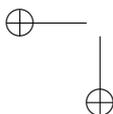
I

Guillermo del Toro é um realizador, produtor, guionista e escritor mexicano, nascido em Guadalajara no ano de 1964. A sua obra cinematográfica e narrativa, dedicada ao género do horror, fantasia e gótico, apresenta dois ciclos: o ciclo espanhol e o ciclo inglês; no primeiro, incluem-se obras como *El Espinazo del Diablo* (2001) e *El Laberinto del Fauno* (2006); no ciclo em língua inglesa, incluem-se o *franchise Hellboy* (2004 e 2008), *Blade II* (2002) e, mais recente, *The Shape of Water* (2017).

II

A ação d'*O Labirinto de Fauno* decorre no ano de 1944 durante o regime franquista, cinco anos após o termo da Guerra Civil Espanhola, e tendo como núcleo histórico o conflito entre a coligação de extrema-direita e os Maquis escondidos nas aldeias e vilas. A história centra-se em Ofelia (Ivana Baquero), uma criança que viaja de Madrid para um posto militar rural com a sua mãe, Carmen (Ariadna Gil), recentemente casada com o Capitão Vidal (Sergi Lopez), um soldado afeto ao regime fascista. Ofelia convive de perto com o

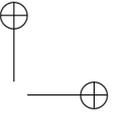
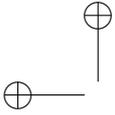
¹ Docente da Universidade do Algarve e membro do centro de investigação CLEPUL.



universo belicoso e violento no campo militar cujo objetivo é destruir a resistência republicana escondida nas montanhas. A narrativa fílmica abre com a história da princesa Moana – com paralelos óbvios com Ofelia – que escapou do reino mágico liderado pelo seu pai para o mundo dos humanos. A luz fora do mundo mágico apagou a sua memória do passado numa relação intertextual com a alegoria da caverna de Platão. Ainda que no centro perturbado e violento da guerra e dos planos militares para destruir a resistência republicana, Ofelia encontra um Fauno num labirinto que a conduz a aventuras fantasiosas de forma a provar que é a princesa há muita desaparecida. A imaginação de Ofelia estabelece paralelos constantes entre o contexto histórico da repressão ditatorial, servindo como escape e, principalmente, a contestação subversiva ao discurso oficial do regime.

III

Os monstros literários, cinematográficos e de outros meios artísticos são criaturas que repelem o leitor ou espectador ao desafiarem as noções e/ou expectativas sobre a normalidade (ao ingerirem, por exemplo, substâncias consideradas repugnantes) e que apresentam formas físicas peculiares e disformes. A sensação de estranheza aumenta no caso dos monstros humanoídes ou antropomórficos que, apesar da semelhança com o corpo humano, apresentam práticas – como beber sangue, no caso do universo vampiresco – repugnantes ao leitor ou espectador. Jasia Reichardt comenta que “somente um ser humano ou um humanoide pode ser um monstro” (1994: 139); significa isto que, por exemplo, nenhum objeto como uma cadeira ou um copo tem a capacidade de criar uma sensação real ou verosímil de medo, horror e fascínio. A condição essencial para um monstro é a não-separação das suas características físicas manifestamente humanas. Ainda que debatível, é possível concordar com Reichardt e afirmar que o monstro humanoide fascina precisamente pela sua semelhança ao corpo humano; mais, o monstro humanoide apresenta a possibilidade da constituição de uma subjetividade (ao contrário de outras entidades ou objetos desprovidos de humanidade). Guillermo del Toro providencia um leque variado de monstros humanoídes: os

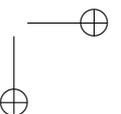
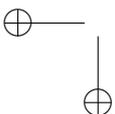


vampiros de *Cronos*, *Hellboy* dos filmes epónimos, o fantasma de *El Espinazo del diablo*, o Fauno e o Homem Pálido de *O Labirinto do Fauno*.

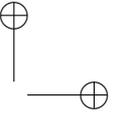
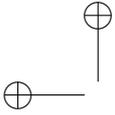
De acordo com Mary Douglas, a sensação de medo e repulsa criada pelos monstros humanoides deve-se ao facto de os mesmos questionarem o conceito de pureza que permite uma higienização constante da sociedade – os monstros representam um modelo existencial contrário ao entendimento social de todas as coisas normais. Ou seja: os monstros, mais os monstros humanoides, constituem uma violação das normas sociais e da estrutura cognitiva e epistemológica do homem: *os monstros desafiam as fundações culturais e sociais de um modo de pensamento*. Os monstros oferecem um recetáculo a todas as impurezas que a sociedade tem necessidade de expurgar. Os teóricos Peter Hutchings e Julia Kristeva consideram o abjeto como uma ameaça à identidade e, em simultâneo, uma forma de fascínio e sedução para os limites da humanidade da pessoa leitora e da pessoa espectadora.

