

Espaços tropicais da literatura do medo: traços góticos e decadentistas em narrativas ficcionais brasileiras do início do século XX

Prof. Dr. Júlio França¹ (UERJ)

Resumo:

Nas narrativas ficcionais, a construção do locus horribilis é essencial para a produção do medo como efeito de recepção. As características objetivas dos espaços narrativos são tão importantes quanto a percepção subjetiva que personagens e os próprios leitores têm do ambiente. Tais percepções não são, na maioria das vezes, idiossincráticas, mas respondem a determinadas condições culturais. Buscando descrever como o tempo histórico da narração afeta as paisagens do medo, tomamos contos de Gastão Cruls, para demonstrar a influência da estética e da visão de mundo gótico-decadentistas em narrativas brasileiras do início do século XX.

Palavras-chave: Romantismo Gótico, Decadentismo, Literatura do Medo, Espaços Narrativos, Gastão Cruls.

1 Introdução

A comunicação apresentada no XIII Congresso Internacional da ABRALIC, no âmbito do simpósio “Vertentes do insólito ficcional em literaturas de língua portuguesa”, consistiu na atualização dos últimos resultados dos trabalhos do grupo de pesquisa “O medo como prazer estético”, ligado ao GT da ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional. Fundamentalmente, foi o desdobramento das reflexões sobre os espaços narrativos da literatura do medo no Brasil, e, portanto, uma continuação do ensaio “A alma encantadora das ruas e Dentro da noite: João do Rio e o medo urbano na literatura brasileira” (FRANÇA, 2013).

A versão aqui registrada trai sua origem como texto para ser ouvido, não lido, e tampouco esconde sua condição de *work in progress*. Foram incorporadas várias sugestões que me foram feitas pelos membros do simpósio, em especial as do Prof. Fernando Monteiro de Barros, a quem agradeço sobretudo as preciosas indicações bibliográficas.

2 Elementos narrativos da literatura do medo

Nosso método de trabalho tem sido observar as peculiaridades dos elementos estruturais da literatura brasileira do medo¹ no período por nós estudado – um intervalo de tempo que cobre o século XIX e as primeiras décadas do século XX. Começando pelas **personagens**, identificamos e descrevemos as características genéricas da personagem arquetípica dessas narrativas, o ser monstruoso. Em seguida, dedicamo-nos a compreender os processos de construção do **espaço** narrativo do medo em nossa literatura. Foi exatamente ao longo da análise do *locus horribilis* que percebemos a necessidade de integrar as considerações sobre o **tempo da narração** à reflexão sobre os espaços ficcionais. Em outras palavras, não há espaço sem tempo, e não é possível falar de espaços do medo sem contemplarmos sua historicidade, sem atentarmos para o momento de enunciação das obras estudadas².

¹ Para maiores detalhes sobre a noção de literatura do medo no Brasil ver FRANÇA, Julio, SILVA, Luciano Cabral. A preface to a theory of Art-fear in Brazilian literature. In: *Revista Ilha do Desterro*. No. 62. Florianópolis: UFSC, 2012.

² Na sequência de nossa pesquisa, “enredo” e “narrador” serão os futuros elementos a serem estudados.

O espaço é um elemento central nas narrativas do medo. Quando não é personificado e transformado na própria personagem monstruosa, o espaço narrativo é responsável direto por conferir ao ser monstruoso grande parte de seu poder de provocar o medo e as demais emoções correlatas. A capacidade de horrorizar das personagens monstruosas é muito dependente da construção espacial – em sua dimensão geográfica, física, social e mesmo psicológica. O *locus horribilis* pode mesmo ser encarado como um *topos* da literatura do medo, como pode ser comprovado pelas incontáveis narrativas que tematizam locais mal-assombrados.

Os espaços são capazes de inspirar medo não apenas em decorrência de suas características concretas, físicas, mas dependem da percepção subjetiva que os indivíduos têm deles. Nas palavras de Yi-Fu Tuan:

O medo existe na mente, mas, exceto nos casos patológicos, tem origem em circunstâncias externas que são realmente ameaçadoras. “Paisagem” (...) é uma construção da mente, assim como uma entidade física mensurável. “Paisagens do medo” diz respeito tanto aos estados psicológicos como ao meio ambiente real. (TUAN, 2005. p.12)

As percepções que os indivíduos têm dos lugares, entretanto, não são apenas idiossincráticas, elas respondem a determinadas condições culturais. Uma “paisagem do medo” é, portanto, algo complexo, que combina a objetividade do espaço físico com a subjetividade do espaço psicológico. No caso da ficção, os aspectos geofísicos e socioculturais são sempre dependentes da perspectiva de quem os descreve (narradores, personagens) e da de quem os experimenta (personagens, leitores).

