

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ - UESPI
Campus Universitário Poeta Torquato Neto
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
COORDENAÇÃO DO MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS
Área de Concentração: *Literatura, Memória e Cultura*

RAVENA AMORIM CHAVES

O MITO DO VAMPIRO EM MIRCEA ELIADE: O EROTISMO VAMPIRESCO
EM *SENHORITA CHRISTINA* (1936)

Linha de Pesquisa: *Literatura e Outros Sistemas Semióticos*

Orientador:
Profº Dr. José Wanderson Lima Torres

Teresina – PI
2017

RAVENA AMORIM CHAVES

**O MITO DO VAMPIRO EM MIRCEA ELIADE: O EROTISMO VAMPIRESCO
EM *SENHORITA CHRISTINA* (1936)**

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura, Linha de Pesquisa: Literatura e outros sistemas semióticos como requisito parcial a obtenção do título de Mestre em Letras.
Orientador: Dr. José Wanderson Lima Torres.

TERESINA

2017

C512m Chaves, Ravena Amorim.

O mito do vampiro em Mircea Eliade: o erotismo vampiresco em *Senhorita Christina* (1936) / Ravena Amorim Chaves. - 2017.

125 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Piauí - UESPI, Mestrado Acadêmico em Letras, 2017.

Área de concentração: Literatura, Memória e Cultura.

“Orientador: Profº. Drº. José Wanderson Lima Torres.”

1. *Senhorita Christina*. 2. Literatura gótica. 3. Erotismo.
4. Vampiro. I. Título.

CDD: 810



GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

**O MITO DO VAMPIRO EM MIRCEA ELIADE: O EROTISMO VAMPIRESCO EM
SENHORITA CHRISTINA (1936)
RAVENA AMORIM CHAVES**

Esta dissertação foi defendida às 16h, do dia 14 de junho de 2017, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. A candidata apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO (Aprovado, não aprovado).

José Wanderson Lima Torres
Professor Dr. José Wanderson Lima Torres – (UESPI)
Orientador

José Renato de Araújo Sousa
Professor Dr. José Renato Araújo Sousa
1º examinador – (UESPI)

Fabrizio Flores Fernandes
Professor Dr. Fabrício Flores Fernandes
2º examinador – (UESPI)

Visto da Coordenação:

Algemira de Macêdo Mendes
Profa. Dra. Algemira de Macêdo Mendes
Coordenadora do Mestrado Acadêmico em
Letras da UESPI

Algemira de Macêdo Mendes
Coordenadora do Mestrado
Acadêmico em Letras - UESPI
Matrícula: 085952-4

Rua João Cabral, Nº 2231 - Pirajá – CEP: 64.002-150 Teresina -PI
Telefone (86) 3213-2547 / 3213 – 7942

AGRADECIMENTOS

À força que me faz levantar todos os dias e que colocou pessoas tão especiais a meu lado, tornando minha caminhada mais aprazível.

À minha família e amigos, pelo apoio ao longo desses anos de estudo e dedicação.

À minha terapeuta Ariadine Pessoa, que sempre acreditou em meu potencial e que soube me fortalecer nos momentos em que mais precisei.

À Gláucia Vasconcelos pela amizade sincera e que desde o início da minha aprovação no mestrado me auxiliou e me acalentou nas dificuldades.

Aos amigos do mestrado acadêmico pela união, força e solicitude que cada um demonstrava para com o outro. Em especial, à Caroline Pessoa e Abílio Neiva, irmãos de luz que tornaram a estadia no curso um presente e que sempre disponibilizaram atenção e carinho.

Ao meu orientador José Wanderson Lima Torres, que, com paciência e zelo, ajudou-me nessa jornada de aprendizagem pelo mundo do erotismo e da literatura vampiresca. Obrigada pela orientação e pela credibilidade em mim confiada.

*“Eu sei, meu caro mestre, oferecer delícias
Ao homem que sufoco aos beijos e carícias
Ou quando os seios dou a ele pra mordê-los,
Tímida e libertina esquivo-me aos apelos,
Mas, nesta minha cama, escravos da emoção,
Até os Serafins se rendem à perdição”.*

(Baudelaire)

RESUMO

Senhorita Christina é um romance do autor romeno Mircea Eliade escrito em 1936. A obra nos apresenta uma personagem vampíresca que tem como desejo voltar à vida. Para tal, a vampira busca, através do sexo, romper a fronteira entre o mundo dos vivos e dos mortos, seduzindo a todos que cruzam seu caminho. Em função disso, o presente trabalho parte da investigação da representação do erotismo na obra eliadiana. Tem como objetivo geral analisar como é explorado o erotismo através das aparições da Senhorita Christina no decorrer da narrativa. Como objetivos específicos, busca: 1) analisar o erotismo na literatura gótica e dentro campo histórico-literário, indicando seus principais representantes, 2) compreender a erotização vampíresca e os modelos que serviram como base para seu reconhecimento literário. O trabalho foi desenvolvido por meio do método crítico-analítico, investigando a obra literária baseada nos conceitos de erotismo e literatura gótica. As bases teóricas usadas para o embasamento dessa pesquisa bibliográfica contam com os autores Alberoni (1990), Alexandrian (1993), Argel e Moura Neto (2008), Bataille (1987), Eliade (2002), Paz (1994) e Williamson (2011), fundamentais para a discussão sobre erotismo e vampiros. Verificamos que o erotismo vampíresco em *Senhorita Christina* ocorre de diversas maneiras ao longo da narrativa, sendo o vampiro o detentor da imortalidade, da fuga das amarras sociais e da liberdade sexual tão temida e desejada pelo ser humano. Configura-se na obra, portanto, o poder temível e simultaneamente sedutor que a figura vampíresca exerce nos seres humanos ao longo dos séculos.

Palavras-chave: *Senhorita Christina*. Literatura gótica. Erotismo. Vampiro. Feminino.

ABSTRACT

Miss Christina is a novel written by the Romanian author Mircea Eliade, in 1936. This work introduces a vampire character that desires to revive. Thus, by sex, the vampire wants to break the boundary between the world of the living and the dead, seducing everyone who crosses her path. The current essay starts from the investigation of the representation of eroticism in the Eliadian work. Its general goal aims to analyze how the eroticism is explored through the apparitions of Miss Christina during the narrative. The specific goals seek: 1) to analyze the eroticism in the gothic literature and within historical-literary field, indicating its main representatives. 2) To understand the vampire eroticization and the models that served as basis for its literary recognition. The essay was developed through the critical-analytical method, investigating the literary work based on the concepts of eroticism and Gothic literature. Theoretical bases used to base this bibliographic research include the authors Alberoni (1990), Alexandrian (1993), Argel and Moura Neto (2008), Bataille (1987), Eliade (2002), Paz (1994) and Williamson (2011), essential to the discussion of eroticism and vampires. We find that vampire eroticism in *Miss Christina* occurs in a variety of ways throughout the narrative, with the vampire being the possessor of immortality, the escape from social moorings, and sexual freedom so feared and desired by the human being. The work, therefore, configures the fearsome and simultaneously seductive power that the vampire figure exerts on human beings over the centuries.

Key words: *Miss Christina*. Gothic literature. Eroticism. Vampire. Feminine.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 TRÊS VISÕES SOBRE O EROTISMO	18
2.1 Viés histórico	18
2.2 O erotismo por George Bataille	29
2.3 O erotismo por Francesco Alberoni.....	36
2.4 O erotismo místico segundo Mircea Eliade.	43
3 NO DELEITE DA LITERATURA ERÓTICA	53
3.1 As representações históricas do erotismo no campo literário	53
3.2 O erotismo X A pornografia	64
3.3 Os amantes do erotismo literário	73
4 NAS CURVAS DO EROTISMO VAMPIRESCO.....	84
4.1 O Legado Gótico.....	84
4.2 Vampiros: o prazer transgressor.....	93
4.2.1 O Vampiro Literário.....	97
4.3 Senhorita Christina: a sexualidade demoníaca eliadiana.....	103
Considerações finais.....	118
REFERÊNCIAS	122

1 INTRODUÇÃO

Desde muito tempo, o vampiro e a literatura fazem parceria. Já existe um número considerável de trabalhos acerca deste tema, que vêm ganhando uma grande força nas últimas décadas. O ser da noite ganhou diversas aparições: nos livros, em músicas, nos HQs, em mangás, em jogos de RPG, no cinema e, mais recentemente, em séries de TV. Na obra *Senhorita Christina* (1936), objeto de estudo deste trabalho, Mircea Eliade explora o erotismo e a sedução do vampiro, no caso a figura sedutora e sombria da vampira. Trata-se de uma obra clássica do gênero e de um autor que, além de escritor, foi um historiador e filósofo mundialmente reconhecido, que estudou fenômenos ligados ao mito, ao rito e à religião.

A literatura vampiresca vem ganhando mais espaço e vigor no século XXI, e esse fenômeno literário estimulou o nosso trabalho de conclusão de curso de Letras-Inglês, que analisou esta literatura, cujo foco da pesquisa foi a sedução do vampiro em *Drácula* de Bram Stoker. Posteriormente, devido à ampliação do campo teórico e de novos estudos, foi observado que este crescente surgimento do vampiro também se manifestou com representantes do sexo feminino.

Buscamos, por conseguinte, uma obra literária em que pouco se havia estudado o mito do vampiro no século XX. E na qual se trabalhassem as vertentes eróticas do ser sombrio presente no romance gótico, visto que hoje estas características sofreram alterações e o vampiro pós-moderno goza de humanização e com ela se deleita.

O romance de Eliade, publicado em 1936, é uma obra clássica do gênero, que inspirou diversos filmes e obras literárias. Por exemplo, a obra fílmica *Domnisoara Christina*, do diretor romeno Viorel Sergovici, de 1992 e *Miss Christine*, de 2013, com direção de Alexandru Maftai.

No Brasil, o trabalho de Mircea Eliade impulsionou diversas pesquisas em áreas como a religião comparada, a fenomenologia da religião, a antropologia e a filosofia da história. No entanto, sobre o romance *Senhorita Christina*, que só foi lançado em nosso país em 2011, não foi encontrado registro de nenhuma pesquisa até o datar desta dissertação. Evidenciamos, portanto, algumas pesquisas brasileiras. A *História das Religiões de Mircea Eliade: Estatuto epistemológico, metodologia e categorias fundamentais*, Mendonça (2015), em que é demonstrado um estudo da História das Religiões de Mircea Eliade realizado sobre três aspectos da referida obra: os aspectos

epistemológico, metodológico e categorial. Na primeira parte, é presumido que a História das Religiões eliadiana se trata de uma disciplina e que tal disciplina gira em torno de duas bases, que a autora classifica como a fenomenologia da religião *stricto sensu* e a história das religiões. Na segunda parte, é comentado o método apenas implícito na obra de Mircea Eliade, assegurando principalmente a visão histórica do fenômeno religioso que relaciona fenomenologia e hermenêutica. Na terceira parte deste trabalho, foi elaborado um estudo das principais esferas do pensamento eliadiano, destacando a hierofania, a dialética da hierofania, a dialética do sagrado e do profano, o sagrado, a religião, a experiência religiosa, o espaço sagrado, tempo e história, o *homo religiosus*, o homem ocidental moderno a-religioso, o arquétipo, o arquétipo da *coincidentia oppositorum*, imagens e símbolos, o símbolo religioso, o simbolismo religioso, o mito, o rito, dentre outros.

Diálogos com o Sagrado. O Novo Humanismo em Mircea Eliade, Queiroz (2015), discorre sobre o Novo Humanismo de Eliade (1907-1986), analisando o contexto histórico em que ocorreram as pesquisas, bem como a sua opinião crítica, momento em que, segundo o autor, o homem moderno foi orientado por uma *Weltanschauung* racionalizante e dessacralizante, levando, assim, a experiência do sagrado a um aspecto arcaico da mentalidade humana. Esta pesquisa revela-se como contribuição à experiência do sagrado na concepção de um novo modelo cultural e humanista ante uma civilização secularizada.

O Simbolismo Religioso em Mircea Eliade: Passividade, Dinâmica e Ressignificação, Ramalho (2012), aponta o processo de simbolização de Mircea Eliade. A pesquisa contribui para a compreensão da religião enquanto fenômeno cultural, considerando que o simbolismo retrata a maneira de ser humano no mundo. A pesquisa abrange a proposta da hermenêutica eliadiana, que se configura um estudo pela busca do sentido e das significações nos documentos religiosos.

O estudo de Vitor Chaves de Souza, *A experiência religiosa na constituição da fenomenologia de Mircea Eliade* (2010), visa apresentar os registros de experiências religiosas na vida de Eliade e observar a influência destes conhecimentos na formulação de seu método fenomenológico e seu trabalho filosófico. *A narrativa que constitui mundos: a literatura de Mircea Eliade* (2012), também de Chaves de Souza, apresenta a relação de Mircea Eliade com a literatura, principalmente as convicções e experiências sobre a relação entre literatura e religião no pensamento do autor. O livro *Mircea Eliade e o pensamento ontológico arcaico* (2014), ainda do mesmo autor, aborda tanto a formação intelectual de Eliade como o desenvolvimento de sua espiritualidade em relação às manifestações do

sagrado. Nesta obra, também são observados os trabalhos literários do autor romeno, em que se evidencia um outro modo de expressar suas concepções filosóficas. Os trabalhos de Vitor Chaves de Souza, através de uma minuciosa pesquisa, apresentam a influência de Eliade na história das religiões, na fenomenologia, na filosofia e na teologia.

Existem trabalhos em outros países sobre a obra *Senhorita Christina*, como o estudo '*La señorita Cristina*'. De la novela de Mircea Eliade a la ópera de Luis de Pablo, Masmano (2011), em que a autora aborda, através da etnologia, um estudo comparativo com o romance *Senhorita Christina* e a ópera que leva o mesmo nome do romance, do compositor contemporâneo Luis de Pablo. Visa compreender a inter-relação dos componentes etnológicos, em particular o simbolismo de centro, e a sua associação, dentro do discurso literário eliadiano, como também, na versão operística de Luís de Pablo. Em *Aspects of Femininity in Eliade's Miss Christine*, Henț (2015), analisam-se os tópicos da feminilidade na obra *Senhorita Christina* de Mircea Eliade, destacando a importância deste tipo de aspecto nos trabalhos de Eliade e de que modo estas concepções influenciaram sua maneira de conceber seus personagens femininos, analisados em seus pensamentos, condutas mais profundas e também como Arquétipos.

Ghita (2009), na obra *An Example of Romanian Terror Fiction: Aestheticism and Social Criticism in Mircea Eliade's Miss Christina*, expõe, a partir da distinção de Ann Radcliffe entre os conceitos de 'terror' e 'horror', que o plano de fundo do romance constitui sua versão para o autor do que ela classifica de romeno gótico. Apresenta, deste modo, duas possíveis abordagens interpretativas para o romance: a primeira é estética, analisando a relação entre Ígor e Christina, o homem impotente e o vampiro potente, onde a inversão de papéis se dá em múltiplos níveis devido à reformulação narrativa de Eliade. A segunda abordagem é social: a resistência às ocorrências de vampirismo em terras do Danúbio pode ser interpretada como uma revolta simbólica dos camponeses às pessoas menos favorecidas, que tomam por vingança a elite aristocrática que, através da queima do casarão, limpa, conseqüentemente, a sede do mal.

Grigore-Muresan, em *The vampire-woman in Mircea Eliade, Théophile Gautier and Joseph Sheridan Le Fanu* (2000), limita-se a três personagens femininas: *Clarimonde*, o novo amor, *La morte* (1836) T. Gautier, *Carmilla* (1872) por J. Sheridan Le Fanu, e o romance *Domnisoara Christina* (1936) de Eliade. A pesquisa concentra-se em três temas que são relevantes para o vampiro e sua natureza híbrida: o sagrado e o profano, o jogo de contradições, e a questão do bem e do mal. Portanto, este trabalho será possivelmente um

dos primeiros a contribuir com o estudo da obra em si e sobre o erotismo vampiresco eliadiano.

Através da sua literatura, Eliade buscou compreender e investigar as interpretações e significados universais dos fenômenos e da criação. Segundo Souza (2012), Eliade foi discípulo da tradição literária existencialista, que destacou também os renomados filósofos e romancistas franceses, como Jean-Paul Sartre e Albert Camus, “sua obra literária possui uma unidade fundamental: a inquietação com o tempo e o sagrado” (SOUZA, 2012, p.255).

A percepção da literatura de Eliade deriva, contudo, dos seus estudos sobre a teologia cristã ocidental, que fez com que o sagrado se manifestasse por meio da natureza humana deificada. “Se Eliade, assim como Rudolf Otto, humanizou o mundo de tal modo que o ser humano se encerra em si mesmo, a composição artística se torna numa das celebrações possíveis da significação humana” (SOUZA, 2012, p. 257).

Descendente da religiosidade romena e mesmo estudando a história das religiões, reconheceu na narrativa, tanto a fantástica como a religiosa, elementos configuradores do ser humano. Para Souza (2012), Eliade tinha como incumbência compreender e relatar a presença do sagrado dentro da história do homem. A ontofania¹ na literatura e no símbolo religioso, assim como os mitos cosmogônicos e as narrativas ficcionais, fizeram parte da vida de Eliade e de seu pensamento. Estas são manifestações que evidenciam condições fundamentais do ser.

O que impulsionou a relação da identificação do indivíduo através do texto, juntamente com a literatura e a religião, foi a divinização na teologia cristã, depreendendo desta forma que a experiência de significação abrange uma base empírica de exteriorizações humanas. Portanto, religião e literatura compõem um solo comum das vivências de Eliade.

Como era pertencente à tradição cultural romena, na qual o cientificismo e a arte se relacionam, para Eliade a literatura tinha o papel de analisar e conceber os significados absolutos da criação e dos fenômenos, principalmente no que tange ao fenômeno religioso. Para Munteanu (1969), com referência à literatura romena dos anos 30 do século XX, em que se insere Eliade, Emil Cioran e C. Noica, o biológico e o

¹ Onto: essência do ser; hieros: sagrado. Referente à expressão sagrada total do ser.

cósmico, são os únicos valores que parecem plausíveis, para o novo homem, que evoluirá livremente de um para o outro, ligado por uma espécie de eixo ideal.

As articulações eliadianas decorrem da correlação entre o saber científico e a concepção literária, chamada por ele de “equilíbrio espiritual”. Como também, os questionamentos sobre o tempo, o sagrado e a criação. Estuda-se um novo humanismo, o homem universal (novo homem). Os seres humanos primitivos e modernos cada um com suas preocupações míticas, simbólicas e sagradas, serviam de base analítica, reflexiva e interessam ao autor não apenas para a pesquisa, mas também para a reflexão e expressão literária.

Conforme Souza (2012), “os romances de Eliade são elaborações e anotações com detalhes e especificidades de seu pensamento que devem interessar ao pesquisador e leitor das religiões. Eliade comenta sobre sua jornada ao conciliar investigação científica e imaginação literária” (2012, p.259). Os temas que são significativos nas obras de Eliade, como o mal e o tempo, são examinados mais profundamente, de modo mais livre e pessoal, em suas anotações pessoais e romances. Conforme Alexandrescu (2009), na sua literatura permeiam dois vieses distintos, o primeiro enfatiza o romance de cunho social e o segundo, o romance curto ou as novelas de maior duração em que o imaginário ou o mito permeiam, esvaindo-se da realidade. O cenário abordado neste romance é conhecido do autor e aparece em outros de seus trabalhos, a Romênia entreguerras.

As narrativas de Eliade conservam uma unidade central, além de serem obras em que se nota um tom autobiográfico do autor. Para Souza (2012), cada romance retrata um momento vivido por Eliade. Na maioria de suas obras encontramos as preocupações com os ritmos cósmicos, principalmente aqueles que revelam significados espirituais camuflados. Munteanu (1969) reitera que nesta literatura o termo que mais é empregado é cosmo.

Integrar-se no cosmo, viver em ritmo cósmico, é restituir o homem ao seu verdadeiro destino e salvá-lo da anarquia que o espreita [...]M. Eliade esboça uma psicologia completa, que consistiria em “cosmizar” a vida do indivíduo, em centrar-lhe os movimentos nas “realidades últimas”. Outros falam de “consciência cósmica”, de perspectiva ou de visão “cosmicista” (MUNTEANU 1969, p. 181-182).

De acordo com Munteanu (1969), Eliade alterna entre o ascetismo e a expansão sensual, para ele, o ser humano possui o desejo exacerbado de fugir às convenções

cotidianas e de alcançar o ser profundo em toda a sua nudez; e destina-se ao mesmo fim, que é a comunhão do indivíduo com as forças misteriosas do universo.

Eliade foi um escritor com influências existencialistas e ontológicas. Até o fim de sua vida, suas obras literárias constataam inquietude ontológica sobre a condição do ser humano que busca o transcendente. Para ele, o que é próprio do homem é o instinto transcendente. “Para traduzir esse instinto, há o símbolo, o êxtase, a revelação imediata, todos os meios irracionais” (Munteanu, 1969, p. 181).

É de suma importância para Eliade a ligação entre a literatura e a religião, pois estas revelam axes essenciais para seu pensamento.

[...] ao analisar a biografia e preocupações de Eliade, descobrimos que o motivo que o levou a ser um filósofo das religiões foi justamente o aspecto ontológico que buscava como fundamento de sua vida. Reconheceu tal aspecto não apenas na literatura, mas, principalmente, na prática espiritual, identificando-se com a ontologia dos mitos, celebração dos ritos e a dinâmica do símbolo das religiões. Os grandes temas apresentados em seus trabalhos acadêmicos (como a dialética do sagrado e o mito do eterno retorno) são aprofundamentos daquilo que apareceu primeiro na sua literatura como exercício de um pesquisador que buscava compreender a existência humana – destaque para *Bosque Proibido*, *Sarpele*, *La Tiganci* e *Podul*, que são anteriores aos seus trabalhos acadêmicos de maior expressão (SOUZA, 2012, p. 261-262).

Conforme Eliade, a literatura transforma o ser humano por, segundo Souza (2012), evidenciar algumas dimensões da realidade que são ininteligíveis para outras metodologias intelectuais. Para o filósofo romeno, o romance fornece os mitos no mundo moderno – e mais: uma imagem ou um conto podem expressar mais do que uma grandiosa análise de qualquer temática. O romance, a narração propriamente dita, possui uma função metafísica, e esta só existe se os acontecimentos que descreve coincidirem, de um modo desconhecido e sem a consciência do autor com as ocorrências paradigmáticas da mitologia.

O escritor acredita nos sentidos e na realidade da criação artística do mundo do texto, uma vez que este transmite valores do *mundus imaginalis* que comportam significados. Há uma experiência de nostalgia nas narrativas literárias, estéticas e cinematográficas equivalente ao processo espiritual de regeneração e espiritual. Para Eliade, a necessidade natural do ser humano por grandes narrativas está na analogia estrutural do universo de significados revelados tanto nos fenômenos religiosos como nas mensagens expressadas nos trabalhos literários (SOUZA, 2012, p. 264).

Portanto, o homem tende a uma imprescindibilidade por mitologias, sejam elas contos, sonhos ou histórias. Eliade declara que a forma narrativa religiosa como a literária conduzem perspectivas universais de significados exemplificadores e sentidos imutáveis, “de tal modo que a literatura resgata (e reconstitui) o papel do fenômeno religioso enquanto fundador de mundos. A criação literária, portanto, pode revelar sentidos e significados inesperados ou esquecidos pelo indivíduo moderno” (Souza, 2012, p. 265).

De acordo Munteanu (1969), os romances do romeno Eliade configuram algumas vezes, em especial ao leitor, uma desenvoltura dificilmente concebível.

Subtraem-se a todos os preceitos do gênero e pretendem até evadir-se da literatura, a fim de melhor preencher a sua função de simples testemunho sem arrebique; e regurgitam de bosquejos e de observações que denunciam o ensaísta. O seu conjunto constitui a epopeia confusa de uma rica personalidade em evolução. Uma alma exigente faz aí um voto de sinceridade e promete dizer tudo; uma alma que, tendo feito tábua rasa das verdades aceitas, se esforça por erguer acima dessas ruínas a sua própria verdade. É o homem só, partindo à descoberta de si e das suas razões de ser. Uma complacência infinita para com as suas menores reações perante grandes problemas deste mundo; uma nostalgia inumana de outra coisa, que seja << autêntica >> por excelência; uma faculdade de desdobramento implacavelmente lúcida; a coragem de viver as experiências mais variadas, livrescas, satânicas, extáticas, das mais puras às mais escabrosas: tais são os meios de investigação deste cerebral complexo, paradoxal, cruel, em perpétuo estado de tensão interior. O seu testemunho é válido para toda uma juventude, que é já um pouco a de ontem (MUNTEANU, 1969, p. 232-233).

A obra *Maitreyi, Noite Bengali* (1933) narra a história de uma encantadora virgem hindu, que leva o mesmo nome do livro, e que se entrega a um europeu. A ficção é algo mais que um amor nas Índias: “é a escaldante psicologia da carne em delírio” (MUNTEANU, 1969, p. 233). *Retorno do Paraíso* (1934) e sua continuação *The Hooligans* (1935), vocábulo de origem russa que significa, ao mesmo tempo, de acordo com Munteanu (1969), enganadores e revoltados, apresenta jovens, que são quase sempre seres carregados de ideias, de questionamentos, de buscas; amorais e libertinos loucos ou lúcidos, divididos entre a metafísica e a ciência, mas que possuem um desejo em comum de se desvelarem, de agirem, de se tornarem eles próprios e de conceberem o homem novo, mediante todos os excessos.

Concomitantemente à época em que estudava sua tese de doutorado sobre misticismo indiano, que contribuiu para o enfoque científico em que se dedica à história das religiões, e para o plano literário, foi publicado em 1936 o romance *Senhorita*

Christina. A literatura de Eliade foi considerada pornográfica por muitos, pois, segundo Alexandrescu (2009), o autor não estava interessado só em descrever o sexo, mas como se pode ultrapassar, através do sexo, o limite corporal do ser humano, o que não foi compreendido na época.

Segundo Alexandrescu (2011) “*Senhorita Christina encontra-se, portanto, no início de toda uma série literária*” (2011, p. 172). Ele mostra, aliás, como todo romance realista, certo afastamento do mundo pequeno-burguês da época. “Se o ciclo realista eliadiano é ontologicamente homogêneo, com uma causalidade narrativa exclusivamente intramundana, o ciclo fantástico, pelo contrario, se desenvolve num universo minado e fissurado pelo irreal” (2011, p. 178). Segundo o autor, no romance eliadiano, o irreal é caracterizado pelos mortos que desejam retornar à vida através da sucção do sangue ou do amor sexualizado.

É válido ressaltar que Eliade recorre a outras literaturas dentro de seus romances, como na análise de *Senhorita Christina*, o autor cita *Les fleurs du mal*, *Antony* e *Là-bas* respectivamente de Baudelaire, Alexandre Dumas e Huysmans. Assim como lera *The Monk*, de M.G. Lewis (1796) e provavelmente *Drácula*, de Bram Stoker (2002).

As personagens dos romances fantásticos eliadianas pairam numa atmosfera entre a realidade ou outro mundo, advindo de um desejo inconsciente desta busca.

As personagens de *Senhorita Christina* assemelham-se às de *O segredo do doutor Honigberger* e *Noite em Serampur*, diferenciando-se apenas os agentes do desencadeamento ontológico. Naquele último, Suren Bose, perturbado pelos europeus durante suas práticas tântricas, arremessa-os a outro tempo histórico a fim de se proteger. Em *Senhorita Christina*, trata-se da sede de um vampiro (feminino) pelo elemento humano; em *A serpente*, é a inquietude de uma espécie de sedutor ambíguo, talvez ser humano, talvez não (ALEXANDRESCU, 2011, p. 172).

Para o autor, em todas essas obras, o que leva à quebra da realidade emana de fora dela, enquanto o que a transcende, o “i-rreal”, manifesta-se por intermédio de várias referências: a antigos escritos indianos e ao folclore romeno presenciado em *Senhorita Christina* e *A serpente*. “Podemos, assim, considerar tais códigos culturais, sempre presentes na literatura de Eliade, como uma espécie de frame of knowledge, um quadro teórico que legitima uma narração bastante bizarra” (ALEXANDRESCU, 2011, p. 172).

A etiqueta de literatura fantástica, sempre utilizada pela crítica romena, é limitadora, como todo termo estético. [...] O tratamento ontológico do

tema, as sutilezas das conotações, o ritmo contrapontado da ação [...] e sobretudo *a percepção do corpo*, então pouco acessível, até onde sei, a outros romances do eros, como aqueles assinados por Lawrence, muito admirados por Eliade, dão a medida de um escritor ousado e inovador (ALEXANDRESCU, 2011, p. 180, grifo do autor).

Portanto, Eliade, assim como outros escritores romenos existenciais, vivencia indagações primeiro em si próprio, do qual procede toda a literatura de análise íntima.

Essa curiosidade das almas e da alma estende-se para fora de si e tende a objetivar-se em obras em que o desejo de experimentar e de conhecer leva deliberadamente a palma à preocupação artística. Escolhem-se, então, de preferência os casos singulares, mais fáceis de diagnosticar, dos anormais, dos enfermos, dos tarados hereditários. Pela mesma razão, inventam-se situações extravagantes, próprias para revelar reações psíquicas inéditas; corre-se no encalço das paixões fortes, o ciúme, o desespero que leva ao suicídio, a angústia da morte, a obsessão do crime; e detêm-se longamente sobre o amor (MUNTEANU, 1969, p. 233-234).

A partir de então, o erotismo é presenciado intensamente em grande parte da jovem prosa romena. Segundo Munteanu (1969), a aproximação da literatura com a vida sexual apresenta uma variedade de temas a alguns jovens autores sérios e a “numerosos amadores de pornografia” (1969, p. 234). Vários herdeiros de Freud exploram o conjunto completo das perversões e dos recalcamientos. A fisiologia amorosa é relatada nos romances com total crueza.

Através dessas experiências sem véu, patenteia-se um sincero esforço de romper as trevas do subconsciente e de lhe surpreender os mistérios. [...] O homem é aí visto, geralmente, em estado de resistência mínima ou até em plena deliquescência, enquanto sua personalidade se desagrega e se desmorona. É aí visto parcialmente e, se vive, é só por eclipses (MUNTEANU, 1969, p. 234).

Será observado, através da narrativa em *Senhorita Christina*, o sucumbir do homem por meio do erotismo advindo de um ser que transita entre mundos. A degradação humana virá de um ser misterioso pertencente a outro universo e que busca a transcendência tanto corpórea quanto espiritual. Eliade tentará mostrar que a fronteira que separa os cosmos na verdade é bem tênue, buscando por meio do folclore romeno elementos que configurem a narrativa além do rótulo de um romance fantástico.

Reiteramos, portanto, ao levar em consideração a popularização do mito do vampiro, que o interesse da pesquisa concentra-se em analisar as facetas eróticas da vampira *Senhorita Christina* na obra literária. Segundo Argel e Moura Neto (2008),

dentre os precursores poéticos da literatura vampírica, boa parte dos vampiros são mulheres. Com a consolidação do tema na prosa, o estereótipo vampírico da mulher fatal vai se transmutar no nobre parasita do sexo masculino desde o *Vampiro* de Polidori (1819) até *Drácula* de Bram Stoker (1897). Mas Eliade, em 1936, retoma o mito do vampiro feminino, atribuindo a este ser um ar extremamente sedutor e cheio de erotismo.

Através do olhar sobre esta obra permeiam questionamentos que ocasionam esta pesquisa e que buscam analisar e compreender o erotismo vampiresco presente na figura feminina de Senhorita Christina.

O primeiro capítulo, *Três visões sobre o erotismo*, abrange a sustentação teórica, que norteará a análise da obra no tocante às categorias erotismo, feminino, masculino e misticismo, tomando como ponto de partida os trabalhos referentes à origem do termo “erotismo” e como se configurou e se estabeleceu na sociedade, objetivando destacar os diferentes tipos de erotismo e como o homem o utilizou no decorrer da sua vida.

No segundo capítulo, *No deleite da literatura erótica*, pretendemos conceituar o erotismo dentro do campo histórico-literário, trazendo um panorama literário do texto erótico e pornográfico, procurando distinguir ambos os gêneros e evidenciando os autores mais conhecidos dessa escrita.

O terceiro capítulo, *Nas curvas do erotismo vampiresco*, analisa o erotismo na literatura gótica, bem como suas características no romance de Eliade, corroborando a elucidação dos estudos sobre a literatura vampiresca, gótica e eliadiana, que visa posteriormente compreender a erotização vampiresca e os modelos que serviram como base para sua cristalização literária, bem como conhecer em quais literaturas se insere o vampiro feminino dentro do panorama erótico.

Assim, buscamos apreender como o mito do vampiro, desde suas primeiras aparições, é associado a uma figura feminina e como este ser é permeado de eroticidade não somente no romance de Eliade, mas em todo o seu percurso histórico que abrange tanto o gênero literário como o folclore do leste europeu.

2 TRÊS VISÕES SOBRE O EROTISMO

2.1 Viés histórico

Para definir o erotismo, traduzir e ordená-lo, de acordo com as leis da lógica e da razão, decifrar a linguagem de Eros, segundo Branco (2004), teríamos que avançar em direção oposta ao desejo e ao impulso erótico, que percorre a trajetória do silêncio, da fugacidade e do caos.

Durigan (1985) afirma que Erotismo provém do resultado de *erot (o) + ismo* e, segundo os dicionários, expressa sentimento amoroso, amor voluptuoso. Eros, amplamente conhecido como deus do amor, converte-se na psicanálise em símbolo da vida e do desejo e tem como seu oposto Tanatos, que representa a morte, fonte de destruição.

Alguns pornografaram Eros, outros erotizaram o discurso. Entre artistas, sexólogos, maníacos e oportunistas reside uma vontade incomum: a necessidade de verbalizar o erotismo, de escrever a linguagem do desejo e de decifrar o “enigma do amor”, numa tentativa de, talvez, negar a morte a que irremediavelmente nos lançamos ao trilhar os caminhos de Eros. Segundo a autora, a tentativa de verbalizar Eros é absurda e, no entanto, fascinante. “Talvez o fascínio provenha exatamente do paradoxo em que consiste a tentativa de capturar o incapturável, de lapidar o silêncio” (BRANCO, 2004, p. 8).