Os monstros podem ser ainda interpretados e definidos na sua relação com o espaço já que incorporam questões de etnia, classe e sexualidade. O monstro constitui um ser (ou não-ser) que existe (ou coexiste) num espaço marginal cuja ameaça de transposição para um espaço não marginal desestabiliza a ordem burguesa e/ou da sociedade de consumo. Judith Halberstam afirma que o monstro atribui um corpo ou uma forma física estável ao preconceito, pese, no entanto, a sua essência transformativa e sempre em movimento. Mais, a construção lógica da monstruosidade media o conhecimento e compreensão coletivos da História e o exercício da tortura e do medo como evidenciados pela personagem do capitão Vidal. Os monstros humanos e não-humanos servem no filme de del Toro como apresentação de figuras repressivas e militares às gerações do novo milénio: as personagens mais ou menos monstruosas coexistem no filme numa dimensão histórica. O duplo efeito do filme, resultante da mistura entre narrativa histórica e imaginário fantástico, providencia à audiência a possibilidade de valorização dos textos em complementaridade com a realidade histórica.

Interpretar *O Labirinto do Fauno* requer contextualização histórica: como referido, a ação do filme desenrola-se nos últimos anos da ditadura franquista e durante o período de transição para a democracia. Antes da morte de Francisco Franco a 20 de novembro de 1975, os líderes do regime propuseram uma transição pacífica da ditadura para a democracia, conhecido como *el pacto del*



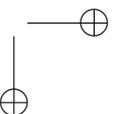
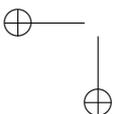
silencio – o pacto do silêncio ou do esquecimento – numa primeira tentativa de atenuação de possíveis futuros processos legais. Giles Temlett, na obra *Ghosts of Spain*, escreve que o regime franquista, ao contrário de outros regimes autoritários, nunca foi julgado e que o silêncio representava a peça central da transição espanhola para a democracia. A amnistia concedida ao regime de Franco resultou na apologia política e legal do esquecimento e no consequente abandono das injustiças e sofrimentos. O processo de transição para a Espanha democrática aconteceu sem uma participação ativa da sociedade civil, apesar dos movimentos de resistência perpetrados por sindicatos, setores liberais da igreja, intelectuais, estudantes e nacionalistas-regionais durante a década de 60. No entanto, persistiu a percepção de uma memória histórica determinada pelo medo, sintomática ainda dos anos de opressão e tortura da Guerra Civil. O ressurgir das ideologias de esquerda, derrotadas e impotentes perante aquela que foi a realidade do franquismo, aceitaram o pacto do silêncio. A possibilidade de uma reforma real e concreta foi negligenciada em favorecimento de uma transformação orgânica e pacifizante das instituições. A não responsabilização do franquismo e dos agentes de violência, totalitarismo e repressão, criaram as condições necessárias para o surgimento do cinema como espaço de memória – de notar que, devido à censura do regime, o cinema durante o período franquista tinha-se pautado por uma dimensão alegórica. Após a morte de Franco em 1975, e após o fim oficial da censura em 1976, foram recuperados, exibidos e realizados vários filmes proibidos focados na perspectiva das vítimas. A produção destes filmes reabriu o discurso histórico, político e cultural ligado à ditadura franquista. Quarenta anos de História Espanhola centralizada e hiper-nacionalista, foram questionados por documentários como *Caudillo* (1974), *Canciones para Después de una Guerra* (produzido clandestinamente em 1971 e reeditado em 1976), ambos realizados por Basilio Martín Patino. O cinema de esquerda, também conhecido como *cinema do reconhecimento*, apresentou obras como *Siete Días de Enero* (1978) de Juan Antonio Bardem, *La Fuga de Segovia* (1981) de Imanol Uribe e *Operación Ogro* (1979) de Gillo Pontecorvo. As obras em questão narram os acontecimentos repressivos traumáticos como a morte dos advogados de Atocha, as ações do grupo separatista ETA, numa tentativa de reorientação do discurso histórico e de legitimação sociopolítica destes grupos. O tom histórico e realista dos filmes prevaleceu como estética



do cinema espanhol dedicado à Guerra Civil e da ditadura até aos primeiros anos do século XXI.