Engana-se quem acredita que as “paisagens do medo” restringem-se às narrativas de horror, ou que existam apenas nos mundos ficcionais. “Cada moradia é uma fortaleza construída para defender seus ocupantes humanos dos elementos; é uma lembrança constante da vulnerabilidade humana”, lembra-nos Tuan (IBID.) Habitar ambientes adversos e lutar continuamente para controlá-los são experiências primais dos homens:

De modo geral, todas as fronteiras construídas pelo homem na superfície terrestre – cerca viva no jardim, muralha na cidade, ou proteção do radar – são uma tentativa de manter controladas as forças hostis. As fronteiras estão em todos os lugares porque as ameaças estão em toda parte: o cachorro do vizinho, as crianças com sapatos enlameados, estranhos, loucos, exércitos estrangeiros, doenças, lobos, vento, chuva. (IBID. p.12-13)

Para o geógrafo chinês, toda construção humana – mental ou material – é um componente na paisagem do medo, porque existe para controlar o caos (físico ou o cognitivo) que nos ameaça. Contos de fadas, lendas, mitos e sistemas filosóficos funcionam, no plano da imaginação, como as muralhas e os castelos no mundo concreto, “são refúgios construídos pela mente nos quais os homens podem descansar, pelo menos temporariamente, do assédio de experiências novas e da dúvida.”(IBID)

Essa luta contra tudo o que está fora de nós, que está para além de nossas fronteiras, é, em última instância, uma luta contra a própria natureza – e, muitas vezes, contra a própria natureza humana. As organizações sociais são nossas principais defesas contra o caos. Como diz Camile Paglia:

Sem sociedade, estaríamos sendo jogados de um lado para outro nas tempestades do mar da barbárie que é a natureza. Podemos alterar essas formas, lenta ou subitamente, mas nenhuma transformação na sociedade vai mudar a natureza. Somos apenas uma dentre a multidão de espécies sobre as quais a natureza exerce indiscriminadamente sua força. A natureza tem um programa mestre que mal podemos conhecer. (PAGLIA, 1992. p.13)

A ensaísta norte-americana observa ainda como o homem dito civilizado esconde de si a extensão de sua subordinação à natureza por meio de grandiosas construções culturais, como as artes e as religiões. Tal procedimento conduziria a um estado de ilusão necessário à vida civilizada: “A ideia da benevolência última da natureza e de Deus é o mais poderoso dos mecanismos de sobrevivência do homem. Sem ela, a cultura reverteria ao medo e ao desespero.” (PAGLIA, 1992. p. 13). Nossas estruturas sociais funcionariam, pois, como represas, que ajudam a conter a ameaça constante do caos. Ao longo da história, as sociedades vão sendo mais ou menos bem sucedidas na contenção de seus medos.

A natureza do medo vai mudando à medida que a criança cresce, tal como acontece com uma sociedade que, com o transcorrer do tempo, torna-se mais complexa e sofisticada. As paisagens do medo não são situações permanentes da mente, ligadas a segmentos imutáveis da realidade tangível; nenhum esquema atemporal pode simplesmente englobá-las. Por isso é necessário abordar as paisagens do medo tanto da perspectiva do indivíduo quanto do grupo, e colocá-las, ainda que sob a forma de tentativa, em um marco histórico. (TUAN, 2005. p.14-5)

No intuito de descrever como as transformações históricas da mentalidade afetam as paisagens do medo, passamos a tentar compreender a influência do tempo histórico nos espaços ficcionais da literatura do medo.

3 A historicidade do medo: o Gótico e o Decadentismo

Nossa primeira articulação entre tempo da narração e espaço do medo baseou-se numa hipótese simples, construída a partir da leitura e da análise das obras literárias por nós estudadas. Supúnhamos que a tradição cultural do romantismo gótico ajudaria a explicar o predomínio do medo em espaços rurais, característico da ficção do XIX, e a tradição do decadentismo *fin de siècle* justificaria a hegemonia do medo urbano do início do século XX (cf. FRANÇA, 2013).

