


número 1 volume 1 junho 2015

ISSN 2446-757X



CÍRCULO DE GIZ

André Bueno • Alfredo Bronzato da Costa Cruz • Alessandra Serra Viegas •
Daniel Augusto Pereira Silva • Diogo Cesar Nunes • Eduardo Gusmão de
Quadros • Ian Almond • Júlio França • Leonardo Cesar do Carmo • Louise
Lemos de Azevedo • Marcelo Fonseca Alves • Maria João Cantinho

CÍRCULO DE GIZ ©

REVISTA CÍRCULO DE GIZ
REVISTA MULTIDISCIPLINAR DE ARTES E HUMANIDADES

Rio de Janeiro

NÚMERO 1, VOLUME 1, ANO 1 (junho de 2015)

Semestral

ISSN 2446-757X

1. Humanidades - Periódico. 2. Artes - Periódico. 3. Filosofia - Periódico. 4.
Multidisciplinar - Periódico.

Capa e diagramação: Diogo C. Nunes.

Fotografia da capa: Alfredo Bronzato.

Revisão e revisão técnica:

Louise Azevedo, Diogo C. Nunes,
Marcelo Fonseca Alves e Alfredo Bronzato.

Ilustrações: Anna Corina Gonçalves.



www.circulodegiz.org

Pesadelos dionisíacos: natureza, sexo e medo na literatura brasileira

Júlio França*

Daniel Augusto Pereira Silva**

RESUMO | O ensaio tem como objetivo investigar as relações entre natureza, sexo e medo na literatura. Inicialmente, propõe-se uma reflexão crítica sobre o tema, a partir dos trabalhos do Marquês de Sade, de Sigmund Freud, de Georges Bataille e de Camille Paglia. Procurou-se mostrar como o sexo pode ser tomado como a manifestação primordial das forças naturais no homem, sendo exatamente o ponto de contato da humanidade com seu lado mais dionisíaco, primitivo e, diversas vezes, perverso. Na modernidade, essa potência cruel do sexo foi frequentemente entendida como uma ameaça à razão e à organização social. Para ilustrar como a imbricação entre natureza humana, sexualidade e horror vem se tornando um *topos* da ficção ocidental, tomaram-se quatro narrativas ficcionais brasileiras: *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, “Noivados trágicos” (1898), de Medeiros e Albuquerque, “Dentro da noite” (1910), de João do Rio, e “O espelho” (1938) de Gastão Cruls.

PALAVRAS-CHAVE | Literatura gótica; Horror; Sadismo; Perversões Sexuais; *Femme fatale*.

ABSTRACT | This paper aims at examining the relationships between nature, sex, and fear in literature. Firstly, based on Marquis de Sade’s, Sigmund Freud’s, Georges Bataille’s and also Camille Paglia’s writings, our purpose is to clarify that sex can be seen as a primal manifestation of human nature, surely being the element to bridge the gap between human beings and their Dionysian, primeval and often perverted side. In the modern age, this fiercely sexual power was frequently considered to a menace to rationality and social organization. Then, to show how the imbrication between human nature, sexuality, and horror has been the *topos* of Western fiction, we will analyze four Brazilian fictional narratives: Álvares de Azevedo’s *Noite na taverna* (1855), Medeiros e Albuquerque’s ‘Noivados trágicos’ (1898), João do Rio’s ‘Dentro da noite’ (1910), and Gastão Cruls’s ‘O espelho’ (1938).

KEYWORDS | Gothic literature; Horror; Sadism; Sexual Perversions; *Femme fatale*.

* Doutor em Literatura Comparada (UFF), Professor Adjunto de Teoria da Literatura e do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. Tem pós-doutorado na Brown University (2014-1015) e coordena o Grupo de Pesquisa “Estudos do Gótico” (CNPq).

** Graduando em Letras na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), bolsista de Iniciação Científica (FAPERJ) sob orientação do Prof. Dr. Julio França (UERJ - Brown University) e integrante do Grupo de Pesquisa “Estudos do Gótico”.

Para aqueles que não as leem, as narrativas de horror são um tipo de pornografia, que provoca calafrios ao invés de ereções. E o leitor que parece ter prazer com tais sensações – bem, esse não passaria de um masoquista emocional, o escravo de uma droga maligna, um animal psicótico e decadente.
David Ayhward (1985).

No calor dos trópicos

TEMAS SEXUAIS ESTIVERAM CONSTANTEMENTE PRESENTES NAS obras ficcionais da modernidade. Diversos autores – dentre eles Le Fanu, Byron, Flaubert, Oscar Wilde e, obviamente, Sade – retrataram em seus livros comportamentos sexuais desviantes dos padrões morais da época em que viveram. Casos de traição conjugal, homossexualidade, travestismo, incesto, necrofilia e sadomasoquismo foram explorados sistematicamente por escritores góticos, românticos, realistas e decadentistas.

No Brasil, também é perceptível a proliferação de discursos sobre o sexo e a sexualidade em nossa literatura, pelo menos desde *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, publicado postumamente em 1855, que apresenta contos repletos de descrições de comportamentos sexuais desviantes para a época. A exploração do sexo como tema central de obras ficcionais tornou-se ainda mais recorrente a partir do naturalismo. Obras como *A Carne* (1888), de Júlio Ribeiro, *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo e *O Bom Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, são apenas algumas, dentre muitas, que colocaram em destaque personagens lascivos, dominados pela volúpia e por desejos imperiosos.

Em paralelo às obras ditas de “alta literatura”, a ficção popular também foi pródiga em explorar conteúdos sexuais. Como aponta Alessandra El Far em *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*, intensificou-se no século XIX a publicação de romances voltados ao grande público, inclusive os de cunho francamente pornográfico. A confluência entre o barateamento dos custos de produção editorial e a progressiva expansão do mercado de leitores deu ensejo ao aparecimento de títulos como *Amar, gozar, morrer*, *Um favo de gozo* e *Os capoeiras, história secreta de todas as orgias, excessos de libertinagem etc.*, todos com números de vendas bastante expressivos. Igualmente popular e polêmica foi a revista *O Rio Nu*, criada em 1898 e

voltada para o público masculino, que se especializou na edição de ilustrações pornográficas, caricaturas humorísticas e textos eróticos, como “O menino do Gouveia” (1914), geralmente considerado o primeiro conto homoerótico publicado no Brasil.

Grande parte das obras populares desse período caracterizavam-se não apenas pelo conteúdo sexual, mas também pela exploração de tramas que envolviam violência e crime – sobretudo os chamados “romances de sensação”:

O termo “sensação” era usado de modo recorrente naquele século. Na vida real, toda situação inesperada, assustadora, impetuosa, capaz de causar arrepios e surpresa recebia tal conotação. Na literatura, essa expressão servia para avisar o leitor do que estava por vir: dramas emocionantes, conflituosos, repletos de mortes violentas, crimes horripilantes e acontecimentos imprevisíveis. Em outras palavras, fatos surpreendentes que extrapolavam a ordem rotineira do cotidiano (El Far, 2004, p. 14).

Tais características não eram, contudo, exclusividade da literatura dita popular, e se faziam presentes também na literatura canônica do fim do século XIX e início do XX, como nas obras de João do Rio, Coelho Neto, Gastão Cruls e Humberto de Campos, além das já mencionadas narrativas naturalistas. Nelas, a sexualidade é frequentemente associada a comportamentos agressivos, a patologias da mente, a desvios de caráter e, principalmente, a instintos bestiais.

Principal elo entre o homem e sua natureza animal, a sexualidade é tomada em sua dimensão sublime, isto é, como um misto de forças magníficas e aterrorizantes, fazendo com que a natureza humana manifestada através do desejo sexual inspire tanto atração quanto repulsa. Para demonstrar esse caráter dionisíaco do sexo, selecionamos as seguintes narrativas: *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, *Noivados trágicos* (1898), de Medeiros e Albuquerque, *Dentro da noite* (1910), de João do Rio e *O espelho* (1938), de Gastão Cruls.