A nova estética cinematográfica encontrou a sua principal limitação após as eleições de 1977 que assegurou de forma oficial a amnistia a todos os agentes do regime ditatorial. Adolfo Suarez Gonzalez, o primeiro Presidente espanhol eleito, e figura próxima a Franco, estabeleceu aquela que foi considerada uma continuação ideológica ditatorial. As circunstâncias políticas e ideológicas determinaram o fracasso do cinema espanhol em denunciar e culpabilizar o regime franquista. Os oficiais políticos responsáveis pelo pacto do silêncio prosseguiram a tentativa de erradicação da memória histórica, reforçando o bloqueio cultural na reabertura das feridas de guerra ainda presentes na memória coletiva. Em 1986, a Comunidade Económica Europeia integrou a nova Espanha democrática legitimando um país que não havia ainda reconhecido o período de quarenta anos da sua história pautado por violência e repressão políticas. De novo, o confronto com a versão oficial da História assumiu o cinema como arena. Jose Colmeiro escreve que a memória foi destituída pelo discurso político institucionalizado e deslocada para o espaço cultural e intelectual onde encontrou uma abordagem diferenciada, tal como refletido no surgimento entre 1976 e 1978 de obras literárias, documentários, filmes, testemunhos e narrativas históricas com o principal intuito de tornar público o passado recente.

Entre 1982 e 1996, durante a governação de Felipe Gonzalez, ocorreu uma transformação na perceção social da realidade política e histórica do país com a recuperação e discussão do pacto do silêncio no espaço público. Os setores culturais foram, então, encorajados a discutir a *outra história*, até então negligenciada pelos registos historiográficos. *Las Bicicletas son para el Verano* (1983) de Jaime Chávarri, *Los Santos Inocentes* (1984) de Mario Camus e *La Vaquilla* (1983) de Luis García Berlanga reassumiram a condenação das táticas repressivas de Francisco Franco. Os filmes produzidos durante este período assumiram, contudo, uma estética melodramática e sentimental, cristalizada na “nostalgia kitsch” do filme *Volver a Empezar* (1982) de José Luis Garci. Esta nova onda cinematográfica assumiu uma versão muitas vezes neutral e quase apolítica da História ao apresentar a narrativa fílmica do homem que retorna à nova Espanha democrática para reencontrar o seu amor perdido – a própria Espanha perdida – substituindo, pois, o compromisso crítico pelo sentimen-

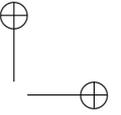
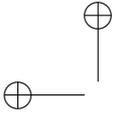


talismo kitsch. A nostalgia kitsch rejeitou o potencial da estética do Gótico e do Grotesco para libertar o cinema da retórica dogmática da política. O cinema histórico e memorial adotou uma agenda liberal e não-radical para representar uma classe média apática e socialmente inapta. *O Labirinto do Fauno* surge neste contexto histórico e político onde as feridas do passado estão reabertas no espaço público de uma nação ainda dividida entre memória e esquecimento. Em 2006, ano de lançamento do filme, a reabilitação dos homens e mulheres reprimidos por Franco, a exumação das vítimas da violência fascista, bem como a produção cinematográfica, literária e intelectual começam a refletir de forma consistente a recuperação da memória histórica como imperativo ético e moral. Escreve Labanyi que as vítimas de repressão política deviam ter a oportunidade de partilhar as suas experiências para um reconhecimento público da dor. Mais, o filme agora em discussão mediatiza e reconstrói o recordar coletivo da Espanha do pós-guerra: Ofelia como reflexo da memória traumatizada e protagonista feminina e criança realça a importância d'*O Labirinto do Fauno* para a transmissão da atrocidade a gerações futuras. Em entrevista, Guillermo del Toro afirmou que – a tradução é nossa – os contos de fadas exteriorizam ou manifestam conflitos e questões intrinsecamente interiores. O realizador invoca, ainda que de modo indireto, as teorias de Bruno Bettelheim nas obras *Psicanálise dos Contos de Fadas* e *The Uses of Enchantment*, para declarar que a função de monstros e bruxas nos contos infantis serve como representação ou metáfora para a morte, a orfandade e o abandono para facilitar o processo de maturidade e crescimento emocional, podendo, assim, superar todos os medos simbólicos. A opção fílmica em incluir o olhar subjetivo de uma criança facilita a coexistência dos planos narrativos histórico e fantástico. A presença de crianças num filme permite, também, a criação de mundos nos quais a perspectiva da criança é orquestrada através da representação de temporalidades míticas alternativas, em particular o “Era uma vez” dos contos de fadas. A dimensão da fantasia liberta o recontar do passado já que o foco da criança não se encontra restrito aos usos convencionais de tempo e de espaço. Guillermo del Toro apresenta n'*O Labirinto do Fauno* uma tensão óbvia entre a atitude liberal característica da memória histórica mais dogmática com a representação dos heróis e vítimas da República e uma abordagem mais crítica ao passado através das estéticas gótica e grotesca, de grande eficácia na representação do trauma e do