O estudo da confluência entre as paisagens ficcionais do medo e o *Zeitgeist* levou-nos, porém, a questionar se as literaturas gótica e decadista encetariam, de fato, duas visões de mundo particulares ou se esta não seria um desdobramento daquela. Concordando com o pensamento de Mario Praz, em sua já clássica obra *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, passamos a entender que, no campo da literatura do medo, o horror gótico e o terror decadentista são frutos de causas muito similares – não por acaso, Luís Edmundo Coutinho (2010), atentando para as grandes semelhanças existentes entre ambos, refere-se ao Gótico e ao Decadentismo como os “Gêmeos Sinistros”. Para os objetivos deste ensaio, três pontos são especialmente importantes:

(i) Tanto góticos quanto decadentistas **rechaçam a clássica estética do belo**, fundada na harmonia, no equilíbrio e na proporcionalidade das leis naturais. A natureza, para ambos, não se dá como o idealizado conjunto de leis descrito pelo Iluminismo do XVIII ou pelo Positivismo do XIX, mas como “a desumanizante brutalidade da biologia e da geologia, o desperdício e derramamento de sangue darwinianos, a miséria e podridão” (PAGLIA, 1992. p.17). Se, durante séculos, a arte ocidental esforçou-se para dar à incerteza da existência “uma forma mais palatável para a imaginação” (IBID.), os escritores góticos e os decadentistas encaram de frente o caos que rege nossa existência.

(ii) O escritor gótico e o escritor decadentista **são desencantados com a modernidade**. Não são entusiastas dos novos tempos, não aderem à euforia das utopias românticas. A primeira experiência política de espírito romântico, a Revolução Francesa, que “não terminou em um paraíso político, mas no inferno do Reinado do Terror” (IBID. p.14), assombra-os como a lembrança de um sonho idílico que se transformou em um pesadelo horrendo. A crença no homem naturalmente bom deu lugar à certeza de que, ao menor abalo das complexas estruturas sociais que criamos para iludir

nossa corrompida natureza humana, nossa crueldade inata virá a tona, revelando o que verdadeiramente somos.

(iii) A ficção gótica e a decadentista manifestam uma profunda **desconfiança em relação ao discurso da razão** – iluminista, no caso da primeira, positivista, no da segunda. O efeito colateral da ascensão do cientificismo na modernidade foi revelar exatamente a falta de conciliação possível entre as expectativas humanas e os desígnios da Natureza: “não há objetivo na natureza, só a terrível erosão da força natural, salpicando, dilapidando, triturando, reduzindo toda matéria a fluido, à grossa sopa primal da qual brotam novas formas, arquejantes por vida” (PAGLIA, 1992, p. 39). Góticos e decadentistas rejeitam por completo a suposta capacidade apotropaica da ciência.

Como legítimos herdeiros de Sade, e não de Rousseau, o escritor gótico e o decadentista reeditam o olhar libertário romântico, investindo, no plano filosófico, contra os dogmas cientificistas, e no plano estético, contra as tendências realistas e naturalistas, ao “divergir de seus mecanismos de interpretação, por em crise suas metodologias, deslocar seu sistema de estruturação do real” (COUTINHO, 2010. p.18). No caso dos decadentistas, o esforço de superação das poéticas do Naturalismo não impediu, todavia, a contaminação pelas “bizarrias e anormalidades psicológicas” (IBID.) que tanto atraíram os escritores naturalistas, e que se harmonizavam ao gosto gótico pelas patologias. Na raiz dessa fascinação por perversões e perversidades – especialmente no que toca a experiência do sexo – que infestam as narrativas góticas e decadentistas (cf. PRAZ, 1996) estariam as pulsões sensorialistas românticas.

O sexo, lembra-nos Camille Paglia (2005. p.15), “é o ponto de contato entre o homem e a natureza, onde a moralidade e as boas intenções caem diante de impulsos primitivos”. No sexo, expomos nosso espaço mais íntimo – nossa última fronteira, o espaço de nosso corpo – à experiência com o outro. Para demonstrar como os influxos góticos e decadentistas se fazem presentes na narrativa ficcional brasileira do início do século XX, selecionamos três contos do escritor carioca Gastão Cruls: “Noites brancas” [1920], “Ao embalo da rede” [1923] e “O espelho” [1938]. Nas três narrativas, o sexo é associado a práticas repulsivas e abjetas, que aproximam o homem de sua natureza caótica e animal. Em cada uma delas, ceder ao sexo é franquear o espaço do corpo à doença, à loucura, à degradação moral ou à morte.

