

Maria Aline Ferreira

Universidade de Aveiro

VIOLÊNCIA E TRANSGRESSÃO: MULHERES-VAMPIROS NOS CONTOS DE ALEJANDRA PIZARNIK «ACERCA DE LA CONDESA SANGRIENTA» E DE ANGELA CARTER «THE LADY OF THE HOUSE OF LOVE»

Tanto o conto da escritora Argentina surrealista Alejandra Pizarnik (1936-72), «Acerca de la Condesa Sangrienta», publicado em 1968, como o conto da escritora inglesa Angela Carter, «The Lady of the House of Love» (em *The Bloody Chamber and Other Stories*, 1979) baseiam-se na mesma personagem histórica, a Condessa húngara Elizabeth Bathory, que viveu no século XVI e se tornou conhecida por ter torturado e assassinado mais de seiscentas virgens e depois tomado banho no seu sangue, na convicção de que este ritual lhe conservaria a eterna juventude.

O conto de Angela Carter «The Lady of the House of Love» teve na sua génese uma peça radiofónica, «Vampirella» (1976), em que a ligação com a Condessa húngara é muito mais explícita do que no conto a que serviu de inspiração¹.

Os dois contos em questão são histórias com uma intensa atmosfera gótica e surrealista, cuja personagem central é uma mulher-vampiro. Constituem reflexões profundas sobre os temas da morte, da perversão, da compulsão repetitiva entre Eros e Tanatos, e sobre o medo da sexualidade feminina, que se configura como misteriosa, mórbida e potencialmente fatal. Por outro lado, o folclore que rodeia histórias de vampiros serve, de certa maneira, como um tropo privilegiado para veicular muitas das atitudes do mundo ocidental em relação à morte.

A aparência física das duas Condessas é muito semelhante. A «condesa sangrienta» de Pizarnik, tal como a de Carter, é extremamente bonita: «the sinister beauty of nocturnal creatures is summed up in this silent lady of legendary paleness, mad eyes, and hair the sumptuous colour of ravens» (466). Por seu lado, a mulher-vampiro de Carter «is so beautiful she is unnatural; her beauty is an abnormality, a deformity, for none of her features exhibit any of those touching imperfections that reconcile us to the imperfection of the human condition» (125). Quando o jovem oficial inglês a vê pela primeira vez, fica emocionado com a sua grande beleza, aliada a uma profunda fragilidade:

With her stark white face, her lovely death's head surrounded by long dark hair that fell down as straight as if it were soaking wet, she looked like a ship-

wrecked bride. Her huge dark eyes almost broke his heart with their waiflike, lost look; yet he was disturbed, almost repelled, by her extraordinarily fleshy mouth, a mouth with wide, full, prominent lips of a vibrant purplish-crimson, a morbid mouth. (134)

As duas condessas constituem exemplos paradigmáticos daquilo a que Barbara Creed chamou «the monstrous-feminine» (1), representado por imagens como a da feiticeira, da mulher-vampiro e do útero monstruoso, imagens estas que encontram horrenda expressão gráfica nos dois contos que estamos a examinar.

Com efeito, tanto o conto de Pizarnik como o de Carter são dominados por figuras de mulheres monstruosas e repugnantes. No primeiro, as ajudantes da Condessa, descritas como velhas horríveis e maléficas, ajudam aquela a perpetrar os seus inenarráveis crimes: «Her old and horrible maids are wordless figures that bring in fire, knives, needles, irons; they torture the girls, and later bury them. With their iron and knives, these two old women are themselves the instruments of a possession» (466). Mais adiante, estas criaturas grotescas aparecem como figuras «escaped from a painting by Goya; the dirty, malodorous, incredibly ugly and perverse Dorko and Jo Ilona» (476). Além destas macabras personagens, a condessa sangrenta rodeou-se ainda de uma feiticeira, Darvulia, que corresponde com exactidão à representação que a imaginação popular construiu das feiticeiras:

Darvulia was exactly like the woodland witch who frightens us in children's tales. Very old, irascible, always surrounded by black cats, Darvulia fully responded to Erzebet's fascination: within the Countess's eyes the witch found a new version of the evil powers buried in the poisons of the forest and in the coldness of the moon. Darvulia's black magic wrought itself in the Countess's black silence. She initiated her to even crueller games; she taught her to look upon death, and the *meaning* of looking upon death. She incited her to seek death and blood in a literal sense: that is, to love them for their own sake, without fear (474).