passado. Tal como *El Espiritu de la Colmena* (1973) de Victor Erice, o filme de del Toro responde ao silenciamento do passado que pautou a presidência do Partido Popular (PP) de José María Aznar entre 1996 e 2004. O uso da fantasia para representar o pós-Guerra Civil permite ao público transgredir as fronteiras da censura institucional e coletiva. A abordagem cinematográfica pelo maravilhoso do realizador mexicano confunde realidade e ficção, optando pela figura do monstro como revelação do espaço traumático da memória espanhola. O rescaldo da Guerra Civil pautou-se por um ambiente repressivo onde a legitimação do poder franquista se refletiu na detenção, tortura, assassinato e deportação da oposição política.

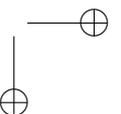
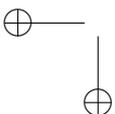
O filme abre com um plano de Ofelia, a protagonista, inconsciente e com sangue no nariz. No entanto, o plano é apresentado em reverso onde o sangue entra no nariz de Ofelia: a cena é interpretada como uma tentativa de del Toro em apresentar *a priori* o filme como tentativa nostálgica de reverter o passado e anular os efeitos trágicos da repressão e da Guerra Civil. Ofelia representa o arquétipo da nação como feminina e inocente e, tal como Espanha, a personagem principal do filme procede a exercícios variados de recuperação da memória: Ofelia procura a memória do reino mágico e Espanha procura a memória expurgatória da ditadura. A tensão entre as narrativas histórica e maravilhosa estabelece a imaginação implícita em ambas as versões do passado, mas, principalmente, permite o questionamento das versões oficiais de um passado estático.

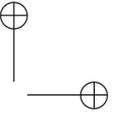
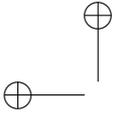
O *Labirinto do Fauno* dialoga com o trauma coletivo da Guerra Civil e a ditadura através da criação de espaço Góticos onde imaginação, espírito e monstros representam subversões às narrativas históricas e invocam a memória como forma de justiça. O labirinto onde Ofelia encontra o Fauno constitui o espaço primordial da memória. Emma McEvoy e Benjamin Hervey sugerem o labirinto como recurso Gótico para sugerir a inacessibilidade e proibição à realidade histórica. O labirinto desloca o pensamento linear e racional, substituindo-o por multiplicidade, fragmentação e desorientação. O labirinto, tal como a casa de Ofelia, apresentam uma qualidade obscura onde elementos do maravilhoso – como o Fauno, o Homem-Pálido e as fadas – e históricos – como o Capitão Vidal – agem de forma opressiva perante os desejos de Ofelia e da sua mãe. Todos os lugares onde Ofelia executa as tarefas apresentadas pelo Fauno estabelecem um paralelo com a realidade histórica e a



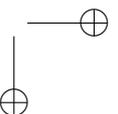
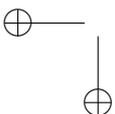
opressão fascista, transformando estes mesmo locais em símbolos de contestação e memória. Ofelia surge como agente histórico dotado da capacidade de contestar o peso histórico da ditadura através do recurso ao mundo de fantasia. No fundo, del Toro defende a fantasia e a representação gótica como forma legítima de compreender e lidar com o passado traumático da Guerra Civil e da ditadura.