De acordo com Bataille, em *Breve Historia del Erotismo* (1970), Eros nasceu na pré-história se associou a um aspecto diabólico provocado pelas imagens que constavam nas paredes das cavernas. Elas tinham o sexo erguido. Ele explica que o diabólico significa basicamente a ligação morte e erotismo e que, desde o período conhecido como Paleolítico Inferior, os homens tinham receio da morte. O que se confirma através do processo de sepultamento dos mortos.

Assim, a esfera "diabólica", que o cristianismo se outorga, como se sabe, o sentido de angústia, é em sua essência contemporânea dos homens mais antigos. Nos olhos daqueles que acreditam no diabo, ultratúmulo é diabólico... mas a esfera "diabólica" já existe, de forma embrionária, a partir do instante em que os homens, - ou pelo menos os antepassados de sua espécie - reconheceram que morriam e viveram na

espera, na angústia da morte (BATAILLE, 1970, p. 18, tradução nossa)².

É o conhecimento da morte que diferencia a vida sexual do homem da do animal, que surge o erotismo. Com a chegada do homem do Paleolítico Superior, ou Homo Sapiens, que exprimia maior sensibilidade que seus ancestrais, podemos através de seus signos analisar numerosos testemunhos de sua vida erótica. O autor afirma que o erotismo anda em sentido contrário ao da morte.

O momento erótico é o topo da vida cuja maior força e intensidade são mostrados no momento em que dois seres atraem, se envolvem e se perpetuam. Trata-se da vida, se trata de reproduzi-la, mas reproduzindo-se a vida transborda: ao transbordar alcança o delírio extremo. Estes corpos misturados, que se torcem, que desfalecem e se surpreendem em excesso de volúpia, vão em sentido contrário ao da morte que mais tarde os consagrará no silêncio da corrupção (BATAILLE, 1970, p. 21, tradução nossa)³.

Lo Duca (1970) afirma que o Homo Sapiens, por meio de seu comportamento psíquico e sua civilização, tornou-se homo *eroticus*, e que pode transformar-se em *biologicus*. Em seu livro *Historia del Erotismo* (1970), Lo Duca pretende libertar o erotismo de suas estruturas que estão arraigadas, desvencilhar os vários conceitos que carregam alternativamente amor, arte, estética, patologia, ética e sociologia, “fazer, enfim, um balanço dos impulsos ativos que podemos tomar de uma das forças mais constantes e mais inerradicáveis que condicionam a vida humana” (LO DUCA, 1970, p. 8, tradução nossa)⁴.

Para tal análise o autor destaca três períodos da história do homem: O *pré-científico*, que abrange vários séculos de cultura “humanista”, o *científico pré-erotológico*, em que a erotologia não se diferencia das demais ciências e o *científico erotológico*, que pertence a este tempo em que nos empenhamos por buscar definições.

² De esta manera la esfera "diabólica", a la cual el cristianismo le otorga, como sabemos, el sentido de la angustia, es en su esencia contemporánea de los hombres más antiguos. Ante los ojos de aquellos que creen en el diablo, la ultra-tumba es diabólica... pero la esfera "diabólica" ya existe, de una forma embrionaria, desde el instante en que los hombres —o al menos los ancestros de su especie— reconocieron que morían y vivieron en la espera, en la angustia de la muerte.

³ El momento erótico es la cima de la vida cuya mayor fuerza e intensidad se muestran en el momento en que dos seres se atraen, se acoplan y se perpetúan. Se trata de la vida, se trata de reproducirla, pero reproduciéndose la vida desborda: al desbordar alcanza el extremo delirio. Esos cuerpos mezclados, que se tuercen, que desfallecen y se abisman en excesos de voluptuosidad, van en sentido contrario al de la muerte que más tarde los consagrará en el silencio de la corrupción.

⁴ [...] hacer, en fin, un balance de los impulsos activos que podemos sacar de una de las fuerzas más constantes y más inextirpables que condicionan la vida humana.

Visando a uma melhor compreensão sobre o erotismo, Lo Duca apresenta definições de termos que ajudarão a elucidar ou evitar equívocos a respeito desse estudo. Segundo o autor, a sexologia é a ciência da sexualidade, que tem por objeto o conjunto de eventos biológicos relacionados diretamente ao conceito de sexo, em especial dos seres humanos. A sexualidade é a associação de fatos biológicos relacionados com a geração, considerada tanto no indivíduo como fora dele. Já o instinto sexual abrange os eventos biológicos, orgânicos e funcionais, psíquicos e fisiológicos, objetivos e subjetivos. O instinto sexual dá ao ser humano a expressão mais detalhada de si mesmo e liga-se solidamente aos fenômenos cósmicos da vida. O desejo erótico é o desejo específico do outro sexo que, segundo Lo Duca (1970), inclui uma dupla condição do objeto (sendo este objeto o ser do outro sexo ou não) e o fim (o sexo). No que tange ao erotismo, ele declara que:

O erotismo leva em conta os fatos de ordem subjetiva, de prazer, de apetite ou mais ou menos claramente de necessidade sexual, mas também relacionados com o exercício de funções comumente considerados como não sexual. De qualquer forma, o contexto social, étnico e cultural, tem um impacto muito forte para que o biólogo possa ousar pronunciar e sair desses “limites incertos”. Sabe que a educação, a linguagem, a tradição, o nível de civilização, todo o meio psíquico, colaboram com os costumes amorosos do homem; estimulam ou inibem, encorajam ou proíbem, impõem ou levantam “tabus”, reprimem ou liberam, inspiram o pudor ou excitam a ousadia (LO DUCA, 1970, p. 5, tradução nossa) ⁵.

Na antiguidade, o erotismo se restringia ao que o autor classifica como erotismo posicional, que tinha como função assegurar geralmente a continuação da espécie. E somente quando vamos mais além da natureza, quando analisamos o erotismo deificado, em seguida, sublimado e finalmente consumado na violência total, encontramos as características do homem e “seu gênio” (1970, p. 9, tradução nossa) ⁶.

Conforme o autor, a chave do labirinto sexual está no processo de desvirilização masculina, pois o homem pede, mas só a mulher tem o poder de aceitar ou recusar. Desde o enamoramento até a conquista da parceira, o homem deixa de ser viril.

⁵El erotismo toma en cuenta hechos de orden subjetivo, de placer, de apetito o de necesidad más o menos claramente sexual, pero también ligados al ejercicio de funciones comúnmente consideradas como no sexuales. De todos modos, el contexto social, étnico, cultural tiene una incidencia demasiado marcada para que el biólogo pueda osar pronunciarse y salir de esos “límites inciertos”. Sabe que la educación, el lenguaje, la tradición, el nivel de civilización, todo el medio psíquico, colaboran en las costumbres amorosas del Hombre; estimulan o inhiben, animan o prohíben, imponen o levantan ‘tabúes’, reprimen o liberan, inspiran el pudor o excitan la osadía.

⁶Su gênio.

Por essa chave, o gosto da violação (em todas suas formas), o gosto do amor venal, a erotofilia se tornam perfeitamente claros. Pela violação, o homem sacia seu desejo sem abdicar. Por dinheiro, o homem mantém plena a liberdade de sua iniciativa. *Solveo, ergo sum*. Praticando o erotismo pelo erotismo, o homem se reserva intelectualmente a escolha e controle de suas voluptuosidades (LO DUCA, 1970, p. 9-10, grifo do autor, tradução nossa) ⁷.

O autor propõe que, por outro lado através da humilhação inicial e reprimida se conduz ao fetichismo, ao masoquismo e à homossexualidade ativa e passiva. Analisando posteriormente as sociedades antigas desde as gregas até as mais contemporâneas, Lo Duca (1970) afirma que o homem chegou à idade do *homo eroticus*, onde as formas de erotismo se aproveitam dos avanços científicos para se transformarem em subespécies do erotismo, gerando um erotismo extranatural, como o bioerotismo, mecanoerotismo e eroticoquímica.

Por conseguinte, Paz (1994), em sua obra *A dupla chama: amor e erotismo*, propõe analisar e compreender a relação entre amor, erotismo e sexualidade no decorrer da história do homem. Ilustra de que modo houve a transformação do sexo em erotismo e do erotismo em amor e assim o modo como trespassamos da condição animalesca para a condição humana, constatando também como as diferentes percepções eróticas e amorosas são sugestionadas e sugestionam as culturas de diversas partes do globo. Para este fim, Paz (1994) percorre a história do amor na Grécia clássica, no ocidente e no oriente, chegando ao final do século XX.

Para Paz (1994), o erotismo é sexo em ação, mas o ser humano o desvia e/ou o nega, suspendendo, por conseguinte, o objetivo de função sexual. “Na sexualidade o prazer serve para a procriação; nos rituais eróticos o prazer é um fim em si mesmo ou tem finalidades diferentes da reprodução” (PAZ, 1994, p.12). Ele inicia seu discurso ratificando que antes de tudo é preciso diferir o amor propriamente dito do erotismo e da sexualidade ⁸.

⁷ Por esa clave, el gusto de la violación (en todas sus formas), el gusto del amor venal, la erotofilia se vuelven perfectamente claros. Por la violación, el hombre sacia su deseo sin abdicar. Por dinero, el hombre también conserva íntegra la libertad de su iniciativa. *Solveo, ergio sum*. Practicando el erotismo por el erotismo, el hombre se reserva intelectualmente la elección y el control de sus voluptuosidades.

⁸ Conforme a psicanálise e os estudos de Freud em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (2006), a sexualidade está presente desde o nosso nascimento até a morte. Por ser mais abrangente, ela se difere do sexo, que se limita aos órgãos genitais e a reprodução. A sexualidade excede o fator biológico, pois está inserida na história do ser humano. “Os senhores estão cometendo o erro de confundir sexualidade com reprodução, e com isto estão bloqueando seu caminho para a compreensão da sexualidade, das perversões e das neuroses.” (FREUD, 2006, p. 148) Sendo, portanto, o mecanismo para decifrar o comportamento e a mente do homem.

O certo é que o trânsito da sexualidade ao amor se caracteriza tanto por uma crescente complexidade como pela intervenção de um agente que leva o nome de uma linda princesa grega: Psiquê. A sexualidade é animal; o erotismo é humano. É um fenômeno que se manifesta dentro de uma sociedade e que consiste, essencialmente, em desviar ou mudar o impulso sexual reprodutor e transformá-lo numa representação. O amor, por sua vez, também é cerimônia e representação, mas é alguma coisa mais: uma purificação, como diziam os provençais, que transforma o sujeito e o objeto do encontro erótico em pessoas únicas. O amor é a metáfora final da sexualidade. Sua pedra de fundação é a liberdade: o mistério da pessoa (PAZ, 1994, p. 96-97).

Segundo o autor, não existe amor sem erotismo e erotismo sem sexualidade. Todavia, este pensamento se desfaz em sentido oposto, pois amor sem erotismo não é amor e erotismo sem sexo é impensável, impossível de acontecer.

Há uma relação tão próxima entre eles que, com regularidade, são confundidos, como se fossem um só. Sexo, erotismo e amor são princípios do mesmo fenômeno, manifestações do que chamamos vida. Segundo Paz (1994), o mais antigo dos três, o mais amplo e básico, é o sexo. É a fonte primeva. O erotismo e o amor são formas provindas do instinto sexual: cristalizações, sublimações, perversões e condensações que transformam a sexualidade e a tornam, muitas vezes, desconhecida. O domínio do sexo, embora menos obscuro, é o mais vasto dos três. “Uma das finalidades do erotismo é domar o sexo e inseri-lo na sociedade. Sem sexo não há sociedade, pois não há procriação; mas o sexo também ameaça a sociedade” (PAZ, 1994, p.17).

Por isso o homem precisou inventar regras que ao mesmo tempo conduzem o instinto sexual e protegem a sociedade de seus excessos. Em todas as sociedades há um conjunto de interditos e tabus, também de estímulos e incentivos destinados a regular e controlar o instinto sexual, fazendo com que eles sirvam simultaneamente à sociedade (cultura) e à natureza (procriação). Sem elas, a família se fragmentaria, e com esta toda a sociedade. Deste modo, o objetivo do erotismo é tornar sociável a sexualidade.

Uma vez delimitadas, de forma sumária e tosca, as fronteiras da sexualidade, podemos traçar uma linha divisória entre esta e o erotismo. Uma linha sinuosa e não poucas vezes violada, seja pela erupção violenta do instinto sexual seja pelas incursões da fantasia erótica. Antes de tudo, o erotismo é exclusivamente humano; é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens. A primeira coisa que diferencia o erotismo da sexualidade é a infinita variedade de formas em que se manifesta, em todas as épocas e em todas as terras. O erotismo é invenção, variação incessante; o sexo é

sempre o mesmo, O protagonista do ato erótico é o sexo ou, mais exatamente, os sexos. O plural é obrigatório porque, incluindo os chamados prazeres solitários, o desejo sexual inventa sempre um parceiro imaginário... Ou muitos. Em todo encontro erótico há um personagem invisível e sempre ativo: a imaginação, o desejo. No ato erótico intervêm sempre dois ou mais, nunca um, aqui aparece à primeira diferença entre a sexualidade animal e o erotismo humano: neste, um ou mais participantes podem ser um ente imaginário. Só os homens e as mulheres copulam com incubos e súcubos (PAZ, 1994, p.16).

Os incubos são demônios machos e são súcubos demônios fêmeas. Esses termos foram criados, segundo Paz (1994), por Paracelso (1493-1541), médico e alquimista suíço-alemão, que os classifica como parasitas que sobrevivem através dos maus pensamentos, emoções refletidas no corpo astral das pessoas e também em sonhos eróticos. O macho invade os aposentos de uma mulher à noite, deita-se sobre ela e a obriga a fazer sexo. A fêmea ataca o homem da mesma maneira. E o que eles prezam nesses encontros é o momento do orgasmo e do gozo de suas vítimas.

O súcubo extrairia o espermatozoide e na forma de incubo fecundaria uma mulher, pois isto serve como forma de alimento energético, bem como meio de reprodução para esses seres demoníacos. Eles têm ainda a capacidade de se transformarem de incubos para súcubos e vice-versa “O psicoterapeuta freudiano Ernest Jones afirma que, de acordo com experiências descritas na moderna literatura, a possessão por um desses demônios oscilaria entre o sonho erótico e o pesadelo” (SOUSA, 2009 p. 5). Jones uniu o tema dos incubos e súcubos ao vampirismo e o interpretou como expressão de sentimentos sexuais reprimidos.

Paz (1994) evidencia a importância de diferenciar o sentimento amoroso da ideia de amor adotada por uma sociedade e uma época.

O primeiro pertence a todos os tempos e lugares: em sua forma mais simples e imediata não é senão a atração passional que sentimos por uma pessoa entre muitas. A existência de uma imensa literatura cujo tema central é o amor é uma prova final da universalidade do sentimento amoroso. Enfatizo: o sentimento, não a ideia. Amor na forma sumária como defini anteriormente: misteriosa inclinação passional por uma única pessoa, quer dizer, transformação do 'objeto erótico' em um indivíduo livre e único (PAZ, 1994, p.35).

Sendo a história da ideia ocidental de amor, o assunto a que mais enfaticamente o livro remete, para ele, mesmo que a ideologia do amor exista em todas as sociedades, ela não é semelhante no Oriente e no Ocidente. No Ocidente o amor está ligado à noção de

destino e de alma individual que não é a mesma noção de alma da crença budista, hinduísta e taoísta, por exemplo. No Oriente esta noção de amor é mais próxima da religião, enquanto no Ocidente foi na Grécia que a filosofia se desligou da religião, e por isso tem sido considerada o berço onde se originou a primeira noção ou conceito do amor ocidental.

Aceita a existência em outras civilizações de várias ideologias do amor, acrescento que existem diferenças fundamentais entre elas e a do Ocidente. A principal me parece ser a seguinte: no Oriente o amor foi pensado dentro de uma tradição religiosa; não foi um pensamento autônomo, e sim uma derivação desta ou daquela doutrina. No Ocidente, ao contrário, desde o princípio a filosofia do amor foi concebida e pensada fora da religião oficial e, às vezes, frente a ela (PAZ, 1994, p.38).

A pré-história do amor surgiu na Grécia, mas sua atual concepção se originou no século XII, em Provença. Porém, é na Grécia clássica que se molda a noção da atual ideologia do amor: a emancipação paulatina da mulher. Paz afirma que: “a história do amor é inseparável da história da liberdade da mulher” (PAZ, 1994, p. 72). O amor cortês da Provença do século XII e a poesia romântica surgem com essa influência, e mesmo assim só surgem por causa da Mulher. Na narrativa do autor, o amor cortês surge para diferenciar a “elevação” do amor dos Senhores Feudais do amor dos camponeses, que só servia para o sexo e a procriação.

Assim, gradualmente as mulheres foram ganhando destaque nas obras literárias gregas e romanas, como nos poemas de Catulo, na poesia latina de Virgílio, Horácio, Ovídio e Propércio. Este último inaugurou um gênero literário, que irá repercutir em Baudelaire e posteriormente em seus descendentes. A idade medieval foi repleta de relações sexuais com os demônios íncubos e súcubos e de diálogos amorosos com as almas dos mortos. Chegando ao Renascimento e ao Barroco, a aparição do fantasma se associou ao neoplatonismo. Há numerosos exemplos nessa tradição poética, tendo como exemplo mais impressionante o soneto de Quevedo: “Amor constante más allá de la muerte ("Amor constante mais além da morte"). Um astro negro e branco, ardente e gelado” (PAZ, 1994, p.61).

A ascensão da mulher foi uma revolução não só na ordem ideal das relações amorosas entre os sexos, mas na realidade social. É claro que o 'amor cortês' não conferia às mulheres direitos sociais ou políticos; não era uma reforma jurídica: era uma mudança na visão do mundo. Ao transtornar a ordem hierárquica tradicional, tendia a equilibrar a

inferioridade social da mulher com sua superioridade no domínio do amor. Nesse sentido foi um passo em direção à igualdade dos sexos. Mas, aos olhos da Igreja, a ascensão da dama se traduzia numa verdadeira deificação (PAZ, 1994, p.86).

Por não objetivar unicamente o prazer carnal, o amor cortês era em si uma estética. E por ser subversivo, o amor é diretamente dependente da evolução da condição feminina. Desse modo, durante séculos seu principal inimigo foi a igreja/estado. Ainda sobre o amor, Paz (1994) nos adverte que este é paralelamente queda e voo, escolha e submissão.

O amor é o reconhecimento, na pessoa amada, desse dom do voo que distingue todas as criaturas humanas. O mistério da condição humana reside em sua liberdade: é queda e é voo. E nisso também reside a imensa sedução que exerce sobre nós o amor. Não nos oferece uma via de salvação e muito menos é uma idolatria. Começa com a admiração diante de uma pessoa, vem depois o entusiasmo e tudo culmina com a paixão que nos leva à felicidade ou ao desastre. O amor é uma prova que a todos, felizes e desgraçados, enobrece (PAZ, 1994, p. 87).

Para Paz (1994), as mudanças das civilizações do ocidente refletem em nossa imagem do amor. “A grande novidade deste fim de século é o laxismo das sociedades liberais do Ocidente” (PAZ, 1994, p.122). Ele enumera três fatores desencadeantes para isto. O primeiro é social; a paulatina independência da mulher; o segundo de ordem técnica, o surgimento de métodos contraceptivos mais seguros e eficazes e o terceiro pertencente ao domínio dos valores e crenças, é a mudança de posição do corpo, a revolução do corpo tem sido um fator importante na dupla história do amor e do erotismo, que libertou o homem, mas também pode degradá-lo. Segundo Paz, para reinventar o amor, temos que inventar o homem novamente.

O Banquete de Platão é um dos textos mais antigos sobre o erotismo no ocidente, que conta em uma de suas histórias, o mito da criação humana antes do surgimento de Eros. E que este teria gerado como o impulso para recompor a antiga natureza e restaurar a antiga perfeição divina. Dentre os discursos dos convidados, destaca-se o de Aristófanes, que narra o surgimento de Eros e o mito do andrógino:

Primeiro havia três sexos humanos, não dois, o masculino e o feminino, mas também havia um terceiro, que tinha participação de ambos, do qual agora resta um nome, mas este desapareceu: o andrógino, o único, quanto à forma e ao nome, que tinha participação em ambos os sexos, masculino e feminino, e agora não resta nada além de um nome posto em censura. A forma de cada indivíduo era toda esférica, com costas e flancos em forma de círculo, e havia quatro mãos e quatro pernas, e

dois rostos completamente semelhantes sobre um pescoço circular; uma única cabeça para ambos os rostos colocados em direções opostas, e quatro orelhas, dois órgãos sexuais, e todo o resto que deles alguém podia imaginar. Caminhava ereto tal como nós, para qualquer uma das duas direções que quisesse; mas, quando começavam a correr rapidamente, como os acrobatas, giravam as pernas em posição vertical e davam cambalhotas em círculo. Nesse momento, rapidamente apoiavam seus membros, que então eram oito, e, após apoiá-los, moviam-se em círculo (PLATÃO, 2012, p. 36).

Esses seres eram extraordinariamente fortes e orgulhosos, tornaram-se muito poderosos e resolveram desafiar os deuses, sendo, por isso, castigados por Zeus, visto que não podia matá-los, pois se o fizesse extinguiria sua raça e as oferendas recebidas por eles, então decidiu cortá-los em duas partes. Assim eles ficariam fracos e úteis, porque seriam mais numerosos para servirem aos deuses. Após essa divisão os novos seres, mutilados e incompletos, passaram a procurar suas metades correspondentes, revelando assim o desejo de unir-se e fundir-se ao ser amado e se tornar novamente um só. “A causa disso é que a nossa antiga natureza era a mesma e nos éramos inteiros; então, para o desejo e a procura dessa integridade, há o nome de amor” (PLATÃO, 2012, p. 40).

O mito do andrógino para Paz (1994), não toca certos aspectos da relação amorosa que, para o autor são essenciais, como o entrelaçamento entre liberdade e predestinação ou entre vida mortal e imortalidade.

O ponto culminante que nos leva a uma compreensão essencial de Eros em *O Banquete* é o discurso de Sócrates. O filósofo descreve a seus colegas uma conversa que teve com uma sábia sacerdotisa, Diotima da Mantinéia. Ela diz que Eros não é um Deus, mas sim um espírito que vive entre os homens e os deuses. Ele é algo intermediário entre bom e mau, feio e belo, o mortal e o imortal. Diotima o classifica como um nume, cuja missão é unir e servir como meio de comunicação entre homens e deuses.

O nume interpreta e transmite aos deuses os assuntos dos homens e aos homens os assuntos dos deuses, de uns as preces e os sacrifícios, de outros as ordens e as recompensas; no meio de ambos, ele os completa, unindo-os. [...] Um Deus não se mistura com um homem, mas por meio do nume se dá a comunhão e o diálogo dos deuses com os homens, acordados ou dormindo; e um homem numinoso é sábio em assuntos dessa natureza, enquanto o outro que é sábio em coisas diferentes, quer nas artes, quer em trabalhos manuais, é um artesão. Esses nunes são muitos e multiformes, e Eros é um deles (PLATÃO, 2012, p. 53).

Eros é filho de Penia e Poros, foi concebido durante uma festa em nascimento a deusa do amor e da beleza, Afrodite, por isso tornou-se companheira da deusa e também por ser amante do belo. Diotima revela que ele está entre a ignorância e a sabedoria. Eros é o amor ao belo, mas ele não é por si só belo, ele deseja a beleza. Todos os seres humanos o desejam. “Em geral, todo o desejo do que é bom e de ser feliz é apenas o grande e ardiloso amor” (PLATÃO, 2012, p. 56). Alguns se entregam a ele de várias maneiras, como pelo gosto à filosofia, aos negócios, aos esportes e não se configuram como amantes, à medida que os outros que visam a uma única forma de amor recebem a nomenclatura de amor, amante.

Segundo Diotima, o amor visa à imortalidade, a natureza sempre busca existir e ser imortal e isso se realiza por meio da reprodução. O velho deixa em seu lugar algo novo, desse modo o mortal participa da imortalidade. “Então não te admires que todo ser por natureza honre seu próprio rebento, pois graças à imortalidade que esse zelo e esse amor acompanha todo ser” (PLATÃO, 2012, p. 60). Diotima ressalta que há homens que amam a fama, as mulheres, o corpo, o que é imortal, mas que existem os que concebem na alma,

[...]- pois certamente há homens mais criativos em sua alma do que em seu corpo -; e alma concebe e dá luz o que lhe cabe. [...] Mas o maior e mais belo tipo de conhecimento é o que diz respeito à ordenação dos assuntos das cidades e das famílias, que recebe o nome de temperança e justiça (PLATÃO, 2012, p. 61).

A participação de Diotima, mesmo que fictícia, é de grande valor histórico e social para tantos séculos de repressão e censura do pensamento feminino. Como também é fundamental para que possamos compreender a concepção feminina do Amor, ou como ficou conhecida, a “teoria platônica do amor”, aquilo que é ideal, belo e sagrado por ser correto. O modelo erótico feminino de Sócrates tem como base a concepção, a geração e a contemplação no belo. Segundo Platão (2012), através da genealogia do amor, explica que este era filho da necessidade e da abundância. E que o amor teria dois tipos: um físico e outro espiritual. Enquanto o amor físico visa à perduração da espécie e o alcançar da imortalidade através das gerações, o amor espiritual se pereniza através das ideias e pensamentos, que propriamente são infindos. E que seria um meio para a contemplação do divino. O amor revela uma pulsão de imortalidade. Portanto, o amor almeja alcançar o divino.

Além disso, há também o elemento feminino que parece circunscrever aos domínios de Eros e ameaça veladamente a ordem social. Dos seres bipartidos, a mulher conservou maior parentesco com sua origem andrógina.

Durante a gestação, a mulher revive, ainda que temporariamente, a totalidade que lhe foi roubada por Zeus: é completa e “redonda” como os seres originais de Aristófanes. Além disso, a gestação lhe permite contato íntimo com a origem e, paradoxalmente, com a morte: é somente através da “morte” do óvulo e do espermatozoide que se origina nova vida; é somente através da “morte” de seu estado de completude que o filho pode nascer (BRANCO, 2004, p. 13).

À vista disso, a mulher carrega naturalmente a capacidade de viver, por certo tempo, sob os desígnios de Eros e experienciar a totalidade e a fusão com o universo criador. Para Branco (2004), o poder feminino situa-se nos mitos, dos pagãos aos cristãos; citando a Bíblia como retentora de exemplos que mostram a necessidade de regular e proteger as mulheres, bem como de se proteger delas, que ameaçavam a ordem da humanidade, principalmente no período menstrual e de gravidez, relacionados com impureza e que naturalmente as relacionam à conexão erótica.

O erotismo possui maleabilidade, deriva de desejos sexuais, mas é capaz de ultrapassá-los, superá-los e de se revelar em situações de altíssima repressão sexual, até mesmo em contextos de poderosa sublimação dos impulsos sexuais. Dar-se-á conjuntamente esta noção, a ligação Eros e Tanatos. Pois, “a fusão Eros-morte é característica de uma cultura especificamente repressora no que diz respeito à sexualidade” (BRANCO, 2004, p. 31).

Os temas amor e morte atravessam a literatura ocidental e, de acordo com o momento que vivem, manifestam-se e vestem-se de variadas formas. Eros e morte permanecem paradoxalmente ligados. Esta literatura é profundamente marcada pela apreciação minuciosa da repressão sexual, que se apresentaria sobretudo através dessa relação Eros-morte. “Sexo e morte são fantasmas que pairam sobre a retidão de nossas vidas: ambos nos remetem ao “pecado de origem”, e devem ser, por isso, temidos e evitados” (BRANCO, 2004, p. 33).

Morte e sexo são fatores naturais, pois nascemos, fazemos sexo e morremos. E voltando assim, nosso olhar para a natureza, observamos que todo nascimento, todo impulso de vida (Eros) resulta do desaparecimento de algo, implica um impulso de morte (Tanatos).

Mais uma vez o elemento feminino ganha destaque em meio à fusão Eros-Tanatos. Simbolizada pela terra, aparece nos mitos e na literatura como fonte geradora e nutridora de toda vida, tornando-se analogamente o túmulo, pois é também aquela que devora, corrói e leva a morte aos homens. “É a Eva quem morde a maçã e instaura a finitude no Éden; É a Pandora quem amaldiçoa a humanidade com sua caixa de males” (BRANCO, 2004, p. 38). É essencialmente natural que a mulher, como ser gerador, esteja relacionada intimamente com esses fenômenos de morte e vida.

Essa intimidade da mulher com Tanatos parece ter influído também na representação da morte como ser feminino, presente no imaginário de diversos povos. A literatura ocidental está repleta de exemplos em que a morte é figurada como uma mulher, convenientemente trajada no estilo de sua época. Etérea e espiritual para os simbolistas, sensual e misteriosa para os românticos, ou sofisticadamente cruel para os decadentistas, a morte encarna, em diversas culturas, os diversos atributos que se convencionaram como feminino (BRANCO, 2004, p. 40).

Veremos bem representada esta conexão de Tanatos com o feminino ao adentrarmos os estudos da vampira *femme fatale* *Senhorita Christina*, bem como sua relação Eros-morte através do vampirismo, em que Eliade utiliza-se do amor além-túmulo para evocar o tema do amor transgressor através do erotismo místico feminino vampiresco. Posteriormente, abordaremos Lilith e Lâmia como ícones e modelos desta representação sedutora e mortal, salientando a mulher fatal que vitimiza o homem.

2. 2 O erotismo por George Bataille

Para o estudo do tema do erotismo, a pesquisa tem como bases teóricas os trabalhos de Georges Bataille (1987), especialmente *O erotismo*. Na obra, Bataille (1987) apresenta uma reflexão sobre a importância do erotismo nos aspectos fundamentais da natureza humana. Ele propõe que a atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuais, mas os homens se diferem pelo fato de que eles transformaram sua atividade sexual em uma atividade erótica.

O erotismo do homem se diferencia da sexualidade animal, esta definida por proibições e o campo do erotismo é transgredir essas proibições. Para ele, o erotismo nasceu da oposição à sexualidade livre, ou seja, tornando a sexualidade envergonhada. E, para se realizar a abordagem do erotismo como objeto de estudo, o homem deve ser simultaneamente abordado, concomitantemente ele não pode ser abordado sem

relacioná-lo à história do trabalho e à história das religiões. Ele é categórico em afirmar que o impulso da vida cristã e os da vida erótica aparecem em sua unidade.

Bataille (1987) expõe sistematicamente os diferentes aspectos da vida humana sob o ângulo do erotismo e conseqüentemente aborda estudos independentes com a mesma questão. Para o autor, a unidade do conjunto é precisamente fundamental, pois trata-se do mesmo estudo que visa à compreensão do erotismo.

Ele aborda inicialmente um fator biológico para assim complementar as suas considerações filosóficas. Analisando as reproduções assexuada e sexuada, esta última só se realiza em seres mais complexos, ele conclui que para se criar uma nova vida, é necessário que uma antiga vida se desfça, deixe de existir, ou seja, faz surgir uma nova espécie de passagem da descontinuidade à continuidade. Na reprodução assexuada, a célula, o ser simples, se divide em dois núcleos distintos no momento de seu crescimento, ou seja, de um núcleo resultam dois. Os dois seres novos são igualmente produtos do primeiro ser.

Houve, portanto, o desaparecimento, a morte de um ser para que houvesse o nascimento de outro. O primeiro morre, mas diante de sua morte aparece um instante fundamental de continuidade de dois seres. Na reprodução sexuada tem-se um processo celular semelhante, pois é necessário que o espermatozoide e o óvulo deixem de existir para que se origine novo ser. Para Bataille (1987), a vida é, portanto, resultado da decomposição da própria vida. “O novo ser é, ele mesmo, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos” (BATAILLE, 1987, p. 12).

Na origem da espécie humana, há momentos do contínuo ao descontínuo ou do descontínuo ao contínuo. Somos seres de descontinuidade, indivíduos que morrem isoladamente num processo misterioso e indecifrável, o homem possui a nostalgia da continuidade perdida. E esta nostalgia comanda no ser humano as três formas do erotismo.

De acordo com Bataille (1987), nos enlances eróticos, a mudança do estado normal para o desejo erótico configura-se em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua.

No movimento de dissolução dos seres, a parte masculina tem, em princípio, um papel ativo, enquanto a parte feminina é passiva. É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído. Mas para um parceiro masculino a dissolução da parte

passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão onde se misturam dois seres que ao final chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução. Toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo (BATAILLE, 1987, p. 14).

Bataille (1987) mostra como as três formas do erotismo – o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado – substituem o isolamento do ser, de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda, próprio da morte.

O erotismo dos corpos tem de qualquer maneira algo de pesado, de sinistro. Ele guarda a descontinuidade individual, e isto é sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico. O erotismo dos corações é mais livre. Ele se separa, na aparência, da materialidade do erotismo dos corpos, mas dele procede, não passando, com frequência, de um seu aspecto estabilizado pela afeição recíproca dos amantes (BATAILLE, 1987, p.15).

Surge então a paixão, que em sua origem se amplia na área que Bataille (1987) caracteriza como da simpatia moral à fusão dos corpos entre si. A paixão a estende ou se apresenta como introdução. Mas, para o apaixonado, este sentimento pode ter um sentido mais devastador que o desejo dos corpos. A paixão venturosa, radiante ocasiona uma desordem tão brutal, segundo o autor, que a felicidade que a acompanha, antes de ser uma felicidade cujo regozijo é possível, é tão poderosa que pode ser igualável ao seu reverso, o sofrimento. Seu âmago é a transferência de uma descontinuidade persistente de nossa natureza por uma continuidade fascinante entre dois seres. Mas essa continuidade é acima de tudo frágil na angústia, uma vez que a paixão recíproca é ininteligível, posto que ela seja procura na impotência e na agitação. Para uma felicidade serena, em que predomina a segurança, só é possível significação se encontrar a calma para todo sofrimento que a precedeu.