Entre a razão apolínea e a natureza dionisíaca

Sexualidade e erotismo são temas frequentes em textos literários, filosóficos e religiosos, seja *O Banquete*, de Platão, o hebraico *Cântico dos Cânticos* ou o indiano *Kama Sutra*. No mundo moderno, uma das obras mais emblemáticas é a de Sade (1740–1814). Os escritos do Marquês, desenvolvidos sob os auspícios de um século marcado tanto pelos ideais

racionais do Iluminismo quanto pelos excessos da Revolução Francesa, consolidam a questão da violência em relação ao sexo e são um marco incontornável nos estudos das relações entre sexualidade, literatura e crueldade. É possível mesmo tomar alguns de seus livros como suporte teórico para um esclarecimento de tais questões.

La philosophie dans le boudoir ou Les Instituteurs immoraux (1795) [*A filosofia na alcova ou Os preceptores imorais*] é um conjunto de sete diálogos “destinados à educação das jovens senhoritas” – como explica o subtítulo da obra. Neles encontram-se as lições de uma libertina, Madame de Saint-Ange, que tenta educar uma jovem de 15 anos, Eugénie, “em todos os princípios da libertinagem mais desenfreada” (Sade, 1999, p. 19). Para isso, é ajudada por seu irmão, o Cavaleiro de Mirvel, por um amigo sodomita deste, chamado Dolmancé, e pelo jardineiro Augustin.

Durante as orgias, que incluem incesto e coprofilia, são intercaladas extensas reflexões sobre a liberdade, o governo, a religião, a família, os costumes e a natureza. Os posicionamentos de Sade sobre esses assuntos põem à prova os valores éticos da época, intenção já explicitada no prefácio da obra, dedicada aos libertinos, quando o Marquês afirma que o livro irá tratar das “paixões, com que estúpidos e frios moralistas tentam vos horrorizar” (Ibid., p. 11). Para ele, as paixões “são apenas os meios que a natureza emprega para fazer o homem atingir as metas que traçou para ele.” (Ibid.).

É exatamente sobre essa natureza que o autor francês concentra seus pensamentos mais profícuos sobre as relações que estabelecemos entre sexo e medo. Sade expõe a ideia de que é a natureza que aconselha o homem a ceder a todos os seus desejos, não existindo, portanto, nada que possa ser considerado condenável ou criminoso – na natureza, tanto criação quanto destruição são igualmente necessárias. Assim, quaisquer críticas feitas a quem segue seus instintos não seriam válidas, e adviriam apenas de um moralismo social tão inócuo quanto hipócrita.

Sade (Ibid., p. 80) defende que a natureza nos lançou em um “estado primitivo de guerras e de destruição perpétuo [...] o único em que lhe é vantajoso estarmos.”. Justificar-se-ia assim o gozo sem limites, excluindo-se qualquer sentimento de consideração por outra pessoa que não nós mesmos. Longe de ser um desvio ou uma perversão, a crueldade é uma característica impregnada no homem pelas forças naturais, sendo imprescindível para a vivência sexual plena. Nada

haveria de horrível, portanto, na libertinagem, pura manifestação da natureza no ser humano.

Essa posição egoísta em relação ao sexo é tratada mais especificamente no quinto diálogo do livro, quando Madame de Saint-Ange diz a Eugénie que o ser humano deseja ter todos os outros trabalhando para o seu próprio prazer. O compartilhamento do prazer com os que estão à sua volta estabeleceria uma relação de igualdade que atentaria contra essa vontade despótica. Daí ser imperioso dominar e praticar o mal, pois, “nunca foi próprio da natureza inspirar aos homens outros movimentos, outros sentimentos, senão aqueles que lhe servem para alguma coisa; nada é tão egoísta quanto a natureza; sejamo-lo nós também se quisermos cumprir suas leis.” (Ibid., p. 114).

Associado ao ímpeto despótico, o sexo adquiriria contornos agressivos, de crueldade real. Isso tampouco seria um problema, como deixa claro a pergunta retórica de Dolmancé a Eugénie: “ainda admitis alguma coisa sagrada entre os homens? Imaginais algum motivo para não nos preferirmos sempre a eles?” (Ibid., p. 115). Por fim, completa sua filosofia exortando a moça a fazer apenas o que lhe é prazeroso, mesmo que não seja aceito pelas leis: “Que a fantasia de alguns crimes inflamem vossa alma, Eugénie, e estejais bem certa de cometê-los em paz, entre mim e vossa amiga.” (Ibid., p. 116).

A filosofia na alcova mostra, portanto, que a natureza conduz o homem espontaneamente a atos cruéis, necessários para o funcionamento das forças naturais, e que, por isso, não podem ser condenados. Pelo contrário: para a plena realização dos desejos sexuais são necessárias a crueldade, a violência e a tirania por parte do ser humano. A brutalidade, a força discricionária e a impetuosidade, assim, não são desumanas, mas justificadas exatamente por serem fundamentais para a plena manifestação da natureza no homem – ainda que seja através do assassinio ou da aniquilação corporal.

Todos esses elementos de perversidade associados ao sexo, presentes na obra de Sade, chocaram a sociedade – tanto a de sua época quanto as posteriores –, renderam-lhe anos de prisão e o fizeram ser censurado. Sua obra inspirou horror sobretudo nos moralistas, aqueles que possuíam uma visão idealizada, rousseuniana, da natureza, reafirma ele em seu prefácio. Assim, a crueldade sexual defendida pelo francês é

uma das formas de chocar o leitor, causar repulsa, e, ao mesmo tempo, produzir o efeito do medo artístico.¹

Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, de 1905, também Freud, ao investigar o sadismo e o masoquismo, manifesta a visão de que a sexualidade masculina estaria inclinada à agressão e à subjugação. Existiria algo inato nas chamadas perversões sexuais – um desejo de dominação presente em todos os indivíduos, que poderia ter sua origem em desejos primitivos:

A experiência cotidiana mostrou que a maioria dessas transgressões, no mínimo as menos graves dentre elas, são um componente que raramente falta na vida sexual das pessoas sadias e que é por elas julgado como qualquer outra intimidade. Quando as circunstâncias são favoráveis, também as pessoas normais podem substituir durante um bom tempo o alvo sexual normal por uma dessas perversões, ou arranjar-lhe um lugar ao lado dele (Freud, 1996, p. 152).

A partir dessas ideias, o psicanalista estabelece uma ligação entre a crueldade e a pulsão sexual, apontando uma característica peculiar a essa associação: mesmo o sádico – aquele que experimenta prazer com a dor que provoca no outro durante o sexo – seria capaz também de extrair prazer de eventuais dores que possa sofrer.

Para Freud, a infância é a base de todo o desenvolvimento psicológico subsequente. É nesse período que irrompem os “germes de todas as perversões” (Ibid., p. 162), preservados na sexualidade de perversos e neuróticos. No comportamento sexual, reprimido ou não, repousariam as raízes do comportamento humano: “todos os processos afetivos mais intensos, inclusive as excitações assustadoras, propagam-se para a sexualidade” (Ibid., p. 192). O medo e o horror podem, pois, ter efeito sexualmente excitante. Mesmo a dor, se experimentada em condições controladas, seria capaz de provocar sensações erógenas:

O efeito sexualmente excitante de muitos afetos que em si são desprazerosos, tais como a angústia, o medo ou o horror, conserva-se num grande número de seres humanos por toda a

¹ Chamamos de “medo artístico” ao efeito de recepção produzido por certas obras ficcionais, ao se experimentar sensações de perigo sem que se esteja efetivamente sujeito aos riscos. Quando a fonte do medo não representa um risco real a quem o experimenta, entra-se no campo das emoções estéticas e de prazeres peculiares como a catarse, a sublimidade, o art-horror etc. Ver França, Julio. As relações entre “monstruosidade” e “medo artístico”: anotações para uma ontologia dos monstros na narrativa ficcional brasileira. In: Rodriguez, Benito Martinez, org. *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC*. Curitiba: ABRALIC, 2011.

vida, e sem dúvida explica por que tantas pessoas correm atrás da oportunidade de vivenciar tais sensações, desde que haja apenas certas circunstâncias secundárias (a pertença a um mundo imaginário, à leitura ou ao teatro) para atenuar a gravidade da sensação desprazerosa. § Presumindo-se que também as sensações de dor intensa provoquem o mesmo efeito erógeno, sobretudo quando a dor é abrandada ou mantida a distância por alguma condição concomitante, estaria nessa vinculação uma das principais raízes da pulsão sadomasoquista [...] (Ibid.).