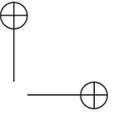
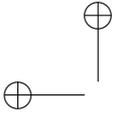
O mundo de Ofelia, pleno de paralelos entre o universo do maravilhoso e o fascismo violento de Franco, usa de forma eficaz a figura do monstro e a deformação física. Margarita Cuellar defende que o terror como género cinematográfico usa o monstro como reflexo das ansiedades sociais de forma a confrontar a ameaça constituída pela sua presença e introdução dos mesmos na dimensão histórica. Simon Hay, Chris Baldick e Robert Mighall escrevem que as ruturas históricas se manifestam de modo eficaz na figura do monstro para revelar a irracionalidade e fragmentação das conceções modernas de tempo e memória. *O Labirinto do Fauno* usa duplamente a figura monstruosa: primeiro, através da introdução de criaturas do universo maravilhoso e, depois, através da deformação física do corpo humano vítima de tortura e violência. O monstro em Guillermo del Toro confunde e/ou problematiza a linha entre história racional e ficção irracional, de novo com a função primordial de contestar a autoridade política sobre o discurso histórico. Os corpos grotescos – humanos e não humanos – no filme de del Toro questionam a história oficial de Espanha e a representação do seu passado. *O Labirinto do Fauno* apresenta quatro monstros não-humanos: as fadas, a mandrágora, o Fauno e o Homem-Pálido. O corpo do monstro transforma-se no filme no corpo de medo e do fascínio ou proibição. As fadas representam a primeira oscilação do filme entre real e fantasia; o Fauno introduz a mandrágora ao oferecê-la a Ofélia para que a coloque sob a cama da sua mãe e permita a sua total recuperação de uma gravidez difícil. A conotação religiosa sagrada e mágica da planta permite incluir na narrativa elementos sobrenaturais e/ou miraculosos. A condição inexplicável da recuperação de Carmen – a mãe de Ofelia – dinamiza a hesitação entre o racional e o irracional, ancorando-se num meio termo para criticar as idiosincrasias do catolicismo Espanhol; o Fauno – monstro que lidera o elemento fantasioso do enredo – mora no centro do labirinto e, em simultâneo, na entrada em ruínas do palácio subterrâneo de onde desapareceu Ofelia (ou princesa Moana). O Fauno simboliza, tal como o





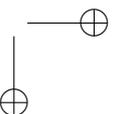
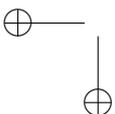
labirinto, a presença intemporal da Natureza e constitui uma figuração carnavalesca do tempo histórico: esta figura monstruosa é retratada a comer carne crua, facto que lhe atribui uma condição existencial para além – ou aquém – de qualquer intelectualidade. A ambiguidade do Fauno prolonga-se para uma possível identificação com os Maquis como forças habitantes do monte. Um ser que não existe simplesmente no tempo, mas em todos os tempos. Guillermo del Toro esclarece que o monstro gótico que o Fauno de facto é representa tanto a memória histórica como a mentira, sendo que a figura do monstro se adapta à sua existência narrativa num mundo definido e marcado por acontecimentos históricos como a Guerra Civil. Mais, o Fauno provoca em Ofelia um misto de medo, desconfiança e proteção, ao atribuir-lhe o passado majestoso como princesa Moana. A personagem monstruosa e maravilhosa permite à criança superar ou recuperar da suposta amnésia em que se encontra e reclamar o seu reino subterrâneo se superar três provas antes da próxima lua cheia. Para se orientar, Ofelia recebe do Fauno um livro aparentemente em branco: o Livro das Encruzilhadas, que mostrará o futuro de Moana e o que deve fazer para superar as provas e regressar ao seu reino. Ofelia – ou princesa Moana – escreve a sua própria narrativa cuja influência no plano real pode determinar, de certo modo, a reescrita da sua própria história. O espectador d’*O Labirinto do Fauno* é, então, confrontado com um jogo de escrita e reescrita, realidades fílmicas e fantasias, dentro do contexto histórico do pós-guerra: del Toro apresenta, por isso, ao espectador a possibilidade de reescrever a narrativa coletiva e pessoal, a infra-história dos vencidos. Para superar a segunda prova, Ofelia, qual Alice no País das Maravilhas, é advertida no Livro das Encruzilhadas e pelo Fauno que, assim que atravesse o umbral criado pelo giz mágico, deve girar a ampulheta e, mais importante, deve resistir a provar qualquer alimento do manjar disposto na mesa. Durante a cena, Ofelia – ou Moana – segue o seu instinto e recupera, de facto, a adaga (ou punhal), num ambiente tenso porque na presença inquietante do Homem-Pálido. A imobilidade do Homem-Pálido quebra-se quando Ofelia prova uma das uvas na mesa. A referida tensão dramática aumenta quando a figura albina e sinistra começa a movimentar-se e insere os próprios olhos nas mãos, fazendo justiça à máxima de Guillermo del Toro segundo quem os olhos são o início de tudo. A decisão e ação de Ofelia restitui ao monstro a capacidade de ver: aqui, os olhos funcionam como metáfora