Dentre as três nomenclaturas de erotismo, o erotismo sagrado, para Bataille (1987) é um dos mais complicados de se interpretar, voltando-se especialmente para a ação do sacrifício, onde o sagrado "é justamente a continuidade do ser revelado aos que fixam sua atenção, em um rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo. [...] Tudo nos leva a crer que, essencialmente, o sagrado dos sacrifícios primitivos é o análogo ao divino das religiões atuais" (BATAILLE, 1987, p.16-17).

Neste ponto da obra, o autor põe em questão a noção da transgressão e do interdito pela via do erotismo. Para Bataille (1987), "a essência do erotismo é, assim, ser a transgressão por excelência, dado que ele é resultado da atividade sexual humana

enquanto prazer e, ao mesmo tempo, consciência do interdito” (BATAILLE, 1987, p.3). O autor evidencia a distinção entre o erotismo, a atividade sexual dos homens, que nem sempre é erótica, e o sexo dos animais. Portanto, para ele o que distingue o ser humano dos animais é o trabalho. Simultaneamente no período conhecido como Paleolítico Superior, eles estabeleceram restrições chamadas de *interditos*. Essas interdições essencialmente geraram atitudes diferenciadas para com os mortos. E provavelmente no mesmo período com a atividade sexual “trabalho, consciência da morte, sexualidade contida — remontam ao mesmo período distante” (BATAILLE, 1987, p.20).

Através do surgimento de todas essas condutas houve o desvencilhamento do homem à animalidade inicial. O ser humano passou por um processo de sublimação por meio do trabalho, compreendendo que morria e passando da sexualidade livre, animal, à sexualidade envergonhada de onde se originou o erotismo. “O homem, a quem a consciência da morte se opõe o animal, também se distancia dele, na medida em que o erotismo substitui o instinto cego dos órgãos pelo jogo voluntário, pelo cálculo do prazer” (BATAILLE, 1970, p. 28, tradução nossa).

Segundo Bataille (1987), os interditos são a chave de nossa atitude humana. Sem o interdito, “o homem não poderia ter chegado à consciência clara e distinta sobre a qual a ciência é fundada” (BATAILLE, 1987, p. 25). O interdito suprime a violência e nossos atos de violência, dentre eles os que correspondem ao impulso sexual, destroem o homem e a ordem de equilíbrio sem o qual a consciência humana é inadmissível.

Se observarmos o interdito, se a ele nos submetemos, não temos mais consciência dele. Mas sentimos no momento da transgressão a angústia sem a qual o interdito não existiria: é a experiência do pecado. A experiência leva à transgressão realizada, à transgressão bem sucedida que, sustentando o interdito, sustenta-o para *dele tirar prazer*. *A experiência interior do mutismo exige de quem a pratica uma sensibilidade bem maior ao desejo que leva a infringir o interdito que à angústia que o funda*. É a sensibilidade *religiosa*, que liga sempre estreitamente o desejo e o medo, o prazer intenso e a angústia (BATAILLE, 1987, p. 26, grifo do autor).

A transgressão para Bataille não é a negação do interdito, mas vai além desse sentindo e o completa. Não existe interdito que não possa passar por transgressão e, ainda segundo o autor, a transgressão organizada compõe com o interdito um conjunto que determina a vida em sociedade.

Bataille destaca a divisão feita entre o mundo sagrado e o mundo profano, pois, para o autor, o profano seria particularmente o mundo do interdito e do trabalho, e o

sagrado o mundo da transgressão e da festa. Portanto, na vida do homem havia momentos específicos cujas interdições eram interrompidas em benefício de uma transgressão ritual. “[...] a guerra, o sacrifício, festas orgiásticas, etc. fariam parte do domínio do sagrado, este mundo da festa dos soberanos e dos deuses” (BATAILLE, 1987 p. 74). Bataille afirma que no processo, a transgressão ritualística só se realiza com base no interdito.

Desse modo, “a transgressão organizada forma com o interdito um conjunto que define a vida social. A frequência – e a regularidade – das transgressões não abala a firmeza intangível do interdito, de que é sempre o complemento esperado [...]” (BATAILLE, 1987 p.75).

Em sua obra, Bataille (1970) afirma que, antes da guerra e da escravidão, os homens do Paleolítico gozavam da atividade de homens livres. Mas da guerra resultou a escravidão e com ela a divisão da sociedade em classes opostas.

O nascimento do erotismo precede a divisão da humanidade em homens livres e escravos. Mas, em parte, o prazer erótico dependia da condição social e da posse de riquezas. [...] Os privilégios fizeram da prostituição a via normal do erotismo, sujeitando-se a força ou a riqueza individual e condenando-se, finalmente, a mentira. Não devemos nos enganar: desde a pré-história a antiguidade clássica, a vida sexual desviou-se, aniquilou-se, por causa da guerra e da escravidão. O casamento se reservou a parte necessária da procriação. Esta parte foi tanto mais pesada quanto a liberdade masculina tendia desde o começo a se afastar da casa. Recentemente nos nossos dias, finalmente, a humanidade saiu do atoladouro (BATAILLE, 1970, p. 42-43, tradução nossa)⁹.

O erotismo surge inicialmente na transgressão do primeiro grau, que é o matrimônio, mas conforme Bataille ele só é legitimamente apreciado em modelos mais profundos “em que, de grau em grau, o caráter de transgressão se acentua. O caráter de transgressão, o caráter de pecado” (BATAILLE, 1987, p. 71).

Dentro da história do erotismo a religião cristã exerceu a função de condená-lo, pois, com a conquista do mundo, o cristianismo decidiu desvencilhá-lo do erotismo.

⁹ El nacimiento del erotismo precede a la división de la humanidad en hombres libres y esclavos. Pero, en parte, el placer erótico dependía de la condición social y de la posesión de las riquezas. Los privilegios hicieron de la prostitución la vía normal del erotismo, sometiendo a la fuerza o la riqueza individual, y condenándolo, finalmente, a la mentira. No debemos engañarnos: desde la prehistoria a la antigüedad clásica, la vida sexual se desvió, se aniquiló, a causa de la guerra y la esclavitud. El matrimonio se reservó la parte de la procreación necesaria. Esta parte era tanto más pesada cuanto la libertad de los machos tendió desde el comienzo a alejarlos de la casa. Recién en nuestros días, finalmente, la humanidad sale del atoladero.

Valorizava o trabalho em detrimento do prazer, tornou o paraíso o reino da satisfação instantânea, e simultaneamente eterna, mas logrado como fruto final de um esforço.

Mas houve no cristianismo um duplo movimento. Ele quis, em seu fundamento, abrir-se às possibilidades de um amor que não contava mais com nada. A continuidade perdida, reencontrada em Deus, reclamava, segundo ele, para além das violências pautadas por delírios rituais, o desvairado amor incalculável do fiel. Os homens, que a continuidade divina transfigurava, eram criados, em Deus, no amor de uns pelos outros. O cristianismo nunca abandonou a esperança de reduzir, no final, este mundo da descontinuidade egoísta no reino da continuidade inflamado pelo amor. O movimento inicial da transgressão foi assim desviado, no cristianismo, para a visão de uma superação da violência; transformada em seu contrário (BATAILLE, 1987, p. 78).

O cristianismo restringiu o sagrado, o divino, à imagem descontínua de um Deus criador. Criou o céu e o inferno, extensão do mundo real onde perece a imortalidade dos seres descontínuos, almas condenadas junto com Deus ou com o Demiurgo à descontinuidade eterna de cada ser isolado.

Em síntese, de acordo com Bataille (1987), a religião cristã busca fundir a ideia do bem e do mal com as esferas do sagrado e do profano. Consequentemente, a divisão entre Bem e Mal se sucede à divisão entre sagrado e profano: “o mal que há no mundo profano se uniu à parte diabólica do sagrado, e o bem à parte divina. O bem, qualquer que fosse seu sentido de obra prática, recolheu a luz da santidade” (BATAILLE, p. 80). Para tal, Bataille (1987) expõe a noção de diabo criada no cristianismo, uma fusão paradoxal que, segundo ele, é controversa. O demiurgo foi expulso dos céus, da morada de Deus, porém não se tornou propriamente profano. “Nada podia fazer com que Satã deixasse de ser divino, mas essa duradoura verdade era negada com o rigor dos suplícios” (BATAILLE, p. 80).

Segue-se a partir desse ponto a noção de profanação dentro da religião cristã, cuja fonte, para Bataille, é o uso profano do sagrado. A mácula podia, no seio do paganismo, resultar de um contato impuro. Mas é somente no cristianismo que a existência do mundo impuro tornou-se em si mesma uma profanação (BATAILLE, p. 80), que estava próxima da transgressão e, contraditoriamente, era a ligação com o impuro, culminava o sagrado primordial, chagava ao domínio do interdito. O sagrado para o cristianismo era simultaneamente diabólico e profano, fazendo com que a Igreja criasse limites formais, dividindo o que ela julgava sagrado do mundo profano, restando-lhe o erótico ou o

diabólico, uma natureza formal, um termo que facilite sua compreensão, uma vez que não eram divididos do mesmo modo do mundo profano.

Chega-se, portanto, no momento em que o erotismo é relacionado com o mundo profano e assim é tido como objeto absoluto de condenação. A evolução do erotismo segue associadamente à evolução da impureza, portanto, o erotismo é consequentemente relacionado ao pecado.

A unidade da experiência mística e do erotismo à luz de Bataille (1987) advém da importância da obscenidade na ordenação das imagens-chave da atividade sexual, que consequentemente acabou por separar o misticismo religioso do erotismo. Portanto, é devido a essa importância que a oposição ao amor divino e ao amor carnal é tão grande.

Através da psiquiatria, a ciência tentou explicar os estados místicos eróticos que se relacionam ao divino, sendo qualificados como obscenos pelos cristãos. Para Bataille (1987), elucidar o erotismo místico, primeiramente ele parte ponto por ponto, para compreender o sentido das diversas formas de sexualidade. É importante explanar o domínio da obscenidade, vinculado antes de tudo à prostituição, que deu sua colaboração perniciosa à sensualidade. Importa, em princípio, revelar que o conteúdo *espiritual* da obscenidade refere-se ao esquema crucial de todo o domínio.

A obscenidade é repugnante, e é natural que espíritos acomodados não vejam aí nada de mais profundo que esse caráter repugnante. Mas é fácil perceber que os aspectos ignóbeis da obscenidade estão ligados ao nível social dos que a criam, que são rejeitados pela sociedade da mesma maneira como eles a rejeitam. No entanto, essa sexualidade repugnante não é, em definitivo, senão uma maneira paradoxal de tornar mais sensível o sentido de uma atividade cuja essência leva à queda; excetuando aqueles cuja degradação social cria o gosto pela obscenidade, esta não diz nada da baixeza daqueles a quem só toca exteriormente: quantos homens (e mulheres) de um desinteresse e de uma elevação de espírito inegáveis não viram aí senão o segredo de perder o controle de si profundamente! (BATAILLE, 1987, p. 159).

A partir desse ponto, Bataille (1987) afirma que o tema da sexualidade pode ser incorporado ao da experiência mística, pois os transe e arrebatamentos descritos por místicos de todos os credos (hindus, budistas, cristãos, ou agnósticos) têm o mesmo significado. Buscam sempre um desprendimento em relação à vida terrena, a indiferença a tudo o que tende a assegurá-la, “até o instante em que as forças do ser naufragam, da abertura enfim para esse movimento imediato da vida que é habitualmente comprimido e que se libera de repente no transbordamento de uma alegria infinita de ser”

(BATAILLE, 1987, p. 159). Este é o momento de beatitude, de encontro com o divino através do prazer sexual, onde ambos o sexos entram em estado nirvânico.

Na beatitude inerte desse estado, o objeto da contemplação, tornando-se igual a *nada*, os cristãos dizem igual a Deus, parece ainda semelhante ao indivíduo que contempla. O indivíduo perdido na presença indistinta e infinita do universo e de si mesmo liberta-se do desenrolar imprevisível do tempo. Ele é mergulhado no momento eterno. “Aparentemente, de maneira definitiva, sem que dure o apego ao futuro ou ao passado, ele existe no instante, e o instante, por si só, é a eternidade” (BATAILLE, 1987, p. 161).

Bataille (1987), com base nessa reflexão, comprova que a ligação da sensualidade com a experiência do misticismo conduziria ao fracasso ao tentar realizá-lo. E que todo esse processo místico religioso é um equívoco em relação ao caminho em que o espírito alcança a magnificência. Mas, para ele, o preceito de esquecer a sensualidade em relação ao estado místico é questionável.

2.3 O erotismo por Francesco Alberoni

Os estudos de Francesco Alberoni (1990) evidenciam que o erotismo se revela sob o signo da diferença. Uma diferença que segundo ele é “dramática, violenta, exagerada e misteriosa” (ALBERONI, 1990, p. 9). Em sua obra, *O erotismo*, analisa como o homem e a mulher experimentam a sexualidade, o que gera desejo em cada um e como eles o vivenciam. Para Alberoni, o erotismo apresenta-se de forma diferente para homens e mulheres. O erotismo masculino é mais visual e direcionado às partes genitais; o feminino engloba um conjunto maior de sensações e estímulos; ele é “mais tátil, muscular, auditivo, mais ligado aos odores, à pele, ao contato” (ALBERONI, 1990, p. 10), um erotismo cutâneo, pois “a pele é a zona erógena feminina por excelência” (ALBERONI, 1990, p. 10).

O autor afirma que as diferenças entre homens e mulheres são fragmentos que vêm acompanhados de vários séculos de história e de repressão. E que apenas a partir de algumas décadas é que está havendo mudanças no relacionamento entre os dois sexos. Ao analisar e estudar o erotismo, não só relatamos um estado, mas também um processo.

É a primeira vez, na história da humanidade, que mulheres e homens se observam a fundo para se compreenderem. Para isso devem identificar-se, assumir o papel um do outro. Nota-se isso perfeitamente na maneira

de vestir, com o aparecimento da moda unissex, as mulheres usando modelos masculinos (jaquetas, calças) e os homens, os femininos (roupões e cosméticos) (ALBERONI, 1990, p.11).

De acordo com Alberoni, da década de noventa do século XX em diante, a vida sexual e amorosa dos homens e mulheres presenciara bastante diversidade, porém não será muito diferente da época em que realizou esta pesquisa. Os arquétipos inseridos na cultura, a figura do feminino e do masculino, do *animus* e da *anima* não serão destruídos e sim reelaborados. Nos estudos de Carl Gustav Jung, com a obra *O Eu e o inconsciente* (2008), o vocábulo *anima* originalmente tem sentido de alma, algo invisível, mas determina atitudes e é elemento primordial da natureza humana. Na psicologia junguiana, *Anima* recebeu equivalentemente a sua expressão masculina, conhecida como *Animus*.

A *anima*, sendo feminina, é a figura que compensa a consciência masculina. Na mulher, a figura compensadora é de caráter masculino e pode ser designada pelo nome de *animus*. Se não é simples expor o que se deve entender por *anima*, é quase insuperável a dificuldade de tentar descrever a psicologia do *animus*. [...] Se eu tivesse que caracterizar, resumindo em poucas palavras, a diferença entre homem e mulher no tocante ao problema que nos ocupa, isto é, como se confrontam *anima* e *animus*, eu diria: assim como a *anima* produz *caprichos*, o *animus* produz *opiniões*; e assim como os caprichos do homem brotam de um fundo obscuro, do mesmo modo as opiniões da mulher provêm de pressupostos apriorísticos inconscientes (JUNG, 2008, p. 92-93, grifo do autor).

Estes arquétipos junguianos participam dos dois tipos de erotismo e são essenciais para o processo de enamoramento. O homem e a mulher, na maioria dos encontros, imaginam o parceiro como na realidade ele não é, e desejam dele coisas que ele não pode oferecer. “O erotismo, então, apresenta-se sob o signo do equívoco e da contradição. Mesmo assim, os encontros acontecem, existe a atração recíproca, existe o enamoramento” (ALBERONI, 1990, p. 12).

Para Alberoni (1990), o surgimento do erotismo no ocidente, bem como sua própria possibilidade, é o resultado desta descoberta, do jogo da inversão de papéis, através do qual cada ser penetra nos desejos e fantasias do parceiro, cedendo-lhe as suas.

O Erotismo feminino é contínuo, a mulher deseja ficar com o homem depois do seu ápice amoroso, do orgasmo (ou orgasmos), e esse desejo é muito mais potencializado quando está apaixonada. O orgasmo da mulher é mais duradouro e ela sente a vontade de ser desejada, de agradar de maneira contínua e infundável. A

separação do homem quebra esta continuidade. “Uma vez que o prazer na mulher se manifesta como necessidade de continuidade, a interrupção não pode significar outra coisa a não ser desinteresse, rejeição” (ALBERONI, 1990, p. 24).

Para os homens, após o ato sexual, há geralmente uma queda de interesse para com a parceira. Em um encontro com a mulher amada, o homem prefere falar, brincar, antes do sexo, e finalizar essa união com o arrebatamento amoroso. Depois, parte contente, enriquecido e realizado. “É como largar um livro policial quando foi revelado o nome do criminoso” (ALBERONI, 1990, p. 23).

Alberoni (1990), ao citar Lilian B. Rubin (1983), com seu trabalho *Intimate Strange*, reitera que há uma predileção dominante do feminino para o contínuo e uma predileção dominante do masculino pelo descontínuo. A confrontação contínuo-descontínuo é, segundo ele, ponto primordial da diferença feminino-masculino.

Para a mulher os vários estados emotivos são menos diferenciados que no homem. Para a mulher, a ternura e a doçura combinam com o erotismo, inserem-se nele harmoniosamente. Para o homem isso acontece com muito menor frequência. A mulher sente como erótica, tanto a emoção provocada pelo contato com o corpo do filho, como aquela provocada pelo contato com o corpo do amante. Às vezes, gostaria de tê-los a seu lado juntos, juntos na mesma cama. Para o homem são experiências completamente diversas. Também a diferença entre amizade e amor é mais tênue na mulher. Dorothy Tennov observou que as mulheres confundem mais facilmente a ênfase erótica e a paixão. O homem, ao contrário, tende a acentuar as diferenças, a separar as diversas emoções (ALBERONI, 1990, p. 25).

A natureza contínua, tanto temporal como espacial, é evidenciada claramente na excitação sexual feminina e na natureza variada de seu orgasmo, pois a mulher pode ter orgasmos semelhantes aos masculinos, mas a sua experiência total é completamente divergente. Não está presente em um local específico e não se esvai em um ato. A continuidade do erotismo feminino cria no parceiro um impulso incontrolável, uma atração e, ao mesmo tempo, inquietude. “O erotismo não é anulação total, perda de identidade, fragmentação sem fim. É um processo dialético entre contínuo e descontínuo” (ALBERONI, 1990, p. 25).

De acordo com Alberoni (1990), o erotismo feminino tem uma segunda origem, coletiva. Nas publicações apreciadas pelas mulheres, juntamente com os romances cor-de-rosa e do setor de moda e beleza, estão a vida das celebridades. Os homens em geral, não têm fascínio pela vida privada de um astro, nem seus casos amorosos, mas somente seu desempenho artístico. Já para a mulher é exatamente isso que encanta. “O fanatismo

ou culto pelo artista é, portanto, um fenômeno feminino” (ALBERONI, 1990, p. 30). O artista é o objeto escolhido da mídia, da intriga pública. Ele é produto tanto do espetáculo quanto da imprensa que falam da vida particular do astro.

As mulheres chegam a identificar-se com os personagens do espetáculo como se fossem seus conhecidos, seus vizinhos. Experimentam, a respeito deles, sentimentos de amor, desejo, antipatias reais. Quando as adolescentes começam a interessar-se pela música e nelas explode o fanatismo por um cantor, trata-se de um verdadeiro amor, de uma verdadeira paixão. [...] A situação de entusiasmo coletivo orgiástico, sonoro, não esconde o fato de que cada uma daquelas adolescentes desejava o cantor para si e de que, se tivesse podido, teria ido para cama com ele, por ele teria feito qualquer coisa. Mas um comportamento análogo existe também fora da situação espetacular, fora da excitação coletiva. As fãs do astro continuam a amar e a desejar o seu ídolo por anos e anos (ALBERONI, 1990, p. 30-31).

No universo masculino não existe nada parecido. Um homem pode adorar uma artista, desejá-la eroticamente, porém raramente ele desvalorizará todas as outras mulheres. Para a mulher aficionada pelo artista, todos os homens parecem sem atributos e desinteressantes. Esta mesma relação acontece com as figuras munidas de poder, como os líderes carismáticos. “O homem adora o líder, mas seu o seu amor é totalmente deserotizado. Na mulher, ao contrário, o relacionamento com o líder torna-se facilmente erótico” (ALBERONI, 1990, p. 31).

Segundo Alberoni (1990), em todos os movimentos que pregavam a coletividade sejam antigos, sejam modernos, em volta do líder sempre existiu um conjunto de mulheres que estavam disponíveis sexualmente. “As italianas desejavam Mussolini, as alemãs, Hitler, as russas, Stalin e as americanas, Roosevelt ou John Kennedy” (ALBERONI, 1990, p. 31). Em todas as seitas, religiões e cultos, o guru, o asceta, o sacerdote, o pregador está sempre rodeado por um grupo de mulheres que desejavam amor e esbanjavam sexualidade. Em contrapartida, as figuras masculinas da seita não sentem ciúmes e nem diminutos com a preferência das mulheres pelo escolhido. Para o autor, esta diferença fundamental entre o erotismo masculino e o feminino. O erotismo masculino se relaciona com a forma do corpo, pela beleza física, pela habilidade sedutória, não pelo reconhecimento e centralidade social. O homem quer fazer amor com uma mulher bonita e sensual. A mulher quer fazer amor com um artista famoso, com um líder, que é amado por outras mulheres, tem uma grande respeitabilidade social.

Este aspecto do erotismo feminino encaixa-se na tendência da mulher à contiguidade-continuidade. No homem há separação entre Eros e política, entre sexualidade e poder. Na mulher, continuidade. A proximidade física, o relacionamento tátil, sensorial, erótico são uma maneira de participar da sociedade, do grupo, de estar no seu centro. (ALBERONI, 1990, p.32)

Alberoni (1990) explica que o homem preza pela multiplicidade enquanto a mulher deseja um amor eterno, e que ambos nesse momento procuram o que é eroticamente excitante. Ele, um corpo com atributos sensuais, ela, uma relação amorosa com o herói. “A mulher é mais possessiva, persistente e fiel que o homem e persegue uma relação mais duradoura” (ALBERONI, 1990, p.34). Está em jogo nessa busca feminina o fator chamado masculinidade que, para Alberoni (1990), é uma sensação labiríntica, pois entra em questão a maneira de mover-se, odores, um gesto, uma divisa, um par de sapatos e um estender de uma camiseta. Há também sua ligação com a riqueza e poder para com os outros e o fato de ele ser desejado por outras mulheres. A masculinidade é, portanto, um atributo físico e social. Na sua forma benéfica, esta se manifesta no arquétipo do príncipe encantado. Já em sua forma horrenda é retratada pela fera. O autor utiliza-se da fábula *A bela e a fera* de Madame Le Prince de Beaumont para constatar essa premissa, em que a fera é um homem cruel e violento, terrível e ameaçador, mas é transformado pelo amor e se torna afetuoso e protetor. Para o autor, que tem uma visão estereotipada, a mulher busca este misto de masculinidade, um parceiro forte, apaixonado, rude e que se sinta protegida em seus braços.

Conforme Alberoni (1990), toda mulher procura encontrar o herói no homem amado. Todavia, com o crescimento do movimento feminista no decorrer do século XIX, percebe-se que a visão de Alberoni sobre a busca do feminino encontra-se arraigada em modelos considerados antiquados e machistas na sociedade contemporânea, em que a mulher visa à autonomia e liberdade sexuais, ou seja, desprender-se das amarras sociais que as tornam modelo de submissão e desconstruir discursos que detêm as mulheres em fixados padrões mercadológicos e sociais.

Voltando-se ainda sobre o feminino, Alberoni (1990) explica o seu poder de sedução, pois o mesmo tende a produzir uma emoção erótica indestrutível. A sedução feminina faz funcionar a excitação erótica no homem, provoca nele o desejo, acende-o completamente. Porém, ela não visa unicamente o ato sexual. Quer produzir o estado de enamoramento do homem, suscitar nele um desejo que se renova para sempre. “A

sedução é encantamento, deve despertar o desejo e fixá-lo sobre si” (ALBERONI, 1990, p. 38).

Segundo o autor, o impulso sexual deve ser, simultaneamente, recusa e obstáculo. O estímulo que se mostra apressado em consumir a satisfação sexual não é um encantamento. Porque aceita o fim, o esquecimento, o desinteresse, não busca o contínuo.

O encantamento isto é, o erótico, é o contrário do obsceno. Para provocar o desejo sexual é bem pouco. Basta levantar a saia, deixar que se entreveja o seio, basta apertar-se contra o corpo do homem, tocar seu sexo, sussurrar-lhe que o deseja e o homem se acende, está pronto para fazer amor (ALBERONI, 1990, p. 38).

A sedução feminina age toda no presente, mas a faz pensando no futuro, pois a mulher não quer ser esquecida, quer fazer-se desejada posteriormente, ela necessita de algo mais do que o encontro pode proporcionar. Ela tende ao erotismo contínuo, mas não no modo de querer transformar em relação contínua cada encontro. Quer fixar uma marca permanente, mas, simultaneamente, subtrair-se. O desejo de continuidade feminino se evidencia de múltiplas maneiras. A mulher valoriza as atitudes que demonstrem a continuidade do interesse. Ela está sempre em busca da compreensão amorosa, íntima, serena, do idílio.

Provavelmente é por este motivo que a maior parte das mulheres deseja no homem, uma ereção prolongada. Porque significa que ele ficou excitado com sua beleza, que a deseja de modo contínuo, duradouro. Porque o abraço amoroso e o êxtase da fusão dos seus corpos duram por um longo tempo, horas e horas, e não são lacerados imediatamente pela interrupção, pela descontinuidade. O homem acha que a mulher adora seu pau ereto, o deus Príapo. Na verdade, o que ela deseja é a permanência do interesse amoroso, da ternura, do abandono, da paixão. São estes os alimentos que nutrem o seu erotismo, o seu prazer. A ejaculação precoce é irritante, não por si mesma, mas como um sinal de desinteresse masculino e pelo estado de agitação, de frustração e de apatia que este distúrbio provoca no homem (ALBERONI, 1990, p. 40).

Se durante ou após os enlances amorosos a mulher não se sente amada, desejada pelo parceiro, o seu esforço de sedução torna-se frustrado e ela posteriormente vivencia uma sensação de vazio, de inocuidade. “Como se não existe mais. E reage a isto com raiva” (ALBERONI, 1990, p. 40). A mulher intimamente idealiza que, casada ou vivendo junto com o homem escolhido, consumará a continuidade do erotismo. Prevê que a descontinuidade no comportamento masculino sujeita-se a elementos externos, de

dificuldades financeiras, de compromissos profissionais. Ela não crê que isto seja um elemento da natureza próprio da masculinidade. Afirmar Alberoni (1990) que, vivendo sempre juntos, a mulher pensa que estes obstáculos poderão ser repelidos da convivência. “Dormindo na mesma cama, fazendo juntos a primeira refeição matinal, comendo na mesma mesa, batendo papo à noite haverá todo o tempo necessário para realizar a continuidade erótica” (ALBERONI, 1990, p. 40). Os momentos a dois são idealizados como um tempo erótico completo, perfeito, um tempo amoroso. A realização masculina desenrola-se por meio da grandeza do encontro, “aqui é procurada no prolongamento do encontro, no preenchimento erótico de toda a duração. Na erotização da continuidade temporal” (ALBERONI, 1990, p. 41).

Em contraposição, no viés masculino do erotismo, o que vale é a veemência, a intensidade da união sexual. Conforme Alberoni, o enlace erótico é, para o homem, um tempo luminoso, pois é retirado do cotidiano. Tem, por conseguinte, um início e um término. Ele tem consciência de que voltará à rotina posteriormente. “O encontro luminoso é como uma área liberada e liberante, uma experiência regenerante da qual sai enriquecido, reforçado, feliz, realizado” (ALBERONI, 1990, p. 41). Volta para o mundo do cotidiano mais seguro, mais forte. Até mesmo no período de enamoramento apaixonado, a relação amorosa é uma sucessão de encontros luminosos.

Além do mais, o autor ratifica que o homem vivencia com mais regularidade que a mulher o *instante de eternidade* e que, para Alberoni (1990), não é um hiato temporal, mas sim um estado particularíssimo, extrínseco ao tempo. Quando o instante de eternidade se esvai, reaparece o tempo. Mas o valor desse instante é inestimável e superior ao tempo. “A sua lembrança (saúde) faz com que o tempo pareça apenas um obstáculo, uma falha, uma distração da nossa verdadeira natureza que é viver no eterno” (ALBERONI, 1990, p. 41). Assim como na experiência mística, em que Deus se revela somente em fragmentos de eternidade.

O homem enamorado experimenta, às vezes, um sentimento de profunda tristeza pensando que o divino momento que está vivendo está destinado a desaparecer, a perder-se no tempo. Olha então para o céu azul, para as plantas ou pedras, sabendo que aquela perfeição representa o eterno. No máximo lhe será concedido recordar aquela experiência divina. Mas será como uma imagem desbotada. Ao contrário do instante de eternidade, o *encontro luminoso* é um fragmento de tempo, uma ilha de experiência que pode ser recordada como um acontecimento, que pode ser modificado pela fantasia. “No homem a memória preenche a descontinuidade da presença” (ALBERONI, 1990, p. 41-42).

No mais insondável e enraizado do seu ser, tanto os homens como as mulheres têm uma necessidade grandiosa do que é inacreditável. De tudo o que ultrapassa e é superior à vida comum com sua futilidade, o seu marasmo, com sua correria de um consumismo desenfreado e a sua inexistência de sentido. No decorrer da história, o ser humano buscou contato com o Absoluto de várias maneiras. Nas façanhas, nas guerras, nas religiões, nos ritos. Procura-se onde tudo o que está vivo realiza integralmente a sua natureza: “Onde as emoções são luzes fulgurantes e o erotismo um canto altíssimo, um contato duradouro com o ideal e a essência última das coisas” (ALBERONI, 1990, p. 46).

O erotismo é, portanto, um meio de conhecimento do corpo. Tanto do nosso corpo, como do corpo do outro, uma compreensão obtida através do corpo. Nosso corpo converte-se em um objeto erótico, quando desejamos satisfazer os outros. É o desejo, a atração dos outros que coloca em jogo o nosso conhecimento.

Alberoni (1990) conclui, ratificando que o verdadeiro grande erotismo só é possível quando há empatia. Quando os dois erotismos tão diversos podem unir-se: cada sexo consegue entender as necessidades e fantasias do parceiro e tenta agradá-lo. “A arte erótica não é a arte de dar prazer para recebê-lo em troca” (ALBERONI, 1990, p. 232). O erotismo considerado extraordinário é o prolongamento do próprio erotismo e, por conseguinte, identifica-se com o erotismo do outro, tendo a potencialidade de capturá-lo pra si. O verdadeiro e poderoso erotismo é o que se pratica entre um homem e uma mulher na união erótico-amorosa individual, em que há uma doação única e insubstituível de cada parceiro. O grande erotismo é exequível somente entre um homem e uma mulher unicamente, que levam ao limite o que é notório do próprio sexo e da própria sexualidade, assim como os do outro. Tem-se, portanto, a inesgotável aparição do novo, que Alberoni caracteriza como “algo mais”. Já que a mulher sozinha nunca encontraria este algo mais, somente um prazer continuado. O homem não encontraria, conseqüentemente, o algo mais sozinho, somente a diversidade. É a harmonização, a comunhão do contínuo com o descontínuo que cria a identidade e, então a possibilidade de crescimento rumo à perfeição.

2.4 O erotismo místico segundo Mircea Eliade.

O erotismo místico presente nos estudos de Eliade (2002) ajuda-nos a elucidar questionamentos sobre o divino e o espiritual e como estes participam e se relacionam

com o erotismo dos homens. Para tal, a obra *Erotismo místico en la India* (2002) reúne três textos do filósofo e historiador da religião em que se contempla o estudo do tantrismo e do yoga presentes no hinduísmo.

O primeiro ensaio aborda o misticismo erótico na Índia; no segundo, intitulado “La India a los veinte años”, o autor relembra como foi seu primeiro encontro com o subcontinente indiano; e, no terceiro, “Borobudur, templo simbólico”, o ensaio faz uma reflexão sobre o simbolismo presente na arquitetura religiosa, tomando como exemplo o templo budista da ilha de Java.

Tendo como foco o erotismo, nossa análise se volta para o primeiro ensaio, em que Eliade (2002) evidencia aspectos do tantrismo que une o homem à Natureza. O objetivo primordial do Tantra é construir um meio de comunhão entre os seres encarnados (vivos) e seres de outros níveis existenciais que também transitam no nosso mundo. O vocábulo “Tantra” significa teia, rede. Pressupõe a ideia de fios entrelaçados, formando um todo. Representa a ideia de que todas as coisas do universo estão conectadas, entrelaçadas entre si, por meio de um tipo de fio invisível que forma essa completude íntima universal de todas as coisas. O Tantra busca revelar o aspecto sagrado dos homens, colocando-os na condição de seres capazes de transitar entre mundos desapegados do prazer efêmero e das posses terrenas. É também, um estado e uma condição em que a liberdade prepondera, como um estado de consciência e não como uma liberalidade que avança todos os valores. O Tantra visa criar uma sociedade igualitária, em que se sustenta o amor e a ética cósmica e celestial presente como fonte geradora e sustentadora de toda a vida.

Uma parte da base do Tantra vem do pensamento indiano tradicional, podendo ser encontrada nas Upanishads, por exemplo, que enfatizam o conhecimento do Absoluto, Brahman, que está presente em todas as coisas, em todos os seres do universo. Outra parte, no entanto, é diferente. Pois o Tantra é essencialmente não-dualista, ele rompe com todo tipo de limitações impostas pelo pensamento racional, conceitual. E isso se reflete também nas práticas do Tantra, que não respeitam regras morais e éticas. Tudo aquilo que existe pode ser utilizado como um veículo para entrar em contato com a Divindade, nada é errado ou impuro. Desde que tenha desenvolvido a atitude espiritual correta, o praticante do Tantra pode vivenciar a perfeição em tudo (MARTINS, 2015).