Esta filosofia apresenta claramente muitos pontos de contacto com as teorias do Marquês de Sade, uma das principais influências no Surrealismo e cuja obra Pizarnik conhecia bem e admirava.

O universo da Condessa do conto de Carter também é predominantemente feminino: «An old mute looks after her, to make sure she never sees the sun, that all day she stays in her coffin, to keep mirrors and all reflective surfaces away from her – in short, to perform all the functions of the servants of vampires» (127).

A homossexualidade da «condessa sangrenta» é outro dos múltiplos aspectos da sua transgressão e desvio das normas patriarcais impostas ao comportamento feminino. Com efeito, a Condessa, esta mulher-Drácula, é duplamente transgressora: por ser mulher e lésbica e pelos seus crimes tenebrosos, os quais a sociedade associa geralmente aos homens. A «condessa sangrenta», de facto, com o seu comportamento profundamente subversivo, é duplamente perigosa, pois questiona e põe em perigo a perpetuação da Ordem Simbólica e patriarcal da sociedade em que se encontra inserida. Regressamos

assim de novo ao conceito de mulher-monstro e do «feminino-monstruoso», teorizado por Barbara Creed, um conceito altamente problemático pois nos coloca, no caso da personagem de Pizarnik, perante um sadismo imesurável e uma injustificável e perturbadora panóplia de crimes.

A teoria daquilo a que Julia Kristeva chamou «abjecto», no seu estimulante livro *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1982) (*Pouvoirs de l'horreur*, 1980), afigura-se-nos particularmente pertinente para o estudo dos contos de Pizarnik e Carter. Segundo a definição de Kristeva, não é

lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite. The traitor, the liar, the criminal with a good conscience, the shameless rapist, the killer who claims he is a saviour... Any crime, because it draws attention to the fragility of the law, is abject, but premeditated crime, cunning murder, hypocritical revenge are even more so because they heighten the display of such fragility... Abjection... is immoral, sinister, scheming, and shady: a terror that disassembles, a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter instead of inflaming it, a debtor who sells you up, a friend who stabs you... (1982, 4).

Tanto «Acerca de la condessa sangrienta» como «The Lady of the House of Love» fervilham com imagens de abjecção: sangue, cadáveres, corpos em putrefação e toda a espécie de líquidos e detritos corporais como saliva, lágrimas, suor, vómitos, etc. Barbara Creed nota em especial o carácter particularmente «abjecto» da mulher-vampiro:

the female vampire is abject because she disrupts identity and order; driven by her lust for blood, she does not respect the dictates of the law which set down the rules of proper sexual conduct. Like the male, the female vampire also represents abjection because she crosses the boundary between the living and the dead, the human and animal.

The vampire's animalism is made explicit in her bloodlust and the growth of her two pointed fangs. Because she is not completely animal or human, because she hovers on the boundary between these two states, she represents abjection.

The lesbian vampire is monstrous for another reason, one which is directly related to her sexuality and which offers a threat of a more abject nature. Like the male, the lesbian vampire also causes woman's blood to flow. Given the abject status of woman's blood within religious and cultural discourses, bloodletting alone constitutes a prime case of abjection. Lesbian vampirism, however, is doubly abject because woman, already more abject than man, releases the blood of another woman (61).

Estas características estão particularmente em evidência nos dois contos que estamos a analisar, e merecem uma atenção detalhada. O sangue, por exemplo, especialmente conspícuo e abjecto nas duas histórias é, como Julia Kristeva salienta em *Powers of Horror*, mais especificamente relacionado com a mulher:

Blood, indicating the impure... inherits the propensity for murder of which man must cleanse himself. But blood, as a vital element, also refers to women, fertility, and the assurance of fecundation. It thus becomes a fascinating semantic crossroads, the propitious place for abjection where *death and femininity, murder and procreation, cessation of life and vitality* all come together (96).

Com efeito, um outro aspecto que contribui para a representação das duas condessas como mulheres-monstros é claramente a sua infertilidade, a sua aparente impossibilidade ou falta de inclinação para procriar, uma característica que mais uma vez as torna duplamente subversivas e transgressoras da Ordem patriarcal.