Para Freud, portanto, a tensão é frequentemente acompanhada pelo prazer, de tal maneira que é possível sentir excitação sexual a partir do medo. Além disso, o psicanalista reafirma que a natureza humana é fonte dos desejos e instintos violentos que fundam a íntima relação entre crueldade e prazer.

Georges Bataille foi outro estudioso da sexualidade humana e de suas relações com a morte, a violência e o medo. Em *O erotismo*, de 1957, buscou debater a sexualidade e entender como se originaram e de que forma se dão os interditos e as transgressões sociais. Para ele, o ser humano teria fundado com o trabalho um mundo racional e objetivo, mas a violência, enquanto expressão dos excessos da natureza, persistiria como uma ameaça constante à estabilidade conseguida. Entre os modos pelos quais a coletividade tentaria se proteger e se afastar das forças naturais estariam os interditos, que serviriam como bloqueadores das reações instintivas, evitando assim que o ser humano seja dominado por sua natureza caótica e por seus desejos.

Sobre os específicos interditos da sexualidade, o ensaísta francês entende que o comportamento sexual da humanidade é, a despeito do tempo e do espaço, comandado por regras específicas, que visam conter nossa agressividade inerente. As práticas eróticas pertenceriam, portanto, a um domínio da existência humana intimamente relacionado à violência e à violação do ser. Enquanto manifestação da força da natureza no homem, o impulso sexual visaria à dissolução das formas organizadas pela vida social e pelo mundo da razão. Esse embate contínuo faz com que o homem se apavore constantemente com as suas pulsões sexuais.

Tais aspectos agressivos e terríficos do coito teriam uma ligação estreita com a morte, já que esta, enquanto destruição do ser, é o corolário da violência – e, por extensão, do poder da natureza sobre

nós. Fascinação, desejo e horror estão, portanto, associados em nossos pensamentos tanto sobre a sexualidade quanto sobre a morte:

Se vemos nos interditos essenciais a recusa que opõe o ser à natureza encarada como um excesso de energia viva e como uma orgia da destruição, não podemos mais diferenciar a morte da sexualidade. A sexualidade e a morte são apenas os momentos intensos de uma festa que a natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres, uma e outra tendo o sentido do desperdício ilimitado que a natureza executa contra o desejo de durar que é próprio de cada ser (Bataille, 1987, p. 58).

Os cadáveres e demais representações da morte, como fantasmas e espectros, por exemplo, ao mesmo tempo que horrorizam, exerceriam um poder de atração no homem. A mesma relação de atração e repulsa se encontraria na sexualidade, domínio privilegiado de nossa animalidade, em que o prazer erótico coexiste com ímpetos de violência e percepções do grotesco – afinal, lembra Bataille (Ibid., p. 54), “os condutos sexuais evacuam dejeções”. Esses aspectos escatológicos da sexualidade estão ligados às forças de destruição, dissolução e decomposição da própria natureza e, portanto, também seriam capazes de gerar desejo.

Todos esses impulsos elencados por Bataille não teriam sido totalmente neutralizados pelas proibições da civilização: “o interdito fundado pelo medo não nos propõe somente observá-lo. [...] Derrubar uma barreira é, em si, algo de atraente.” (Ibid., p. 44). A transgressão seria, portanto, a consequência inevitável do interdito, e apareceria com a liberação da violência existente na natureza, sobre a qual o homem não consegue impor barreiras. Assim, os atos sexuais, bem como os cruéis e agressivos, alternariam entre serem repulsivos e atraentes, conforme tomados como objetos de interdição ou de transgressão.

Camille Paglia (1992) é outra autora que analisa as relações entre sexo, natureza, morte e literatura. Em *Personas sexuais*, a pesquisadora, ao buscar compreender e explicar de quais maneiras a sexualidade foi concebida por diferentes artistas em épocas diversas, entende o sexo e a natureza como as duas grandes forças pagãs que persistem na arte, e que nunca foram completamente anuladas pelo cristianismo. Segundo Paglia, a estrutura social foi forjada pelo homem para que ele pudesse se defender da potência da natureza, amenizando assim a subordinação humana às forças naturais. A civilização seria, portanto, uma criação do homem para combater o domínio imposto, externamente, pela natureza, e internamente, pelo sexo – o ponto de contato mais direto

com nossa animalidade inerente. Sem ela, seríamos lançados de volta ao estado de medo e desespero dos tempos primordiais.

O coito seria, portanto, exatamente a ligação máxima entre os seres humanos e a natureza, a partir do qual os instintos primitivos e dionisíacos prevalecem em detrimento da razão apolínea. No ato sexual, não se dariam escolhas aos homens: suas ilusões de livre-arbítrio seriam rapidamente destruídas pelo fascismo da natureza. O erotismo é assim colocado como “um reino tocado por fantasmas – é o lugar dos confins, ao mesmo tempo amaldiçoado e encantado.” (Paglia, 1992, p. 15).

O homem nutriria um verdadeiro temor em relação à mulher, símbolo maior dessa natureza arrebatadora e violenta. Paglia defende que o corpo feminino – cultuado constantemente em ritos pagãos – seria, em virtude da invisibilidade do útero, um mistério aos desejos de objetividade da civilização apolínea. Esse mundo organizado, por sua vez, estaria em incompatibilidade com a ambiguidade e com a limitação do conhecimento, entendidas desde cedo pelas mulheres. A *femme fatale* – a mulher que não busca controlar seus desejos voluptuosos – apareceria sempre proporcionalmente à opressão empreendida pelo Ocidente contra a natureza, como um “retorno do reprimido” (Ibid., p. 24). Ela, tal como representante da natureza – esse “ninho de vespas infectado de agressão e matança” (Ibid., p. 38) – pode adquirir contornos assustadores.

Para proteção contra esses elementos do sexo e da natureza, buscou-se sistematizar e organizar a vida, e a arte – sobretudo a clássica – é uma das formas dessa ordenação. Com efeito, “a arte é a forma que luta para despertar do pesadelo da natureza” (Ibid., p. 47). Ela ficaria encarregada de transformar em prazer toda dor e crueldade às quais o mundo natural expõe o homem. Além disso, o caráter ficcional intensificaria o prazer, ao mesmo tempo em que não expõe o leitor ou o espectador à violência real.

A arte carregaria todas as tensões existentes entre o homem e a natureza. Como exemplo disso, Camille Paglia demonstra que “há erotismo latente em toda a tradição do ‘romance de terror’, que começou no gótico de fins do século XVIII e terminou no moderno cinema de horror.” (Ibid., p. 252). Os livros e filmes desse gênero liberariam “o mal e a barbárie da natureza” (Ibid.), aquilo que estava reprimido pelas regras e convenções da sociedade. Sobre tais opressões, a autora lembra ainda que as limitações, as proibições e os interditos

costumam, normalmente, aumentar o prazer que se experimenta em sua apreciação. Citando o já mencionado *Três ensaios sobre sexualidade*, de Freud, Paglia aponta para a excitação presente em situações assustadoras, e conclui que haveria uma relação entre medo e prazer orgásmico.