Espiritualidade e sexo foram parceiros de complicada ligação. Fortemente associado ao sexo no ocidente, o Tantra é utilizado às vezes como um simples meio teórico para práticas sexuais sem objetivo espiritual. O Tantra possui métodos de

natureza sexual, mas isso são alguns dos seus variados aspectos. Para a tradição indiana, o sexo não é considerado como algo errado: os objetivos dos homens presentes nos textos clássicos mostram que as pessoas podem buscar a libertação espiritual chamada de moksha, a ação correta no mundo, que é o dharma, riquezas (artha) e prazer (kama). O conhecido Kama Sutra é um texto indiano que fala sobre os modos de obter prazer através das práticas sexuais – mas não é um texto da filosofia tântrica. O que o Tantra acrescentou foi o sexo como um das variadas formas de obter desenvolvimento espiritual através daquilo que nos atrai – pela junção de moksha e kama.

Segundo Nishok (2015), vários povos antigos tentaram incluir a sexualidade em seus ritos religiosos. Por volta aproximadamente de 3.000 A.C., os Sumérios encenavam por meio de ritos o Casamento Sagrado - a união entre uma sacerdotisa de sua deusa Inanna e um sacerdote-príncipe, como uma forma de gerar favores da deusa para suas cidades. Na Grécia, houve um tipo de sexo ritualístico (hierogamos), que consistia na tradicional simulação do casamento da deusa do amor e da fertilidade com seu amor, o jovem e viril deus da vegetação. Para Nishok (2015), há indícios de que certos rituais também eram realizados pelos egípcios no culto da Deusa Isis e que ele tenha permanecido até a era Romana.

A teoria filosófica tântrica é ensinada em muitos textos antigos, conhecidos como Puranas, e também em textos específicos da filosofia, que se chamam Tantras. Segundo Martins (2015), somente no início do século XX, alguns textos tântricos começaram a ser traduzidos para idiomas do ocidente, especialmente através do empenho de John Woodroffe (pseudônimo Arthur Avalon).

Dentro desta filosofia há diversas linhas ou correntes de pensamento e de prática. Os dois maiores grupos de pensamento tântrico são o Shivaísta (no qual Shiva é considerado a principal divindade) e o Shakta (no qual Shakti, a Grande Deusa, é considerada a principal divindade).

Tendo com base a perspectiva do pesquisador romeno Eliade (2002), observamos seu pensamento sobre o ritual erótico de transcendência. “Toda mulher nua encarna a Natureza, a prakrti. Deve-se, então, olhá-la com a mesma admiração e a mesma intenção que se emprega para considerar o insondável segredo da Natureza, sua capacidade ilimitada de criação” (ELIADE, 2002, p. 13).

A devoção à Grande Deusa, ou a Shiva, no caso da linha tântrica shivaísta vista anteriormente é também fundamental no Tantra. O praticante desenvolve um enorme respeito, amor e adoração pela Grande Deusa, e Ela se torna um elemento central de sua

vida. Sem essa devoção (bhakti) e sem a ajuda da própria Deusa, o Tantrika não atinge seu objetivo.

O Tantra utiliza muitos recursos empregados e advindos das diferentes linhas do Yoga, citadas e estudadas especialmente por Eliade (2002) neste texto sobre a Índia. Tal como posturas (asanas), meditação (dhyana), práticas de respiração (pranayamas) etc. Certas características centrais do Tantrismo são a utilização de rituais, o uso das coisas do mundo profano para atingir a realidade divina e a identificação entre o microcosmo (o ser humano) com o macrocosmo. “Um dos aspectos importantes das práticas tântricas é o controle da energia interna, que é um reflexo do Poder Cósmico (Shakti)” (MARTINS, 2015).

A nudez ritual da *yoginî* tem um valor místico intrínseco: se, diante da mulher nua, não descobrimos em nosso ser mais profundo a mesma emoção terrificante que sentimos diante da revelação do Mistério cósmico – então não há rito, não há nada a não ser um ato profano, com todas as consequências que se sabe (reforço da corrente cármica etc). A segunda etapa consiste na transformação da Mulher-*prakṛti* em encarnação da *Çaktî*: a companheira do rito torna-se uma deusa, assim como o yogin deve encarnar o Deus. A iconografia tântrica dos casais divinos (em tibetano: *yab-yam*, pai-mãe), com inumeráveis “formas” de Buda enlaçadas por sua *Çaktî*, constitui o modelo exemplar do cerimonial sexual (*maithuna*) (ELIADE, 2002, p. 13-14).

O objetivo primordial é o amor como elemento básico e como condição fundamental da vida eternamente, pois a união com a fonte do amor não pode jamais ser rompida ou esquecida. Esse é o princípio do Tantra, cuja cerimônia sexual é chamada de Sahaja Maithuna. A mulher, chamada de "Shakti" - palavra que significa energia - é reverenciada como uma deusa. Ao invés de ser possuída pelo parceiro, é ela quem “domina”, é ela quem, através de seus movimentos, conduz todo o ato sexual.

Para o desenvolvimento da Sahaja Maithuna, é necessário preparar o corpo físico, condicionando os músculos sexuais para sustentarem uma qualidade maior de energia por um período de tempo suficiente. É necessário também desenvolver os sentidos físicos, preparando os agentes sensoriais para alterar o "Gunas" (a qualidade) das sensações; a visão se altera, a audição abre novas perspectivas cerebrais, o olfato e o paladar se alteram e o tato adquire uma condição elétrica que produz um efeito muito especial sobre o nosso corpo, de aspecto vibracional. Tudo isso junto para propiciar aos praticantes um novo estado de orgasmo cósmico, impregnado de uma nova resposta sexual, denominada de "Experiência Oceânica" (NISHOK, 2015).

As meditações tântricas por meio do yoga que objetivam a sexualidade sagrada não exigem a penetração. Antes deste momento, o homem precisa concentrar-se e desenvolver-se em suas habilidades em manter-se ereto por um determinado tempo, sem a necessidade de ejacular. A mulher assume o papel de Shakti e o homem de Shiva, conhecendo todo o potencial do parceiro, sustentam o prazer, a entrega e o orgasmo em níveis mais elevados, podendo relaxar e entregar-se livremente às energias que a elevam. O casal então realiza o *maha yantra* (grande símbolo) que os une em Purusha (consciência cósmica).

Será notada a imobilidade do Deus: toda a ação está a cargo da Çaktî. (No contexto ióguico, o espírito estático contempla a atividade criadora da *prakrti*.) Ora, no tantrismo, a imobilidade realizada conjuntamente sobre os três planos do “movimento” – pensamento, respiração, emissão seminal – constitui a meta suprema. Aqui, de novo, trata-se de imitar um modelo divino: o Buda ou Çiva, o Espírito puro, imóvel e sereno no meio do jogo cósmico. O *maithuna* serve, em primeiro lugar, para ritmar a respiração e facilitar a concentração: é, portanto, um substituto do *prânâyâma* e do *dhâranâ*, ou, antes, seu “suporte”. A yogini é uma jovem instruída pelo *guru* e cujo corpo é consagrado. A união sexual se transforma em um ritual através do qual o casal humano se torna o casal divino. O *prânayâma*, o *dhâranâ* não constituem senão os meios pelos quais, durante o *maithuna*, chega-se à “imobilidade” e à supressão do pensamento, a “suprema grande felicidade” [...] (ELIADE, 2002, P. 13-14).

Segundo Eliade (2002), os tântricos se dividem em duas classes: os samayin, que acreditam na identidade de Shiva e Shakti e que se esforçam para despertar o kundalini mediante exercícios espirituais; e os kaulas, que idolatram a kaulini e se entregam a rituais secretos. Eliade (2002) afirma que existe muita ambiguidade no vocabulário erótico na literatura tântrica e que alguns textos utilizam um vocabulário extremamente concreto para descrever exercícios espirituais. Mas isso não impede que o *maithuna* também se pratique como ritual concreto, pois este deixa de se tratar de um ato profano para converter-se em rito, e que os membros do casal deixam de ser humanos para estar em desapego como os deuses, visto que a união sexual não pertence ao nível cármico.

Maithuna é a prática sexual ritualizada, é um processo sagrado no qual é necessário uma preparação muito séria e através das outras escolas do Yoga. O *maithuna* é considerado a mais poderosa e secreta técnica mística de todos os tempos. Essa prática também é chamada de Shaktização, pois o casal incorpora Shakti a grande mãe e busca a junção dos princípios opostos masculinos e femininos. O homem-Shiva e mulher-Shakti se tornam um só, no conhecido Maha Mudrá.

Eliade (2002) cita uma passagem em que Buda mostra que ao praticar o maithuna havia conseguido vencer a mara (a ilusão, o mal) e, através dessa técnica havia se tornado consciente e dominado forças mágicas. “... se aproximou de Buda e ouviu de sua boca uma lição inesperada: ‘as mulheres são as deusas, as mulheres são a vida, as mulheres são as joias. Permanece sempre com as mulheres no pensamento!’” (ELIADE, 2002, p. 17). Em toda a Índia, a partir dos séculos VII e VIII, dominou um grande movimento devocional pela “mulher divina”. Por isso dar-se-á no maithuna a beatitude divina da mulher e a adoração da mesma por vários períodos (meses) antes e depois do ato sagrado.

De acordo com Eliade (2002), o amor exemplar era o que ligava Radha com Krishna. Este era secreto, ilegítimo e antissocial, pois simbolizava a ruptura que impõe toda experiência religiosa. Quem realiza a “verdade do corpo” torna-se apto para alcançar a “verdade do universo” (ELIADE, 2002, p. 18).

A respeito das escolas tântricas e místicas, Eliade (2002) afirma que todas, quando se referem a homem e a mulher, não estão fazendo referência ao homem comum, ao homem das paixões, mas sim ao homem arquetípico, eterno. Igual nomenclatura ocorre com as mulheres, que, descobrindo a essência de Radha, transformam-se em mulheres extraordinárias. O enlace entre o Homem e a Mulher acontece no cenário mítico dos amores de Krishna e Radha, cuja união é liberta da gravidade cósmica, pura espontaneidade.

Mais uma escola, o vishnuísta, continuou realizando o maithuna yoguico-tântrico enquanto que o amor devocional desempenhava o papel essencial. A profunda corrente mística conhecida como Sahajiya, que é um prolongamento do tantrismo e que, por conseguinte, é tanto budista como hinduísta, preserva ainda sua supremacia pelas técnicas eróticas. Mas, semelhante ao tantrismo e ao hathayoga, a união sexual se compreende como um meio para obter a “suprema felicidade”, que não deve jamais alcançar uma emissão seminal.

Estes ensinamentos são repassados por um mestre tantra, eles não podem ser feitos sem orientação, pois, segundo a doutrina, o maithuna não se realizará perfeitamente e o casal não alcançará o nível nirvânico. Mesmo com várias etapas do maithuna, a primordial é ter na mente uma visão de sua parceira como a Deusa Viva e dedique suas emoções e pensamentos à sua completa realização.

Sobre o estudo tântrico e alguns textos gnósticos, Paz (1994) assinala que “A esterilidade não é só uma nota frequente do erotismo, mas também, em certas

cerimônias, uma de suas condições” (PAZ, 1994, p.13), destacando, portanto, os rituais sagrados em que o sêmen é retido ou derramado no altar. Para Dupont (1994), o pensamento de Paz afirma que na sexualidade a violência e a agressão estão necessariamente ligadas à copulação e, portanto, à reprodução. No erotismo, as características violentas se emancipam, ou seja, deixam de servir à procriação e se tornam fins autônomos. “Em resumo, a metáfora sexual, por meio de suas infinitas variações, significa sempre reprodução; a metáfora erótica, indiferente à perpetuação da vida, interrompe a reprodução” (PAZ, 1994, p. 13).

Paz (1994) expõe suas ideias a respeito do erotismo ligado à religião. As práticas eróticas religiosas nos surpreendem tanto por sua variedade no mundo como por sua recorrência. Ele afirma que o sexo ritual coletivo foi praticado por tântricos na Índia, por taoístas na China e por cristãos gnósticos no Mediterrâneo. O mesmo sucede na comunhão com o sêmen, visto anteriormente, dos agnósticos adoradores de Barbelo e outros grupos. “Muitos desses movimentos erótico-religiosos, inspirados por sonhos milenaristas, uniram a religião, o erotismo e a política; entre outros, os Turbantes Amarelos (taoístas) na China e os Anabatistas de Jean de Leyde na Holanda” (PAZ, 1994, p. 21). De acordo com Paz (1994), em todos esses rituais, com duas ou três exceções, a reprodução não possui um significado maior, sendo até um aspecto negativo.

No caso dos gnósticos, o sêmen e o sangue menstrual deviam ser ingeridos para reintegrá-los ao Grande Todo, pois acreditavam que este mundo fora criado por um demiurgo perverso; entre os tântricos e os taoístas, embora por razões inversas, a retenção do sêmen era obrigatória; no tantrismo hindu, o sêmen era derramado como oblação. Provavelmente era esse também o sentido do bíblico “pecado de Onã”. O *coitus interruptus* vale parte, quase sempre, daqueles rituais. Em resumo, no erotismo religioso se inverte radicalmente o processo sexual: há a expropriação dos imensos poderes do *sexo* em favor de fins distintos ou contrários à reprodução (PAZ, 1994, p. 21).

O culto à castidade é evidenciado por Paz (1994) como um método de alcançar a longevidade: economizar sêmen e descargas seminais femininas era economizar vida, especialmente na doutrina tântrica. Na segunda etapa da evolução dessas crenças, a castidade se converteu numa forma para adquirir, através do domínio dos sentidos, poderes sobrenaturais e, na crença taoísta, imortalidade. Esta é a essência fundamental da yoga.

Para o autor, apesar dessas distinções, a castidade cumpre a mesma função no oriente e no ocidente: é um teste, um exercício que nos engrandece espiritualmente e

permite-nos dar o grande salto da natureza humana em direção ao divino. A castidade é somente um dos caminhos entre outros. Como no caso das práticas eróticas coletivas estudadas acima, o iogue e o asceta podiam se servir das práticas sexuais do erotismo não para se reproduzir, mas para alcançar um fim no macrocosmo, seja este a união com os deuses, o êxtase, a libertação ou a conquista do 'incondicionado'. “Muitos textos religiosos, entre eles alguns grandes poemas, não vacilam em comparar o prazer sexual com o deleite extático do místico e com a beatitude da união com a divindade” (PAZ, 1994, p. 22).

A mística cristã também desenvolve a ligação do Eros com o sagrado através do amor de Deus, o amor ágape. Ele nos remete à caridade e ao amor divino. Ágape é um amor primordial, fundamental e o mesmo que o retorno desse amor para Deus. Um dos maiores representantes dessa vertente é Teresa Sanchez Cepeda D'Ávila y Ahumada (1515-1582) ou Santa Teresa D'Ávila e San Juan de la Cruz, um dos maiores poetas espanhóis.

San Juan de la Cruz evidencia que o amor dos homens é uma maneira essencial para se chegar a Deus. Nota-se, em seus trabalhos, a eliminação do sagrado e do profano por meio do lirismo presente na sua poesia, sendo esta recheada de símbolos eróticos e sensuais. Ele tem como principal obra *Cântico Espiritual*, que revela o vínculo de amor entre a alma e o criador, que se inicia desde o seu dedicar a Deus até chegar ao último nível de perfeição que é o casamento espiritual.

Santa Teresa D'Ávila foi fundadora da ordem das carmelitas descalças, religiosa, mística e poetisa. Em 1970, tornou-se a primeira mulher reconhecida como Doutora da Igreja. Suas obras mais conhecidas são "*O Livro da Vida*", "*Caminho de Perfeição*", "*Moradas e Fundações*".

De acordo com Biserra (2008), a mística de Santa Teresa D'Ávila é marcada na benevolência de Jesus Cristo e no amor esponsal. Com grande influência do *Cântico dos Cânticos*, essa espiritualidade é configurada através da comunicação da alma com Deus, tendo como modelo o casamento sagrado, “que se dá na sétima morada da alma, de acordo com outro conceito de Teresa, a câmara da união, o santo dos santos, local mais íntimo do espírito para o místico” (BISERRA, 2008, p. 3). Buscaram-se como modelo para essa prática as inúmeras referências bíblicas das cartas de São Paulo e dos evangelhos, como também, o *Cântico dos Cânticos*, concedido ao rei Salomão, que é o amor entre o amado e a amada.

Ora, o *Cântico dos Cânticos* é um poema não somente lírico, mas erótico, altamente censurado pelos tradutores ao longo dos séculos. O casamento sagrado, ou hierogamos, era uma prática muito comum nas religiões matriarcais do mediterrâneo, para os cristãos espanhóis do século XVI não havia associação possível entre sexualidade e mística, a não ser no sabá das bruxas, tão presente no imaginário coletivo (BISERRA, 2008, p. 3).

Para muitos, essa nova forma espiritual de arroubamento escandalizou e ainda hoje impacta, pois se trata de uma das maiores místicas religiosas do ocidente que sentia orgasmos físicos durante seus êxtases ou arrebatamentos. Teresa não é só serva de Cristo, mas sua esposa e amante. Ele a visita em seus momentos de meditação e a possui, como marido e mulher que são.

Conforme Torres (2015), tanto Santa Teresa D'Ávila como San Juan de la Cruz utilizam-se de figuras concretas, inclusive de extração erótica, para representar o que é divino, o que é inenarrável, “evitando o vocabulário abstratizante, extração teológica e filosófica” (TORRES, 2015, p. 4). Ambos fazem com que se estreite o caminho que liga o homem a Deus, por meio da mística matrimonial, o casamento religioso que une o criador e a criatura.

Alberoni (1990), por outro lado, declara que amor ágape, a caridade, é mais distanciado do erotismo. Há um exceder do amor que não se remete só ao ser amado ou ao filho, como também, à presença altruísta e abnegada em que as próprias dores e preocupações são colocadas em segundo plano ou completamente esquecidas para dar lugar ao sofrimento alheio e dedicar-se totalmente a minimizá-lo ou eliminá-lo. “Nunca pensam no próprio prazer e, assim, o erotismo está infinitamente longe de seus pensamentos” (ALBERONI, 1990, p. 215). Mas que, segundo o autor, estão mais próximas às pessoas com grande capacidade erótica do que as pessoas mesquinhas, egoístas, baixas.

Existe uma grande relação entre a grande mística ocidental, cristã e islâmica, e o amor apaixonado. A poesia de Ibn Al Djabari¹⁰ é ao mesmo tempo religiosa e erótica. O grande poema de Rumi¹¹ é um dulçoroso canto de amor e de esperança, de nostalgia e de fé. Também na poesia italiana de Dante e Petrarca há arrebatamento amoroso pela mulher e pela divindade. Nas origens da mística alemã está o movimento erótico-religioso das beguinhas¹², e um forte componente amoroso se encontra também no relacionamento entre S. Francisco e

¹⁰ *Propos d'Amour des Mystiques Musulmans*, Paris, Edition de l'Orante, 1960.

¹¹ Rumi (Mawlawi Jalal ad Din): *Poesie Mistiche*, trad. Ital. , Milão, Rizzoli, 1983.

¹² Herbert Grundman: *Movimenti religiosi nel medioevo*, trad. Ital. , Bolonha, Il Mulino, 1974.

Santa Clara. Em muitos Santos cristãos, de S. Francisco a Santa Teresa d'Avila encontramos dedicação altruísta, amor divino e carga passional (ALBERONI, 1990, p. 215).

Esta pulsão altruística converte-se em erótica a partir do momento em que transpassa por meio do corpo, o da outra pessoa e o próprio, e procura neste corpo a satisfação para si, para o outro, chegando ao transbordamento e buscando o prazer para os outros. De acordo com Alberoni (1990), tanto a poesia erótica quanto a amorosa estão designadas a suscitar prazer erótico e amor no mundo e determinadas a qualquer forma de arte, na pintura, escultura, fotografia, no cinema etc.

Portanto, o erotismo místico presente nas obras de Eliade desenvolve a sexualidade como um caminho na busca pelo autoconhecimento do homem, promovendo uma evolução interior e compreendendo o modo espiritual e cósmico como nossos ancestrais vivenciaram o sexo e a sexualidade. E, por intermédio da sexualidade sagrada, homens e mulheres, com seus *animus* e *anima*, entram em contato com um aspecto primevo da vida, onde almejamos ampliação do nosso estado de consciência, expansão da nossa criatividade e, acima de tudo, a imortalidade, através do retorno à unidade primordial. Partiremos adiante ao encontro do erotismo e de seu percurso literário, bem como de seus mais conhecidos representantes e no que concerne à distinção desse erotismo e da pornografia no viés literário.

3 NO DELEITE DA LITERATURA ERÓTICA

3.1 As representações históricas do erotismo no campo literário

Paz (1994) em seu livro aborda inicialmente as afinidades entre o erotismo e a poesia para poder traçar uma linha histórica da literatura erótica. Ele assegura que o erotismo é uma metáfora da sexualidade e a poesia é uma erotização da linguagem. Para tal, a poesia lírica, assim como o romance, tem sido constantes instrumentos do sentimento amoroso. Paz (1994) denota que o que foi exposto pelos escritores, poetas e romancistas sobre o amor não é menos relevante e significativo que as reflexões dos filósofos. “E com frequência é mais certo, mais de acordo com a realidade humana e psicológica” (PAZ, 1994, p. 49). Conforme o autor, a grande parte dos poemas gregos são mais eróticos que amorosos, pois os limites entre erotismo e amor são instáveis.

Já Alexandrian (1993), em seu livro *História da Literatura Erótica*, apresenta um estudo descritivo e comparativo do gênero erótico, bem como a formação da noção de liberdade sexual, sua progressão temporal, suas mutações e até suas contradições. O autor aborda quais são os critérios que permitem julgar se um livro erótico “é bom ou mau, se pertence à literatura ou se é um documento psicopatológico” (ALEXANDRIAN 1993, p. 8).

Temos como ponto principal a literatura europeia, pois, segundo o autor, foi na Europa que o erotismo se tornou realmente um gênero literário determinado, destacando-se a Itália e a França como detentoras de originalidade e influenciadoras de todas as outras nações desde a Idade Média. Os ingleses só desenvolveram seu erotismo literário no século XVII, a Alemanha foi influenciada por Boccaccio, antes de buscar inspiração nos autores franceses. Sobre a Holanda, temos um único livro erótico, escrito em latim no século de ouro, intitulado *Vênus batava* (1618). A Espanha repreendida com a Inquisição especializou-se na literatura sentimental e cavalheiresca; os primeiros romances pornográficos espanhóis foram editados em Londres no século XIX. Toda literatura erótica da Europa está inserida numa centena de obras-primas gregas, italianas, francesas, latinas, alemãs e inglesas.

Para Alexandrian (1993), devemos diferenciar o romance com algumas passagens eróticas do romance erótico propriamente dito, tendo por foco o sexo em todas as suas formas. O primeiro invoca livremente a sexualidade “porque seu autor pensa que estaria incompleto se colocasse em ação personagens privados dessa mola fundamental; mas ele

se serve todavia a um desígnio mais amplo” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 9). O segundo expressa somente a sexualidade e isso com o objetivo de excitar o leitor. Ele cita obras de Sade como romances eróticos, escritos para saciar seu apetite sexual violento e como ponte comunicativa a outro, e que serve de modelo comparativo para a busca de outras obras que não falam de sexo ocasionalmente.

De acordo com Paz (1994), tendo como ponto de partida a Grécia, damos destaque à *Antologia palatina*¹³ e a alguns desses poemas breves que são notáveis, como os de Meleagro, os de Platão, alguns de Filodemo e, já no período do bizâncio, os de Paulo, o Silenciador. Em todos estes, vivenciamos o amante em seus diversos estados de ânimo; o desejo, a decepção, os ciúmes e a felicidade breve, mas sem diálogos de amor como no caso de William Shakespeare e Lope de Vega, no teatro grego. O amor irá surgir na grande cidade, especialmente em Alexandria e Roma.

Os gregos e os romanos, como vimos, foram os primeiros a tratar do erotismo dentro da literatura, pois era advindo da tradição dionísia, que celebrava o culto ao falo com hinos licenciosos, preparando-os para uma certa liberdade de expressão literária. Não havia pudor neste tipo de literatura, mas esta não era admitida no gênero nobre, abstendo-se então do gênero familiar, da poesia elegíaca, da satírica ou epigramática, da comédia e do conto. Segundo Alexandrian (1993), *Lisístrata ou A assembleia das mulheres* é a primeira obra-prima do erotismo antigo que toca simultaneamente o universal. “Uma ideia revolucionária é nela expressa com uma força cômica inigualável. O que seria da sociedade se as mulheres fizessem greve de sexo?” (ALEXANDRIAN, 1993, p.13). Aristófanes nesta peça dá preferência à desatinada, mas alegre política feminina levada às últimas consequências do que a nociva política masculina.

Para o autor, Meleagro é o melhor poeta erótico grego da antiguidade que exalava volúpia sexual. O ciúme era um tema que frequentemente surgia em seus poemas dedicados às suas amantes, bem como a *philopaiada noson*, o mal de amor da pederastia que o poeta nutria pelos rapazes. A *Priapéia* contém noventa poemas anônimos e se divide em duas séries diferenciadas. A primeira são frases concedidas a Príapo, em que é

¹³ Gigantesca compilação de epigramas realizada pelo bizantino Constantino Cefalas (séc. 10 d.C.), compreendendo poemas (3700 ao todo, escritos em grego clássico) compostos entre 7 a.C. e 6 d.C. tanto por poetas gregos quanto por poetas romanos. No século 12 d.C., o também bizantino Máximo Planudes revisou o trabalho de Cefalas, produzindo a compilação que chegou até nós, recebendo o nome de Antologia Palatina porque o único manuscrito remanescente se encontra na Biblioteca Palatina, localizada na cidade de Heidelberg na Alemanha. (DINUCCI, 2009, p. 3)

enaltecido o membro sexual, e a virilidade de um Deus que ameaça os ladrões com crueldades sexuais. A outra contém desejos e fantasias que são pedidas a Príapo para que ele as realize. Esses textos influenciaram os poetas do Renascimento, tais como, Antônio Beccadelli (apelido de Palermitano), que compôs várias obras com o título de *Hermaphroditus* e Pacífico Massimi com seu *Hecatelegium* (1489), “cem elegias satíricas e licenciosas”.

O primeiro grande poema de amor é atribuído a Teócrito e intitulado *A feiticeira*. Foi escrito na primeira parte do século III a. C. e atualmente, lido em traduções não tão críveis que não deixam de ser traduções, mas preservam incólume sua carga emocional. O poema é um longo monólogo de Simeta, amante que foi abandonada pelo jovem Délfis.

Segundo Paz (1994), transformar uma jovem pobre como Simeta em protagonista de um poema passional que simultaneamente nos emociona, impressiona e alegra, foi naquele período uma grande novidade tanto literária quanto histórica.

A primeira pertence a Teócrito e seu gênio; a segunda, à sociedade em que viveu. A novidade histórica do poema foi o resultado de uma mudança social que, por sua vez, era consequência da grande criação do período helênico: a transformação da cidade antiga. *A pólis*, fechada em si mesma e ciosa de sua autonomia, abriu-se ao exterior. As grandes cidades passaram a ser cosmopolitas devido ao intercâmbio de pessoas, ideias, costumes e crenças. Entre os poetas do período helênico que figuram na *Antologia palatina*, vários eram estrangeiros. Essa grande criação civilizadora foi realizada em meio a guerras e a monarquias despóticas que caracterizam essa época (PAZ, 2004, p. 54-55).

A partir desse período, nas novas cidades, surge um modelo de mulher mais livre. O 'objeto erótico' de anterior, começou a se metamorfosear em sujeito. Portanto, como foi citado acima, a pré-história do amor no Ocidente teve destaque em duas grandes cidades: Alexandria e Roma.

De acordo com Paz, (1994), as mulheres, em especial as patrícias, ganharam lugar importante, tanto na República como no Império. “Mães, esposas, irmãs, filhas, amantes: não há um episódio da história romana em que não participe alguma mulher ao lado do orador, do guerreiro, do político ou do imperador” (PAZ, 1994, p. 55). No fim da República rompe-se outra categoria social: a cortesã.

Ela logo se converteu em um dos eixos da vida mundana e no objeto da crônica escandalosa. Umas e outras, patrícias e cortesãs, são mulheres livres nos diversos sentidos da palavra: por seu nascimento, seus meios

e costumes. Livres, sobretudo, porque em uma forma desconhecida até então têm liberdade para aceitar ou rejeitar seus amantes. São donas de seu corpo e de sua alma. As heroínas dos poemas eróticos e amorosos vêm das duas classes (PAZ, 1994, p. 55).

Catulo, nascido em 86 a.C, foi um grande representante desse período, suas questões literárias e suas sátiras eram tão famosas quanto seus poemas de amor, que contêm uma mistura de opostos, com desejo, rancor, ódio e sensualidade, o paraíso profetizado e o inferno terrestre que se dilui em breves poemas de concentrada força. Seus melhores poemas são as confissões de amor por Lésbia, nome fictício de uma patriciã conhecida por sua beleza. Catulo morreu aos trinta anos, aperfeiçoando a prosódia latina.

Petrônio, nascido em Marselha, escreveu o *Satyricon*, o manual que contém mais exemplos da depravação latina. É uma coletânea de contos, poemas e discursos colocados em uma narração pretexto. No Império Romano já decadente, o maior romance erótico foi *O asno de ouro*, de Apuleio, escritor africano. A essência de *O asno de ouro* é nitidamente a magia sexual e toda a obra é permeada de erotismo fantástico.

Todo o livro XI narra sua iniciação ao culto de Isis em Roma; esta parte *O asno de ouro* nos permite descobrir no século II, na cidade dos Césares, o recuo da religião nacional em proveito de outras oriundas de outras partes. A vitória do cristianismo estava próxima (ALEXANDRIAN, 1993, p. 31).

Alexandrian (1993) afirma que é preciso desarraigat o conceito de que o cristianismo condenou a literatura erótica, enquanto o paganismo teria sido seu ferrenho defensor. Ele desmitifica que, não foram os religiosos, mas sim os filósofos estoicos como Sêneca, que denominaram os órgãos genitais de “partes vergonhosas” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 31). Em todas as épocas desenvolvia-se o problema da decência, pois em nenhuma se permitia que o homem se conduzisse com tão pouco pudor quanto os bichos. Os cristãos se entregavam livremente aos impulsos sexuais, sem julgá-los incompatíveis com sua moral e ética, sendo que a grande inovação do erotismo cristão foi ousar elevar sedução voluptuosa das mulheres maduras.

Na Bizâncio cristã nasceu assim a tradição da homenagem ao corpo desejável de uma mulher na menopausa, a seu temperamento amoroso e às suas sábias carícias, que culminará mais tarde nas soberbas composições poéticas de François Maynard, *A bela velha*, introduzindo

no erotismo um sentimento que o paganismo ignorou ou não quis expressar (ALEXANDRIAN, 1993, p. 34).

A noção de luxúria foi desenvolvida na Idade Média e não concernia a nenhum sistema religioso ou moral da Antiguidade greco-romana. A luxúria, consistindo em se entregar excessivamente aos desejos sexuais, era um dos pecados capitais, afastando o homem de sua salvação divina.

De acordo com Lo Duca (1970), a mulher se transformou no próprio sujeito do pecado. Qualquer desordem sexual era, aos olhares dos novos teólogos, relacionada ao diabo. Sentimentos desconhecidos surgiram devido às imposições cristãs, o rebaixamento do sexo feminino e o terror do pecado transfiguraram em prazer o correr riscos, mitigando assim seus impactos. A figura do diabo criou a bruxa como um novo monstro sexual.

A tortura exercida sobre a mulher nua, mãe, menina, ou uma pré-adolescente deu à luz sensações que depois foram classificadas entre as formas demenciais de prazer e cujos juízes e performers, não esquecendo os espectadores, eram, no momento, seus únicos “beneficiários”. É uma das tarefas mais devastadoras da civilização ocidental que, afastando-se do texto e do espírito dos Evangelhos, “abordou a mulher somente como um animal no cio, não vendo nada mais claro em anatomia e sutilezas humanas”. A mulher tornou-se o bode expiatório das paixões do homem. Foi “objeto de amor”, “tentadora”, “culpada desde o Paraíso”, “pecadora” “o que leva o homem a pecar”, “picada de escorpião”, “caminho do vício”, “sexo maligno”, etc.; em uma palavra, sementes de Bruxa (LO DUCA, 1970, p. 40-41, grifo do autor, tradução nossa)¹⁴.

A luxúria foi, portanto, atacada teoricamente, mas simultaneamente foi representada com benevolência nas artes e nas letras.

Os teólogos distinguiam dez espécies de luxúria (das quais três contra a natureza: a masturbação, a sodomia e a zoofilia), que não tinham a mesma nocividade: por exemplo, a fornicção (comércio com prostitutas) lhes parecia menos repreensível que o estupro (defloramento de uma virgem seduzida sem a intenção de desposá-la) e

¹⁴ Las torturas ejercidas sobre la mujer desnuda, matrona, muchacha, o niña impúber, dieron nacimiento a sensaciones que se clasificaron más tarde entre las formas demenciales del placer y cuyos jueces y ejecutantes, sin olvidar a los espectadores, eran, por el momento, sus únicos “beneficiarios”. Es una de las tareas más desoladoras de la civilización occidental que, alejándose del texto y del espíritu de los Evangelios, “abordó a la mujer únicamente como a un animal en celo, sin ver nada más claro en la anatomía y las sutilezas humanas”. La mujer se transformó en el chivo emisario de las pasiones del hombre. Era “objeto de amor”, “tentadora”, “culpable desde el Paraíso”, “pecadora”, “la que induce al hombre al pecado”, “aguijón de escorpión”, “camino del vicio”, “sexo maligno”, etc.; en una palabra, semilla de bruja.

o adultério (assimilável ao roubo, pois se rouba a honra de outrem) (ALEXANDRIAN, 1993, p. 33).