Uma outra vertente do «abjecto» considerado por Kristeva e dramatizado nos contos de Pizarnik e de Carter consiste na pouca definição de limites e fronteiras que caracteriza a feiticeira e a mulher-vampiro, por exemplo, por exemplo, como Barbara Creed nota, constituem «ancient figures of abjection» (10) e que parecem espalhar-se por vários territórios distintos, partilhando características humanas e animais, assinalando assim a ambiguidade da sua posição face à sociedade. A sua animalidade e afinidade com lobos são repetidamente salientadas no texto. Não é por acaso que o brasão da família da «condessa sangrenta» de Pizarnik exibia «the teeth of a wolf, because the Bathory were cruel, fearless, and lustful» (470). Além disso, durante os seus trânses eróticos, a Condessa «would hurl blasphemous insults at her victims. Blasphemous insults and cries like the baying of a shewolf were her means of expression as she stalked, in a passion, the gloomy rooms» (469).

A Condessa do conto de Carter, por seu lado, também exhibe todas as características de uma criatura que é parte animal, parte humana. Durante as suas predatórias aventuras nocturnas, a Condessa dirigia-se para o jardim:

When the back door opens, the Countess will sniff the air and howl. She drops, now, on all fours. Crouching, quivering, she catches the scent of her prey. Delicious crunch of the fragile bones of rabbits and small, furry things she pursues with fleet, four-footed speed; she will creep home, whimpering, with blood smeared on her cheeks. She pours water from the ewer in her bedroom into the bowl, she washes her face with the wincing, fastidious gestures of a cat... The eyes of this nocturnal creature enlarge and glow. All claws and teeth, she strikes, she gorges (127).

É este transpor e ultrapassar limites e códigos de conduta que torna estas mulheres-vampiros criaturas assustadoras e malélicas, cuja definição escapa aos modelos patriarcais e cujas acções se afastam drasticamente das fronteiras conhecidas e delimitadas. Como Catherine Belsey escreve:

«Vampires are the un-dead; they do not belong with the living; they spend their days in their coffins and inhabit the night; they have no *proper* place. Vampires have a material existence and they bring about material effects, but at the same time they cast no shadow and are not reflected in mirrors: they exceed the alternatives of presence and absence» (697).

Apesar dos múltiplos ecos e ressonâncias que cruzam os dois contos, há no entanto algumas diferenças significativas que é necessário salientar. Enquanto a «condessa sangrenta» não apresenta qualquer centelha de humanidade e compaixão, a Condessa de «The Lady of the House of Love» acalenta o grande anseio de ser humana, e o seu objectivo não é matar as suas jovens vítimas, sempre homens, mas sim sobreviver através do seu sangue, o que por outro lado implica um acto forçado de penetração que inverte o modelo tradicional em que o homem «penetra» a mulher. Ela é que é a predadora, a iniciadora da aproximação física e aquela que provoca o jorrar do sangue, numa subversão significativa de modelos e expectativas de comportamento. É esta teia de contradições que torna a Condessa de Carter tão fascinante, pois se por um lado inverte os comportamentos sexuais tradicionais, por outro gostaria de acabar com a sua situação de mulher-vampiro e deixar-se envolver pelo amor, sem que a sua irresistível ânsia pelo sangue do outro a levasse irremediavelmente a destruí-lo. Na verdade, a Condessa de Carter «would like to be human» (126). Quando era uma rapariguinha, «she was like a fox and contented herself entirely with baby rabbits that squeaked piteously as she bit into their necks with a nauseated voluptuousness... But now she is a woman, she must have men» (128). Por outro lado,

She loathes the food she eats; she would have liked to take the rabbits home with her, feed them on lettuce, pet them and make them a nest in her red-and-black chinoiserie escritoire, but hunger always overcomes her. She sinks her teeth into the neck where an artery throbs with fear; she will drop the deflated skin from which she has extracted all the nourishment with a small cry of both pain and disgust. And it is the same with the shepherd boys and gipsy lads... A certain desolate stillness of her eyes indicates she is inconsolable. She would like to caress their lean brown cheeks and stroke their ragged hair (128).

É esta ânsia de ser humana que distingue com mais acuidade e persistência a Condessa de Carter da Condessa sangrenta de Pizarnik.