A despeito das especificidades de suas reflexões, Sade, Freud, Bataille e Paglia veem uma clara relação entre o medo e a sexualidade, e constituem um bom recorte na tradição teórica sobre o tema. Essa associação também é percebida por Stephen King, o mais bem sucedido escritor contemporâneo de horror. Para ele, a ficção de horror se baseia em um trabalho de “encontrar pontos vulneráveis e aí aplicar a força” (KING, 2012, p. 108), dentre os quais se destacariam a sexualidade e o medo humano da morte. A sociedade atual, dominada por excessivas preocupações relacionadas ao físico, à beleza e à virilidade, teria tornado o sexo uma temática sensível a ser explorada naturalmente nesse gênero.

Outro importante escritor contemporâneo de horror, o inglês Clive Barker, também observa, em suas obras e em suas reflexões críticas, a íntima relação entre sexo e medo. O autor aponta como característica da atividade sexual a perda do controle corporal e emocional, que aproximaria o ser humano, ainda que por alguns instantes, da morte:

A familiaridade nos faz perder o foco em o quão subversivo é o sexo. Ele chega em nossas vidas e demole nossa percepção normal de nós mesmos. Ele nos faz perceber que podemos perder o controle de nossos corpos (...). A sensação de perda que se sucede ao orgasmo, ou, melhor dizendo, a sensação de evasão ou expulsão, parece intimamente ligada às preocupações do horror, que são, muito frequentemente, relacionadas à transformação do corpo; à proximidade da morte mas com a possibilidade de talvez evitá-la. § O sexo é uma pequena loucura – e com que frequência o horror é sobre a loucura? O sexo é uma pequena morte – com que frequência o horror é sobre a morte? O sexo é sobre o corpo – com que frequência o horror é sobre o corpo? (Clive Barker in Winter, 1985, p. 216. Tradução nossa).

Nos modelos de pensamento abordados, é possível perceber o entendimento de que a natureza – e, por conseguinte, sua manifestação mais intensa no homem, o desejo sexual – é uma fonte de violência e de horror. Os pensadores destacam também a maneira pela qual esse substrato dionísíaco, que persiste na vida e nas artes, é capaz de aterrorizar o homem, dando ensejo à criação de uma série de mecanismos sociais de defesa: os tabus, os interditos, as proibições. Os

imperiosos e constantes desejos de transgressão aparecem, porém, como a prova da força dionisíaca e assustadora da natureza.

As relações entre sexo, medo e natureza fazem-se presentes na narrativa ficcional brasileira especialmente entre meados do século XIX e as primeiras décadas do XX. Durante esse período, inúmeras foram as obras que tematizaram o desejo sexual associado a imagens simultaneamente exuberantes e aterradoras da natureza. Essa ambiguidade também se refletiu na construção de personagens frequentemente descritas em estado de crise, divididas entre sentimentos de atração e de repulsa em relação aos objetos de desejo sexual. Para ilustrar alguns dos modos pelos quais horror, sexo e natureza são relacionados em nossa literatura analisaremos, de maneira breve, quatro obras: *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, “Noivados trágicos” (1898), de Medeiros e Albuquerque, “Dentro da noite” (1910), de João do Rio e “O espelho” (1938), de Gastão Cruls.

Prazeres da noite

Noite na taverna, livro de contos escrito por Álvares de Azevedo (1831-1852) e publicado postumamente em 1855, foi uma das primeiras obras de nossa literatura a apresentar enredos em que as transgressões sexuais exerciam um papel fundamental. Em quase todos os contos o sexo se faz presente, seja nas constantes referências a orgias empreendidas pelas personagens, seja ligado a situações associadas ao macabro ou ao fantástico. A obra teve uma recepção crítica modesta à época, não por conta dos temas polêmicos que abordava – adultério, necrofilia, antropofagia, incesto e fratricídio –, mas pela ausência de “cor local” em seus espaços narrativos. Malgrado o pouco interesse que despertou na crítica tradicional, até pelo menos os anos 30 do século XX, o livro de Azevedo foi – e ainda é – uma das obras mais reeditadas do nosso romantismo.

Em *Noite na taverna*, o sexo é em geral acompanhado ou sucedido por episódios de violência, como estupros e assassinatos. Algumas leituras da obra têm ressaltado como a sexualidade é encarada, frequentemente, sob um viés moralista:

A despeito de todas as orgias e depravações (ou talvez exatamente por causa delas), *Noite na taverna* não deixa de revelar um moralismo subjacente. Esse fundo moral transparece também na linguagem do texto, que continuamente repete expressões como “mulher perdida”, “mulher vendida”, “amante venal”, “infâmia”,

“profanação”, “devassidão”, “macilento”, que deixam entrever a postura convencional e austera, que vê a liberdade sexual como algo impuro e merecedor de reprovação (Volobuef, 2005, p. 142).

A reprovação à liberdade do sexo, tido como impuro, redundava diversas vezes em situações que culminam em morte. Em “Solfieri” e “Johann”, os dois contos com aspectos sexuais mais explícitos do livro, o destino de algumas das personagens ligadas à situação erótica é, inevitavelmente, a morte. Além disso, ocorre nessas narrativas uma exploração sistemática de espaços característicos da estética gótica, como cemitérios, ruas vazias, templos obscuros e tavernas sombrias, que ajudam a criar e a realçar o aspecto decadente e impuro dos atos praticados.

Em “Solfieri”, a personagem que dá nome ao conto narra que, certa feita, em Roma, após participar de uma orgia, andava pelas ruas embriagado até chegar a um templo escuro, onde se deparou com o corpo de uma jovem em um caixão entreaberto. O narrador acredita que a morta é a mesma bela mulher que encontrara, anos antes, e cujos passos havia seguido então até um cemitério. Acometido por um desejo intenso, ele decide fazer sexo com o que supunha ser o cadáver da moça:

Tomei-a no colo. Peguei-lhe mil beijos nos lábios. Ela era bela assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo as despe à noiva. Era **uma forma puríssima**. Meus sonhos nunca me tinham evocado uma **estátua tão perfeita**. Era mesmo uma estátua: tão branca era ela. A luz dos tocheiros dava-lhe aquela **palidez de âmbar que lustra os mármore antigos**. O gozo foi fervoroso – cevei em perdição aquela vigília. Àquele calor de meu peito, à febre de meus lábios, à convulsão do meu amor, a donzela pálida parecia reanimar-se. [...] Não era já a morte – era um desmaio. No aperto daquele abraço havia contudo algo de horrível. [...] Pude a custo soltar-me daquele aperto do peito dela... Nesse instante ela acordou... (Azevedo, 2000, p. 69. Grifos nossos).

Ainda que o desenrolar da trama revele que a mulher não estava morta, mas era vítima de catalepsia, o caráter necrófilo da cena não se desfaz. Na continuação da história, após a efetiva morte da jovem, Solfieri chama um escultor para tirar um molde de cera do corpo e esculpir uma estátua da mulher, como se ela estivesse apenas dormindo. Cava, ele próprio, embaixo de sua cama, um túmulo onde enterra o corpo. Nas muitas leituras possíveis do conto, avulta a tensão entre sexo

e morte. Nesse sentido, convém observar a relação estabelecida entre mulher e estátua (“uma forma puríssima”, “estátua tão perfeita” e “palidez de âmbar que lustra os mármore antigos”), um esforço para sublimar os instintos sexuais, dionisíacos, em uma forma organizada e racional, apolínea.

O tema retorna em “Johann”, conto em que há um caso de incesto – ainda que não consciente – seguido de fratricídio. Ao descobrir que fizera sexo com a própria irmã, Johann narra que ela “tinha a face fria como o mármore. Os seios nus e virgens estavam parados e gélidos como os de uma estátua...” (Ibid., p. 605). As imagens evocadas ligadas à sensualidade do corpo da moça e ao ato sexual são, novamente, de estátua, de imobilidade e de gelidez.