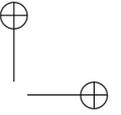
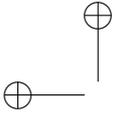




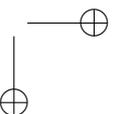
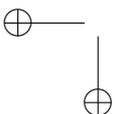
sobre a capacidade de Espanha olhar para o próprio passado e da memória como forma de conhecimento. Pese, no entanto, o facto de o conhecimento se representar como conhecimento constituído por elementos monstruosos. O Homem-Pálido, acordado pela transgressão de Ofelia, devora duas fadas de forma violenta. A experiência visceral e violenta permite ao espectador ativar a compreensão dos massacres e opressão perpetuados pelo regime de Francisco Franco, ao mesmo tempo que libera o passado de interpretações históricas fixas. O famoso quadro de Goya – *Saturno Devorando o Seu Filho* – e o Homem-Pálido estabelecem um elo intertextual onde Espanha é interpretada como a nação monstruosa que destrói o seu povo pela guerra e violência. A figura do Homem-Pálido pode ainda ser considerada uma versão deslocada do capitão Vidal através de paralelismos textuais: ambos se sentam à cabeça de mesas plenas de comida, ambos perseguem Ofelia de forma titubeante. Por outro lado, o Homem-Pálido pode ainda ser uma versão condensada da brutalidade fascista e do holocausto violento. A pilha de sapatos na sala do Homem-Pálido invoca a realidade histórica do Holocausto nazi, mais precisamente do campo de concentração de Auschwitz onde os pertences das vítimas serviram como testemunho do genocídio. O uso da imagística do Holocausto relaciona-se com o uso recorrente do conceito para referência às numerosas mortes registadas durante a Guerra Civil. Paul Preston, autor da obra *The Spanish Holocaust*, defende o uso do conceito para refletir a intenção dos Nacionalistas em proceder à exterminação em massa do povo espanhol. Os monstros d’*O Labirinto do Fauno* assumem diferentes funções de representação: a impunidade da Guerra Civil e do Nacionalismo, no caso do Fauno, os agentes que fixam a memória das vítimas (como Ofelia) ou, ainda, o Homem-Pálido que, sem ambiguidade, assume o mal do Fascismo.

Em relação aos monstros humanos, é possível a leitura de Ofelia como personagem monstruosa: a sua postura desafiante é encarada como monstruosa pelo padrasto e capitão Vidal. A desobediência e o pensamento livre ou independente de Ofelia transformam-na numa ameaça monstruosa às forças de Franco: o comportamento desviante de Ofelia, dissidente e monstruoso aos olhos de Vidal, garante-lhe, tal como Dorothy no *Feiticeiro de Oz*, a possibilidade de calçar sapatos vermelhos, metáfora da sexualidade feminina nos contos dos Irmãos Grimm e Andersen. A determinação de Ofelia perante a iminência da morte e o seu questionar das figuras de autoridade,



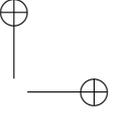
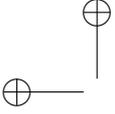