Enquanto, por um lado, a extrema perversão da condessa de Pizarnik parece não ter qualquer outra justificação ou característica que a possa minimamente redimir a não ser a constante consanguinidade e consequente degenerescência da sua família, a Condessa de Carter obedece a uma compulsão que lhe foi legada e que ela não consegue expulsar, a tradição de Nosferatu, a qual o pai, ao ser morto por um padre Ortodoxo quando ela era ainda criança, lhe confiou: «Nosferatu is dead; long live Nosferatu!» (126). A ascendência da Condessa pode ser traçada inequivocamente até ao seu mais famoso antecessor, o monstruoso «Vlad the Impaler»: «her claws and teeth have been sharpened on centuries of corpses, she is the last bud of the poison tree that sprang from the loins of Vlad the Impaler who picnicked on corpses in the forest of Transylvania» (126). Esta tradição só é quebrada quando a Condessa, aspirando a uma outra humanidade, comete o erro fatal de se apaixonar pelo jovem e virgem soldado inglês que é atraído até ao palácio. O climax que anuncia uma viragem radical para a Condessa tem lugar quando, durante a cena de sedução, tendo conduzido o jovem soldado até ao

seu quarto, e ao começar a despir-se, a Condessa deixa cair os seus óculos escuros que a protegiam de qualquer réstea de luz e que se estilhaçam no chão em mil pedaços. É então que o inaudito acontece: ao cortar-se nos pedaços de vidro, a Condessa vê pela primeira vez o seu próprio sangue, que exerce uma extrema fascinação sobre ela. Em seguida, tem lugar a mais completa e fatal inversão para o futuro da Condessa: em vez de ser ela a sugar o sangue do oficial inglês, é ele que vai quebrar o feitiço ao beber o sangue da ferida da Condessa:

Into this vile and murderous room, the handsome bicyclist brings the innocent remedies of the nursery; in himself, by his presence, he is an exorcism. He gently takes her hand away from her and dabs the blood with his own handkerchief, but still it spurts out. And so he puts his mouth to the wound. He will kiss it better for her, as her mother, had she lived, would have done (141).

Contudo, a influência da Condessa não cessará com a sua morte, no seguimento dos acontecimentos daquela noite, e perseguirá o jovem oficial até às trincheiras em França, onde recebera ordem para se apresentar, na forma de uma rosa de cor escura e de um esplendor corrupto, que levava consigo do castelo. Podemos especular sobre o simbolismo daquela rosa, que possivelmente significava a morte para o oficial inglês, em França, durante a Primeira Guerra Mundial. Como poderemos interpretar este facto? Teorizando que a influência da mulher-vampiro, da mulher-monstro é, mesmo quando domesticada pela morte, persistente e impossível de evitar, o que equivaleria a, por um lado, um certo anuimento a uma visão patriarcal da mulher grotesca e monstruosa ou, por outro lado, realçando as conotações fortemente feministas da força dessas mulheres perversas e grotescas? Parece-nos que as duas interpretações têm necessariamente de conviver de uma forma algo polémica. Para Robert Rawdon Wilson «the narrative shows that it is about more than the sad fate of vampires, more even than the sad fate of empires and armies. It is also about the fate of women in a patriarchal world» (121).

Intimamente relacionado com o medo sugerido por uma potencialmente ambígua e transgressiva sexualidade feminina, com implícitas conotações de força e dominação, é de sublinhar que a narrativa de Carter é também primordialmente sobre o exercício do poder e as suas prerrogativas. Como Robert Rawdon Wilson refere,

the castle of vampires itself, one might observe, contains not merely decay, but relationships of subordination and subservience. Carter's narrative concerns power. It is marginally about the power of a feudal class over peasants and servants. It is made quite clear that the relationship of the castle to the village is a feudal one (119).

O mesmo se aplica às relações de subordinação que imperam no Castelo da «condessa sangrienta» de Pizarnik. Intocável devido à impunidade que o seu estatuto de aristocrata e o seu nome nobre lhe concediam, «an illustrious one from the very early days of the Hungarian Empire» and «in the power of which Erzebet believed, as if it were an extraordinary talisman» (47), a Condessa movimenta-se para além do

alcance da Lei, considerando-se imune às regras dos homens e desafiando impunemente essa imunidade, ao cometer os crimes mais horrendos e abomináveis. A sexualidade perversa e transgressiva da «condesa sangrienta», aliada ao seu sadismo, subvertem radicalmente a visão tradicional do papel e situação da mulher numa escala de valores que a coloca numa posição de subordinação. Assim, criando uma micro-sociedade dentro da sociedade burguesa que lhe permite continuar as suas acções criminosas, a Condessa constroi as suas próprias regras, numa inversão de tiranias mais comumente associadas aos homens.