4 Repulsa ao sexo: influxos góticos e decadentistas em três contos de Gastão Cruls

Em “Noites brancas”, conto do primeiro livro de Cruls, *Coivara*, o protagonista, Carlos de Azambuja, é atormentado por um misterioso bilhete anônimo, que lhe prometia “o mais lindo sonho de amor” (CRULS, 1951. p.59) caso deixasse aberta a porta de seu quarto. Passando dias de convalescência na fazenda de Coronel Jesus, um amigo de seu pai, o jovem protagonista tem sua bucólica estada perturbada pelo misterioso convite e pela dúvida: qual das mulheres da casa teria lhe escrito?

Sem conseguir descobrir qual destas era a autora do bilhete – a esposa ou uma das duas filhas do Coronel –, Carlos, envergonhado por sua “concupiscência” (p. 61), é assombrado por “imagens lascivas” (p. 64), enquanto resiste, o quanto pode, ao “fogo da luxúria” (p. 61). Ele teme, por um lado, o escândalo de ser descoberto, e por outro, o remorso de “conspurcar” (p.64) com uma torpeza a gentileza de seu hospedeiro. Mas se o sexo “conspurca”³, o mero antegozo de suas volúpias é suficiente para gerar um “torpor beatífico”. Arrebatado, Carlos sucumbe ao desejo e decide deixar a porta de seu quarto aberta à noite.

O que é sintomático é o fato de que a decisão se dê em um inocente passeio pelos bosques da fazenda. Os trechos selecionados abaixo revelam como os desejos do protagonista se amalgamam

³ Chamamos a atenção para o campo semântico empregado pelo narrador para descrever o desejo sexual do protagonista.

aos da natureza, descrita “luxuriante”, que age como uma perniciosa influência sobre a própria natureza de Carlos.

Era, então, por novembro e, após os longos meses de estiagem, **a natureza recebia com volúpia o beijo fecundante** das primeiras chuvas. Por todo lado **luxuriava** a vegetação, saboreando-se da seiva nova que lhe mandava a terra humosa e farta. (Grifo nosso. IBID. p.65)

À medida que caminhava naquele ambiente de cenário mágico, atentando para a gama cromática dos verdes, respirando um ar pesado de perfumes sutis e capitosos (...) Carlos sentia que pelo seu organismo também perpassava o mesmo sopro ardente que animava a paisagem. **Dir-se-ia que a mesma seiva que corria nas plantas, latejava agora nas suas artérias**, embebendo-lhe os músculos de um sangue novo, que o tornava mais leve e mais ligeiro, como se um par de asas invisíveis estivesse prestes a transportá-lo para um mundo irreal e tentador, onde a vida fosse uma eterna festa dos sentidos. (Grifo nosso. IBID. p.66)

E **o demônio da luxúria voltava a fustigar-lhe as carnes**, tornando mais vivo o seu desejo de conhecer a amante misteriosa que o emprazara para aquela noite. (Grifo nosso. IBID. p.66)

O protagonista deixa sua porta aberta e sua visitante noturna vem não apenas uma, mas diversas noites seguidas. Sua “amante invisível” (p.67) é descrita como “vampiro luxurioso e insaciável, que todas as noites o possuía furiosamente, a arder na febre de mil desejos” (p.68), exigindo apenas “para o ritual das suas dissipações o mistério da treva e do silêncio” (p.67).

Há, no conto, uma forte sugestão do caráter sobrenatural⁴ de sua concubina, que surge e parte quase imperceptivelmente, protegida pelas trevas. Mas o mistério sobre sua visitante noturna tem uma explicação horrendamente prosaica: havia uma quarta mulher na casa, uma cunhada do Coronel que, sendo vítima da “Morfeia” (p.70), vivia isolada na casa. Os voluptuosos encontros noturnos de Carlos deram-se, pois, com uma leprosa, uma doença, à época, contagiosa, incurável e segregativa – o infectado transformava-se em um pária. Eis o preço da lascívia, a ser pago pelo protagonista, por sucumbir ao chamado da natureza.