Em *Noite na taverna*, portanto, observa-se que, para escapar das forças naturais e turbulentas do sexo, tenta-se organizar racionalmente os instintos e dar formas idealizadas e estáveis a eles. Nas imagens do objeto sexual como uma estátua ou como um cadáver, encontra-se, sobretudo, o ímpeto de dominar inteiramente o corpo do outro e submetê-lo, sem resistências, aos próprios desejos. Nesse sentido, estamos novamente diante da filosofia do perverso Marquês. Mesmo a censura moral que parece enfeixar as narrativas do livro nos remete a Sade, quer julgemos cínica ou não sua defesa da moralidade de suas obras:

Devo, enfim, responder à censura que me fizeram, quando surgiu Aline e Valcour. Meus pincéis, disseram, são fortes demais: empresto ao vício de traços demasiado odiosos. Querem saber a razão? Não quero que se ame o vício; não tenho, como Crébillon e Dorat, o perigoso projeto de fazer com que as mulheres gostem dos personagens que as enganam; quero, ao contrário, que os detestem. É o único meio que pode impedi-las de se tornarem vítimas e, para ter êxito nisso, mostrei aqueles meus heróis que seguem a carreira do vício de um modo tão assustador, que certamente não inspirarão nem pena, nem amor. Com isso, ousou dizer, torno-me mais moral do que aqueles que se permitiram embelezá-los [...] Nunca, repito, nunca pintarei o crime senão com as cores do inferno; quero que o vejam a nu, que o temam, que o detestem, e não conheço outro modo de fazê-lo senão mostrando-o com todo horror que o caracteriza. (Sade, 2002, p. 55-56).

Tempestades de luxúria

Outro bom exemplo da ligação entre sexo e medo é o conto “Noivados trágicos”, de Medeiros e Albuquerque (1867-1934), publicado em 1898 pela editora Garnier na coletânea *Mãe Tapuia*. Nele a

natureza desempenha papel fundamental ao influenciar o comportamento das personagens, criando uma atmosfera de horror e de volúpia, além de demonstrar a submissão do homem aos seus instintos. Tributário do naturalismo, o texto associa constantemente o desejo sexual à degeneração moral e psicológica, apontando a hereditariedade e a raça como fatores determinantes desses desvios.

A narração se inicia com a ida de Leonor e Augusto, recém-casados, a um hospício, para visitarem a mãe e a irmã da mulher – a primeira é descrita como melancólica e hipocondríaca; a segunda está internada em virtude de seus impulsos sexuais intensos e incontroláveis, podendo ser classificada como uma ninfomaníaca.

A descrição física e comportamental da irmã de Leonor é bastante eloquente:

[...] a irmã, alta, clara, de cabelos muito negros, mas de uma **magreza de esqueleto**, onde só os grandes olhos pretos, ora languídos, ora de um brilho estranho, exprimiam as alternativas do abatimento e **excitação da loucura erótica**, que a consumia. [...] Sentia-se nela o frêmito incessante de um desejo de volúpias não sabidas. Cansada, extenuada, **quase moribunda** – mas nunca saciada! Não tinha gestos obscenos, frases lascivas. Era da sua pose lânguida, dos seus **meneios macabros de esqueleto lúbrico**, e sobretudo de seu formoso olhar, que se desprendia aquele apetite insaciável de luxúria... Parecia viver num **delíquio de amor**... (Albuquerque, s.d., p. 9. Grifos nossos).

A personagem, que sequer é nomeada pelo narrador, é apresentada através de um conjunto de adjetivos que a colocam como alguém fora do mundo dos vivos (“magreza de esqueleto”, “quase moribunda”, “meneios macabros de esqueleto lúbrico”). Ao viver apenas para o sexo, parecendo abandonar as outras atividades de uma pessoa viva, ela é mental e fisicamente degradada pelo desejo sexual (“magreza”, “cansada”, “extenuada”, “abatimento”, “excitação da loucura erótica”, “delíquio de amor”). Além disso, ainda que não tenha um comportamento diretamente obsceno, ela assusta por seus olhares e por seus movimentos lúbricos, impregnada por uma atmosfera misteriosa. Trata-se, portanto, de uma *femme fatale* ainda mais perigosa por ser incapaz de dominar seus instintos naturais.

Essa dimensão assustadora da irmã é ainda mais explorada no encontro com Augusto. Ao ver o cunhado, descrito como viril e belo, a personagem entrou em estado de êxtase e “devorou-o com os olhos” (Ibid., p. 10). O comportamento da doente é descrito como perturbador

e repulsivo – “o moço sentia-se perturbado com a fixidez d’aquele olhar: parecia uma ventosa, um tentáculo de polvo colado à sua epiderme, a gozá-lo, a sugá-lo...” (Ibid.) – mas não impede que seja simultaneamente erótico – afinal, na volta para casa, o jovem põe-se a comparar a irmã louca com Leonor e a ver nesta, pelas semelhanças físicas, a outra. Tanto que o casal, assim que chega em casa, é impelido ao sexo. No início do coito, porém, Augusto repentinamente cai morto por cima de Leonor:

Precisou tirar de sobre si, com dificuldade, aquele cadáver pesado. Ele caiu na cama de costas, numa pose obscena. Os olhos estavam arregalados, a boca semiaberta, com a ponta da língua meio saída num ricto de luxúria.

– Morto! Morto! (Ibid., p. 14)

Traumatizada, Leonor passa a evitar e temer qualquer contato físico e sexual com outro homem. Ela se torna “taciturna e sombria” (Ibid., p. 15), assombrada pela cena da morte do marido:

Lembrava-se da dificuldade que tivera para retirá-lo de sobre o seu corpo, furtando-se ao enlace dele; recordava-se da boca entreaberta, vendo-se entre os dentes a ponta da língua, numa expressão grosseira de profunda sensualidade – sensualidade ao mesmo tempo trágica e ridícula, posta assim sobre a face de um cadáver; pensava no aspecto do corpo, caído sobre a cama, descomposto, na atitude indecorosa de um ébrio em fim de orgia... (Ibid. p. 15-16).

Com o tempo, Leonor passa a ser obsedada pela visão. “Não podia ver um homem qualquer, moço ou velho, sem que imediatamente o não imaginasse nas mesmas atitudes do morto.” (Ibid., p. 16). Dá-se, pois, uma clara ambiguidade entre as atrações da morte e do sexo, pois a imagem do marido morto é, afinal, concomitantemente mórbida e erótica. Ao olhar para outros homens, Leonor imaginava-os “no paroxismo de gozo, que o marido revelava no esgar lúbrico em que a morte o abatera” (Ibid.). O ápice desse distúrbio se dá quando, certa feita, ela rezava e ao erguer “os olhos para o crucifixo, viu o Cristo, o Cristo, macerado e sangrento, com a face triste e lívida, desprender-se da cruz e tomar em sua imaginação o mesmo ricto lascivo, a mesma atitude libertina e cínica!...” (Ibid., p. 17).

A imbricação entre sexo e morte na mente da personagem intensifica-se quando Leonor, depois de muito tempo vivendo isolada de todos e com medo de se tornar louca como a mãe ou ninfomaníaca como a irmã, começa a vislumbrar no “amor físico e brutal” (Ibid., p.

18) uma cura para aquele estado. No entanto, ela passa a ouvir uma voz dentro si, avisando-lhe do que ocorreria caso cedesse aos desejos: “Desta vez morrerás tu!” (Ibid.). A partir daí, o “Homem, que era então para ela o provocador irritante das suas visões eróticas passou a ser o perigo iminente, o assassino sempre possível.” (Ibid., p. 19).