Na escala de horrores e abominações de que estamos a tratar, as aberrações e crimes cometidos pela Condessa de Pizarnik são ainda mais inexplicáveis. Georges Bataille, que Pizarnik conhecia da sua estada em Paris e com o qual costumava trocar olhares cúmplices, enquanto o seguia pelas ruas da cidade², com a sua estimulante relação crítica com o Surrealismo, ajuda-nos a compreender até certo ponto o conto de Pizarnik. Nadia Choucha explica a filosofia surrealista e algumas das mais influentes ideias de Bataille quando escreve:

The surrealists... believed that unbridled eroticism leads to excess, blasphemy and the release of violent emotion. It is thus a subversive force, for it can transform the individual and consequently society. Georges Bataille declared that eroticism was inseparable from the idea of transgression, the breaking of taboos. This may have been derived from de Sade, who accentuates the erotic violence by making the characters who enact them «worthy» members of society, and especially nuns and priests. Bataille believed that desire could only be truly fulfilled by breaking taboos whether religious, economic or social. Thus eroticism is not simply creative and positive but potentially destructive and negative... It is the negative and anti-social qualities that enhance the pleasure of the sexual act, Bataille suggests (83).

Com efeito, a «condesa sangrienta» de Pizarnik representa a culminância de tudo o que é abjecto e perverso. Muito a propósito, Kristeva estabelece explicitamente a ligação entre estes dois conceitos no seu livro *Powers of Horror*, quando nota que: «The abject is related to perversion» (15). Choucha mais uma vez reitera este aspecto da filosofia de Bataille, que tanto influenciou Pizarnik, quando nota que «Bataille tended to focus upon the repugnant, aberrant and ugly aspects of life, as the study of these could yield much truth about humanity» (86). O próprio Bataille escreve eloquentemente sobre transgressão e tabu, afirmando que aquela não nega o tabu mas sim transcende-o e completa-o (*Eroticism*, 63), uma afirmação que se aplica com pertinência às duas condessas, cuja vida consiste num constante quebrar de tabus e num permanente cometer de actos de transgressão.

Na verdade, e na sequência da importante influência de Bataille em Alejandra Pizarnik, é necessário frisar um outro importante aspecto em comum entre Pizarnik e Carter, o qual consiste na grande atracção e afinidades que ambas sentiam pela arte e ideias surrealistas. Com efeito, no caso de Pizarnik, as mais profundas afinidades que

sentia era com os artistas e escritores Surrealistas ou proto-Surrealistas, como Lautréamont e Bataille, parte integrante de uma tradição francesa que se estende até ao Marquês de Sade, o qual exerceu uma influência decisiva nos Surrealistas. Cristina Piña, no seu livro sobre Alejandra Pizarnik, nota igualmente a influência fundamental de Julio Cortázar, com quem Pizarnik compartilhava «[una] honda relación de afecto y coincidencia intelectual» (108) e de Lautréamont, «quien sería uno de los poetas más importantes para la configuración de la estética de Alejandra, y aquel que se inscribe en su poesía hasta el poema que se supone fue el último escrito por ella y anotado en su pizarrón de trabajo» (109). É de realçar aqui que Cortázar também escreveu um livro baseado na história da Condessa húngara do século XVI, *62. Modelo para armar* (1968)³, o qual por sua vez foi influenciado por um livro de Valentine Penrose, a artista e escritora Surrealista francesa, *Erzsébet Báthory, la comtesse sanglante*, publicado em Paris em 1962, durante o período em que Pizarnik permaneceu naquela cidade, tendo regressado a Buenos Aires em 1964. O índice da influência do livro de Penrose em Pizarnik pode ser medido pelo facto de o princípio do seu conto, «La condesa sangrienta», incluir uma longa referência a Penrose, a qual se constitui assim como fonte de uma profunda influência e relação literária.