A literatura refletiu as múltiplas modulações dessa nova concepção da carne. Tomando essa noção de luxúria, pretendeu-se apresentar que esta administrava o mundo, e que estava à frente de outros pecados como a gula ou a ambição, e que ironizava de todos os empecilhos. “Numerosos escritos incitaram o povo a se preservar de suas armadilhas, ou o divertiram à custa daqueles que, pregando contra a luxúria, como os monges e devotos, a ela cediam segundo a ocasião” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 33).

Conforme Alexandrian (1993), o renascimento italiano foi o centro da literatura, onde a literatura erótica se aprimorou, e, posteriormente, enriqueceu-se de temas e formas que acabaram influenciando outros artistas ocidentais. A obra *Decameron*, segundo ele, foi a porta de entrada por onde guiaram-se os romancistas que desta forma estenderam o acervo dos antigos contos milésios e onde inseriram uma graça *sui generis*. “Descobriu-se que a descrição das relações sexuais não era incompatível com a bela linguagem, as metáforas amáveis, a elegância dos personagens, a alegria saudável” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 61). Destacam-se no período Quattrocento as *Facécias* de Gianfrancesco Poggio, que contém duzentas e setenta e três historietas em latim, algumas delas são tão pequenas que foram escritas em algumas linhas determinadas a apresentar “uma tirada espirituosa ou só um fato do dia, frequentemente de ordem sexual” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 61).

Ao paganismo de formas renovadas, cuja mulher era principal beneficiária, acrescentou-se uma nova mítica que continuou o amor cortês, relacionando-se com platonismo (feito feminino). [...] A ascensão da mulher ao estado de direito ao amor e à beleza com essa liberdade que só os gregos haviam conhecido e praticado dois mil anos antes, deu à luz a *virago*- na época: a mulher equivalente ao homem, de significância, portanto, lisonjeira-, e aumentou o prestígio da cortesã. O homem do Renascimento reconheceu na cortesã sua igual: livre de toda violência, sutil, cultivada, às vezes artista, sempre dona de si mesma e de seu destino, mas respeitosa de força e autoridade, ela se elevou a um status social muito brilhante (LO DUCA, 1970, p. 65, grifo do autor, tradução nossa) ¹⁵.

¹⁵ Al paganismo de formas renovadas, del cual la mujer era la principal beneficiaria, se agregó una nueva mística que continuó el amor cortesano, relacionándose con un neoplatonismo (hecho femenino). [...] La ascensión de la mujer al estadio del derecho al amor y a la belleza, con esa liberalidad que sólo los griegos habían conocido y practicado dos mil años antes, hizo nacer a la *virago*- en la época: la mujer que equivale al hombre, de significación, por tanto, lisonjera-, y aumento el prestigio de la cortesana. El hombre del Renacimiento reconoció en la cortesana a su igual; libre de toda violencia, sutil, cultivada, a veces artista, siempre dueña de sí misma y de su destino, pero respetuosa de la fuerza y de la autoridad, se elevó a un rango social muy brillante.

Após esse período em que também se adotou o amor cortês irrompe-se, a partir da reforma protestante, a repressão à literatura erótica que se converteu em mais determinante, tornando aguçado o clima de conflito entre católicos e protestantes. Houve confrontos entre calvinistas e luteranos que se acusavam mutuamente de casos de luxúria e má reputação. Deu-se conseqüentemente uma reação de intransigência nos dois lados, cada qual querendo envaidecer-se de ter participantes incensuráveis e primorosos. “O puritanismo entrou nos costumes sob o efeito desses militantes religiosos antagônicos” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 119). O autor afirma que a repressão sofrida pela literatura erótica ocorreu do fato de que a libertinagem mesclou interesses antirreligiosos a caracterizações pornográficas. Temos, como exemplo, as priapeias, que não continuaram a ser divulgadas e nem tiveram permissão do rei por estarem repletas de incredulidades, pois havia o receio de que permitir as licenças de expressão sobre a sexualidade pareceria habilitar simultaneamente as heresias.

Garasse tinha tido que a doutrina subversiva dos belos espíritos comportava dois ramos, a libertinagem e o ateísmo: “Uns são *libertinos* e outros são completamente *ímpios*, uns são principiantes, os outros já são formados, uns são lagartas, os outros são borboletas, uns são aprendizes e os outros mestre em malícia.”¹⁶ Como a libertinagem corria o risco de degenerar em ateísmo, decidiu-se proibir os escritos que incitavam os prazeres libertinos a fim de prevenir um mal maior (ALEXANDRIAN, 1993, p. 129).

A libertinagem não se aniquilou, porém se manifestou mais decorosamente. E foi sob o reinado de Luís XIV que apareceram os primeiros grandes eróticos da França, pois esse período teve riquezas literárias inumeráveis. Primeiro com *L’Occasion perdue recouverte de Corneille*, cujos exemplares correram secretamente por Paris em meados de 1650. A primeira obra verdadeiramente escandalosa do reinado de Luís XIV foi *L’Ecole de filles ou la Philosophie des dames* (1655) de Michel Millot, seguida de *Le Bordel des Muses ou les neuf pucelles putains* de Claude Le Petit, que reuniu na obra todos os seus caprichos satíricos.

A idade de ouro da libertinagem ocorreu no século XVIII quando a França serviu de paradigma da arte amorosa e mais importante da arte do deleite para o continente europeu. “Ela exerceu o monopólio incontestado da literatura galante” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 161). O romance erótico francês objetivava ser um estudo

¹⁶ *Pièces desopilantes recueillies pour l’esbattement de quelques pantagruèlistes* (publicado em Paris, perto de Charenton, por um livreiro que não é triste, primavera de 1866).

de costumes propagando os segredos da sociedade e relatando o que acontecia nos esconderijos da alta burguesia e nas espeluncas. Por meio dos panfletos, este tipo de romance propôs apresentar que certos meios renomados oficialmente aos bons costumes; como os conventos, os internatos etc., eram na realidade centros de licenciosidade.

Conforme Moraes e Lapeiz (1985), a época vitoriana manipula ao extremo a hipocrisia ao propagar simultaneamente a noção de pudor e vergonha ao sexo, como também as convicções pornografia e obscenidade, tendo como um dos principais representantes desse período o marquês de Sade, que será apresentado na próxima seção. Segundo as autoras, sadismo e masoquismo andam lado a lado. Sadismo, referente ao marquês, satisfação com a dor alheia, e masoquismo ao barão Sacher-Masoch, caracterizado pelo prazer em sofrer e ser humilhado.

Posteriormente, surge no século XIX um *boom* do erotismo, pois, como foi mencionado, o pudor vitoriano de esconder tudo o que se associe ao sexo faz, conseqüentemente, desenvolver-se a literatura pornográfica. O anonimato na divulgação dessas obras tornou-as facilmente difundidas. A fotografia, descoberta há pouco tempo, elabora uma fonte rentável de lucros com os “retratos indecentes” (MORAES e LAPEIZ, 1985, p. 32). Ao serem publicados com ilustrações, os clássicos desse gênero ganham mais leitores ávidos. A França é fornecedora de uma gama de temas sexuais na literatura, tendo como exemplo os livros de Zola, Baudelaire, Flaubert, Balzac etc., chegando à segunda metade do século XIX, com os trabalhos de Rimbaud e Verlaine.

Na vasta literatura pornográfica do período vitoriano e posterior, o sadomasoquismo parece ocupar um lugar central. Na Inglaterra a flagelação se converteu em tal furor que ficou conhecida no resto da Europa como “O vício inglês”. Nos lares, nas escolas, nos bordéis, nos cárceres, sempre em nome da disciplina, a vara e o chicote tornaram-se os implementos favoritos de castigo, além de inspirar uma imensa literatura dedicada ao tema, na qual figuram nomes como os de Samuel Coleridge, Charles Lamb e Swinburne (MORAES e LAPEIZ, 1985, p. 33).

A literatura erótica feminina, segundo Alexandrian (1993), teve origens incertas e um desenvolvimento lento. Nesta literatura, produziram-se obras relevantes, mas não consideradas obras-primas. Soando de modo machista, para ele o motivo está na própria natureza do erotismo feminino, que é muito menos intelectual que o masculino. “Elas podem experimentar sensações sexuais muito mais vivas ou mais profundas que as dele, mas são menos aptas que eles a convertê-las em idéias ou imagens” (ALEXANDRIAN,

1993, p. 279). Os gregos conferiram manuais de erotologia a mulheres, como aponta Suidas em seu *Lexicon* na palavra *Astyanassa*:

Astyanassa, criada de Helena, mulher de Menelau, a primeira que imaginou diversas maneiras de fazer amor; ela compôs um tratado de figuras e poses eróticas. Depois dela e imitando-a, vieram Philaenis e Elephantis, que tornaram conhecidas impurezas desse gênero. Mas outros revelaram que foi o sofista ateniense Polícrates quem redigiu o manual de erotologia posto sob o nome de uma respeitável matrona, Philaenis de Samos (ALEXANDRIAN, 1993, p. 281).

No período renascentista houve cortesãs que escreveram livros, porém, contraditoriamente, elas enalteceram o amor platônico, como por exemplo, Tullia d’Aragona, em sua obra intitulada *Dialogo dela infinita di amore*. Entre as mulheres desse período, Jeanne Flore em seus *Contes amoureux* (1543), e Pernette du Guillet em seus *Rymes* (1545), conseguiram glorificar o amor como sentimento, mas somente Louise Labé o consagrou como percepção física. Em Paris, no início do século XX, houve um grupo conhecido de lésbicas com interesses literários. “Era de se esperar que, com suas paixões, uma delas fizesse um romance de uma audácia sem par ou uma confissão de um impudor de tirar o fôlego” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 293). Todavia, isso não ocorreu, pois todas essas artistas procuraram passar-se por donzelas, amantes da castidade, da pureza, trocando entre si carícias virginais, sendo elas, porém destituídas de castidade.

O romance do inconfessável surgiu no século XX, como um gênero especial que não era realizado nos períodos anteriores. Outrora se costumava esclarecer as obras que continham sexo, recorrendo às intenções satíricas, ou desejando apresentar costumes amorosos livres. Surge, então, a psicanálise que busca revelar os impulsos íntimos mais inibidamente recalcados no inconsciente e que analisava todas as perversões como algo inelutável. “Tudo o que um indivíduo fazia ou sonhava sem ousar confessá-lo, com medo de ser malvisto, tornou-se matéria romanesca predominante dessas obras” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 329). Alguns precursores desse tipo de pornografia transcendente foram: Pierre Louÿs, o caso mais curioso da literatura erótica do século XX, por ser elogiadamente um maníaco literário. A sua sexualidade era impulsionada pelo desejo por lésbicas e meninas, isto é, por seres que ele só poderia acariciar em sonhos. Pierre Mac Orlan, com o pseudônimo de Pierre du Bordel, que afirmava que um escritor de romance pornográfico não é um artista ífero, contudo, muitas vezes é um requintado literato divertindo-se com imagens do prazer. E D. H Lawrence, que foi

místico da vida e um romancista totalmente diferente de seus antecedentes. A escrita desse autor torna o sexo natural, distante de ser imoral, parte fundamental do ser humano e de seu comportamento na sociedade. O ato sexual é o momento que o homem alcança contato com a natureza e o seu legítimo aspecto.

Lawrence fazia distinção entre o pênis, órgão pessoal de um homem, e o falo, símbolo universal da fecundidade criadora. O macho humano tem um pênis ao nascer, mas só adquire um falo por intermédio de uma mulher. E a mulher só realiza plenamente sua personalidade despertando e explorando a potência fálica do homem. Essa potência ultrapassa a ambos, é divina, o homem é portador dela a contra gosto, a mulher a estimuladora, a contra gosto. Em sua teoria do casal, o homem e a mulher são basicamente diferentes e devem guardar suas diferenças (ALEXANDRIAN, 1993, p. 346).

Visto que, para Lawrence, o modelo de excelência dos seres humanos não é a união do masculino com o feminino, mas sim sua perfeita harmonia, ele enaltece a alegria pura de um corpo, sentimento que só eclode totalmente quando um corpo masculino entra em comunhão com o corpo feminino, pois eles se preenchem, eles ansiavam desejosamente um ao outro por uma lei eterna da Natureza.

Para Alexandrian (1993), a homossexualidade, precisamente a masculina, foi encoberta por muito tempo e inconfessável nos países que seguiam as doutrinas com base no cristianismo, uma vez que este prega que o homem não pode se relacionar sexualmente com outro homem do mesmo modo que se relaciona com uma mulher, realizam ambos um pecado mortal e são, portanto, condenados à morte. No decorrer dos séculos, foram condenados dessa maneira à fogueira, ao enforcamento ou à decapitação os *gays* de todas as esferas. O homossexual foi encarado como um abominável por toda a sociedade e, portanto, não tinha a intenção de revelar sua vida e nem seus flertes. Se o pecado da sodomia fosse mantido em segredo e não punha em risco a moral da família, ele era considerado menos grave pela Igreja. No período renascentista, a homossexualidade só foi alvo de referências misteriosas, tendo como exemplo os Sonetos de Michelangelo, ou as sátiras pungentes contra aqueles que não ocultavam esse gênero tendencioso.

No final do século XIX, um crescimento de homossexuais na Alemanha fez que a imprensa francesa não parasse de zombar da apelidada “Berlim-Sodoma” e do “vício alemão” segundo Alexandrian (1993).

Os eruditos berlinenses justificaram seus compatriotas apresentando a homossexualidade como “uma doença da personalidade”. Depois deram-lhe o nome de uranismo, a partir da palavra *uring* inventada por K.H Ulrichs, a tendência homossexual não doentia correspondente a Eros Uranos, o amor celeste. Assim o uranismo tornou-se sinônimo da homossexualidade idealista e casta (ALEXANDRIAN, 1993, p. 361).

Entre os representantes desse gênero iremos destacar: Oscar Wilde, esteta do amor lascivo, com a obra *Romance and cynism*, Marcel Jouhandeau, um dos mais libertinos da literatura francesa moderna, com sua obra *Carnets de Don Juan* e Jean Genet, o radical da literatura homossexual, que ousou dizer coisas fortemente escandalosas, com *Notre-Dame-des-Fleurs*.

Chegamos assim, ao erotismo surrealista que, segundo Alexandrian (1993), foi mais longe que os românticos na esfera onírica e que os ultrapassou na manifestação e representação do erotismo. Essa atividade iniciou com Guillaume Apollinaire, o mesmo que inventou a palavra surrealismo e todos os participantes do movimento consideraram-no como seu precursor mais fundamental. Ele uniu o poeta e o crítico para com ele desenvolverem um conjunto de audácias alusivas ao sexo e fazer delas os componentes cruciais do espírito moderno. André Breton, Paul Eluard, Robert Desnos e René Char, mestres do erotismo velado, e todos passaram pelo método do *foguete verbal*. George Bataille, que traz a parte maldita e condenada do erotismo, e Henry Miller, considerado por muitos um escritor maldito, que teve muitos de seus trabalhos divulgados clandestinamente, atualmente é considerado um dos maiores prosadores da língua inglesa, tendo como principais obras *Sexus* (1949) e *Trópico de Câncer* (1934).

Observamos, dessa maneira, como ocorreram as relações, questionamentos e impasses vividos pelo sexo no sentido da linguagem literária durante os séculos. E, seguindo o pensamento de Durigan (1985), este não prima por elucidar o texto erótico, mas apresenta algumas características que nos conduzem ao seu entendimento, e que afirma ser esta uma interpretação da representação cultural da sexualidade, dependendo inevitavelmente do período, das pessoas, dos grupos sociais e “que se afirma sempre através da diferença, mesmo que essa diferença seja conseguida por um conjunto de redundância” (DURIGAN, 1985, p.38). Visamos apresentar que a literatura erótica sofreu variações no que diz respeito à sociedade e à época em que foi inserida, sofrendo por transformações ao longo do seu decorrer histórico e levando conseqüentemente o texto erótico a se camuflar e a se estigmatizar ao passar pelo crivo da moral, mas não deixando perder sua essência.

Partiremos após essa sucinta história da sexualidade e de seus representantes para a elucidação das indagações que se fazem a respeito do erotismo e da pornografia, visando a uma maior compreensão acerca da pesquisa proposta.

3.2 O erotismo X A pornografia

Muito se discute sobre o erotismo, em especial quando se procura estudar as manifestações de Eros na arte, pondo em questão a distinção entre pornografia e erotismo. Para atingir tal objetivo, analisaremos os discursos de Alberoni (1990), Paz (1994), Moraes e Lapeiz (1985), Moraes (2002) e Sontag (2015) para reforçar essa distinção e apresentar como ela ocorreu ao longo de seu percurso histórico.

Branco (2004) evidencia que o conceito de pornografia foi manipulado em toda a sua história, e visava interesses essencialmente partidários. Na justiça inglesa do século XIX, todos os textos que tinham em seu conteúdo o fundamental propósito de destruir a moral dos jovens e perturbar os sentimentos de decência de qualquer pessoa são eram considerados pornográficos. Na época, recebiam o título de pornográficos “todos os tipos de arte que fossem ‘chocantes’ e ‘corruptores’ com relação à moral vitoriana, já caduca, mas mantida a duras penas por defensores fervorosos de uma sociedade austera e decadente” (BRANCO, 2004, p. 17). Desse modo, a censura era ferrenha com o que havia de melhor e poderoso na arte, como, por exemplo, os trabalhos de James Joyce, visto como anárquico na época pelas inovações que propôs no texto literário.

Moraes e Lapeiz (1985) afirmam que falar de pornografia é ousar. E esse ousar é adentrar a zona do proibido e transgredir o segredo. “Logo de cara uma questão se coloca, como se fosse uma armadilha: afinal, o que é pornográfico e o que é erótico? Gatos do mesmo saco? Ou esta distinção pressupõe a separação entre o joio e o trigo?” (MORAES E LAPEIZ, 1985, p. 7). Pornografia é um termo que se originou do grego “pornógrafos”, que significa “escritos sobre prostitutas”, levando a definição dos dicionários atualmente como a expressão de temas obscenos na arte. E a palavra “erotismo” surgiu no século XIX e, como vimos anteriormente, derivada do Deus grego Eros, Deus do amor e da paixão carnal.

De forma geral, se não quisermos simplesmente reproduzir o chamado discurso do senso comum, é bastante difícil – senão impossível – traçar os limites entre o erótico e o pornográfico. Fiquemos por enquanto com a interessante sugestão de um escritor francês (Alain Robbe – Grillet):

Pornografia é o erotismo dos outros (MORAES E LAPEIZ, 1985, p. 8, grifo do autor).

Com o advento da industrialização, após a segunda metade do século XIX, a querela dessa distinção se tornará ainda mais complicada. Surge uma cultura de massa, com um público maior e que possui um gosto estético bastante digerível e duvidoso. Com o aparecimento da indústria cultural, a distinção entre o erotismo e a pornografia começa a se voltar inevitavelmente à diferenciação entre a cultura de massa e a cultura erudita. As obras eróticas vinculam-se diretamente ou indiretamente à sexualidade, e as obras pornográficas fabricadas em série voltavam-se exclusivamente para o sexo e para o comércio de consumo. Segundo Paz, há uma ligação entre a pornografia, a prostituição e o lucro.

Tanto as imagens como os corpos sempre foram, e em todos os lugares, objeto de comércio. Então, onde está a novidade da situação atual? Respondo: em primeiro lugar, nas proporções do fenômeno e, segundo veremos, na mudança de natureza que ele experimentou. Depois, imaginava-se que a liberdade sexual acabaria por suprimir tanto o comércio dos corpos quanto o das imagens eróticas. A verdade é que ocorreu o contrário (PAZ, 1994, p. 142).

A técnica da produção em massa na vida erótica a degradou, bem como as leis impessoais do mercado, embora, de acordo com Paz (1994), como negócio tenha tido grande sucesso. Os povos desde a era primitiva sempre viram com uma combinação de fascínio e temor as variadas representações do corpo humano. Em muitos desses povos, a beleza foi tida como uma extensão da divindade, hoje ela pode ser vista sob o olhar de um signo publicitário. Para ele, em todas as civilizações e religiões a figura do homem sempre foi cultuada como divina e sagrada e, por esse motivo, em algumas delas, era vedada a representação do corpo. “Um dos grandes atrativos da pornografia consistiu, precisamente, na transgressão dessas crenças e proibições. Aqui entra mudança da natureza pela qual passou a pornografia [...]” (PAZ, 1994, p. 143).

Conforme Paz (1994), a modernidade surgiu e com ela a dessacralização do corpo, servindo como instrumento de propaganda para o meio publicitário. “O capitalismo converteu Eros em um empregado de Mammon¹⁷” (PAZ, 1994, p. 143). A destruição da imagem que hoje vivemos tende a anexar a servidão sexual e a

¹⁷ Mammon é um demônio relacionado com a avareza, ao dinheiro, que igualmente é responsável pela concessão de riquezas. De acordo com algumas fontes demonológicas, Mammon é o filho do Diabo. Mammon é filho de Lúcifer e Lilith, o fruto primogênito do casal que governa os infernos. (Em: <http://www.magianegra.com.pt/Mammon.htm>. Acesso: 17/06/2016).

prostituição. Para ele, o libertino Marquês de Sade sonhava com uma sociedade de leis vulneráveis e paixões fortes, arrebatadoras, na qual a única licença seria a do prazer sexual, por mais violento e mortal que fosse. O comércio sobrepujou a filosofia libertina, transformando o prazer em um parafuso, um motor da indústria.

O erotismo transformou-se num departamento da indústria da publicidade e num ramo do comércio. No passado, a pornografia e a prostituição eram atividades artesanais, por assim dizer; hoje são parte essencial da economia de consumo. Não me alarma sua existência, mas sim as proporções que assumiram e a natureza que têm hoje, ao mesmo tempo mecânica e institucional. Deixaram de ser transgressões (PAZ, 1994, p. 143-144).

Paz (1994) enfatiza que os poderes do dinheiro e a moral do lucro fizeram da liberdade amorosa uma escravização, sendo que a permissão sexual arruinou Eros, perverteu a mente humana, definiu a sensibilidade e fez da liberdade sexual um artifício para a escravidão dos corpos. A degradação do erotismo reflete-se em outras perversões e depravações que foram, segundo ele, “o tiro pela culatra da modernidade” (PAZ, 1994, p.144).

A categoria do ser humano decai com o avançar dos tempos, deixa de ser cópia dos deuses, posteriormente deixa de ser uma resolução do processo de evolução natural para ser uma fabricação fruto da produção industrial.

Esta concepção destrói a noção de indivíduo e assim ameaça em seu próprio núcleo os valores e crenças que têm sido o fundamento de nossa civilização e de nossas instituições sociais e políticas. Dessa forma, o confisco do erotismo e do amor pelos poderes do dinheiro é apenas um aspecto do ocaso do amor; o outro é a evaporação de seu elemento constitutivo: a pessoa. Ambos se completam e abrem uma perspectiva sobre o possível futuro de nossas sociedades - a barbárie tecnológica (PAZ, 1994, p. 149).

O pecado do homem moderno foi o de afastar e romper do espírito revolucionário o fator afetivo. E a grande mazela moral e espiritual das democracias liberais é seu entorpecimento afetivo. Como Paz (1994) afirma, o dinheiro apoderou-se do erotismo porque, antes, as almas e os corações dos seres humanos já haviam definido, esgotado.

Alexandrian, em *História da Literatura Erótica* (1993), também abre questionamentos para a distinção entre o erótico e o pornográfico, que se intensificaram na atualidade diante das mais variadas produções cinematográficas ou literárias que em vez de invocar a virtude se prendem a estas especulações. Para ele, não há diferença

entre erotismo e pornografia, este último é a descrição simples e pura dos prazeres da carne e o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em detrimento de uma noção de amor ou da vida em sociedade. Alexandrian (1993) afirma que tudo o que é erótico é necessariamente pornográfico, com algo a mais. O que é crucial é a distinção entre o erótico e o obsceno.

Neste caso, considera-se que o erotismo é tudo o que torna a carne desejável, tudo o que a mostra em seu brilho ou em seu desabrochar, tudo o que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável; enquanto a obscenidade rebaixa a carne, associa a ela a sujeira, as doenças, as brincadeiras escatológicas, as palavras imundas.

Moraes (2002) aborda a distinção feita pelo senso comum entre erotismo e pornografia. A ideia de que o erotismo seria aquilo que é velado em contraposição à pornografia está na base de um apelo moral que também varia a cada época. A autora afirma a impossibilidade de se fixar o estatuto literário da pornografia, na medida em que para ela, nada existe que seja obsceno “em si”. “A se crer no escritor, a obscenidade seria fundamentalmente um ‘efeito’” (MORAES, 2002, p. 129).

A rigor, um “gênero erótico” teria que se definir pela reprodução de certos critérios formais, o que suporia, necessariamente, a obediência a determinadas normas de composição literária. Contudo, salvo algumas exceções como os modelos renascentistas, normalmente as obras pornográficas participam do movimento geral da literatura, sem apresentarem um conjunto próprio de convenções. Para representar o erotismo, esses livros quase sempre se valem das convenções dos gêneros constituídos – como é o caso até de Aretino que, além dos diálogos, compôs sonetos – ou de formas narrativas inclassificáveis, como testemunham as *120 Journées* de Sade.

Conforme Moraes (2002), a dificuldade de se estipularem as diferenças entre o que é “erótico” ou “pornográfico” também sucede da mesma indeterminação convencional que tolhe o reconhecimento de um gênero literário. O problema é encarado por Henry Miller, num ensaio escrito em consequência da proibição de seu livro *Trópico de Câncer*, em meados dos anos 30 do século XX.

Nele, o escritor observa que “não é possível encontrar a obscenidade em qualquer livro, em qualquer quadro, pois ela é tão-somente uma qualidade do espírito daquele que lê, ou daquele que olha”. Para o autor, essa “qualidade do espírito” estaria intimamente relacionada à “manifestação de forças profundas e insuspeitas, que encontram expressão, de um período a outro, na agitação e nas idéias

perturbadoras”. A tese de Henry Miller vem reforçar a impossibilidade de se fixar o estatuto literário da pornografia, na medida em que, para ele, nada existe que seja obsceno “em si” (MORAES, 2002, p. 129).

A obscenidade seria imprescindivelmente um “efeito”, que gera assim a problematização de restringi-la a determinado livro, nesta ou naquela norma literária, o que para Moraes (2002) seria assegurado não só pela pluralidade de obras consideradas pornográficas em tal período, mas também pelas discordâncias singulares a respeito do que seria de fato imoral e lascivo.

Para a autora é infactível assegurar-se assertivamente sobre o que é interpretado como pornografia quando se delimita a história desse gênero, pois os historiadores da literatura inclinam-se a defini-la como um fenômeno de mercado. “Ora, ainda que essa definição seja pertinente do ponto de vista histórico, ela não fornece suportes adequados para que a crítica literária possa particularizar esse tipo de literatura enquanto um gênero específico” (MORAES, 2002, p.128).

Susan Sontag (2015) assegura que existem pelo menos três pornografias e que devemos separar a pornografia como item social da pornografia enquanto acontecimento psicológico e a partir daí, identificar uma outra pornografia que está inserida no interior das artes, sendo esta última foco de sua análise. Este foco volta-se para o gênero literário que, para a autora, por falta de uma denominação mais específica, utiliza a etiqueta questionável de pornografia.

Por gênero literário pretendo dizer um corpo de obras pertencentes à literatura considerada como uma arte, e ao qual concernem padrões inerentes de excelência artística. Do ponto de vista dos fenômenos sociais e psicológicos, todos os textos pornográficos têm o mesmo *status* — são documentos. Porém, do ponto de vista da arte, alguns desses textos podem se tornar alguma coisa, além disso. Não apenas obras como *Trois filles de leur Mère*, de Pierre Louys, *Histoire de L’Oeil* e *Madame Edwarda*, de George Bataille, e as pseudônimas *História de O* e *A imagem* pertencem à literatura, mas é possível esclarecer por que esses livros, todos os cinco, ocupam um grau mais elevado enquanto literatura do que, por exemplo, *Candy e Teleny*, de Oscar Wilde, ou *Sodom*, do Conde de Rochester, ou *O hospodar devasso*, de Apollinaire, ou *Fanny Hill*, de Cleland (SONTAG, 2015, p. 33).

Sontag (2015) afirma que a dimensão adquirida de literatura verdadeira, como a pornografia, em vinculação às outras obras, teve uma proporção menor dentre os romances de legítimo mérito literário devido à grande quantidade de trabalhos de ficção subliterária que visava a este mercado popular. Porém, segundo a autora, o subgênero da

ficção científica teve ainda menor proporção que a pornografia, pois considera-o de um certo status duvidoso.

Os livros “sujos”, como são conhecidos os livros pornográficos, desfrutaram de uma progressiva produção de seu gênero, condenadas a uma herança nefasta advinda da repressão sexual imposta pelo cristianismo e o simples desconhecimento da psicologia,

[...] essas antigas deficiências unindo-se agora a eventos históricos mais próximos: o impacto dos drásticos deslocamentos nos modos tradicionais da família e da ordem política, e a mudança anárquica nos papéis sexuais. (O problema da pornografia é um “dos dilemas de uma sociedade em transição”, disse Goodman, em um ensaio, alguns anos atrás.) Assim, há uma considerável harmonia quanto ao *diagnóstico* da pornografia. As discordâncias surgem somente na avaliação das *consequências* psicológicas e sociais de sua disseminação e, portanto, na formulação tática e política (SONTAG, 2015, p. 35).

Existe uma tensão por parte da crítica inglesa e da americana ao se adentrar no terreno em que se questiona se as obras de pornografia são ou não literatura, “uma visão que, ao excluir os escritos pornográficos, *por definição*, dos recintos da literatura, exclui muito mais além disso” (SONTAG, 2015, p.35). Conforme a autora, boa parte das elucidações sobre pornografia e literatura se baseiam em quatro razões distintas entre si. A primeira expõe que os livros de pornografia se voltam ao leitor de uma única maneira, a fim de excitá-lo sexualmente, sendo profunda a função da literatura. Este método é considerado antiético, mas não convence Sontag (2015) que ratifica seu pensamento citando obras de escrita realista, como as de Chaucer a Lawrence, que em algumas passagens evocam excitações em seus leitores. Para ela, seria mais prudente salientar que “a pornografia ainda possui somente uma ‘intenção’, ao passo que a obra de literatura de real valor contém muitas” (SONTAG, 2015, p. 36).

O segundo argumento seria de que nessas obras há ausência de começo-meio-e-fim característico da literatura. Ou seja, a obra cria qualquer situação para que se inicie o ato sexual, sem um bom enredo, sem um desenrolar e desfecho que satisfaçam esteticamente o leitor. A razão seguinte apresenta que a pornografia tem como objetivo mergulhar o leitor em múltiplos devaneios e fantasias, tendo a linguagem uma função secundária que não revela dedicação com seu meio de expressão enquanto gênero literário. O último argumento é, para a autora, o mais importante, pois afirma que a pornografia menospreza psicológica e socialmente o ser humano, retratando somente os encontros banais que visam ao ato sexual e encontra parceiros multifacetados que

aceitam as investidas. Em contraposição com o tema da literatura que prima pelo relacionamento dos seres humanos consigo e com os outros, revelando seus profundos sentimentos e emoções. Os trabalhos considerados pornográficos geralmente são aqueles que possuem a intenção essencial direcionada exclusivamente para as atividades e sentimentos sexuais.

Talvez também se pudesse dizer “sentimentos” sexuais, se a palavra não parecesse redundante. Os sentimentos das personagens apresentados pela imaginação pornográfica apresentam-se, em qualquer momento dado, ou idênticos a seu “comportamento”, ou uma fase preparatória, a da “intenção”, prestes a passar ao “comportamento”, a menos que seja fisicamente frustrada. A pornografia usa um tosco e reduzido vocabulário de sentimentos, sempre relacionado às perspectivas de ação: sentimento que se gostaria de pôr em ação (luxúria), sentimento que não se gostaria de pôr em ação (vergonha, medo, aversão). Não existem sentimentos gratuitos ou não funcionais, não há devaneios, especulativos ou imagísticos, que sejam irrelevantes ao assunto em questão. Assim, a imaginação pornográfica habita um universo que é, por mais repetitivos os incidentes que ocorrem em seu interior, incomparavelmente econômico. Aplica-se o critério de relevância mais estrito possível: tudo deve apontar para a situação erótica (SONTAG, 2015, p. 59).

O que propõe a imaginação pornográfica segundo a autora é um universo total. O enredo pornográfico é idealizado com uma variedade de *intercâmbios* sexuais. Esta idealização torna possível a qualquer pessoa manter uma atividade sexual com outra. A pornografia não se determina a fazer distinções entre os sexos e nem que um sexo sobrepuja ao outro. Toda essa participação sexual inerente às narrativas pornográficas tem como objetivo multiplicar as possibilidades de troca.

Alberoni (1990) apresenta a pornografia masculina e os romances cor-de-rosa como definições para o erotismo tanto na visão do homem como da mulher e consequentemente busca a distinção entre o erotismo e a pornografia. Para ele, a pornografia é um elemento do imaginário masculino. “É a satisfação alucinatória de desejos, necessidades, aspirações e medos próprios deste século” (ALBERONI, 1990, p. 12). As mulheres geralmente não se excitam sexualmente por ver uma foto de um homem nu. Já o homem, ao contrário, fica extremamente excitado com a nudez feminina e consequentemente imagina o ato sexual com ela.

Há alguns anos, antes da legitimação da pornografia, havia fotografias e desenhos que os homens passavam de mão em mão, secretamente. Os barbeiros tinham o hábito de presentear seus clientes com pequenos

calendários perfumados, com figuras de mulheres em roupas sumárias. Eram pouquíssimo, quase nada comparado ao furação de estímulos de hoje, mas suficiente para provocar excitação. Também as estátuas, ou a reprodução das estatuas nuas da antiguidade, sempre serviram aos rapazes como material pornográfico, para se masturbarem (ALBERONI, 1990, p. 13).