A personagem, reprimida, está certa de que não sobreviveria a qualquer relação sexual – “o simples gozo lascivo e brutal, que todos os animais se dão sem escrúpulo, era para ela o fruto proibido, a porta segura para a Morte irremissível” (Ibid., p. 21). Com medo de ser internada como louca, decide ir para uma propriedade no interior, onde acredita que estaria a salvo dos horrores do hospício, da ação dos homens e dos próprios desejos. Tal expectativa é frustrada, pois, nessa parte da narração, a natureza assume extrema importância. O narrador primeiro pontua, com recursos estilísticos característicos da narrativa de horror, a influência da natureza sobre a mente dos desvairados:

Em certas ocasiões – épocas de grandes calores ou prenúncio de tempestades – um contágio de furor espalhava-se pelo Hospício. Os loucos das casas fortes, os que sofriam de demências impulsivas e ferozes, atiravam-se contra as grades, sacudindo-as em uma epilepsia terrível, babando, uivando... E os seus gritos pavorosos eram como um sopro de tempestade naqueles cérebros tresvariados. Parecia que as ideias delirantes de todos eles se agitavam ao seu perpassar, como se agitam ao impulso dos vendavais os torvelinhos frenéticos de folhas secas. E então aquela colmeia de insânia, por um contágio misterioso, vibrava de alto a baixo. § [...] Os que vivem perseguidos por inimigos invisíveis, esgrimiam contra o ar os punhos convulsos, escondiam-se aterrorizados pelos cantos, tapando os ouvidos, pedindo misericórdia em dolorosos gritos de terror... [...] E sobre o imenso burburinho, o confuso enxamear agitado de tanta loucura vã, passavam, de momento a momento, cortando o espaço, os ululos trágicos dos furiosos, amarrados como animais terríveis, enjaulados como feras... Nas noites de ventania, o mar, na praia que avizinha o Hospício, misturava os seus bramidos aos gritos roucos dos doidos, como os de uma matilha de cães que uivasse para o céu desolado, num presságio sinistro de não sabidas desgraças. Um calafrio de horror vinha daquela casa fechada e triste... (Ibid., p. 23-24).

O desfecho do conto se dará justamente em um dia de tempestade, quando a “vaga da loucura crescente parecia então agitar-se mais forte” (Ibid., p. 25) em Leonor. A influência externa da natureza funde-se à interna, pois a ameaça da hereditariedade, da loucura de

origem genética, imiscui-se na imagem do forte temporal, na dúvida angustiada da protagonista: “viriam pelo espaço, atravessando não sabidos caminhos, as vibrações mais doentias da insânia materna, dos delírios da irmã?” (Ibid., p. 25-26).

Enquanto Leonor passeava pelo terreiro da fazenda, nuvens grossas acumulavam-se, relâmpagos cada vez mais frequentes surgiam no céu e ventos fortes passavam por ela, de tal modo que sentia-se a existência de “um crepitar de inferno dentro daquela cabeça divina” (Ibid., p. 26-27). Com passos de sonâmbula, ela se dirige até uma floresta próxima à casa, onde encontra um ex-escravo velho e robusto.

Leonor teve uma resolução louca. Sem uma palavra, decidida e brusca, avançou para o negro, fê-lo parar e com movimentos frenéticos abriu, desabotoando, desatando, rasgando, as roupas de que estava vestida. Num instante ficou aos olhos espantados do negro quase inteiramente nua. Viam-se-lhe os seios firmes, redondos, o ventre liso, as pernas de estátua. § Com o mesmo, com maior frenesi atirou-se a despir o preto. Era já agora um furor alucinado: puxava, rasgava as calças dele. A fivela de uma correia que as prendia à cintura feriu-lhe as mãos: ela não sentiu... (Ibid., p.28-29).

A descrição do ex-escravo, baseada nas doutrinas racistas tão recorrentes ao naturalismo brasileiro da época, reforça a ligação entre sexo e bestialidade:

O negro, um momento espantado, sentiu diante daquele corpo nu, despertarem-lhe inconsciente, involuntariamente energias lúbricas de sátiro: todo o calor sensual da sua raça... § Num momento, o corpo divino de Leonor tinha sobre si aquele mono asqueroso — mais asqueroso ainda pelo furor de lubricidade bestial que o animava... (Ibid., p. 29).

Ao final do ato sexual, o homem fica aterrorizado ao descobrir que Leonor está morta. Também ele fora vítima da loucura arrebatadora do sexo:

Um pavor começava a invadi-lo. Tomou-lhe a cabeça: tinha uma expressão tal que ninguém diria se era gozo, se era dor; mas os olhos muito abertos estavam parados, fixos... Ele sustentava-a com a mão esquerda por baixo da cabeça. Com a outra, duas vezes quis ver se o coração batia, mas não teve coragem: aquele gorila repugnante que, tomado de loucura, um momento antes se cevara em corpo tão divino, tinha agora, passada a febre da luxúria, um respeito religioso, um instintivo recuo de medo à simples ideia de tocar na carne branca e pura daquela indefesa mulher! (Ibid., p. 30-31).

A floresta passa, então, a ser abalada por trovões e ventos que agitam as roupas de Leonor. Um “sussurro misterioso” vem dos galhos,

folhas pousam no corpo da “prostituta impudica”, no “cadáver obscuro”. O cenário espectral que encerra o conto usa as tintas do horror sobrenatural para intensificar a associação direta entre sexo, morte e natureza da narrativa.

O sadismo como vício

Publicado em livro homônimo no ano de 1910 pelo escritor e jornalista conhecido como João do Rio (1881-1921), “Dentro da noite” desenrola-se em torno da perversão sexual de seu protagonista, Rodolfo: espetar mulheres com agulhas. Esse desejo torna-se progressivamente uma obsessão, conduzindo-o a um estado de desvario e degradação.

A estrutura do conto é uma narrativa em moldura. O primeiro narrador finge dormir em um trem, enquanto ouve Rodolfo, o protagonista e narrador da narrativa emoldurada, contar sua desgraça a um amigo, Justino, no mesmo vagão. O leitor é convidado a assumir um papel de *voyeur*, em posição análoga à do primeiro narrador que espia a conversa alheia.

Rodolfo, antes estimado como “o mais elegante artista dessa terra” (RIO, 2002, p. 17), alguém plenamente adaptado aos códigos culturais da sociedade, descreve-se como “um homem que se sente doido” (Ibid., p. 18), incapaz de resistir a seu vício:

Sou um miserável desvairado, sou um infame desgraçado. [...] Não há quem não tenha o seu vício, a sua tara, a sua brecha. Eu tenho um vício que é positivamente a loucura. Luto, resisto, grito, debato-me, não quero, não quero, mas o vício vem vindo a rir, toma-me a mão, faz-me inconsciente, apodera-se de mim. Estou com a crise.

O protagonista oscila em chamar seu mal de “loucura”, “tara” ou “vício”. Suas crises são por ele comparadas às que acompanham a abstinência da morfina ou do ópio. E a irrupção desse transtorno é provocada pelos braços de sua noiva, Clotilde, que aparecera, em um baile, “decotada, com os braços nus.” (Ibid., p. 19).

Os braços são o principal fetiche da personagem. Eles despertam nele uma ânsia incontornável e paradoxal, em que o desejo erótico funde-se com o ímpeto da violência física:

Tive um estremeamento. Ciúmes? Não. Era um estado que nunca se apossara de mim: a vontade de tê-los só para os meus olhos, de beijá-los, de acariciá-los, mas principalmente de fazê-los sofrer. Fui ao encontro da pobre rapariga fazendo um enorme esforço, porque o meu desejo era agarrar-lhe os braços, sacudi-

los, apertá-los com toda a força, fazer-lhes manchas negras, bem negras, feri-los... Por quê? Não sei, nem eu mesmo sei – uma nevrose! (Ibid.).