como representados por Vidal ou, até, pelo Fauno, comprovam o seu estatuto de heroína ativa e não-conformista. A maturidade de Ofelia não advém da passividade nem do silêncio, como comanda a tradicional representação da figura feminina nos contos de fadas. A sua condição, ao contrário, por exemplo, da Bela Adormecida, não é comatosa nem dependente de um Príncipe Encantado. Ofelia não confia verdadeiramente em nenhuma das criaturas ao seu redor: a sua capacidade de sacrifício representa simbolicamente o seu renascer para o reino subterrâneo onde é conhecida como princesa Moana. De acordo com Jeffrey Jerome Cohen e a sua obra *Monster Theory*, os monstros de Guillermo del Toro representam o Outro dialético, o marginal (outsider), embora sempre criados dentro do universo particular do filme e do contexto histórico da Guerra Civil. Deste modo, qualquer personagem dissidente e não-conformista pode ser considerada como antagonista às forças militares de Franco, personificadas na personagem diabólica de Vidal. A figura dissidente dever-se-á manter em silêncio ou em constante medo ao expressar as suas preferências na presença do Capitão. Para além da monstruosidade de Ofelia, podemos ainda invocar os exemplos do médico Ferreira e da governanta e irmã de um dos Maquis, Mercedes, e os próprios Maquis. *O Labirinto do Fauno* apresenta as vozes dissidentes como o Outro radical perante os Franquistas e perante as forças políticas daquele tempo. No entanto, a personagem do Capitão Vidal é, talvez, o monstro maior do filme cujo corpo é deformado já na parte final do filme quando Mercedes inflige um corte no rosto da personagem. A figura do capitão representa um monstro calculista que detalha minuciosamente todas as ações repressivas do corpo militar. A figura do capitão reforça a existência das duas tipologias monstruosas de *O Labirinto do Fauno*: por um lado, o monstro *de facto* - representado pelas fadas, o Fauno, a mandrágora e o Homem-Pálido - que pode, no entanto, ser o monstro metafórico que permite ao espectador uma representação desfigurada da realidade histórica cujos objetivos serão a evasão da realidade ou a catarse do medo real através do medo ficcional; por outro lado, o monstro simbólico representado, primeiro, pela opressão, medo, guerra e ditadura e, depois, pela personagem do Capitão Vidal que se apresenta como produto brutal de um sistema particular numa História particular e num passado particular. Vidal, à imagem de Frankenstein, revela as consequências abjetas e perigosas do Fascismo, permitindo ao espectador um exercício de simulação

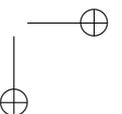
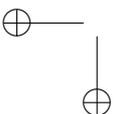


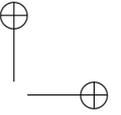
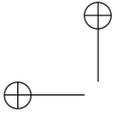
dos intervenientes na História. A sequência fílmica de Vidal a coser o próprio rosto cria um distanciamento que permite ao espectador reforçar um retrato monstruoso dos tabus sociais e temas reprimidos na Espanha pós-guerra, politicamente indisponível para expurgar os monstros do passado traumático. A personagem de Vidal representa, ainda, a recusa racional da imposição da ficção sobre a História ao negar de forma constante a emancipação e/ou fixação da imaginação subversiva de Ofelia. A presença de Vidal na dimensão real do filme converte o espaço no qual se movem as personagens num ambiente asfixiante, dramático e violento. O relógio do bolso do capitão, elemento recorrente durante todo o filme, aparece pela primeira vez para marcar a rigidez obsessiva do capitão insatisfeito pela falta de pontualidade da sua mulher e enteada. O relógio, ainda, contém uma carga simbólica significativa: no filme, o relógio pertencia ao pai do capitão e tinha marcada a hora da sua morte, permitindo ao espectador antecipar o que irá acontecer à personagem. Podemos, assim, afirmar que os monstros mais perigosos existem no plano histórico e, conseqüentemente, encontram o seu homólogo na realidade interior de Ofelia. Os monstros históricos não apresentam transformações ou deformações físicas, exibem um perfil político e militar autoritário. Guillermo del Toro oferece n' *O Labirinto do Fauno* uma construção do monstruoso dependente de quem observa: o olhar inocente de uma criança ou os olhos ameaçadores e controladores do Estado ditatorial. A criança representa, neste contexto, uma importante figura de dissidência e resistência ao autoritarismo. Enfraquecida e privada da própria inocência, Ofelia personifica um tipo de monstruosidade. Tal como os Maquis, Ofelia ameaça o *status quo* e merece o reconhecimento de perigosa. A crença de Ofelia em fadas, monstros e labirintos é visto por Vidal e Carmen, sua mãe, como um reforço do mundo e do universo infantis. Mas o filme de del Toro oferece a Ofelia e ao mundo fantasioso a possibilidade de reconstituir a verdadeira identidade principesca da criança.

O filme termina com a superação da última prova apresentada pelo Fauno na qual Ofelia se sacrifica para salvar o irmão recém-nascido. Mas, no seguimento das teorias de Todorov, Guillermo del Toro opta por revelar a realidade subjacente à fantasia. O realizador nega a Ofelia a concretização da fantasia no mundo da História: em última instância, o mundo mágico de Ofelia revela-se inexistente ou falacioso com uma imposição do mundo histórico. O rea-



lismo racional prevalece sobre a contestação imaginária de Ofélia. Guillermo del Toro renuncia ao seu compromisso crítico para assumir um desfecho historicamente válido e catártico simbolizado na morte de Vidal pelas mãos dos Maquis.