Conforme Alberoni (1990), a excitação sexual também pode ser despertada pela literatura e mais recentemente pela sétima arte, o cinema. Configurando o conto erótico masculino, a pornografia é um percorrer contínuo de atos sexuais, sem que haja na maioria das vezes uma história. Para ele, nesse tipo de pornografia as mulheres são pensadas como parceiras extraordinariamente sensuais, com uma libido indescritível, que as faz, por um desejo incontrolável, jogarem-se sobre o pênis do companheiro.

A pornografia idealiza as mulheres providas com os semelhantes impulsos masculinos, conferindo a elas as mesmas fantasias e lascividade. “Imagina, que além disso, que os dois desejos se encontram sempre. Duas pessoas quaisquer, a qualquer momento, desejam a mesma coisa, uma da outra” (ALBERONI, 1990, p. 14). Neste meio ilusório e fabuloso não há lugar para nenhuma outra relação, para nenhum outro sentimento. Existe uma forte ligação entre essas fantasias e a prostituição. A prostituta é a representação real da mulher sedenta por sexo, configurada pela pornografia.

A prostituta “agarra” o cliente. Não espera que ele a procure, a convide, a seduza. É ela que toma a iniciativa. Dá-lhe uma piscadela, um sorriso convidativo, faz-lhe um sinal de entendimento com a cabeça. Passando a seu lado, chama-o de gostoso, de bonitão, convida-o a acompanhá-la. Faz o que na realidade, nenhuma mulher faz. A mulher espera a iniciativa masculina. Mesmo que a sua intenção seja a de seduzir, não convida abertamente. Espera que o outro decifre seu gesto que é um convite, que compreenda (ALBERONI, 1990, p. 15).

Ao contrário, a prostituta seduz o homem do mesmo modo como ele seduziria sua parceira, pela exposição do corpo, incitando e convidando-o, garantindo gozo inimaginável. A prostituta atua como a protagonista dos contos pornográficos masculinos e o relacionamento com ela continua a ser uma trajetória pelo mundo quimérico. Pornografia e prostituição nos apresentam que há uma parte do erotismo masculino que é inteiramente alheio à mulher, ou seja, que não a importa. Ela o realiza apenas por dinheiro, pois se define como uma atividade não erótica, caracterizada como profissional.

Para Alberoni (1990), os romances cor-de-rosa (água-com-açúcar) estão para as mulheres, assim como a pornografia está para os homens. O gênero água-com-açúcar, ou

cor-de-rosa, que em inglês chama-se *romance*, ampliou-se em todo o ocidente. Ele é exclusivamente direcionado ao feminino e não provoca interesse nos leitores masculinos. O enredo pode ser esquematizado assim: Uma mulher comum é a heroína do romance. Não se acha bonita e nem se valoriza, num determinado ponto da história se apaixona por um homem maravilhoso, alto, forte, seguro de si. Ela sofre, pois ao mesmo tempo que ele é fascinante, é inatingível. Ele é um Don Juan, um sedutor perigoso. Para completar seu sofrimento, aparece uma rival lindamente sedutora e livre de preconceitos. O Don Juan herói se interessa pela heroína do romance, que não está convencida de seu amor e pede para ir embora. Somente no final da história é que ele percebe que não importam as aparências e sim o verdadeiro amor. Portanto, ele volta e declara seu imenso amor pela protagonista. A pornografia e o romance cor-de-rosa têm pontos em comum destacados por Alberoni.

No primeiro caso há uma mulher belíssima que, na vida real não lhe daria a menor confiança, recusaria seus assédios, ou então gostaria de ser convidada para um cruzeiro no Taiti, hospedando-se em hotéis de luxo e frequentando restaurantes refinados. Depois lhe pediria que casasse com ela. Ao contrário, na pornografia, ela é cheia de desejo, pronta, disponível. Do outro lado há um homem bonito, famoso, milionário que, na vida real, não lhe daria a menor confiança, mas que, ao contrário, lhe manda cem cartas de amor, buquês de rosas, comete loucuras e pede que se case com ele. Recusando insiste, rechaçado espera. Renuncia aos seus hábitos, torna-se dedicado, doméstico, marido (ALBERONI, 1990, p. 19).

Duas coisas que para Alberoni (1990), soavam inacreditáveis e impossíveis de acontecer, mas para ambos os sexos, seriam igualmente prazerosas e igualmente incompreensíveis ao outro. Os dois gêneros simbolizam o aprazimento imediato de um desejo, excluindo a realidade constrangedora. Na pornografia masculina, há o afastamento da resistência feminina, a condição feminina de amor. Em contrapartida, nos romances cor-de-rosa, eliminam-se as adversidades, os questionamentos, as responsabilidades. Os dois amantes são sempre livres, à procura de uma vida nova, sofreram desilusões de um amor anterior, querem recomeçar. As dificuldades do mundo real são eliminadas.

Portanto, torna-se complexo reiterar as barreiras que distinguem o erotismo e a pornografia, sendo esta detentora de uma variabilidade de concepções. As definições que a limitam são normas que visam regular o comportamento humano dentro da sociedade. Essas literaturas buscam se libertar do rótulo meramente sexual e indicar que

existe algo mais abrangente do que os simples problemas de cunho sexual. Sontag (2015) afirma “na medida em que o sentimento sexual poderoso efetivamente envolve um grau obsessivo de atenção, ele inclui experiências nas quais uma pessoa pode sentir que está perdendo seu ‘eu’” (SONTAG, 2015, p. 53). Este tipo de literatura vai de Sade até os trabalhos recentes, passando pelo erotismo surrealista, engloba esse mistério do inconsciente, fazendo o leitor captá-lo, incitando a envolver-se com ele. A poesia da transgressão e/ou do conhecimento é como é apresentado o discurso que não só rompe uma conduta, mas também anda em lugares desconhecidos e descobre algo antes inexplorado.

Pois o erotismo se configura pelo segredo, pelo velado, e a tentativa de revelá-lo é sempre considerada transgressora. A transgressão é uma prática cultural, e somente por meio dela pode haver significado na proibição. Portanto, “a pornografia é uma das formas organizadas de transgressão, ela ultrapassa sua própria ordenação ao anunciar algo que lhe escapa: o erotismo” (MORAES E LAPEIZ, 1985, p. 59).

3.3 Os amantes do erotismo literário

Dentre os representantes do erotismo como gênero literário, resolvemos destacar quatro personalidades que contribuíram para o desenvolvimento e consolidação desta literatura, salientando de início uma das mais importantes figuras femininas que foi fonte primeva para o erotismo homossexual feminino e suas representantes da literatura erótico-feminina.

Safo, nascida em meados de 640 a.C, na ilha de Lesbos, é considerada a primeira poetisa erótica da Antiguidade e também símbolo da homossexualidade feminina. Conforme Robles (2013), Safo evocava a paixão recíproca das mulheres que vivam sob a sua tutela, com o propósito de adquirir bases de uma vida feliz e recatada para elas mesmas, para seus esposos e para toda a sociedade. Ela comandava aulas de música e poesia e as mulheres para quem ela dedicou seus poemas eram suas alunas. Em Lesbos, como em outras partes da Grécia, desfrutavam de notoriedade as instituições educativas para mulheres. Naquele período, a maioria das jovens de boa família recebiam as regras e o rebuscar da ideal mulher casada. Havia vários grupos religiosos chamados *thiasoi*, “nos quais eram treinadas com especial rigor aquelas moças destinadas a se casar com os filhos da nobreza, comerciantes enriquecidos e heróis de guerra” (ROBLES, 2013, p. 141). Adquiriam princípios e tradições; aproveitavam de especial companhia e

partilhavam segredos de amizade talvez inseridos de amores graciosos e sensíveis. Em sua obra intitulada *Ode a Afrodite*, Safo pede para ser libertada de um amor por uma mulher, ao passo que em sua *Ode à mulher amada*, revela sua paixão por uma moça cujo olhar a toca profundamente.

Ditosa que ao teu lado só por ti suspiro!
Quem goza o prazer de te escutar,
quem vê, às vezes, teu doce sorriso.
Nem os deuses felizes o podem igualar.

Sinto um fogo sutil correr de veia em veia
por minha carne, ó suave bem-querida,
e no transporte doce que a minha alma enleia
eu sinto asperamente a voz emudecida.

Uma nuvem confusa me enevoa o olhar.
Não ouço mais. Eu caio num langor supremo;
[...]

Em algumas de suas obras se encontra uma ligação perceptível com as relações físicas entre as suas amantes. Conforme Bueno (2009), o elemento poético de Safo era o amor, o amor autêntico, mas também o amor erótico. A sua linguagem e estilo, no dialeto eólico, demonstravam ser simples e naturais. Apresentavam a ternura, a doçura, o amor que é apaixonado e apaixonante e também as decepções desse amor. Tudo isso contido em uma métrica própria.

Safo para os gregos, fazia parte dos denominados "Nove Poetas Líricos". Sua poesia é das mais sublimes, porém, devido ao conteúdo erótico amoroso, sofreu censura na Idade Média e, devido a isso, só chegaram poucos poemas e alguns fragmentos de sua arte. Somente no final do séc. XIX arqueólogos ingleses descobriram túmulos cercados de pergaminho em que continham parte de suas obras. Em um deles, aproximadamente 600 versos eram legíveis. Dos seus nove livros de canto lírico, apenas resistiram duas odes incompletas, uma delas era *Ode a Afrodite*, e cerca de cento e setenta e cinco partes. Suas paixões e sentimentos se expressavam harmoniosamente, com grande teor artístico que recebeu o nome de “estrofe sáfica” o modelo de estrofe que ela usou e que posteriormente outros poetas utilizaram.

Os textos de Safo em todos os tempos provocaram e continuam a provocar os sentidos. Eles nos mostram a paixão desenfreada, a

perdição, mas também o amor puro e a delicadeza de seus sentimentos. Só assim poderia ter influenciado tantos poetas de Catulo a Ovídio, de Byron a Tennyson. De Baudelaire a Verlaine até chegar a Ricardo Reis (Fernando Pessoa) para citar representantes da poesia da Antiguidade, da época moderna e da atualidade (BUENO, 2009).

Os libertinos do século XVIII acreditavam, de acordo com o discurso de Ovídio, que Safo era uma grande pervertida capaz de desvirtuar milhares de mocinhas. “As lésbicas de Belle Époque fizeram dela sua santa padroeira” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 281). Como Renée Vivien, em *Les Kitharèdes*, que através das traduções dos fragmentos de Safo e os de suas contemporâneas, ressaltava os termos poéticos, como se discorresse sobre declarações apaixonadas. Segundo Alexandrian (1993), a homossexualidade de Safo foi comedida e até bem pensante, seus poemas mais conhecidos eram *Epitalâmios* para recém-casados, elogios ao casamento e cantos de himeneu.

Como exemplo de escritor desse tipo de gênero erótico-satírico, temos na Itália, Pietro Aretino. Ele utilizava-se de seus poemas para escarnecer a figura pública de pessoas da elite social, com as quais sua vida era de intensa hipocrisia. *Sonetti Luxuriosi*, está entre suas obras mais eróticas, pois ele esteve inspirado nas pinturas obscenas de Gulio Rimano e a oferece a todos os hipócritas de seu período.

Os desejos de gula, de desperdício e de exuberância, aliados à promessa de felicidade sexual, garantem à poesia de Aretino uma feição ousada e revolucionária com relação à moral vigente. Sua proposta distingue-se nitidamente, portanto, do ideal pornográfico, que esconde, sob a aparência de uma sexualidade prazerosa, a tristeza, a culpa e a causalidade das relações (BRANCO, 2004, p. 54).

Eliane Robert Moraes, em seu estudo intitulado *O efeito obsceno* (2003), revela que, a partir de seu início no Renascimento Europeu, a tradição pornográfica definiu-se pela propagação de imagens e palavras que feriam o recato, “fazendo da representação explícita do sexo sua pedra de toque” (MORAES, 2003, p. 124). A autora investiga a importância do vocabulário obsceno no interior da cultura pornográfica e afirma que a dúvida da nomeação desse vocábulo revela-se primordial na compreensão do fenômeno, pelo fato de que os elementos cruciais para a formação da cultura pornográfica foram dados pela literatura, tendo como exemplos mais precisos os escritos licenciosos de Aretino vistos anteriormente e que,

[...] segundo a historiadora Paula Findlen, forneceram um modelo para moderna ficção erótica ao adotar a forma do diálogo entre mulheres,

com especial atenção ao comportamento das prostitutas. Livre das restrições temáticas e das imposições estilísticas dos humanistas, em consonância com a forte corrente anticlassicista em voga no século XVI, o poeta italiano destacou-se entre os pornógrafos renascentistas que pretendiam expor “a coisa” em si. “Fale claramente” – aconselha uma das prostitutas dos Ragionamenti – “e, se você quiser alguém, diga ‘foda’, ‘pau’, ‘boceta’ e ‘cu’; só os sábios da Universidade de Roma não vão entendê-la” (MORAES, 2003, p. 124-125).

Aretino em seus poemas descrevia de forma minuciosa o ato sexual com o objetivo de chocar os defensores da moral, que afirmavam duramente a ideia de que o erotismo só se manifesta por sugestão e nunca pelo modo da sexualidade explícita. “Que vosso gozo nunca se definha” (BRANCO, 2004, p. 60). Essa forma detalhada de descrição, segundo Branco, aproxima-se da *ars erotica* que, através da redundância e insistência da minúcia, cria na fantasia de perenização do clímax sexual uma moção mais ousada dessa poesia. Com os *Sonetos Luxuriosos* ele tornou acessível esse tipo de leitura à mais variada demanda de leitores. Além disso, sua obra gerou uma enorme quantidade de imitações e com ela houve a preparação, o caminho para a propagação da pornografia nos séculos seguintes, determinando seus temas e suas técnicas de apresentação.

Dos que seguiram o modelo poético de Aretino, destacam-se em especial os escritores franceses que, de acordo com Moraes (2003), inauguraram a literatura libertina do Antigo Regime. Dentre os herdeiros dessa geração, *L'École de filles* cativa um lugar e relevância: “publicados em 1655 por autor desconhecido, os diálogos entre duas jovens primas scandalizaram a corte de Luís XIV, tornando-se tão proibidos quanto populares” (MORAES, 2003, p. 125). Posteriormente surgiria outro livro de grande repercussão, *L'Académie des dames*, de Nicolas Churier em 1660 que segundo Moraes, manteria a mesma composição em diálogos que se tornou predominante no erotismo literário europeu da época, que reaparece até mesmo nas obras mais extemporâneas do gênero, como *La philosophie dans le boudoir*, de Sade, de 1795. Segundo Moraes (2003), isso não denota, porém, que os primeiros escritores da ficção licenciosa francesa tenham se restringido somente a reproduzir os modelos renascentistas. As obras licenciosas do século XVII traduzem o empenho desses escritores que visavam corresponder ao diálogo entre mulheres à maneira de Aretino com os múltiplos elementos presentes nos romances que irrompiam posteriormente.

Chegamos às obras do irreverente Donatien-Alphonse-François de Sade, mais conhecido como Marquês de Sade. O nobre francês foi a base da conduta libertina

comum na sociedade aristocrática no final do século XVIII. Relatava e desenvolvia o erotismo violento, que escandalizou gerações e imortalizou seu nome. De suas atividades licenciosas surgiu a palavra “sadismo”.

Segundo Alexandrian (1993), Sade em suas histórias desejava priorizar o terror sexual ao invés do terror sentimental vivido nos romances policiais da Inglaterra. Os seus protagonistas aspiravam e imaginavam que o verdadeiro prazer vinha da dor e por isso, alguns ansiavam simultaneamente sofrer e gozar. E durante o sexo muitos deles eram feridos, chicoteados ou amarrados. Porém, preferiam infligir dor aos outros a causar sua autodestruição. “Quanto maior a dor, mais perfeito é o prazer” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 202).

A personagem soberana de Sade não é mais aquela que uma grande maioria pensa ser. A satisfação sexual conforme ao desejo de todos não é a que Sade propõe como objetivo de suas personagens oníricas. A sexualidade que ele imagina contraria mesmo os desejos dos outros (de quase todos os outros), que não podem ser seus parceiros, mas suas vítimas. Sade propõe o *unicámo* de seus heróis. A negação dos parceiros é, segundo ele, a peça fundamental do sistema. Ele diz que, se o erotismo conduzir a uma harmonia, ele nega o movimento de violência e de morte que é em princípio. Em seu aspecto mais profundo, a união sexual fica comprometida, situando-se entre a vida e a morte: é sob a condição de romper uma comunhão que o limita, que o erotismo revela enfim a condição que é a sua verdade, e cuja realização está inteiramente de acordo com a imagem soberana do homem. Só a voracidade de um cão feroz realizaria a fúria daquele que não tem nenhum limite (BATAILLE, 1987, p. 110, grifo do autor).

Na literatura erótica de Sade sobressaem três obras: *Juliette ou Les Pro*, *Justine* e *Os 120 dias de Sodoma*, em que é explorado o âmago de sua filosofia libertina: o prazer sexual através da dor de outras pessoas. Em sua obra *La nouvelle Justine*, o Conde de Gernande revela prazer em sangrar as mulheres nos quatro membros, fazendo-as morrer dissipando-se o próprio sangue, ele tem um físico horrendo: nariz grande, sobrancelhas assanhadas, voz rouca e ameaçadora, boca desdentada, mãos enormes como de estrangulador. Evidenciando a discordância para com sua mulher de dezenove anos, Mme de Gernande, que é loura de olhos escuros, cintura fina, com traços angelicais.

Em paralelo às inovações formais e temáticas que marcaram o romance europeu a partir da segunda metade do século XVIII, a literatura pornográfica expandiu-se em vertentes diversas, ora aproximando-se da política, da filosofia ou da medicina, ora criando um mundo à parte, completamente imaginário. Além disso, ela também diversificou consideravelmente suas opções formais (MORAES, 2002, p. 127).

A obra de Sade é, para Moraes, nessa essência, o melhor exemplo uma vez que, além de ser tema das mais excêntricas práticas sexuais, apresenta uma multiplicidade indefinível de personagens, pois “ela se vale de uma pluralidade de gêneros literários, tais como o romance epistolar, o panfleto político, os diálogos, o *roman noir*, entre tantos outros” (MORAES, 2002, p. 127). Conduzindo cansativamente essa pluralidade, Sade criou formas narrativas próprias, temos como exemplo o “catálogo de perversões” a que intitulou de *Les 120 Journées de Sodome*, de 1785.

[...] Sade não está pensando no que acontece na realidade, e sim no que *não* acontece. [...] O sujeito, na obra de Sade, não é o que o homem é, mas o que o homem *não* é. Como a gente pode pensar um mundo em que todas, todas, todas as proibições estejam suspensas? Esse mundo não existe. Então é uma passagem pra fantasia num regime absolutamente integral. Em Sade, não existe sadomasoquismo, não é possível no universo dele. A última coisa que o sádico quer no mundo é encontrar um masoquista, porque a fantasia soberana dele é infligir dor em todo mundo! Se aparecer alguém que diz “bate, que eu gosto”, pra ele já não interessa (MORAES, 2013)¹⁸.

De acordo com Moraes (2002), o Marquês de Sade configurou, para a nova pornografia que surgiu na virada do século XVIII para o XIX, o mesmo que o poeta Aretino era para o erotismo literário do Renascimento. Ao contrário dos escritos do poeta italiano, porém, a ficção de Sade e de seus discípulos, caracterizada pela diversidade formal, direcionou-se a inquietar uma possível definição literária da pornografia.

Charles Baudelaire foi um célebre escritor e crítico francês, considerado entre os críticos o pai do Decadentismo. Nasceu em Paris em 1821 e faleceu em 31 de outubro de 1867, aos 46 anos. Em seus poemas revela a mulher como sujeito do próprio desejo sexual, introduzindo a figura da mulher fatal. A transgressão do interdito está intimamente relacionada com o erotismo. Pois os interditos, entre eles o pecado e a ânsia da carne (do sexo), produzem conflitos interiores no homem. Destacando entre eles os determinados pela sociedade e religião e o prazer alcançado no desejo erótico.

Baudelaire, cuja produção poética inspira o Decadentismo, era contra a moral burguesa do casamento e do puritanismo sexual somente reservado ao casamento, e, mesmo assim, tratado com extrema

¹⁸ MORAES, E.R. Erotismo é criação: depoimento. [julho, 2013]. São Paulo: *Revista Geni*. Entrevista concedida a Carolina Menegatti.

contingência. Por isso, procura personas sexuais marginalizadas como a prostituta, a lésbica, a mulher estéril, maquiada, tendo como paradigma essencial a mulher fatal, a qual não respeita preceitos burgueses sociais, religiosos ou morais (VEIGA, 2008, p. 4-5).

Baudelaire não era somente um poeta erótico, mas sim um notável poeta que expressava qualquer tema e sentimento. Do erotismo ao *spleen*¹⁹, não havia desfragmentação de sentido. Vangloriava-se de ser uma alma católica e aristocrática e sempre evidenciou desprezar o amor pela obscenidade que é típica do coração dos homens quanto ao amor a si mesmos. De acordo com Alexandrian (1993), o universo sensual de Baudelaire é exatamente o oposto da obscenidade. Sua inovação foi vincular o erotismo à melancolia, à obsessão do nada, à preocupação metafísica. Nenhum poeta o havia feito anteriormente. “O dandismo de Baudelaire designa no século XIX uma atitude de vida. O que distingue o dândi é o desprezo pelas massas, pelo comum e pelo vulgar, sua preocupação com a originalidade e o refinamento. O dândi é um esteta” (Kunz, 1997, p.108).

Esse dândi do amor e da literatura cria a *femme fatale* longínqua, letárgica e afastada da tradição romântica, desdobra-se com personagens perturbadoras que configuram a ideia de interditos eróticos: prostitutas, súcubos, cadáveres, vampiras e bruxas fornecem, nesse contexto, a essência imagética para a composição da mulher desejada, que se manifesta metonimicamente, em uma junção que mescla a atração à abominação, visando a uma concretização erótica do ideal.

Conforme Santos (2015), há um tipo de eterno feminino maldito, síntese da atração e da fatalidade, que serve de pilar ao motivo da *femme fatale*. O grotesco e o sublime atuam como motivadores do erotismo e dessa mulher fatal.

O sublime, pois, corresponde ao extremamente elevado, ao passo que o grotesco, ao extremamente baixo; as formas de expressão do sublime culminam na abstração própria da esfera do inexprimível, enquanto que as do grotesco precipitam-se no processo de deformação que gera os monstros. Seja por um movimento de ascensão (sublime) ou de queda (grotesco), as duas categorias afastam-se do centro equilibrado da beleza, correspondendo a extremos e gerando produtos que desferem um golpe sobre o belo orientado pelo princípio da razão – o irracional, o quimérico, o fantástico, o fantasmagórico, o inquietante e o terrível

¹⁹ Em francês, o termo spleen representa o estado de tristeza pensativa ou melancolia associado ao poeta Charles Baudelaire. O spleen baudelaireano é um profundo sentimento de desânimo, isolamento, angústia e tédio existencial, que Baudelaire exprime em vários dos seus poemas reunidos em *Les Fleurs du mal*. Embora o termo tenha sido muito difundido pelo poeta francês durante o decadentismo, já fora utilizado anteriormente, em particular na literatura do romantismo.

são matéria-prima e ponto de chegada tanto do sublime como do grotesco, categorias que comportam a nova forma de beleza utilizada pelos românticos para revisão dos cânones clássicos (SANTOS, 2015, p. 126).

As *femmes fatales* decadentistas são encarnações de algo que já foi carne e que se distancia do ideal. Nutrir amor pela mulher fatal decadentista é entregar-se a um ser devorador, cujo corpo maligno e atrativo nos conduz ao abismo desconhecido e ao prazer demoníaco. O prazer vivenciado através da transcendência na poesia erótica é permeado por ilusões e monstros, que levam sempre a um nada ou a fim incógnito. Temos, a partir daí, presente nas obras de Baudelaire a relação entre a mulher perversa e a morte e esta mulher também se manifesta como detentora da volúpia, pois ela se deixa absorver pelos instintos primordiais do ser humano.

No início do período romântico, a mulher fatal normalmente é representada como ser fantasmagórico que permeia os mistérios advindos do espaço onírico, da morte (ou da vida após a morte) e dos outros mundos.

[...] tal como se vê nas fadas, de “*Die Erlekönigs tochter*”, de Herder (2014) ou, principalmente, de “*La belle dame sans merci*”, de John Keats (1884); a primeira, filha do rei dos elfos, espírito voluntarioso que amaldiçoa o homem que a pretere; a segunda, sedutora e misteriosa mulher dos bosques, que seduz viajantes incautos, para depois abandoná-los, desolados por terem perdido o amor feérico. Ao longo do romantismo, contudo, a *femme fatale* converte-se em monstro exótico e cadáver devorador, cujo corpo materializa um universo ambíguo, zona de convergência entre o mundo sensível e o que está além dele; seu corpo emana tóxicos e contém abismos infinitos, sendo o portal para as esferas da morte e do mistério, onde reside uma forma vazia e angustiante de ideal (SANTOS, 2015, p. 130).

Baudelaire, com sua obra *Flores do Mal* (1857), é o grande representante dessa ligação entre o mistério e o corpo da mulher maldita, caracterizado como instrumento simbólico da transcendência. Em trabalhos como “*Le poison*” e “*Le Léthé*”, peça sua que foi proibida, toda a carga significativa está relacionada aos enigmas do feminino que os artistas românticos predecessores moldaram na figura da mulher sobrenatural, como na atmosfera noturna inegavelmente feminina que serviu de pilar para a composição da mulher maldita.

Conforme Santos (2015), no poema *Léthé* o feminino corporifica-se em metáforas humilhantes e apavorantes, próximas ao grotesco;

[...] ela é o “Tigre adorável, monstro de ares indolentes” (“Tigre adore, monstre aux airs indolents”), dotado de “crinas espessas” (“crinière lourde”, versão sórdida do motivo baudelairiano da Chevelure) e que exala um perfume tóxico e grotesco, o “doce mofo do amor defunto” (“le doux relent de mon amour défunt”), haurido, em uma obscena imersão da cabeça atormentada do eu lírico, sob as anáguas da amante. Em meio a tal experiência de vertigem e alucinação, o eu lírico converte-se em mártir voluntário “martyr docile, innocent condamné” e o leito das bodas proibidas em abismo (“l’abîme de ta couche”), em meio aos quais os beijos da mulher maldita, vertem o Letes, rio da morte e do esquecimento consolador. O caráter ambíguo e terrível dessa experiência de precipitação no desejo transcendente e aniquilador é revelado ao final do poema: o colo da amante – que verte tanto o bem absoluto representado pela serpente, como o dano inexorável, representado pela “boa cicuta” – nunca “aprisionou um coração” (SANTOS, 2015, p. 132).

Uma das mais antigas *femmes fatales* é Lilith e Lâmia, e, ao adentrarmos os estudos da vampira *femme fatale*, abordaremos ambas como ícones e modelos desta representação sedutora. Pois, desde a criação do mundo, a sexualidade e o amor estão presentes como força unificadora e ao mesmo tempo destruidora da ordem das coisas.

O poema “La belle dame sans merci” (1819) de John Keats, retrata uma mulher com feições de fada, longos cabelos e olhos selvagens, que ronda as colinas e seduz os viajantes. E em 1820 escreve “The Eve of St. Agnes” e “Lamia”, salientando a mulher fatal que vitimiza o homem.

A maternidade também está por trás de um dos primeiros relatos de vampiros da Antiguidade, representada na criatura chamada Lâmia. Quando era uma pessoa, Lâmia era uma rainha da Líbia que se envolveu com Zeus, senhor dos deuses gregos. Hera, no entanto, descobriu a traição do marido e destituiu Lâmia de todos os seus filhos. Em consequência desse ato ela enlouqueceu e se escondeu em uma caverna a partir de onde começou a atacar todas as crianças sugando-lhes o sangue e comendo-lhes a carne (DOTTIN-ORSINI, 1996, p.274).

Com o passar do tempo, e em decorrência de suas ações, ela começou a se transformar em uma besta horripilante cuja metade do corpo tinha forma de serpente. A Lâmia, entretanto, tinha a capacidade de se transmutar em uma linda mulher com o intuito de atrair e seduzir rapazes para se alimentar deles.

Koltuv (1986) traz uma antologia de contos mitológicos, antigos e modernos, interpretados por ela, que analisa o lado instintivo da feminilidade, que tem sido alvo de temor e, segundo a mesma, consequentemente rejeitado pela cultura e pela religião patriarcal e tradicional. Para a autora, as mulheres de hoje precisam voltar a se

relacionarem com *Adamah* (Lilith), o aspecto da personalidade feminina, para poderem viver toda a sua feminilidade até então perdida.

Lilith é uma espécie de súcubo maligna e sedutora. Esta designação é para um demônio perverso que se transforma em mulher, para seduzir o homem. Acreditava-se muito que os demônios de Satã transformavam-se em diabas sensuais semelhantes a uma Lilith libidinosa. Como sedutora, ela é descrita na cabala, como uma prostituta que se diverte com os homens. A serpente tortuosa, que não tem mãos e nem pés para copular, devido ao castigo divino por seduzir Eva, mesmo assim, com seus adornos consegue enfeitiçar os homens. Deixa Samael e desce a terra para fornicar com os homens que dormem sozinhos e faz com que eles, em seus sonhos, tenham impuras poluições noturnas.

Seja qual for a origem dessa imagem, Robles (2013) propõe que o resultado é igual em quase todas as culturas que identificam nas mulheres um potencial sexual de periculosidade evidente, principalmente na transição para se estabelecer o patriarcado em algumas tribos que, para se reconhecerem, tinham de desclassificar a autoridade da mulher, reafirmando-a no mínimo como a desequilibradora do leito conjugal.

Lilith ensina que, antes mesmo que Eva reconhecesse a beleza do corpo, a mulher já estava preparada para assumir seu erotismo com o mesmo vigor com que impunha sua presença em um mundo totalmente submetido aos ditames divinos. Tal mundo era assinalado pelo poder de criar, característico das mulheres. Disso decorre que, ao serem estabelecidas as primeiras leis humanas, à imagem e semelhança de Deus, Lilith tinha de ser censurada a fim de ceder seu simbolismo fundador a uma Eva nascida da costela de Adão, inferior por sua fragilidade, ainda que igualmente responsável pela perda da inocência humana (ROBLES, 2013, p. 36).

A relação entre a mulher boa e outra má, representada por Eva e Lilith, perdura até os dias atuais e reincide também sobre Eva a maldição outorgada a seu pecado de orgulho. Orgulho esse que, de acordo com Robles (2013), combina com todas as superstições associadas à sedução feminina e, através dos mitos, “se manifesta a partir do simples desejo de igualdade até os encantamentos da feiticeira que persuade a vontade dos homens por meio de procedimentos ilícitos” (ROBLES, 2013, p. 37).

A representação do súcubo que invade o leito daquele que dorme desprotegido é, a mais usada nas religiões modernas. O modelo de uma sedutora voltada para o mal é a que melhor demonstra os preconceitos que sobrepujam a função inquietadora das mulheres, eternas responsáveis do pecado que levou os homens a perder em sua pureza,

a terem vergonha do seu próprio corpo e a violar as regras divinas ao desejar a imortalidade.

Vinculada ao demônio, ao rancor e à inadaptação, vive nas profundezas dos abismos, atormentada por seus desejos e sempre à margem das regras que não aceita e nem consegue alterar.

Lilith segue carregando a marca de sua perversão libidinosa, condenada a gerar criaturas demoníacas, seres fantásticos, noturnos como são ela e seus sonhos destratados. Sempre renovada e infatigável, Lilith se aloja em cada mulher que perturba os sonhos e devaneios dos homens, naquela que menciona o inefável nome de Deus não para acatar seus desígnios, mas para salientar o alento transformador de sua própria criatividade (ROBLES, 2013, p. 38).

Ela é um aspecto instintivo e terreno do feminino, que Koltuv (1986) relaciona como a personificação vivificante dos desejos sexuais de Adão. Os mitos da criação surgem em Lilith, ela é uma qualidade instintiva do feminino, originada de Deus e do Diabo, e conectada, de um modo essencial, à humanidade. A lenda da vampira estendeu-se pelos tempos. Lilith surge do meio das trevas, sempre em noites de lua cheia, suas vítimas geralmente estão em sono profundo e de repente sentem um peso asfixiante e a sensação de um corpo invisível em contato com o seu. Sentem carícias ardentes e voluptuosas abaixo do ventre e uma fisgada no pescoço por onde o sangue é chupado. Lilith provoca um orgasmo na vítima para ludibriá-la com o prazer enquanto lhe rouba o líquido vital dos mortais.

Essa corporificação da malignidade na figura feminina representada nas obras de Baudelaire, de John Keats e nas aparições de Lilith será observada no romance de *Senhorita Christina*, e, analisada no próximo capítulo, mostrar-nos-á essa herança baudelairiana da mulher e da morte como meio de sedução do homem que busca transcender o cosmo através do sexo libidinoso com um ser transfiguradamente perverso.

4 NAS CURVAS DO EROTISMO VAMPIRESCO

4.1 O legado Gótico

O ser vampírico é um ser ambíguo, que carrega as ansiedades humanas e possui o poder do não perecer através do tempo e, por primazia, é essencialmente gótico. A palavra “gótico” vem dos godos, um dos povos escandinavos que invadiram a Europa dominada por Roma. Segundo Ferreira (2006), o termo *gótico* etimologicamente remete a *Gaut*, um dos vários nomes de Odin, principal deus da mitologia escandinava. Esse deus era adorado por um povo denominado Gotar, que posteriormente deu nome a uma tribo da ilha Götaland, na Suécia. Parte desta tribo dirigiu-se ao sul e fixou-se no litoral alemão, estabelecendo-se posteriormente nos arredores do Mar Negro, denominando-se desse modo de Godos, resultado da união entre as tribos Gotar, Ýtas e Gutar, entre outras, por meio da religião.