A grande atracção exercida nos Surrealistas e em Pizarnik pela história e pelo carácter da «Condesa Sangrienta» é assim em parte explicada pela mistura profundamente perturbante de elementos que compõem a narrativa do conto de Pizarnik e que encontram poderosos e múltiplos ecos na prática Surrealista: o desejo de transgressão e violação de códigos, convenções e moralidades rigidamente petrificadas, a natureza dos seus crimes horríveis, a sua blasfema evasão de qualquer valor ético ou julgamento moral, a sua quase completa impunidade aos olhos da lei (embora, como o Marquês de Sade, feito prisioneiro na Bastilha, também ela tenha sido finalmente encarcerada pelos seus crimes), todos estas vertentes alinham a história da Condessa com a filosofia e os ditames dos Surrealistas. Como Nadia Choucha nota, «in surrealism the theme of blasphemy has a dual function: to celebrate unleashed desire and the dominance of the pleasure principle, and to criticize the dogmas and hypocrisy of religion» (83), aspectos dramatizados com particular pertinência no conto da escritora argentina e em Angela Carter, a qual a este propósito escreveu provocadoramente: «If it's not blasphemous, why bother to make it?»⁴.

As ligações entre Angela Carter e os Surrealistas eram igualmente muito estreitas. Durante a sua estada no Japão, onde viveu entre 1969 e 1972, Carter descobriu, por volta de 1970, dois livros sobre Surrealismo e cinema, escritos por Ado Kyrrou, que tiveram sobre ela uma influência marcante: *Surréalisme et cinéma* (1953) e *Amour-érotisme et cinéma* (1957)⁵. O seu romance *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972), em particular, escrito no Japão, é claramente inspirado pelo Surrealismo, como Susan Rubin Suleiman demonstra⁶. Em 1978, Carter escreveu um ensaio sobre Surrealismo, «The Alchemy of the Word», em que expõe as suas opiniões sobre o movimento iniciado por André Breton e onde afirma: «Surrealism celebrated wonder, the capacity for seeing the world as if for the first time which, in its purest state, is

the prerogative of children and madmen, but more than that, it celebrated wonder itself as an essential means of perception» (67). Mais adiante, explicita mais as suas ideias, usando palavras que poderiam servir de epígrafe a quase todos os seus livros: «It was also a way of life; of living on the edge of the senses; of perpetual outrage and scandal, the destruction of the churches, of the prisons, of the armies, of the brothels. Such power they ascribed to words and images. A poem is a wound; a poem is a weapon» (1993, 69)⁷. Embora se sentisse desiludida com o Surrealismo e de certa forma excluída deste movimento por ser mulher, Carter afirma que apesar de tudo vale a pena continuar a lutar pelos ideais surrealistas. Como escreve em «The Alchemy of the Word»:

When I realised that surrealist art did not recognise I had my own rights to liberty and love and vision as an autonomous being, not as a projected image, I got bored with it and wandered away...

So does the struggle continue?

Why not. Give me one good reason. Even if the struggle has changed its terms (1993, 73).

Os contos que temos estado a analisar colocam aos seus leitores e leitoras problemas de variadíssima ordem, mas talvez os mais perturbadores tenham a ver com a dificuldade de explicar o Mal, e em particular o «feminino-monstruoso», retomando o útil conceito de Barbara Creed. O conto de Pizarnik, com efeito, pode ser considerado uma história cautelar que adverte contra uma liberdade sem freios ou restrições de qualquer espécie e a total recusa de repressões advogada pelos Surrealistas. Pizarnik escreve sobre a Condessa Bathory no fim do conto: «She is yet another proof that the absolute freedom of the human creature is horrible» (477). As suas práticas de tortura e de sexualidade perversa são levadas até um diabólico extremo narcisístico e solipsista, num ciclo infernal só quebrado eventualmente pela intervenção da Lei. A vida da Condessa Bathory ilustra assim de uma maneira exemplar a ênfase de Angela Carter no lado violentamente desumano da procura Sadiana pelo prazer erótico, sempre conduzida à margem da lei, como era a da Condessa de Pizarnik, embora não tão acentuadamente a da Condessa de Carter, à qual repugnava a sua própria compulsão de sugar o sangue das suas vítimas. Como Carter escreve muito a propósito em *The Sadeian Woman*: «Sexuality, stripped of the idea of free exchange, is not in any way humane; it is nothing but pure cruelty. Carnal knowledge is the infernal knowledge of the flesh as meat» (1992, 141).