Já em “Ao embalo da rede”, conto do livro homônimo de Gastão Cruls, a pulsão sexual conduz o protagonista a duvidar de sua sanidade. Na narrativa, o protagonista, Otávio de Barros, relata a um amigo as razões da dissolução de seu noivado: ele se descreve como “um monstro”, possuidor de uma patologia ainda não definida pela ciência. A razão do duro autodiagnóstico encontra-se em um incidente ocorrido na noite em que velava o cadáver de sua futura sogra:

Na câmara ardente, achando-se por um momento a sós com Elisa, possuía-o de súbito uma excitação estranha, que o levaria sem dúvida às maiores loucuras, se a noiva, logo às primeiras carícias, o não houvesse repellido com um gesto de horror. Datava daí a radical transformação de Elisa, que desde esse dia se retraía e era cada vez mais fria para com ele. Não havia engano: era esta a única razão do rompimento. (CRULS, 1951. p.218)

Seu interlocutor, o narrador do conto, contemporiza, entendendo que teria sido apenas um “estontamento dos sentidos” (IBID.). Otávio, porém, revela, “para horror de si mesmo”, que não se tratara de um caso isolado, mas de um comportamento recorrente:

⁴ Não é descabida uma leitura que explore o forte teor vampírico do conto: os temas da *femme fatale*, do intercuro sexual com a amante misteriosa, do contágio e da ligação entre sexo e morte, comum às narrativas de vampiros, fazem-se presentes em “Noites brancas”.

Mas, tu não conheces a hediondez da minha vida nestes últimos meses, a visita frequente aos necrotérios, o desejo irresistível de assistir às exumações mais horrendas, o gozo que me dão as câmaras mortuárias e os ofícios fúnebres... Há coisas que a gente não sabe como confessar, tanta é a degradação que traduzem. (CRULS, 1951. p.219)

Fazendo a anamnese de seu mal, Otávio situa o irromper de sua “nevrose” em um outro velório, de um certo Coronel Ribeiro, ocorrido durante uma viagem à Paraíba. Ele velava o corpo, em companhia da esposa do falecido, D. Alzira, de quem se enamorara, quando:

Veio o aturdimento dos sentidos, uma onda de volúpia que me invadiu o corpo todo. Aquele luar, o silêncio envolvente, os meus cinco meses de vida continente no sertão... (...) trouxe-a mais a mim, para um primeiro beijo em que os seus lábios procuraram os meus com avidez. Era o delírio. (...) Ia beijá-la novamente, mas D. Alzira, não sei se arrependida ou receosa, para fugir ao meu contato, encaminhou-se com passo leve para a alcova ao lado. Sem hesitar, acompanhei-a e, ali mesmo, remordido pela luxúria, bem junto da rede em que repousava o morto, numa outra que devia ser dela... (IBID. p.224)

Ao descrever seu comportamento, Otávio, como fizera o narrador de “Noites brancas”, busca analogias com a natureza:

Não sei onde li, já há muitos anos certo episódio ocorrido com um caçador que, transido de pasmo e medo, por uma noite enluarada, no deserto indiano, foi forçado a presenciar os longos e ferozes amores de dois grandes tigres de Bengala.

Pois nós nos amamos assim, naquela noite, soltamente, brutalmente, com o calor dos animais no cio, enquanto as velas crepitavam sempre e o ar era cada vez mais pesado das podridões do morto. (IBID.)

A submissão do indivíduo à potência de um dos ciclos da natureza, o cio dos animais, converge, de modo pervertido, com a atração por outro ciclo natural, o da vida. Afinal, o transtorno de Otávio é a coincidência plena entre as pulsões do sexo e da morte:

– Agora, há quinze dias, na casa de Elisa... – Otavio tinha de novo a voz embargada pelo pranto e mal podia prosseguir – Tu dirás que foi o perfume das flores... Eu tenho a certeza, porém, de que foram os primeiros sinais da decomposição... (IBID.)

A singular parafilia – uma necrofilia? Necromania? Tanatofilia? – de Otavio, sua repulsiva atração pelo odor da decomposição, harmoniza-se com a simpatia gótica e decadentista pelas excentricidades e anomalias sexuais. Mas é em “O espelho”, conto do livro *História puxa história*, que Gastão Cruls é melhor sucedido na conversão da repulsa ao sexo em uma narrativa genuinamente de horror.