O autor afirma que, após os ataques dos hunos, os godos foram divididos em dois grupos – ostrogodos e visigodos. Os primeiros se concentraram na região da Ucrânia e foram subjugados pelos hunos. Os visigodos buscaram proteção nas montanhas da Transilvânia, de onde saíram para conquistar várias regiões, inclusive o Império Romano, nos séculos III e IV d.C. Sabe-se muito pouco a respeito desse povo, já que eles não tinham nenhum método de escrita, os dados que se tem hoje foram obtidos por intermédio do bispo Ulfilas, que registrou sua língua e costumes enquanto lhes ensinava a Bíblia. Os godos contribuíram para o enfraquecimento do poder romano por meio de guerras e, no século IV, houve a ruptura desse império. Os visigodos no século V vão se desmembrar por todo o continente europeu, já os godos, como consequência da invasão do império romano, receberam influência da cultura romana.

No que tange ao viés literário, o termo “gótico” se refere a uma forma intrínseca de romance popular do século XVIII, que se expandiu até a última metade do século XX devido, segundo Melton (2003), à revolução de livros em brochuras, segundo Rossi (2008, p. 64), “o gótico em si já está presente e entranhado na cultura, na língua e na literatura inglesas há mais de mil anos”. Rossi define o termo gótico como:

O gótico são as histórias que nos causam medo, ou são as histórias de terror e de horror, ou ainda são as histórias que se passam em lugares sombrios e aterrorizantes, normalmente castelos medievais abandonados e cemitérios mal-assombrados (ROSSI, 2008, p. 55).

O mesmo afirma que o gótico torna irracional nosso mundo real, organizado e lúcido, ao fazer-se surgir da própria realidade que tanto almejamos, do desejo do homem sano de fugir para um meio onde o fantástico prevaleça. O gótico, portanto deixa-nos divididos entre dois paralelos: o real e o imaginário. Mas nossa condição humana não permite vagar nestes dois mundos, nesta indefinição de lucidez ou fantasia.

Para Williamson (2011), o gótico desde seu surgimento foi avaliado pela crítica da época como um “estilo literário de baixo status cultural, a despeito de – ou em virtude de – sua imensa popularidade” (2011, p.85), pois ele aflora concomitantemente quando na sociedade vitoriana há um crescimento do número dos alfabetizados.

De fato, no início do século XIX houve uma avalanche de “livros azuis” – formas baratas e sintetizadas de romances góticos, que custavam seis *pence*, cujo nome se deve à sua fina capa azul. Essas publicações vieram a ser mais conhecidas como *Shilling shockers*, “escândalos baratos” (WILLIAMSON, 2011, p. 85, grifo do autor).

Segundo a autora, para a crítica, estes livros azuis poderiam subverter os jovens das classes inferiores, mas, já para a opinião pública, causavam um prazer do proibido, pois os livros azuis poderiam ser escondidos dentro dos bolsos. Tal como os *Shilling Shockers*, havia os *penny bloods*, ou *penny dreadfuls* que, de acordo com Argel e Moura Neto (2008), eram folhetins publicados e vendidos à população semanalmente por um preço por volta de um centavo.

Traziam intermináveis histórias mirabolantes, carregadas de ação e violência. Surgidos na década de 1830, a princípio tinham como público-alvo a classe trabalhadora, em franca expansão naquela época pós- Revolução Industrial. Com o passar do tempo, voltaram-se mais e mais para um público adolescente masculino e, na década de 1860, eram quase todos dirigidos a rapazes (ARGEL E MOURA NETO, 2008, p. 36).

Conforme Williamson (2011), o gótico era visto como ameaçador para a moral da época ao levar o leitor para outra realidade, e fomentador do ato de ler ao criar uma ligação particular entre o texto e o leitor.

Temos como iniciante dessa literatura o escritor Horace Walpole e a sua obra *The Castle of Otranto* (1764). Segundo Melton (2003), o conto narra a relação dos descendentes do príncipe Manfredo, que buscavam através de lutas obterem vantagens pessoais, mas foram barrados por forças sobrenaturais poderosas que executavam a maldição que atingiria os descendentes do príncipe, evitando sua tomada efetiva do

Castelo de Otranto e preservando a tradição de séculos. O apogeu desta literatura ocorre na década de 70 do século XX. Além de Walpole, temos outros conceituados autores deste período, como Ann Radcliffe e Matthew Lewis.

A literatura gótica caracteriza-se pelos ambientes sombrios, pelo uso do sobrenatural e da psicologia do terror, dos aspectos religiosos, entre outros temas. E é aplicada geralmente a um conjunto de obras românticas escritas entre aproximadamente 1764 e 1820. Neste período, entre os séculos XVIII e XIX, a Inglaterra passava por grandes mudanças, pois na França surge o Iluminismo, movimento filosófico, literário e artístico que era baseado na razão, ou em tudo que podia ser compreendido por meio dessa. Devido a essa grande manifestação da racionalidade, toda a Europa focou no neoclassicismo literário e estético, as religiões sem distinção do tipo sofreram declínio, e a burguesia ascendeu econômica e politicamente. Ao mesmo tempo na Inglaterra surgia um movimento literário contra os ideais iluministas conhecidos como literatura gótica.

A literatura gótica surge como contraponto à tendência realista, ou tendência à verossimilhança aristotélica, presente no surgimento do romance e é, por conseguinte e contraditoriamente, um prenúncio da subjetividade Romântica que vai tomar conta do início do século XIX inglês. Contudo, a literatura gótica na Inglaterra não apresenta os excessos subjetivistas típicos do Romantismo, ao mesmo tempo em que se utiliza do poder descritivo do Realismo para suscitar o sobrenatural e o fantástico. Portanto, o gótico na Literatura Inglesa é um gênero que não pode ser chamado de Romântico, tampouco de Realista, sendo antes, porém, um misto híbrido dos dois que encontrou no romance (tão híbrido quanto) seu principal veículo de manifestação (ROSSI, 2008, p. 62).

A literatura gótica, conforme Melton (2003), produzia uma combinação complexa de três elementos diferenciados: terror, indício de dor física, mutilação e/ou morte; horror, o combate direto com uma força ou ser das trevas; e o misterioso, a realização intuitiva de que o mundo é mais vasto do que nossa compreensão poderia dominar. Para cumprir essa função autoatribuída, a literatura gótica desenvolveu uma série de procedimentos. Por via de regra, a ação era situada em local fora do comum.

Sua própria nomenclatura foi extraída do uso de ambientações medievais por meio de seus expoentes originais, estereotipadamente na forma de um velho castelo. As sequências mais dramáticas da história tendiam a ocorrer durante a noite e muitas vezes durante tempestades. Como parte integral da trama, os personagens tentavam agir em meio a uma antiga, mas desintegrada ordem social. Um expediente literário, de forma, sutil, interagia com o próprio senso de desordem do leitor. A

energia da história muitas vezes se calcava no ataque combinado sobre um inocente ingênuo e os defensores da ordem presente, sobrepujando momentaneamente as incompreensíveis forças naturais na forma de fantasmas, monstros ou agentes humanos de satã (MELTON, 2003, p. 355).

É possível encontrar, ainda nos séculos XX e XXI, romances com características góticas, como os de H.P Lovecraft, Stephen King e Paul Auster respectivamente, e não podemos falar de gótico sem citar Edgar Allan Poe e Hawthorne, grande escritores góticos norte-americanos do século XIX.

A temática vampiresca mantém distância do romance gótico no período de seu apogeu, cuja primeira geração data aproximadamente entre 1760 e 1790 e engloba os autores Horace Walpole, William Thomas Beckford, Ann Radcliffe etc. Porém é entre o fim do século XVIII e o começo do século XIX que o vampiro será tema de criação literária. De acordo com Melton (2003), a popularidade do romance gótico culminou no conhecido encontro de 1816 entre John Polidori, Lord Byron, Percy e Mary Shelley, em que Polidori, tendo como base o conto de Byron, criou o que seria posteriormente o primeiro conto moderno de vampiro. Consequentemente, desse momento em diante, o vampiro passou a ter cadeira cativa no romantismo gótico. Na França, local onde a figura vampiresca foi bastante explorada, Charles Nodier foi o representante que mais se interessou pelo ser noturno, assim como outros escritores que vão desde Samuel Coleridge a Edgar Allan Poe, que usaram o tema vampírico em suas obras.

Moretti (2007), em seu texto *A dialética do medo*, aponta que o medo que a sociedade burguesa vitoriana vivia estava representado nas figuras de Frankenstein e Drácula. Eles eram complementares porque apresentavam as duas facetas execráveis de uma mesma civilização e distantes porque expunham “o miserável desfigurado e o proprietário impiedoso” (2007, p. 105). Segundo o autor, a literatura de terror surge do pânico de uma sociedade fragmentada e da aspiração de restaurá-la, pois deve reparar o equilíbrio perdido, causando nesta narrativa uma parada ilusória, visto que o monstro simboliza anseios de que o futuro seja assombroso. “O monstro, assim, serve, para deslocar os antagonismos e horrores evidentes *dentro* da sociedade para *fora* da própria sociedade” (2007, p.106, grifo do autor). Os monstros anteriores a Drácula e Frankenstein demonstram certa passividade em atuar à margem da sociedade, abstrusos em seu covil. Tendo adquirido satisfação, sua ação maléfica finda e, consequentemente, após o restabelecimento da ordem, emudecem para sempre. Moretti (2007) afirma, portanto, que os monstros da modernidade têm de ser aniquilados por que atemorizam viver para sempre.

Ao analisar *Drácula*, o autor o associa a Marx e elucida a metáfora do vampiro, pois, como um morto-vivo, ele só consegue sobreviver devido ao sangue que retira dos vivos. A força de suas vítimas torna-se sua força, ou seja, o vampiro se fortalece à medida que suas vítimas padecem. Assim como o capitalista que enriquece retirando os lucros advindos da força de trabalho dos empregados.

Se o vampiro é uma metáfora do capital, então o vampiro de Stoker, que é de 1897, deve ser o capital de 1897. O capital que, depois de ficar “enterrado” durante vinte longos anos de recessão, volta a levantar-se para seguir na estrada irreversível da concentração de monopólio. E *Drácula* é um verdadeiro monopolista: solitário e despótico, não tolerará competição. Como o capital monopolista, sua ambição é subjugar os últimos vestígios da época liberal e destruir todas as formas de independência econômica. Não se restringe mais a incorporar (em sentido literal) a força física e moral de suas vítimas. Pretende torná-las suas *para sempre*. Daí o horror, para a mente burguesa. Está-se agora preso a *Drácula*, como ao demônio, pela vida toda, não mais “por um período fixo”, como o clássico contrato burguês estipulava, com a intenção de manter a liberdade das partes contratantes (MORETTI, 2007, p. 115, grifo do autor).

Desse modo, o vampiro, como metáfora do monopólio, ameaça a ideia da liberdade do sujeito e destrói a esperança de que algum dia a independência possa voltar.

A interpretação sociológica de *Drácula* e *Frankenstein* evidencia, segundo Moretti (2007), que uma das entidades mais atacadas pelo ser monstruoso é a família. Esse temor está fundamentado em definições econômicas, históricas e mais especialmente enraizado em Eros e seu teor sexual. A libido vitoriana que vive aprisionada na sociedade repressora tem sua força representada em *Drácula*, como a personagem Lucy, que se torna excessivamente sensual após se tornar vítima do vampiro e que tem como castigo sua morte, pois possui uma lascividade fora dos padrões aceitáveis para uma mulher da época. *Drácula* abre caminhos para o desejo sexual e o intensifica, ao mesmo tempo em que ele é atrativo e assustador.

Boa parte da alta cultura burguesa do século XIX já tratava eros e sexo como fenômenos *ambivalentes*. Sua figura retórica é o oxímoro, a contradição dos termos, com o qual Baudelaire canta a ambiguidade das relações amorosas. Entre os poemas condenados de *As Flores do Mal*, título que por si só já é um oxímoro, está “*Metamorfose do Vampiro*”, no qual a irresistível sedutora é descrita “a contorcer-se como uma serpente no carvão”. [...] *Um perigo provocante*, assim como o do amor, é uma *provocação perigosa*; medo e desejo transformam-se um no outro sem parar. São indivisíveis. Vemos isso confirmado em Sade, na Lamia de Keats, na Ligéia de Poe, nas mulheres de Baudelaire, na mulher vampiro de Hoffmann (MORETTI, 2007, p. 122-123, grifo do autor).

Segundo Moretti (2007), o vampirismo é um notável modelo de identificação entre o desejo e o medo. O perigo da sexualidade, portanto, é convertido na figura do vampiro.

O romance gótico está presente na era vitoriana no final do século XIX, época de anarquia e repressão sexual, dos estetas do sexo masculino e da nova mulher oferecem possíveis caracterizações para o significado de ser “masculino” e “feminino”. Havia conflitos de discursos sobre o papel dos gêneros e a conduta (sexual) apropriada.

O mito do vampiro neste período apresenta, segundo Williamson (2011), prazeres e desejos ativos, agressivos e sádicos com os quais o leitor masculino pode se identificar, gerando, assim, uma gratificação sexual imediata, apesar de a consumação do ato vampiresco ocorrer de maneira grotesca e perversa. Twitchell (1981 apud Williamson, 2011) afirma que o público feminino assim como a vítima feminina quer na realidade ser violado e incentiva sua própria defloração. Para ele, o vampiro é uma projeção do *self* masculino e a vítima uma projeção do *self* feminino, o que será rebatido posteriormente em *Senhorita Christina*. A boca do vampiro é um meio convidativo, com caninos penetrantes que configuram um território de mobilidade sexual temida na era vitoriana, pois rompe com a distinção dos papéis enraizados do homem e da mulher nesta sociedade.

A época vitoriana não repudiou o sadismo, o masoquismo e o homossexualismo, na verdade ela criou estes conceitos. Foi um momento em que as regras que regiam o comportamento e a identidade sexual estavam aparentemente sendo rompidas. Ao longo do século XIX, houve casos dos “vampiros modernos”, homens que se escondiam em cemitérios em busca de cadáveres e os mutilavam com objetivos eróticos.

Talvez de forma reveladora, Krafft-Ebing apud Williamson estabeleça o vínculo entre a perversão sexual e o vampirismo ao referir-se a Bertrand como um “vampiro moderno”, “que desenterrava corpos com suas mãos” e, “ao estar de posse destes, cortava-os com uma espada ou canivete, arrancava as estranhas e, então, se masturbava” (WILLIAMSON, 2011, p.49).

A sexologia e a psiquiatria estavam ganhando prestígio e respeito durante o período de 1980. Como Freud não havia publicado *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade* de 1905, foi, portanto, a sexologia e não a psicanálise que estudou e apresentou os tipos de “desvio” comportamental para a sociedade além de criar o significado sexual de conduta. Mighall (apud Williamson, 2011) aponta que certos rótulos que no folclore teriam sido atribuídos a monstros vieram a ser caracterizados

como perversões sexuais no discurso sexológico. De acordo com o pesquisador, esta configuração do monstruoso foi erotizada nos estudos dos psiquiatras e sexólogos vitorianos para “substituir o conceito de ‘maldade pelo de doença; e o de mistério pelo de perversão” (WILLIAMSON, 2011, p. 48).

Este caso do Sargento François Bertrand ficou conhecido entre a população e posteriormente virou caso de estudo com a publicação de um artigo intitulado “Insanidade Impulsiva - o Vampiro Francês”. Ele ganhou esta terminologia de vampiro por parte da imprensa popular pelo fato de mutilar cadáveres e também pela incompetência das autoridades de capturá-lo. São casos, assim, os primeiros a apresentar explicações sexuais do vampirismo que, por meio dos estudos da psiquiatria e sexologia, “o vampiro do folclore é transformado em um desviado sexual” (WILLIAMSON, 2011, p.49). Saindo desta visão e voltando-se para o âmbito da língua inglesa, o vampiro é uma ideia moderna e não folclórica, segundo Twitchell (1981) e, se é uma criatura metafórica, está de qualquer maneira vinculada à sensibilidade moderna.

Em *História da Sexualidade 1: A vontade do saber*, Michael Foucault (2014) analisa a época vitoriana e a repressão vivida pela sociedade neste período. O autor, em seu primeiro volume, inicialmente chama a atenção para uma reflexão sobre o momento em que a repressão ao sexo iniciou. “Parece que, por muito tempo, teríamos suportado um regime vitoriano e a ele nos sujeitamos ainda hoje. A pudicícia imperial figuraria no brasão de nossa sexualidade contida, muda, hipócrita” (FOUCAULT, 2014, p.07).

Até a chegada da burguesia vitoriana, os gestos, os discursos obscenos e suas transgressões não eram mal vistos. Porém, quando há mudança desse poder, o discurso é encerrado, saindo da rua e ficando apenas dentro de casa, sendo mais restrito ao quarto dos pais. Os lugares tolerados são os prostíbulos e a casa de saúde, onde estes “outros vitorianos” teriam concessões às suas sexualidades ilegítimas. Desde então, vivemos sob eterna vigilância quando o assunto é sexualidade e seus correlatos. Segundo Foucault (2014), o sexo é reprimido com tanta rigidez, por estar em desacordo com uma colocação no trabalho, pois esta força poderia ser dissipada em prazeres banais, fazendo com que o homem não produza satisfatoriamente, visto que este momento repressivo coincide com o desenvolvimento do capitalismo. Como também, durante muito tempo, o sexo foi vinculado ao pecado e condenado pela sociedade.

Um das transgressões analisadas por Foucault é falar a respeito do que seria e como se dá a repressão com relação ao sexo. A partir do momento em que há essa quebra de leis, há uma espécie de rompimento com o proibido. Ele cita: “Se o sexo é

reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada” (2014, p.11). Para ele, quem utiliza essa linguagem está, de certa maneira, longe do poder, desajusta a lei e precipita a liberdade futura.

Chegamos, portanto, ao que o autor chama de “hipótese repressiva”, em que se sustentam três dúvidas estimáveis para a compreensão do discurso do sexo.

Primeira dúvida: a repressão do sexo seria mesmo uma evidência histórica? Segunda dúvida: a mecânica do poder e, em particular, a que é posta em jogo numa sociedade como a nossa, seria mesmo, essencialmente, de ordem repressiva? Enfim, terceira dúvida: o discurso crítico que se dirige à repressão viria a cruzar com um mecanismo de poder, que funcionara até então sem contestação, para barrar-lhe a via, ou faria parte da mesma rede histórica daquilo que denuncia (e sem dúvida disfarça) chamando-o “repressão”? (FOUCAULT, 2014, p.15).

Diante desses questionamentos, Foucault, então, delineia seu objetivo: “Em suma, trata-se de determinar, em seu funcionamento e em suas razões de ser, o regime de poder-saber-prazer que sustenta, entre nós, o discurso sobre a sexualidade humana” (2014, p. 15). Para ele, devemos levar em consideração o fato de falar de sexo, quem fala e os pontos de vista falados, as instituições que o incentivam, que armazenam e expandem, a “colocação do sexo em discurso” (2014, p. 16).

Foucault afirma que há necessidade de abordar a sexualidade com menos obscenidade, tanto o seu discurso quanto o seu cotidiano devem ser vistos e apreciados com maior naturalidade, pois o sexo é um elemento essencial para dar vida ao corpo.

Deve-se falar de sexo, e falar publicamente, de uma maneira que não seja ordenada em função da demarcação entre o lícito e o ilícito, mesmo se o locutor preservar para si a distinção (é para mostrá-lo que servem essas declarações solenes e liminares); cumpre falar do sexo como de uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou tolerar, mas gerir, inserir em sistemas de utilidades, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo. O sexo não se julga apenas, administra-se (FOUCAULT, 2014, p.27).

O estudo de Vieira (2013) sobre a literatura da era vitoriana corrobora a análise do erotismo na literatura gótica, pois “a Era Vitoriana também é conhecida como um período de intensa repressão sexual, rígidas regras de moral e florescimento do modelo de família burguesa” (VIEIRA, 2013, p.2). É nessa literatura que a mulher ganha sua sexualidade. E para fomentar sua pesquisa, Vieira cita Jarrot (1999), pois o leitor do século XIX entendia a analogia da seguinte forma: as mulheres vampiras eram o símbolo

da mulher sexualmente ativa, esta ou era mentalmente desequilibrada ou era possuída pelo demônio (2013, p.8), já no que diz respeito ao sexo em seu estudo sobre a sexualidade, Foucault (2014) afirma que, a partir da metade do século XIX, o sexo passou a ser mantido em segredo e recolhido ao quarto do casal, a medicina geral separou-se da medicina sexual e o sexo foi reprimido e controlado na sociedade. Segundo os estudos de Vieira (2013), o vampiro é o destruidor da moral e do caráter feminino, libertador de seus impulsos e desejos.

Os desejos sexuais dramatizados nos romances vitorianos assumem a forma simbólica de vampiros em virtude da repressão sexual sofrida na época. Segundo Williamson (2011), a repressão sexual significa que as personagens humanas são retratadas e têm de ser apresentadas, como castas de forma que somente em sua interação com os vampiros é que são capazes de se envolverem nos desejos, porém reprimidos, encontros pervertidos (2011, p.23).

Além desta relação entre o vampiro e a sexualidade vitoriana, verifica-se também, dentro da literatura gótica, o melodrama gótico, que tem como principal representante o vampiro simpático e rebelde que não aceita seu status ontológico e é, conforme Williamson (2011), um defeito grave e levado a extremos que se adequa ao melodrama.

Não obstante, a rebeldia dos vampiros está baseada em temas boêmios, ao passo que sua simpatia está estruturada no páthos que tem origem tanto nas heroínas do romance gótico quanto no pária boêmio. Os vampiros de Rice, assim como as heroínas do romance gótico [...], sofrem em razão de circunstâncias que fogem ao seu controle, mesmo que, por vezes, sintam prazer no não pertencimento (WILLIAMSON, 2011, p. 68).

Para ela, o melodrama pertence inevitavelmente aos vampiros e surgiu como meio literário com o propósito de representar para a sensibilidade moderna os diferentes impasses enfrentados por esses seres. O vampiro, segundo a autora, é um dos personagens ficcionais mais duradouros da cultura anglo-americana moderna, e os sofrimentos dos vampiros indicam uma preocupação melodramática com a significação.

E, ainda segundo a mesma, “a personalização e a individualização da imaginação moral e espiritual são uma marca do estilo gótico que teve continuidade na ficção vampiresca dos dias de hoje” (WILLIAMSON, 2011, p. 83), pois, para os leitores, o vampiro que sofre com a dor da alteridade abre possibilidades de significação do *self* e do indivíduo.

O melodrama fundamenta-se na modernidade e expressa a ansiedade criada por um mundo novo e amedrontador no qual os padrões tradicionais de ordem e moral não oferecem uma unidade social: “Ele demonstra reiteradamente que os signos das forças éticas podem ser descobertos e tornados legíveis” (BROOKS, 1995, p. 20 *apud* WILLIAMSON 2011, p. 77).

O melodrama gótico não consente que o mundo seja totalmente desprovido de transcendência, pois este estilo é o centro da sensibilidade do mundo moderno. Ele tem a capacidade de revelar injustiças, normalmente veladas, através de um protagonista mal compreendido e injustamente condenado. Apresenta o vampiro como vítima de forças que não estão ao seu alcance e, em especial, na vontade de ter sua inocência reconhecida. Williamson (2011) declara que a concepção de que o vampiro não está feliz com sua realidade é um aspecto crucial da atração exercida pelo vampiro simpático como personagem.

A sedução e o teor de eroticidade do vampiro gótico melodramático estão associados a sua capacidade de refletir o que está oculto, de discutir ansiedades e desejos indescritíveis. Em vista disso, ao se analisar neste capítulo a obra *Senhorita Christina*, mesclaremos dentro de seu erotismo transgressor as características tanto do vampiro, representante dos desvios sexuais, quanto das peculiaridades do melodrama gótico, configurando, por conseguinte aspectos essenciais da vampira erótica e de seu status de não pertencimento em que se encontra ao longo da narrativa.

4.2 Vampiros: o prazer transgressor

O termo “vampiro” existe há muito tempo em nossa sociedade e suas histórias vêm sendo contadas no decorrer dos séculos por diferentes povos. Consequentemente, essas histórias narram variadas formas de aparições vampírescas, pois o vampiro, tal qual o conhecemos hoje, sofreu diversas mutações para chegar ao ser noturno que permeia as narrativas contemporâneas.

Seres fantásticos tomadores de sangue existem numa infinidade de culturas ao redor do mundo, assumindo grande variedade de formas e de comportamento – empusas, lâmias, estriges, bruxas, *ghouls*²⁰. O fato de partilharem o hábito alimentar não significa, porém, que necessariamente descendam de uma mesma criatura ancestral. “Qualquer criatura que ameaça a vida humana por meio do roubo do

²⁰ É um monstro folclórico associado com cemitérios e que consome carne humana, comumente classificado como morto-vivo. O *ghoul* é uma espécie de gênio diabólico árabe que muda de forma. Geralmente é traduzido para o português brasileiro como “carniçal”. Resumindo para forma coloquial brasileira seria algo para “Zumbi”.

sangue reafirma, na verdade, o imenso poder simbólico do próprio sangue, nosso líquido mais precioso” (ARGEL; MOURA NETO, 2008, p.14).

Para o vampiro, o sangue, além de alimento e de um bem vital, exerce um fascínio, um frenesi a este ser, capaz de fazer o que tiver ao seu alcance para obtê-lo. Este termo, “vampiro”, existe há muito tempo em nossa sociedade e suas histórias vêm sendo contadas no decorrer dos séculos. A origem do mesmo vem da Europa Centro-Oriental, nos países eslavos, que ganhou força no final do século XVII e meados do século XIX.

Argel e Moura Neto (2008) afirmam que a palavra *vampir* surgiu do idioma sérvio com alterações em outros países da mesma região: *upír* (Bielorrússia, República Tcheca, Eslováquia), *upirbi* ou *upýr* (Ucrânia), *upior* (Polônia), *lampir* (Bósnia e Montenegro), *vepir* (Bulgária).

Inicialmente esses termos eram limitados à sua terra natal, usados somente por camponeses e aldeões. Em 1693, essas variações já faziam parte do vocabulário da Europa Ocidental por consequência de vários casos de vampirismo. Mas esses casos tiveram maior destaque nas primeiras décadas do século XVIII, e especialmente em 1725, com a morte de dois sérvios vítimas de vampirismo, Peter Plogojowitz e Arnold Paole. Com isso a população da região aterrorizou-se e o governo interferiu, convocando uma comissão de médicos e militares para investigar os surtos que assolavam a região. “Aparentemente, o desconhecimento acerca dos processos de decomposição cadavérica fazia com que características normais fossem interpretadas como sinais claros de vampirismo” (ARGEL e MOURA NETO, 2008, p. 16). A partir dos relatórios médicos sobre vampirismo a palavra *vampir* foi acrescentada ao inglês, latim, alemão e francês. Os países europeus deram uma atenção especial a esse fenômeno divulgando regiões afora, sendo o bastante para a palavra e a própria figura do vampiro tornar-se conhecida em toda a Europa Ocidental.

Através de Dom Augustin Calmet, padre francês da ordem beneditina, que em 1746 publicou uma obra chamada *Dissertation sur lês apparitios dês anges, dês demons et dês esprits, et sur lês revenants et vampires de Hongrie, de Bohême, de Moravie et de Silésie* (em português com o título *Dissertação sobre as aparições de anjos, demônios e espíritos, e sobre os desmorts e vampiros da Hungria, da Boêmia, da Morávia e da Silésia*). Esta obra seria muito importante para expandir o ser vampiro. A conclusão de Calmet aos episódios de vampirismo gerou muitas discussões no final do século XVIII,

pois sua dissertação deixava claro que ele não tinha uma postura decisiva acerca dos casos, dando aos mesmos uma neutralidade. Desse modo tanto a igreja quanto a população européia o criticaram, chegando a insinuar que estava louco por rejeitar as práticas feitas nos cadáveres.

Argel e Moura Neto (2008) definem o trabalho de Calmet como um *best-seller*, como uma fonte de inspiração de grande valia para a literatura vampíresca do século XIX. E, segundo esses estudiosos, a obra popularizou o termo “vampiro” e trouxe para a população as histórias que não podiam ser divulgadas. Calmet inspirou o naturalista francês George Buffon, que em sua obra *Desmodus rotundus*, de 1761, atribuiu o conhecido nome “vampiro” ao morcego hematófago (que se alimenta de sangue) que vive na América do Sul. Deste modo, fez-se uma conexão do ser vampiro com o morcego, sendo que essa ligação não havia existido nas lendas da região e só será usada pela primeira vez no campo literário do século XIX na obra *Drácula*, de Bram Stoker.

Segundo os mesmos, o mito do vampiro teria surgido da união de dois fatores. A necessidade de explicar o aumento de algumas epidemias em um período e lugar onde ninguém conhecia as formas de contágio; e o desconhecimento e falta de informação do processo de decomposição de cadáveres. Argel e Moura Neto (2008) afirmam que esta necessidade famigerada de tentar explicar fatos até então complexos criou seres fantásticos em várias regiões do planeta.

Ao mesmo tempo, os incubos e súcubos, vistos anteriormente, são conhecidos como seres vampírescos em algumas culturas, pois como seres demoníacos roubam o que é precioso para o ser humano. De acordo com Melton (2003), devido às similitudes entre vampiros e os incubos/súcubos, muitas formas deste último aparecem com frequência na relação de vampiros pelo mundo. São eles *folletti* (italiano), *follets* (francês), *duendes* (espanhol), *alpes* (alemão). E fortemente relacionado aos incubos estava o *mare* (teutônico antigo), *mara* (escandinavo) ou *mora* (eslavo), segundo Melton (2003), o espírito maléfico de um pesadelo.

Jan L. Perkowski assinalou que as histórias do vampiro eslavo também incluíam elementos do que parecia ser o *mora*. Ele os considerou no cômputo de vampiros que tinham experimentado uma contaminação demoníaca. Distinguiu cuidadosamente o vampiro (um cadáver reavivado) e o *mora* (um espírito de forma esférica) e criticou vampirologistas como Montague Summers, Dudley Wright e Gabriel Ronay por confundir as duas coisas. Também criticou Jones pelo mesmo motivo (MELTON, 2003, p. 422).

O vampiro e o *mora* partilhavam de um mesmo modo de ataque, e seu tipo de vítima era também semelhante, pois atacavam alguém dormindo. Mas o ser vampiro, diferentemente do *mora*, estava centrado em um cadáver, enquanto este não tinha essa referência e estava centrado totalmente na vítima, que era sobrevivente de uma ataque de seres maléficos.

Como define Melton (2003), as mulheres como seres chupadores de sangue ajudaram a criar o que entendemos hoje como vampirismo. As vampiras que o autor considera como originais remontam desde a Antiguidade. Segundo Melton (2003), as mais antigas figuras que faziam alusão ao vampiro eram do sexo feminino. Temos como principais representantes Lilith, Langsuyar e Lamia, em que cada uma descreve como surgiu o vampirismo através de sua ligação com o parto.

A história de *Langsuyar*, por exemplo, conta sobre uma mulher que dá à luz uma criança morta. Perturbada e irada ao tomar conhecimento da morte de seu recém-nascido, voava para as árvores e, vez por outra, se tornava a praga das mulheres grávidas e de suas crianças. Meios mágicos eram engendrados para proteger as mulheres que estavam dando à luz, bem como seus recém-nascidos, da sanguessuga *Langsuyar* (MELTON, 2003, p. 557).

Assim também ocorria com Lamia e Lilith, pois eram temidas pelas mulheres gestantes e contra elas havia vários amuletos de proteção e dispersão de seu poder maligno. Com o passar do tempo, cada criatura evoluiu conforme sua história permitia. Mas convergiram com relação à vampe. Melton (2003) afirma que a vampe era uma moça linda forasteira e que seduzia jovens inocentes que estavam solteiros. Além da vampe, existem no Caribe a *loogaroo*, *sukuyan* e a *asema*. São vampiras que possuem vida dupla, de dia são vistas socialmente e à noite se transmutam.

Muitas criaturas vampíricas, que também eram do sexo feminino, foram importantes na tradição de culturas politeístas. **Kali**, a deusa negra da Índia, era umas dessas figuras, como o eram as bruxas/vampiras da **África** ocidental. Em muitas culturas, os vampiros poderiam ser de ambos os sexos (MELTON, 2003, p. 558, grifo do autor).

Conforme Melton (2003), em um dado momento da história, o vampiro começa a se relacionar mais com o fenômeno da morte, deixando de lado as complicações do parto. Consequentemente, as vampiras cedem lugar ao vampiro masculino.

4.2.1 O vampiro literário

A figura vampíresca começa a surgir vagamente nas primeiras crônicas medievais ou tardas medievais. Conforme Carvalho (2010), são poucos modelos que apresentam esta figura, como um documento russo em que aparece a denominação *Upir* (1047), numa conjuntura ainda pouco explanada; “a crônica inglesa de William of Newburg (*Historia rerum anglicarum*, século XII); passagens de sagas nórdicas; a crônica tcheca de Jan Neplach (século XIV); o manuscrito de 1490 que relata os feitos e o anedotário em torno de Vlad Tepes, sobrenominado “Drácula” (2010, p. 15). Essas manifestações da imagem vampírica são, em boa parte, encontradas em documentos que pertencem a uma tradição oral. Em seu conteúdo, notam-se passagens com mortos-vivos (*revenants*), ou seja, não são ainda vampiros precisamente; no entanto, possíveis vínculos já começaram a se delimitar, como por exemplo, em alguns casos há aparições de cadáveres que quando perfurados jorram sangue.

Devem permanecer no horizonte livros de grande importância como o *Malleus maleficarum* (Heinrich Kramer e Jacob Sprenger, 1486, um dos primeiros tratados de demonologia, cuja publicação foi expressamente autorizada pela igreja); o *De spectris, lemuribus et magnis atque insolitis fragoribus...* (Ludwing Lavater, 1570) e muitos outros. Mas nessas obras, como disse, o vampiro ainda é, no máximo, um ser embrionário, indiscernível e amalgamado às bruxas, aos possuídos pelo demônio e figuras quetais. Ainda não possui uma identidade própria (CARVALHO, 2010, p. 15).

Ainda segundo o autor, foi entre os séculos XVII-XVIII, que presenciamos o vampiro se mostrar gradualmente mais delineado. Os primeiros gêneros literários em que aparece o vampiro são o relato de viagem, a crônica e a dissertação. “Esses textos do início da Era Moderna - gêneros não ficcionais - nos apresentam o vampiro não enquanto fenômeno literário, mas a partir de sua possível real existência, eventualmente observável em campo” (2010, p.15). Mesclam interpretações médico-biológica, jurídica e teológica.