Bibliografía

BANN, Stephen (ed.), *Frankenstein, Creation and Monstrosity*, London, Reaktion Books, 1994.

BETTELHEIM, Bruno, *Psicanálise dos Contos de Fadas* (trad. Carlos Humberto da SILVA), Lisboa, Bertrand, 2011.

BETTELHEIM, Bruno, *The Uses of Enchantment*, London, Penguin Books, 1991.

COHEN, Jeffrey Jerome, *Monster Theory. Reading Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

DAVIES, Ann; SHAW, Deborah; TIERNEY, Dolores (eds.), *The Transnational Fantasies of Guillermo del Toro*, New York, Palgrave, 2014.

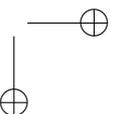
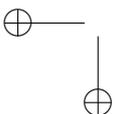
GÓMEZ-CASTELLANO, Irene, "Lullabies and postmemory: hearing the ghosts of Spanish history in Guillermo del Toro's *Pan's Labyrinth* (El laberinto del fauno, 2006)", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 14,1, 2013, pp. 1-18.

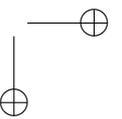
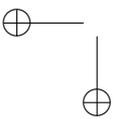
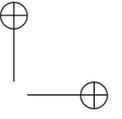
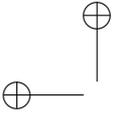
PACHECO BEJARANO, Juan Pablo, "Unveiling the Monster: Memory and Film in Post-Dictatorial Spain", *Self-Designed Majors Honors Papers*, 2014.

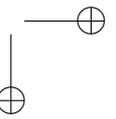
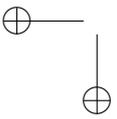
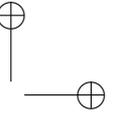
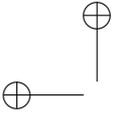
RAMOS, Yvonne Gavela, "El acto colectivo de recordar: historia y fantasía en *El espíritu de la colmena* y *El laberinto del Fauno*", *The Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool University Press, January 2011.

RAMOS, Yvonne Gavela, "Monstrosity and the fairy-tale tradition in *El laberinto del fauno* and *Camino*", *Studies in Hispanic Cinemas (new title: Studies in Spanish & Latin American Cinemas)*, Volume 9, Number 1, April 2012, pp. 3-18(16).

TANVIR, Kuhu, "*Pan's Labyrinth: The Labyrinth of History*", *Wide Screen*, Vol 1, Issue 1, April 2009.

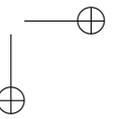
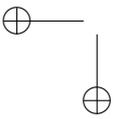
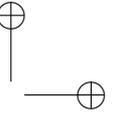
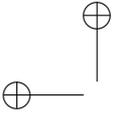


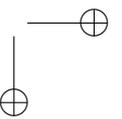
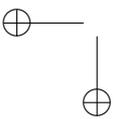
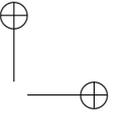
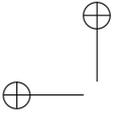






**Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT –
Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. no âmbito do Projecto
“UID/ELT/00077/2013”**





Entre 20 de outubro de 2017 e 9 de fevereiro de 2018 realizou-se um Ciclo de Conferências, dedicado à temática da representação do monstruoso na literatura e outras artes. O evento, que decorreu nas instalações da Biblioteca Municipal de Faro e da delegação regional do Instituto Português do Desporto e Juventude, teve por objetivo a divulgação da temática teratológica, quer no plano literário quer no de outras artes, suscitando a reflexão analítico-interpretativa em torno de diferentes formas de configuração da monstruosidade em diversos momentos históricos (da Antiguidade à Contemporaneidade), e dirigiu-se a um público heterogéneo, constituído por círculos de leitores e usuários da Biblioteca, por círculos escolares, universitários e culturais da cidade e da região, bem como por outros interessados na especificidade da temática abordada. Reúnem-se agora, neste livro, as versões escritas dessas nove conferências proferidas por especialistas das áreas da literatura e outras artes, disponibilizando, deste modo, ao Leitor, o resultado escrito da reflexão, análise e interpretação propostas por cada um dos autores.