O conto abre com uma reminiscência do narrador-protagonista, de um alerta que fizera a Isa, sua esposa: “Bem que eu lhe dizia: – Não compre esse espelho. Isso não é móvel para casa de gente séria” (CRULS, 1951. p.339). O espelho em questão, que dá nome ao conto, fora arrematado em um leilão de “uma das mais famosas mundanas do seu tempo. Dançarina de café-concerto, concubina de políticos e argentários” (p.340). Mais do que uma simples mobília no quarto do casal, o espelho, descrito como uma obra de arte única, ocupa toda uma parede. Com sua presença, o quarto do casal transforma-se em um espaço de fantasmagorias, bem ao sabor gótico-decadentista:

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 com fulgor estranho. (IBID. p.342)

Desde o início, o narrador-protagonista manifesta repulsa ao espelho, em primeiro lugar, por sua origem, depois, pelas figurinhas de bronze que o adornavam, “despudorados sátiros e ninfas” que “impavam de luxúria, desbragavam-se em posturas lascivas” (p.339). O formidável móvel – que, por ser um tríptico, não apenas duplicava, mas triplicava as imagens da cama do casal – acaba por transformar a vida sexual do narrador e de Isa:

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 (...).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. Assim, quis tirá-lo dali, afastá-lo da nossa vista, dos quadros de ignomínia que as suas folhas recolhiam, abertas como ficavam bem defronte da nossa cama. (CRULS, 1951. p.343)

Qual um artefato mágico, que cobra os benefícios que provê com efeitos colaterais, a transformação no comportamento sexual de Isa começa afetar o narrador-protagonista. O narrador passa a ser vítima de um ciúme doentio, de sua própria imagem, ou melhor dizendo, de sua própria imagem refletida pelo espelho:

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. Assim, conforme só tardiamente pude certificar-me, a minha figura, projetada sobre o cristal polido e agindo à maneira de um "revelador", trazia-lhe à superfície qualquer das muitas imagens que indelevelmente se haviam fixado nas suas folhas. E de tal modo que elas tomavam o meu lugar, davam-me outro aspecto físico, faziam de mim um indivíduo totalmente diverso do que sou, embora sempre me respeitassem os gestos e as atitudes. (IBID. p. 344)

O narrador supõe-se traído pelas imagens que o espelho fazia Isa ver. O clímax da narrativa se dá na noite em que, no clímax de um ato sexual, o espelho racha diagonalmente:

As suas 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 arcabouçado, de gorja taurina e peito ancho. E lanzudo como um fauno. (...) Que figura miserável fazia eu diante daquele rival viripotente! Não era à toa que as imagens laterais me permitiam o doloroso confronto. E assim se explicava por que Isa mudara tanto. Era com aquele e outros que ela se abrasava entre os meus braços.

Com frenesi, pus-me a espatifar o espelho. (...) Depois, até Isa fui arrancar da cama, com forças que nunca supusera ter (talvez as do outro), para arremessá-la violentamente de encontro ao macho nauseabundo.

O espelho já se fizera em pedaços, mas a figura continuava presente e em cada caco havia bocados dela. 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, munido de um estilhaço pontiagudo, e no qual ia abrindo, com volúpia, profundos e mortais rasgos. (IBID., p. 347-8)

Em Gastão Cruls, o corpo humano, primeiro e último bastião de defesa contra os riscos externos, é constantemente ameaçado ao retorno a sua natureza selvagem e indomesticável. O sexo é a potência primordial, capaz de nos arremessar de volta ao nosso estado natural por excelência: a barbárie, o caos. E o paradoxo é que esse mal será capaz de nos dar prazer. Os escritores góticos e os decadentistas dão de ombros, e mostram o horror e a sordidez plenamente conscientes de que podem e vão provocar prazer. Estamos definitivamente sob os auspícios do terrível Marquês.

Referências Bibliográficas

- 1) COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. "Romantismo e Decadentismo: gêmeos sinistros?". In: _____ & FARIA, Flora de Paoli (org.). **Faces rituais da poesia**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010.
- 2) CRULS, Gastão. **Contos Reunidos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.
- 3) FRANÇA, Júlio. *A alma encantadora das ruas e Dentro da noite: João do Rio e o medo urbano na literatura brasileira*. In: GARCIA, Flávio, FRANÇA, Júlio, PINTO, Marcello de Oliveira (org.). **As arquiteturas do medo e o insólito ficcional**. Rio de Janeiro: Caetés, 2013.
- 4) PAGLIA, Camille. **Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- 5) PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Trad. Philadelpho Meneses. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- 6) SÁ, Daniel Serravalle. **Gótico Tropical; o sublime e o demoníaco em O Guarani**. Salvador: EDUFBA, 2010.
- 7) TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. Tradução Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

i **Júlio FRANÇA, Prof. Dr.**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
Departamento CULT, Setor de Teoria da Literatura
julfranca@gmail.com