Rodolfo consegue controlar, a princípio, sua “nevrose”, mas o desejo perverso vai se intensificando e tomando o protagonista como uma obsessão:

O desejo, porém ficou, cresceu, brotou, enraizou-se na minha pobre alma. No primeiro instante, a minha vontade era bater-lhe com pesos, brutalmente. Agora a grande vontade era de espetá-los, de enterrar-lhes longos alfinetes, de cozê-los devagarinho, a picadas. E junto de Clotilde, por mais compridas que trouxesse as mangas, eu via esses braços nus como na primeira noite, via a sua forma grácil e suave, sentia a finura da pele e imaginava o súbito estremeção quando pudesse enterrar o primeiro alfinete, escolhia posições, compunha o prazer diante daquele susto de carne que havia de sentir. (Ibid.).

O protagonista, por fim, revela seu desejo à noiva, que, submissa, aquiesce. A conotação sexual do ato é explícita:

Tirei da botoeira da casaca um alfinete, e nervoso, nervoso como se fosse amar pela primeira vez, escolhi o lugar, passei a mão, senti a pele macia e enterrei-o. Foi como se fisesse uma pétala de camélia, mas deu-me um gozo complexo de que participavam todos os meus sentidos. Ela teve um ah! de dor, levou o lenço ao sítio picado, e disse, magoadamente: “Mau!” (Ibid., p. 20-21).

No prazer experimentado por Rodolfo, a dor e o sofrimento de Clotilde exercem papel fundamental. Ele compraz-se intensamente em saber o quanto doeram as alfinetadas em Clotilde e com a submissão da moça.

Então depois, Justino, sabes? Foi todo o dia. Não lhe via a carne, mas sentia-a marcada, ferida. Così-lhe os braços! Por último perguntava: “Fez sangue, ontem?” E ela pálida e triste, num suspiro de rola: “Fez...” Pobre Clotilde! A que ponto eu chegara, na necessidade de saber se doera bem, se ferira bem, se estragara bem! E no quarto, à noite, vinham-me grandes pavores súbitos ao pensar no casamento porque sabia que se a tivesse toda havia de picar-lhe a carne virginal nos braços, no dorso, nos seios... Justino, que tristeza!... (Ibid., p. 22).

Quando sua perversão é finalmente descoberta e condenada pela família da noiva, Rodolfo sai em busca de prostitutas pela cidade. Ele, porém, não encontra, nem nos lugares mais obscuros, a aceitação do seu prazer. Mesmo aquelas com perfis masoquistas, que se submetiam a instintos sádicos de seus amantes, o desprezavam: “Esses entes querem apañhar do amante, sofrem lanhos na fúria do amor, mas tremem de

nojo assustado do ser que pausadamente e sem cólera lhes enterra alfinetes. Eu era ridículo e pavoroso.” (Ibid., p. 23-24).

Resta-lhe vivenciar seu desejo a partir de vítimas fortuitas, escolhidas ao acaso na vastidão da cidade e com a proteção do anonimato. Ao fim do conto, o primeiro narrador vê o protagonista se despedir de seu interlocutor e mudar de vagão, em perseguição a uma jovem. Rodolfo tornara-se um predador noturno, vagando pela noite da cidade em busca de vítimas ocasionais.

O conto de João do Rio, se por um lado constrói uma personagem deplorável, uma monstruosidade moral nos moldes do gótico tardio finissecular e do decadentismo, por outro parece tratar a perversão do protagonista como uma das múltiplas formas idiossincráticas do desejo humano. Justino, após ouvir o relato de Rodolfo, dirá:

– Caso muito interessante, Rodolfo. Não ha dúvida que é uma degeneração sexual, mas o altruísmo de S. Francisco de Assis também é degeneração e o amor de Santa Teresa não foi outra coisa. Sabes que Rousseau tinha pouco mais ou menos esse mal? És mais um tipo a enriquecer a série enorme dos discípulos do marques de Sade. Um homem de espírito já definiu o sadismo: a depravação intelectual do assassinato. És um *Jack-the-Ripper* civilizado, contentas-te com enterrar alfinetes nos braços. Não te assustes. (Ibid., p. 21).

O conselho de Justino – “Não te assustes.” – pouco efeito tem sobre o transtornado protagonista. É ao leitor que ele se dirige. O tom *blasé* da passagem chama atenção para o quanto há de normalidade na anormalidade de Rodolfo. Sua “degeneração” faz dele pouco mais do que outro espécime fugitivo da galeria do Divino Marquês, vagando pelas ruas da cidade do Rio.

Reflexos pagãos

Gastão Cruls (1888-1959), médico e escritor carioca, hoje praticamente desconhecido do grande público e pouco contemplado pela crítica, foi o autor de alguns contos que tematizaram a tensão entre sexo e horror. Dentre eles, poderíamos destacar “Noite brancas” (1920), a história de um jovem visitado à noite por uma misteriosa mulher, que acaba se revelando portadora de uma doença contagiosa. Além desse, temos “Ao embalo da rede” (1923), em que o protagonista descobre que se excita sexualmente na presença de cadáveres. É, contudo, em “O espelho”, publicado no livro *História puxa história* (1938),

que Cruls obtém o melhor resultado, ao criar uma narrativa que funde genuinamente horror e sexo.

O narrador-protagonista de “O espelho” inicia o relato lembrando do aviso que dera à esposa, Isa: “Não compre esse espelho. Isso não é móvel para casa de gente séria” (Cruls, 1951, p. 239). O objeto que dá nome ao conto fora adquirido em um leilão, no qual venderam-se diversos outros pertences de uma famosa cortesã, uma das mulheres “mais mundanas do seu tempo” (Ibid., p. 340), conhecida por seus “amores migratórios” (Ibid., p. 341):

Dançarina de café-concerto, concubina de políticos e argentários, por ela ardera, trinta anos antes, a fina flor da nossa mocidade. Morena, de grandes olhos pretos e rasgados, dizia-se turca (o mais certo é que fosse argeliana), e como turca exibia-se no palco, quase nua, o corpo admirável flamejando sob véus transparentes, a desengonçar-se numa dança de ventre. (Ibid., p. 340).

A ideia de que o espelho promoveria a desestruturação do ambiente doméstico organizado e apolíneo, a partir de suas origens profanas e dionisíacas, é constante durante todo o conto. O objeto destoa dos outros móveis e cômodos da casa e causa a repulsa inicial do narrador por seus detalhes em bronze: figuras de sátiros e de ninfas, que “impavam de luxúria, desbragavam-se em posturas lascivas” (Ibid.). Essas imagens pagãs ressaltam, ainda mais, o aspecto sexual do espelho e seu impacto na casa:

E, no meio de tudo isso, o tal espelho, o fatídico espelho por que Isa se encantara e que lá também ficava no quarto de dormir, bem defronte à cama. Apenas ali, naquele ambiente cálido e voluptuoso, – o ninho de uma verdadeira cortesã – cercado de coxins macios, telas ousadas e uma ou outra estatueta de nu esplendoroso, a sua presença não chocava. Bem outro, porém, havia de ser o aspecto daquela peça, aparatosa e impudica, quando figurasse lá em casa, **a contrastar com a linha de serenidade e apurado bom-gosto de um interior familiar.** (Ibid., p. 341. Grifos nossos).

Desde a sua chegada, o espelho, por suas dimensões, “acabou por tomar o lugar de quase todos os outros móveis” (Ibid., p. 339) do quarto de dormir do casal. Além disso, o jogo de reflexos, permitido por seu formato de tríptico, contribuiu para a completa alteração da atmosfera, que se tornou, ao mesmo tempo, de luxúria e de degradação. Há, portanto, uma marcação forte de repulsa ao sexo por meio dessa associação entre sexualidade e definhamento:

O efeito era deveras surpreendente. Criava-se uma atmosfera de sonho e fantasmagoria. Víamo-nos com os rostos muito **pálidos**, quase com um **livor de morte**, e onde os traços mais marcantes, contrastando com manchas de **sombra**, se recortavam em linhas nítidas. Apenas, naquelas **máscaras hirtas**, naquelas faces **descaveiradas**, dentro das **órbitas fundas**, os olhos chamejavam fulgor estranho. § Pinta de insanidade? Esto de luxúria? E outra vez os nossos lábios se procuraram, ardendo de febre, mordiscados de desejos. (Ibid., p. 342. Grifos nossos).