Ao incorporar as forças do «abjecto», tão intimamente relacionado com o feminino, como Kristeva demonstrou, as Condessas de Pizarnik e de Carter constroem uma Ordem oposta à Ordem Simbólica e falocêntrica da sociedade patriarcal, uma vez que o «abjecto», segundo Kristeva, «disturbs identity, system, order» (4). A ambiguidade perversa que é apanágio do «abjecto» é claramente dramatizada tanto em «Acerca de la condesa sangrienta» como em «The Lady of the House of Love». Por outro lado, no final de ambos os contos, a Ordem Patriarcal é inequivocamente restaurada, e todas as ambivalentes e maléficas manifestações do «abjecto», e especialmente do «abjecto» associado com o «feminino-monstruoso», são expelidas, de modo a retornar ao modelo

convencional de sociedade androcêntrica, que não pode autorizar, por uma questão de assegurar a sua própria perpetuação, quaisquer emanações de uma ambígua sexualidade feminina, ou de erotismo no feminino, tingido de sadismo e criminalidade. Sob pena de parecer estar a defender os actos inclassificáveis das duas Condessas, gostaríamos apenas de salientar aqui mais uma vez o grande paralelismo entre a filosofia subjacente à obra do Marquês de Sade e em especial o conto de Pizarnik (embora Carter também reabilite em parte o Marquês libertino de uma perspectiva feminista, no seu polémico livro *The Sadeian Woman*), de que a Condessa Sangrenta pode ser considerada um exemplo paradigmático, um Marquês de Sade no feminino. Como Susan Bassnett enfatiza: «Just as the Marquis de Sade became a Surrealist hero, so the Countess Bathory is a Surrealist heroine: not because of any approval of their crimes, but rather because they represent the ultimate subversion, and their actions challenge every established social rule known to mankind» (45). Na verdade, é a falta de definição clara entre as fronteiras do humano e não-humano, tão profundamente questionadas nos dois contos, e a perturbante confluência entre as forças do mal e do «objecto» sob uma capa feminina que tanto perturba e desloca os limites do aceitável e permitido, levando finalmente à inequívoca obstrução de possíveis transgressões e violações de limites pré-estabelecidos e à rígida regulamentação e implementação dessas fronteiras.

Por outro lado, a proliferação de livros e filmes cuja temática foca as representações do «feminino-monstruoso» nas suas variadíssimas manifestações e articulações e um certo relaxamento de códigos de conduta atesta o eterno fascínio com a dualidade entre a mulher-angélica e a mulher-demónio, assim como com aqueles estados ambíguos e indefiníveis, incarnados por figuras como vampiros, feiticeiras e criaturas meio-humanas meio-animais. Esta problemática plétora de exemplos do «feminino-monstruoso», tanto na literatura como nas artes aponta, por um lado, para a necessidade premente de repensar modelos de conduta estratificados e, por outro lado, para a profunda ambiguidade do próprio «objecto», que repele e atrai simultaneamente, o qual, se por um lado tem de ser expelido para manter intacta a unidade corporal e psíquica do sujeito, por outro é incontornável, pois é já, sempre e necessariamente, parte integrante da componente física e psíquica desse mesmo sujeito.

Concluiremos com uma citação de Bataille que, de certa forma, nos ajuda a procurar uma possível «explicação» do inexplicável, deste lado maléfico e transgressor que tanto apelava aos Surrealistas, a Pizarnik e a Carter:

Short of a paradoxical capacity to defend the indefensible, no one would suggest that the cruelty of the heroes of *Justine* and *Juliette* should not be wholeheartedly abominable. It is a denial of the principles on which humanity is founded. We are bound to reject something that would end in the ruin of all our works. If instinct urges us to destroy the very thing we are building we must condemn those instincts and defend ourselves from them. But there remains this question. Would it be possible wholly to avoid the denial of humanity implicit in these instincts? May this denial perhaps depend on external factors, a sickness not essential to man's nature that could be cured, for example, or on individual or collective groups

that in theory could and should be suppressed, – in short, on elements that could be cut out of human kind? Or does man bear within himself the stubborn and persistent denial of the quality, call it reason, utility or order, upon which humanity is based? Is our being ineluctably the negation as well as the affirmation of its own principle? (183-84).

- ¹ Em «Vampirella», a própria Condessa explica que «among my terrible forebears, I number the Countess Báthory; they called her the Sanguinary Countess. She used to bathe in the blood of young girls to refresh her beauty; she believed these lustrations would keep old age at bay» (101).
- ² Ver Cristina Piña, p. 171.
- ³ 62. *Modelo para armar* foi escrito a partir do sexagésimo segundo capítulo do seu romance *Rayuela* (1963).
- ⁴ Entrevista com John Engstrom, *Boston Globe*, 28 de Outubro de 1988, p. 62. Carter referia-se aqui ao filme de Martin Scorsese *The Last Temptation of Christ*, o qual ela disse que não iria ver pois não era «blasphemous.» «I mean, this is 1988, you know!» acrescentou a escritora. Ver nota 64, p. 242 do livro de Susan Rubin Suleiman *Subversive Poetics: Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Significativamente, pouco antes de morrer, Carter escreveu uma peça para televisão intitulada «The Holy Family Album», profundamente polémica, blasfema e provocante.
- ⁵ Ver a este propósito, Susan Rubin Suleiman, «The Fate of the Surrealist Imagination in the Society of the Spectacle», in Lorna Sage, *Flesh and the Mirror*, pp. 98-99.
- ⁶ Ver Suleiman, «The Fate of the Surrealist Imagination in the Society of the Spectacle», *op. cit.*
- ⁷ Apesar da sua admiração pelos Surrealistas, Carter mantinha no entanto certas reservas, que tinham a ver especificamente com a sintomática e conspícua falta de mulheres entre os seus seguidores. Como Carter explica: «The surrealists were not good with women. That is why, although I thought they were wonderful, I had to give them up in the end. They were, with a few patronised exceptions, all men and they told me that I was the source of all mystery, beauty, and otherness, because I was a woman – and I knew that was not true. I knew I wanted my fair share of the imagination, too» (1993, 73).

Bassnett, Susan, «Speaking with many voices: The poems of Alejandra Pizarnik», in Susan Bassnett (ed.), *Knives and Angels: Women Writers in Latin America*, Londres e New Jersey, Zed Books, 1990, pp. 36-51.

Bataille, Georges, *Eroticism*, traduzido do francês por Mary Dalwood, Londres e Nova Iorque, Marion Boyars, 1994.

Belsey, Catherine, «Postmodern Love: Questioning the Metaphysics of Desire», in *New Literary History*, 25 (Summer 1994), 3, pp. 683-705.

- Carter, Angela, «The Lady of the House of Love», in *The Bloody Chamber and Other Stories*, Harmondsworth, Penguin Books, 1979.
- «Vampirella», in *Come Unto These Yellow Sands*, Newcastle upon Tyne, Bloodaxe Books, 1985.
- *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*, Londres, Virago, 1992.
- «The Alchemy of the Word», in *Expletives Deleted: Selected Writings*, Londres, Vintage, 1993 (f. p. 1992), pp. 67-73.
- Choucha, Nadia, *Surrealism and the Occult*, Oxford, Mandrake, 1991.
- Creed, Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psycho-analysis*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 1993.
- Kristeva, Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans. Leon S. Roudiez, Nova Iorque, Columbia University Press, 1982.
- Lederer, Wolfgang, *The Fear of Women*, Nova Iorque, Harcourt Brace Jovanovich, 1968.
- Piña, Cristina, *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Planeta, 1991.
- Pizarnik, Alejandra, «The Bloody Countess», trans. Alberto Manguel, in *The Oxford Book of Gothic Tales*, Ed. Chris Baldick, Oxford, Oxford University Press, 1993, pp. 466-77.
- Suleiman, Susan Rubin, «The Fate of the Surrealist Imagination in the Society of the Spectacle», in Lorna Sage (ed.), *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angèla Carter*, Londres, Virago, 1994, pp. 98-116.
- Wilson, Robert Rawdon, «SLIP PAGE: Angela Carter, In/Out,? In the Post-Modern Nexus», in *Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*, ed. Ian Adam and Helen Tiffin, Nova Iorque e Londres, Harvester Wheatsheaf, 1993, pp. 109-23.