No decorrer do conto, o narrador faz ver que o espelho passa a não apenas criar ilusões e fantasmagorias no ambiente, mas também altera o comportamento dos personagens:

Hoje estou convencido de que aquele móvel resumava sensualidade, vaporava concupiscência, – um hálito quente de excitação erótica, que nos urtigava o corpo de tentações diabólicas e enchia o cérebro de visões incandescentes. Dir-se-ia que daquelas folhas de vidro estanhado se projetavam sobre a nossa cama todas as cenas de abominação e luxúria, todos os vícios e torpitudes que nelas se haviam fixado durante o tempo em que tinham estado a serviço da cortesã. Não só Isa mas a mim também, contagiara o mesmo ardor da carne eternamente insatisfeita, dos lábios que não se dessedentam, dos sentidos que não se atreguam. O sangue que nos raivava nas veias pedia volúpias novas, requintes nunca dantes experimentados [...] (Ibid., p. 343).

Como um autêntico artefato mágico, o espelho traz, após ter propiciado benefícios, uma série de efeitos colaterais. O narrador, inicialmente feliz ao aproveitar essas mudanças na vida sexual do casal, começa a temer que não conseguirá mais satisfazer sua esposa. Ele credita o comportamento insaciável da mulher às imagens que, supostamente, o espelho projetaria para ela. Passa, então, a ser tomado por um ciúme doentio em relação a essas imagens:

Mas cedo também me dei conta que àquele despertar dos sentidos surgira nela uma **verdadeira bacante, abrasada de desejos, ávida de prazeres, e perfeitamente iniciada em todos os segredos da volúpia**. E era isso o que eu não explicava, a não ser por influência do espelho, **o maldito espelho**, que viera conspurcar o nosso quarto. [...] § [...] nem sempre ela encontrava em mim o macho ardente, o amante impetuoso das primeiras saturnais. Daí pequenas rugas, dias de ressentimento mútuo, até as grandes discussões que, girando em torno do amaldiçoado espelho e durante as quais não raro ouvi as mais graves ameaças, foram o ponto de partida das minhas primeiras dúvidas, dos meus

primeiros temores acerca do seu procedimento. (Ibid., p. 343-44. Grifos nossos).

A situação agrava-se quando o narrador-protagonista começa a notar outros homens refletidos em seu lugar no espelho, imitando-lhe os gestos fielmente, mas com tipos físicos totalmente distintos:

Uma noite, porém, a noite da minha desgraça, caiu-me a venda dos olhos. O espelho foi pilhado em flagrante e não pôde mais negacear comigo. Vi, então, todo o ludíbrio de que vinha sendo vítima. Como Isa me enganara durante aquele tempo todo! As carícias que ela me dava, as ternuras com que me envolvia, eram dispensadas a outros, os muitos outros que tinham passado pelos braços da cortesã. Não era eu que lhe cevava a febre dos sentidos, o apetite da carne, os rescaldos da luxúria, mas a súcia dos machos dissolutos que rebojavam na minha cama como se estivessem num quarto de bordel. (Ibid., p. 346).

Essa percepção espectral ganha veracidade, pelo menos aos olhos do narrador, quando Isa faz comentários sobre uma tatuagem que ele próprio não possuía no corpo. E a confirmação – queira o leitor crer no poder mágico do espelho ou na loucura do narrador – se dá no epílogo da história, quando o espelho do centro do tríptico se quebra, retendo na superfície um homem, descrito quase como monstro:

As duas faces laterais, que nada haviam sofrido, reproduziam-me a imagem com nitidez. Era bem o meu rosto que ali estava, de tez macilenta, traços longos e puxados. E bem o meu corpo escanifrado, de costelas à mostra e pelo ralo. No centro, porém, desafiava-me a figura do outro. Digo do outro, porque nada tinha de mim, a não ser os gestos. Um animalaço bem acabado, de gorja taurina e peito ancho. E lanzudo como um fauno. A fenda do espelho cortava-lhe o rosto transversalmente e esse gilvaz arrepanhava-lhe a boca num riso sardônico com que parecia zombar de mim. § E tinha do que zombar. Que figura miserável fazia eu diante daquele rival viripotente! (Ibid., p. 347).

Diante desse duplo, desse “outro” bestial que o espelho reflete – ou que sua insegurança projeta – o narrador descontrola-se:

Com frenesí, pus-me a espatifar o espelho. A princípio, metendo-lhe os pés e jogando sobre ele tudo o que me estava mais à mão. Depois, até Isa fui arrancar da cama, com forças que nunca supusera ter (talvez as do outro), para arremessa-la violentamente de encontro ao macho nauseabundo. § E aquele sangue, que salpicava tudo, de onde viria? Acaso o infame, ao ser assim estraçalhado, se esvaía por todas as veias? Quem sabe lá? Mas vinha também de mim, já de pés e mãos encarniçados. E ainda de

Isa, sobre cujo corpo eu caíra, mundo de um estilhaço pontiagudo, e no qual ia abrindo, **com volúpia, profundos e mortais rasgões**. (Ibid., p. 347-48. Grifos nossos).

No conto de Cruls vemos como o mundo racional e organizado do protagonista é desestruturado pelo irromper dos impulsos desestabilizadores do sexo. O ambiente doméstico é repentinamente invadido e destruído por figuras pagãs, como bacantes, mênades, sátiros e faunos, que, encarnados em Isa e no narrador, vivem, insaciáveis, apenas para os próprios prazeres. O espelho e a imagem monstruosa que ele reflete podem ser tomadas como uma metáfora nada sutil da vontade apolínea sendo subjugada pelo desejo dionisíaco.

*

Os contos aqui apresentados ilustram como a potência do sexo, manifestação primária da natureza no homem, foi representada, em nossa literatura, como um estorvo aos valores morais (*Noite na Taverna*), à razão (“Noivados trágicos”), à organização da sociedade (“Dentro da Noite”) e à família (“O espelho”). Contra a ameaça do sexo – capaz de levar o homem aos estados primordiais de caos e de barbárie, nos quais a violência e o medo imperam – a morte e a destruição aparecem corriqueiramente como soluções, dando forma a uma tradição, já longa e ainda não superada, do vínculo entre sexo, horror e morte na ficção.



Referências bibliográficas

- Albuquerque, Medeiros e. Noivados Trágicos. In: *Mãe Tapuia*. Rio de Janeiro: F. Briguet & CIA, s.d. pp. 7-33.
- Aylward, David. The Revenge of the Past: The Cultural Meaning of Supernatural Literature. *Borderland: Dark fantasy*. Vol. 1, no. 2, 1985.
- Azevedo, Álvares de. A noite na taverna. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. pp. 564-608.
- Bataille, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- Cruls, Gastão. O espelho. In: *Contos reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. pp. 339-48.

- El Far, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870 - 1924)*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- Freud, Sigmund. *Um Caso de Histeria. Três Ensaios sobre Sexualidade e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- King, Stephen. *Dança macabra: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- Paglia, Camille. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- Rio, João do. *Dentro da noite*. São Paulo: Antiqua, 2002.
- Sade, Marquês de. *A filosofia na alcova*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- Sade, Marquês de. Notas sobre o romance. In: *Os crimes do amor e A arte de escrever ao gosto do público*. Porto Alegre: L&PM, 2002. pp. 27-56.
- Volobuef, Karin. Álvares de Azevedo e a ambiguidade da orgia. *Organon* (UFRGS), v. 38/39, pp. 113-131, 2005.
- Winter, Douglas W. *Faces of fear: Encounters with the creators of modern horror*. New York; Berkeley Books, 1985.