Dá-se início a um verdadeiro impulso de estudos sobre os casos de vampirismo. Para Carvalho (2010), alguns pesquisadores argumentam que, nos séculos precedentes e de modo gradual, a figura da bruxa teria transferido seu lugar ao vampiro como peça principal da demonologia e de seu imaginário. Portanto, a partir de 1732, o vampiro já domina esse personagem central.

Após a crônica e o tratado, outro gênero literário a tomar como objeto o vampiro foi a sátira, de que temos como exemplo, Voltaire, que criticou de maneira sarcástica a investigação de Dom Calmet e de outros escritores que se interessavam pelo assunto. Conforme Carvalho (2010), Voltaire provavelmente foi o pioneiro na utilização do termo vampiro alegoricamente, em que este se apodera, não fisicamente, de algo representativamente valioso do ser humano. É entre o final do século XVIII e o início do século XIX que o vampiro propriamente dito será tema de criação literária.

O romantismo serve-se à farta do vampiro, que logo vem a se delinear com mais especificidade, como por exemplo, nas obras de Robert Southey (*Thalaba the Destroyer*, 1801), John Stagg (*The vampire*, 1810) e John Keats (*Lamia* e *La belle dame sans merci*, ambos compostos em 1819). O terreno está pronto para que se alastre o gosto por ler história de vampiros (CARVALHO, 2010, p. 19).

Segundo Argel e Moura Neto (2008), o vampiro de ficção surgiu no começo do século XIX, precedido por um vasto histórico de aparições em poemas e baladas que vinham desde meados do século XVIII, como foi visto anteriormente. O conto *The vampyre* (em português “O vampiro”), de 1819, do inglês John Polidori, é considerado como ponto inicial da prosa vampírica. O período existente entre o pioneiro Polidori e a criação do *Drácula* foi de imensa importância na história da literatura vampíresca. “Foi quando o personagem literário se consolidou e incorporou características do folclore, da literatura precedente e do espírito da época” (ARGEL E MOURA NETO, 2008, p. 13-14).

Segundo Dunn- Mascetti (2010), os primeiros contos folclóricos que possuíam vampiros, lobisomem e outras criaturas eram representados como animais selvagens, horripilantes e grotescos. Não havia nenhum romantismo, nem algo que agradasse ao ser humano durante o ataque, que durava segundos, já que no folclore medieval, as origens sobre vampirismo eram ligadas ao derramamento de sangue em sacrifícios e uma verdadeira carnificina, enquanto na literatura gótica e romântica sobre mortos-vivos dos séculos XVIII e XIX, o vampirismo tem uma versão mais erótica e aceitável.

Antes do célebre *Drácula* já havia muitos trabalhos na literatura envolvendo o vampiro. A partir do século XVIII, o sugador de sangue já era uma figura horripilante e nefasta com características nem um pouco convidativas. Argel e Moura Neto (2008) definem a mudança dessas características com a introdução do romance *Drácula* na literatura vampírica:

Quando Bram Stoker começou a estruturar seu romance *Drácula*, pouco mais de cem anos depois, a imagem do vampiro já havia mudado de pobre campônio de aparência tosca e hálito do além-túmulo para um aristocrata sedutor, cujos traços repugnantes eram pouco perceptíveis à primeira vista, e francamente aceitável em sociedade. E sua notável ascensão social, o vampiro percorreu um longo caminho, ao longo do qual pegou carona com ilustres figuras literárias dos séculos XVIII e XIX (ARGEL; MOURA NETO, 2008, p. 21).

Segundo Dunn-Mascetti (2010), com a “popularização” da palavra, o vampiro pôde adquirir tanto a forma humana quanto a aparência monstruosa. Assim podemos vê-lo em sua figura humana e em sua versão tenebrosa, que nos oferece o verdadeiro horrível contraste entre sua carne humana e a podridão fúnebre. O vampiro clássico tem como características físicas repugnantes a palidez da pele, unhas como garras bem curvas, olhos avermelhados e inflados, mostrando uma mistura de ódio e morte com grande poder de hipnose e presas pontiagudas usadas para o ataque. Esta criatura medonha é psicologicamente repugnante: seduz para matar e mata sem piedade, é desprovida de qualquer moralidade, é cruel, transforma suas vítimas em seres de igual ou pior natureza sem dar a elas chance de escolha. Afirmo ainda Dunn - Mascetti (2010) que eles vivem em outro mundo e este “mundo é frio, sombrio e solitário” (DUNN – MASCETTI, 2010, p. 14). São os mortos que escolheram viver entre os vivos. O vampiro precisa matar, é sua obrigação assolar lugares onde se encontram pessoas do bem, pois ele serve sua ama, a insaciável e temida “Senhora Morte”.

Os alemães introduziram o vampiro na literatura poética com o poema *Der vampir* (*O vampiro*), de Heinrich August Ossenfelder, em 1748. *Der Vampir* é considerado o primeiro texto literário a abordar o assunto. A história é narrada pelo vampiro que conta como ele invade o quarto de uma jovem cristã que vive os preceitos religiosos ensinados pela mãe. Ela se chama Christiane e o vampiro conta como a seduz e que prazeres irá lhe proporcionar. Neste poema o vampiro é colocado como o vilão da inocência, da pureza e dos princípios religiosos cristãos. Também o mesmo acrescenta um aspecto sensual ao vampiro, o que se tornou um perigo para as doutrinas cristãs do século XVIII.

Em 1773, o poema *Leonore* de Gottfried August Bürger tornou-se bastante conhecido. O poema não conta diretamente sobre história de vampiros, mas contribuiu consideravelmente com a literatura vampírica, pois a frase “*Die Todten reisen schnell!*” (em português “ligeiro viajam os mortos!”) ficou bastante conhecida e

conseqüentemente citada em *Drácula*. Johann Wolfgang Von Goethe publicou em 1797 *Die Braut Von Korinth* (*A noiva de Corinto*). Conforme Argel e Moura Neto (2008), o poema foi inspirado em anotações dos antigos gregos Flegon de Trales e Filóstrato. A história é sobre um rapaz que vive em Atenas e viaja até Corinto para conhecer sua noiva. O jovem hospeda-se na casa da família da amada, à noite ele recebe uma estranha visita da moça que o fascina e o seduz e trocam carícias e votos de amor. Passada meia-noite a bela revela que morreu sem realizar seu noivado. Então, desde sua morte, ela tem a tarefa de toda a noite sair do seu caixão e seduzir homens jovens e alimentar-se de seu sangue. Sua morte é sequência do fanatismo religioso de sua mãe, que faz com que a filha termine o noivado por causa de uma promessa, causando seu falecimento precoce. Argel e Moura Neto (2008) definem esta obra como:

O poema aborda, assim, tanto a sedução da *femme fatale* como o amor além da morte, que se tornariam temas favoritos dos escritores românticos e, posteriormente, do cinema. Note-se que a questão da sensualidade exacerbada do vampiro vinha já da tradição folclórica, que lhe atribuía uma avidez sexual mais elevada (BARBER *apud* ARGEL; MOURA NETO, 2008, p. 23).

Samuel Taylor Coleridge, com o seu poema inacabado *Christabel*, é considerado o introdutor do vampiro na poesia britânica, escrito entre 1797 e 1801. Também não podemos falar de vampiros sem deixar de citar Lord Byron e John William Polidori. De acordo com Dunn - Mascetti (2010) Byron, Polidori, Mary e Percy Shelley são um grupo famoso por mostrar o lado escuro da imaginação. Em uma noite em que se reuniram próximo ao lago de Genebra, criaram célebres histórias como *Frankenstein*, de Mary Shelley, e *O Vampiro*, de Polidori. Segundo a mesma, “usava-se láudano para estimular estranhas fantasias e, uma vez mais, os sonhos eram o combustível da ficção” (DUNN-MASCETTI, 2010, p. 146). Polidori não foi imediatamente reconhecido pela obra, que por muito tempo teve sua autoria associada à Lord Byon, talvez o principal motivo de sua morte causada por ingestão de veneno. Em 1816, Byron já era famoso na Inglaterra, uma grande figura aristocrática, que possuía beleza, charme e língua afiada e era visto como um *bad boy* da época, segundo Argel e Moura Neto (2008). Byron criou dessa maneira o herói byroniano, o rebelde que vive à margem da sociedade, trágico, melancólico, sedutor e romântico que permeia até hoje a ficção. O conto incompleto de Lord Byron serviu de inspiração para Polidori criar *The Vampyre*, *O Vampiro*, citado anteriormente e publicado em 1819 com um enorme sucesso. A personagem deste conto

é Lord Ruthven, antecessor direto do Conde Drácula. Esta obra marcou o vampiro na prosa ficcional.

Em seu conto, Polidori reuniu os elementos isolados do vampirismo em um texto literário coerente, afastando-se do repugnante vampiro do folclore para recriar o monstro na forma de um aristocrata sedutor, perverso e contemporâneo. Desse modo, ele transformou o espectro que só aparecia à noite para sugar o sangue dos vivos num ser complexo e crível, que convivia em sociedade e viajava a seu bel-prazer, escolhendo suas vítimas e vários países. Além disso o foco mudou do herói passivo para o vilão, que passou a desencadear a ação (ARGEL; MOURA NETO, 2008, p. 26-27).

Polidori desenvolveu o conto de Byron que era um simples esboço e, ao criar Lord Ruthven, estaria caricaturando Byron; e, ao caricaturá-lo, Polidori introduziu esse estereótipo na literatura vampiresca, já que o romance gótico estava em queda e, a partir de então, por meio do vampiro, ganharia um novo impulso.

O vampiro, de acordo com Carvalho (2010), ganha notoriedade nos palcos. Surgem muitas peças vampirescas, e o vampiro ganha interesse das pessoas e se populariza. “Esse é um fenômeno de suma importância para seu desenvolvimento posterior; lança as bases, entre outras, da futura explosão cinematográfica” (CARVALHO, 2010, p. 20).

Certo lesbianismo está presente na literatura vampiresca com a obra *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu, de 1872, em que a vampira Carmilla, que dá título à obra, usa seu poder obscuro para fascinar e enfeitiçar a frágil e linda Laura. “É interessante notar que, dentre os precursores poéticos da literatura vampírica, boa parte dos vampiros são mulheres. Em breve, com a consolidação do tema na prosa, o estereótipo vampírico da mulher fatal vai se transmutar no nobre parasita do sexo masculino” (ARGEL; MOURA NETO, p. 25).

Dentre os nobres parasitas do sexo masculino, o mais célebre é *Drácula* (1897), de Bram Stoker. Visto que o autor buscou suporte e inspirou-se em diversos trabalhos já existentes sobre vampiros antes de 1897, ano da sua publicação, a ficção vampírica já havia fincado raiz na sociedade da época. Argel e Moura Neto (2008) descrevem que vários arquétipos vampíricos haviam surgido e se estabelecido no decorrer do século XIX, através das obras precursoras de *Drácula*. Ambos destacam três arquétipos presentes na maioria das narrativas: o vampiro folclórico que surge na obra de Gogol, Tolstói, Turgueniev e em *La Guzla* (1827), de Mérimée. O nobre satânico, uma herança

do romance gótico, vinculada à figura de Lord Ruthven de Polidori. *Drácula* mostra na obra, segundo Williamson (2011), uma época de repressão sexual, e o vampiro representa o retorno do (masculino) reprimido. Há também um fato neste período, na era vitoriana, a mulher iniciar outra postura, por cuja atitude no romance será vista como uma “nova mulher”, que está à frente de seu tempo, acompanhando as transformações e que não está presa às amarras sociais. Tanto o masculino quanto o feminino (mesmo a obra sendo de essência masculina) em *Drácula*, é notável o comportamento dominante em relação “à sexualidade proibida na Inglaterra vitoriana”.

No decorrer da década de 1870, a sociedade europeia negativamente associou a figura vampiresca às transformações comportamentais que as mulheres sofreram neste período, tornando-se mais independentes e com posicionamento próprio. “Para muitos, a nova situação era indesejável e perigosa, e uma verdadeira misoginia alastrou-se pela sociedade” (ARGEL E MOURA NETO, 2008, p. 40). Amplia-se o estereótipo da *belle dame sans merci*, que induzia o homem à compulsão, levando-o ao seu total aniquilamento. A *femme fatale* surge na poesia e fixa-se na prosa com a obra *La morte amoureuse*, “A morta Apaixonada”, (1836) de Gautier, determinante para a consolidação da mulher fatal no gênero vampírico. Clarimonde, a vampira, volta do mundo dos mortos para vampirizar o personagem masculino no conto, o padre Romuald.

A morta perturba-o tanto que ele já não sabe se é um padre sonhando com a devassidão ou um devasso sonhando que é padre. Apesar dos conselhos do Abade Sérapion, mais velho e vivido, Romuald continua sendo tentado por Clarimonde, que tenta competir com o Criador: “Farte-ei mais feliz que o próprio Deus em seu Paraíso [...] Sou a beleza, a juventude, a vida: vem a mim, seremos o amor. Que pode Jeová oferecer-te como compensação?” (ARGEL E MOURA NETO, 2008, p. 40-41).

Gautier a partir dessa obra incorpora um tema que será bastante utilizado na segunda metade do século XIX, a sexualidade animalesca feminina prejudicando os desejos espirituais do homem, “a luta entre o prazer, os apetites mundanos e o Sonho de um lado, e do outro a castidade, a privação e a Realidade” (ARGEL E MOURA NETO, 2008, p. 41).

Segundo Williamson (2011), a maioria dos vampiros que surgiram depois do século XVIII, tem a sedução em sua natureza. Sua figura misteriosa e inquietante atrai até os mais efêmeros dos mortais, que buscam no vampiro a representação da imortalidade, um dos grandes anseios da humanidade, a busca da eterna juventude

visada no ser vampírico. Através do olhar, este ser penetra no íntimo da vítima, que sucumbe aos seus jogos sedutores.

É nesse gancho da nova mulher que Eliade introduz, em seu romance *Senhorita Christina* (1936), uma mulher que está à frente de sua época, que tem uma sexualidade ativa e demoníaca e retornará como vampira em busca de prazeres além da compreensão humana, trazendo consigo o poder arrebatador da transgressão através da união sexual.

4.3 *Senhorita Christina*: a sexualidade demoníaca eliadiana

É no viés do erotismo e do amor além da morte que Eliade explora a *Senhorita Christina*, uma morta viva que rompe a barreira do sobrenatural para seduzir um ser humano por quem se apaixona que, para tal fim, vampiriza todos ao seu redor em busca de se deleitar com os prazeres carnavais que esse encontro pode proporcionar. Eliade cria uma personagem do mundo sombrio que exala temor, feminilidade, sensualidade e morte. Uma vampira que se humaniza à medida que suas vítimas se vampirizam.

A obra conta a história da morta viva Christina, uma jovem que foi extremamente cruel e sádica. E acaba sendo assassinada por seu capataz e amante devido ao ciúme que o mesmo possuía da bela moça.

As pessoas contam que vieram camponeses de outras fazendas e que ela os convidava, de dois em dois, ao seu dormitório, para repartir a fortuna. Dizia que queria repartir sua fortuna, com papel assinado, só para que não a matasse... Na verdade, ela se deixava seduzir por todos, um de cada vez. Ela mesma os incitava. Recebia-os nua, deitada no tapete, de dois em dois. Até que o capataz veio e deu um tiro nela (ELIADE, 2011, p. 52).

Trinta anos depois, quem assume todos os bens de Christina é Dona Moscu, sua irmã sete anos mais velha. Ela vive na propriedade com suas filhas, Sanda, de vinte anos, e Simina, de nove. O casarão serve agora como moradia para hóspedes que visitam a cidade. Sendo eles o pintor Ígor, que se apaixona por Sanda e será objeto de desejo de Christina, e o professor Nazarie. Na casa só temos presença feminina, desde a anfitriã até a babá; o elemento masculino é representado por estes dois hóspedes e mais um médico chegado posteriormente.

A trama envolve a fascinação de um ser quimérico pelo elemento humano. Christina vampiriza de maneira direta ou indireta a todos na casa para assim conseguir seu objetivo primeiro, que, como se pode deduzir, seria retornar ao mundo dos vivos por meio da realização do encontro carnal com Ígor. Ela renuncia à imortalidade em troca de

um amor mortal. Alexandrescu (2011), ao analisar o romance, afirma que a relação entre um morto-vivo e um mortal é indestrutível, sentenciando primeiramente o resgate de seu retorno à vida, abandonando o estágio que não é vida nem morte. Para o autor a questão principal “é se e como é possível a transgressão da barreira ontológica sem desastres” (2011, p. 174). A corrupção do universo gerada pela tentativa da vampira de transpor o limite entre os dois mundos é apenas um dos dilemas da narrativa. Segundo o autor, esta corrupção precede a tentativa de sedução de Christina. A adoração\temor que todos têm por Christina, bem como o desejo de quebra da barreira do cosmos terá consequências aterradoras a todos os envolvidos pelo erotismo vampiresco deste ser espiritual.

Ao adentrarmos a narrativa, percebemos que a aparição de Christina ocorre paulatinamente no decorrer da obra, ela é notória com o passar dos dias em toda a propriedade, nas mobílias e nos empregados, mas principalmente é através dos discursos e atitudes das anfitriãs que se configura mais precisamente sua atuação. No início da narrativa, a vampira Christina já se faz presente mesmo que de modo sutil, o que é presenciado durante o jantar para recepcionar o professor Nazarie.

Ígor conduziu o sr. Nazarie à cabeceira da mesa, indicando-lhe uma cadeira ao lado de Sanda. “Que cansaço estranho e incompreensível”, pensou o pintor ao fitar mais uma vez o rosto de dona Moscu. [...] Interrompeu, porém, a frase no meio, como se houvesse perdido o fôlego. Fitava dona Moscu hirto. Temia fechar os olhos e entrever uma aparição mais assustadora por detrás das pálpebras. [...] O senhor Nazarie começou a sentir um suor frio pelos ombros, pelo peito, ao longo dos braços. Como houvesse penetrado lentamente numa área úmida e gelada. “Estou muito cansado”, pensou ele, apertando as mãos uma na outra. Virou-se para Ígor (ELIADE, 2011, p. 10-17).

As mulheres da casa já estão no processo de vampirização enquanto os hóspedes sofrem de forma indireta este processo. A princípio, como foi apresentado no trecho acima, as vítimas participam grupalmente de um cansaço inexplicável e de sensações corpóreas que sua mente não consegue assimilar. Elas vivem dissimuladamente a hipnotização vampiresca e sentem de modo inconsciente sua debilidade.

Ígor falou como se quisesse se desculpar; nem ele queria permanecer por muito tempo, ao perceber, desde o primeiro dia, quão cansada a anfitriã se encontrava. Os demais hóspedes, porém, pareciam não se importar com a fraqueza de dona Moscu. Talvez a conhecesse havia mais tempo e estivessem acostumados. Ou talvez se tratasse de uma doença grave; por vezes, sobretudo pela manhã, dona Moscu acompanhava com vivacidade todas as conversas. –Parece que suas forças diminuem com o pôr do sol [...]– É ao anoitecer que ela se

apresenta muito cansada; às vezes mergulha numa certa letargia, ainda mais estranha por manter o mesmo sorriso, a mesma máscara (ELIADE, 2011, p. 22-23).

Como uma figura erótica, um súcubo, Senhorita Christina também se vale de seu poder para seduzir dona Moscu, Simina e Sanda. Seu erotismo velado para com elas age não de maneira sexual, mas se sublima como uma paixão, uma admiração exacerbada pela figura representativa que ela se tornou. Adorada e temida, é assim que ela é vista pelas mulheres da propriedade Z. Dona Moscu sempre se mostra uma incógnita, do mesmo modo que Simina. Porém, a matriarca da família transfigura-se mais facilmente em uma marionete de Christina, sua apatia e esgotamento são típicos de ação vampírica e, confirmado no trecho acima, Ígor analisa que suas forças se esvaem à noite e se fortalecem de dia, pois Eliade utiliza aqui características do folclore romeno e que estão enraizadas na literatura vampiresca, segundo as quais os vampiros não atuam com a luz do dia e somente ao entardecer eles renovam suas forças. A vampira e suas vítimas sofrem um processo cíclico de letargia e fortalecimento.

Alguém comia com tanto apetite que o barulho das mandíbulas dominava todo o aposento. [...] Dona Moscu comia. Sanda empalideceu. Várias vezes, dona Moscu esquecia-se completamente de si durante as refeições e comia com apetite, embora nunca houvesse chegado a tal voracidade. [...] Dona Moscu continuava a comer, com o queixo quase apoiado no peito (ELIADE, 2011, p.33).

Dona Moscu aparenta estar presente nos diálogos com os hóspedes e nos momentos do convívio diário, forçosamente mostra-se participante e lúcida. Nas refeições matutinas seu apetite é ávido, contudo, à noite ele costuma desaparecer, simulando estar se alimentando normalmente. Uma vez que, por padecer de vampirização, ela e suas filhas utilizam outra fonte de alimentação. Na narrativa, isto não é explícito, mas o narrador nos deixa entender que elas participam de rituais com sangue para se nutrir, quando Dona Moscu aparece com um passarinho que havia acabado de tirar do ninho em suas mãos e Sanda, que antes sentia repulsa, agora “olhava admirada para aquela criaturinha que sua mãe segurava com tanto cuidado [...] -... Tão frágil assim?! [...] Eu não posso, fico com pena. Não gosto... Nem uma gota de sangue...” (2011, p. 135 e 149). Todavia, a anfitriã buscava disfarçar esse processo de vampirização, como é descrito na narrativa, ela aparenta usar uma máscara para ocultar a verdadeira figura que a manipula.

O sr. Nazarie viu com clareza os olhos bem abertos dela, de pupilas frias, inteligentes; via também o sorriso que lhe iluminava todo o rosto e que era capaz de enganar tão bem. Não, o pintor não estava equivocado ao falar da máscara de dona Moscu; não era uma máscara, era uma figura viva, concentrada, bastante atenta até; de qualquer modo, o sorriso a fazia presente, como se escutasse com toda sua alma o que estava sendo dito, deixando-se enfeitiçar pelas palavras de seu interlocutor. No início, tanta atenção enrubescia e quase intimidava o outro. Mas logo percebia-se que ela não ouvira nada, que talvez nem tivesse ouvido uma palavra sequer. Acompanhava apenas, sem cessar, os gestos e os lábios, via-os falando, e sabia quando interromper (ELIADE, 2011, p. 23).

Henř (2015) afirma que dona Moscu se tornou um espectro extenuado de Christina e que somente no mundo dos sonhos é que ela se sente à vontade “[...], mas devo confessar que os sonhos são o meu segundo universo [...] - Mamãe entende esse universo de outra maneira” (ELIADE, 2011, p. 33). Ela parece estar sempre conectada com as duas realidades e às vezes parece nem sair da condição onírica, denotando rompantes de discernimentos, mas voltando à situação de letargia. Ao falar de Senhorita Christina, é possível observar que ela transmuta sua condição momentaneamente, passando a ter vivacidade e entusiasmo, mas sem demonstrar felicidade.

Assim como a vampira Christina, que vive no mundo dos sonhos e tem o poder de dominar a mente de suas vítimas, mas que deixa essa condição incorpórea, essa condição de não-pertencimento para ser novamente humana. O universo onírico é onde Christina tem maior liberdade para executar suas ações, ela tem livre acesso às mentes dos seres humanos que manipula. Apresenta-se para os seus escolhidos de forma vitimizada e inocente:

-Sonhei essa noite com a titia Christina, mamãe! [...] - Sabe que eu também tenho sonhado com ela sem parar de umas noites para cá? Sonhos tão estranhos... [...] - Ela veio até minha cama e me disse: “Só você me ama, Simina!”. Estava com o vestido rosa e a sombrinha... - Ela sempre vem assim- disse dona Moscu emocionada. -Falou também de Sanda - acrescentou Simina-, “Sanda começou a me esquecer. É uma senhorita crescida agora”[...] E tive a impressão que sonhava. Pedi que eu lhe estendesse a mão para beijá-la. -É assim que ela faz - disse dona Moscu. -Pede a mão ou o braço para beijar (ELIADE 2011, p. 33-34).

Esse beijo é visto metaforicamente como a mordida do vampiro, pois Christina surge em sonhos e depois se materializa para roubar o sangue das vítimas. Estas não têm conhecimento se estão sonhando ou se trata da realidade, portanto, dessa maneira, a vampira se alimenta tanto corporal quanto psiquicamente.

A primeira vez que Ígor viu Christina foi em um quadro pintado por Mirea que fica no aposento da mesma. Eliade, de acordo com Klabin (2011), teria feito alusão ao pintor e grande retratista romeno George Demetrescu. O nome de Mirea provoca certo desconforto durante a passagem pelo quarto de Christina.

- o senhor viu o retrato de Christina? Disseram-me que é o melhor trabalho de Mirea. – Se é que Mirea pode ter feito algum bom trabalho... -Não sabia mais o que dizer. “Cometi uma gafe”- disse para si mesmo. “Quando se quer seduzir uma filha de boiardo, não se deve ser intransigente em arte. Os critérios estéticos não são sempre os melhores...” [...] –Mirea foi um grande pintor – disse dona Moscu. – Mirea foi um dos ápices da arte romena. A nação pode orgulhar-se dele... (ELIADE, 2011, p. 37).

Sanda e Dona Moscu repreendem de maneira discreta o comentário de Ígor. Pois elas têm muito apreço pela arte romena. Henț (2015) afirma que o quadro de Christina é “uma espécie de “retrato de Dorian Gray feminino, desta vez com conotações vampíricas” (2015, p. 1364) ²¹. A pintura seria a representação da personagem maligna eternizada em sua juventude virginal e que desta maneira permaneceria sempre na memória de todos que a visitassem. Este é o meio pelo qual a vampira consegue adentrar a mente de Ígor, como também a todos na casa, pois o vampiro, através do contato visual, dos jogos de olhares, hipnotiza os mortais. “O corpo do vampiro está morto: não se modificará, não ficará mais gordo, mais velho”. Sua imagem é como um quadro, um corpo de pintura, onde os traços, as linhas e a forma eternizam um único momento” (CATTOI, 2010, p. 55).

Segundo Henț (2015), o retrato de Christina pode ser considerado um espectro da vampira porque ele adquire certa e tenebrosa vivacidade na frente dos hóspedes. A partir do momento que Ígor e Nazarie vislumbam o quadro de Christina, ela começa a vampirizá-los gradativamente. Nesta cena observamos que Christina apodera-se de uma eroticidade sutil através de sua pintura para seduzir Ígor e torná-lo seu amante.

Ígor permanecera longe do quadro. Esforçava-se em compreender de onde brotava, em seu espírito tanta melancolia e cansaço diante dessa donzela que o fitava nos olhos, sorrindo-lhe com familiaridade, como se o houvesse escolhido, e só ele dentre todos os presentes, para falar de sua infinita solidão. Uma imensa saudade e muita tristeza pairavam nos olhos da senhorita Christina. [...] Senhorita Christina sofria em sua imobilidade. “Teria percebido que haveria de morrer em breve?”, perguntou-se Ígor. [...] – Com tal modelo, só era possível uma obra prima

²¹[...] un fel de “portret” al lui Dorian Grey feminin, de data aceasta cu conotații vampirice.

– disse Ígor, tranquilamente. Os olhos de Christina luziram mais perversos por um instante. Ígor levou a mão à testa. Que estranho cheiro naquele aposento. Não teria sido o quarto dela? [...] Ergueu mais uma vez o olhar para o retrato. Senhorita Christina acompanhava-lhe os movimentos todos. Ígor era capaz de ler muito bem os seus olhos; ela o vira notando a cama e não enrubescera; pelo contrário, continuava fitando-o firme, de certo modo desafiadora. “Sim, este é o meu quarto de donzela e aquela é minha cama, meu leito virginal” – assim pareciam-lhe falar os olhos da senhorita Christina (ELIADE, 2011, p. 37-38).

Senhorita Christina molda suas aparições a seu bel prazer, uma vez que ela possui o poder vampírico de se transmutar. É possível observar na narrativa que ora ela aparece como ser demoníaco, ora como um espectro. Quando todos estão no seu quarto, Sr. Nazarie tivera a impressão “de ver de novo a alucinação da noite passada, aquele rosto embaçado que se aproximara, à mesa, dos ombros de dona Moscu. O terror o empedernira” (ELIADE, 2011, p. 38). Assim como Ígor que, ao ver o quadro de Christina, imediatamente sentiu o mesmo terror, porém, como é constatado no trecho abaixo, ela utiliza dos meios psíquicos para confundir a mente do ser amado.

Mas não era a mesma alucinação da sala de jantar. Uma enorme semelhança, claro. [...] Só nos primeiros instantes é que ele o havia assustado. Naquele momento, parecera-lhe rever a alucinação. Apenas impressão sua; pois *a outra* difundia um terror desesperado, que o retrato não continha. O cansaço e a tristeza do aposento vinham de outras camadas e dialogavam de outra maneira com o espírito (ELIADE, 2011, p. 38-39, grifo do autor).

Christina era uma criatura sádica, mesmo antes de se tornar uma vampira já mantinha uma relação de prazer com o derramamento de sangue. Utilizava de requintes de crueldade para com os camponeses e os animais.

Você seria capaz de imaginar que essa filha de boiardo mandava o capataz chicotear os camponeses na frente dela, até jorrar sangue? E ela lhes arrancava a camisa... e quantas outras coisas... Andava, aliás, com o capataz, todo o vilarejo sabia. E ele se transformou numa fera, de uma crueldade doentia, inimaginável... [...] Sobretudo o detalhe dos frangos, cujo pescoço a senhorita quebrava enquanto ainda vivos, era-lhe impossível repetir. [...] eram detalhes selvagens que gelaram o sangue nas veias (ELIADE, 2011, p. 51-52).

Sr. Nazarie afirma durante um diálogo com Ígor que toda essa maldade e perversão de Christina está incrustada na casa e em seus moradores, por isso ele sente uma opressão e inquietude na propriedade da família boiardo. E conclui que, de acordo com o folclore da região, ela teria se transformado em *Strigoi*. Segundo a tradução de

Klabin (2011), *Strigoi* seria um morto-vivo que tem o poder de se transformar em outros seres para atacar quem estiver ao seu alcance. Sendo o vampiro o vocábulo brasileiro que mais se assemelha a essa criatura. “-Todas as nossas vacas morreram – ouvia o sr. Nazarie. – Todos os animais morreram este outono... -... E as crianças que morrem se transformam em vampiros” (ELIADE, 2011, p. 152).

Ao analisarmos o sadismo de Christina, o relacionamos a figura feminina de Elizabeth Bathory, mais conhecida como a condessa sanguinária, pois, segundo Melton (2003), a criação do vampiro moderno ocorreu em grande parte, devido ao conhecimento de Vlad, o empalador, e a Elizabeth Bathory. “A carreira de Bathory se tornou bem-conhecida na década de 1720, quando um relato foi publicado exatamente na época em que a Europa estava experimentando uma de suas periódicas ondas de histerismo vampírico” (MELTON, 2003, p. 558). A condessa é conhecida por assassinar com requintes de crueldade suas criadas e banhar-se com seu sangue a fim de permanecer sempre jovem. Beleza, desvario e perversão sexual são características fundamentais na análise de Bathory, segundo Pizarnik (2011).

Encontrados principalmente em Simina uma menina de nove anos, alter ego de Christina, observamos que, em conjunto, esses aspectos moldam toda a personagem em crescimento durante a narrativa. Simina sempre está atenta a todos os acontecimentos da casa, parece sempre subjugar os hóspedes e os confunde maliciosamente com sua aparência angelical e ao mesmo tempo misteriosa. Simina se torna mais vampirizada à medida que sua tia Christina se humaniza, fazendo com que exale eroticidade apesar de sua pouca idade. Na cena do porão, a menina se delicia ao provocar sexualmente Ígor.

- Não assim, Ígor, não assim! – sussurrou Simina. – Você tem de me beijar onde eu quiser!... Agarrou-lhe rapidamente a boca, enfiando os dentes nos lábios dele. [...] A menina mordera seus lábios, machucando-os. Seu corpo imaturo continuava frio, esbelto, fresco. Ao sentir o sangue, Simina o sorvera, sedenta. [...] – Seu bobo! Quero bater em você... Mas não tenho nada aqui, nem mesmo um chicote!... (ELIADE, 2011, p. 109-110).

À proporção que Simina prova o sangue de Ígor ela se torna mais lasciva, mais libidinosa, pois o sangue humano é o seu despertar ao intenso vampirismo. A condição vampírica de Simina é confirmada nesse encontro proibido, evidenciando a forte presença de Christina ao dominar toda a ação da menina dentro do porão, já que o corpo da vampira encontra-se enterrado no mesmo espaço.

Ígor pôs-se a despir-se vagorosamente [...] O cheiro de sangue exasperara Simina. Aproximou-se de seu peito nu e pôs-se a arranhá-lo e a mordê-lo. Quanto mais fundo a dor atingia a carne de Ígor, mais doce era a unha ou a boca de Simina. [...] Seus arranhões agora eram mais furiosos e violentos. Mas Ígor não tinha porque gemer. Daquela humilhação gotejavam deleites que jamais imaginara que pudessem ser sorvidos por um mortal (ELIADE, 2011, p. 110).

Assim como nos crimes de Bathory, o deleite sádico e sua relação com o sangue estão estreitamente relacionados. A Condessa os praticava na maioria das vezes no subsolo do castelo; utilizava agulhas, fogo, facas, atizadores e o que mais pudesse infligir dor nas suas vítimas, todas do sexo feminino. Em transe, deixava-se banhar de sangue que atingia até as paredes e o teto da sala de tortura. “Durante suas crises eróticas, escapavam de seus lábios palavras procazes destinadas às supliciadas. Imprecações soezes e gritos de loba eram suas formas expressivas enquanto percorria, excitada, o tenebroso recinto” (PIZARNIK, 2011, p. 18).

As histórias sádicas da condessa estão associadas ao período vitoriano em que se popularizavam as histórias dos vampiros, mencionada anteriormente e vinculada a esse poder sexual lúgubre feminino da vampira Christina, que, por meio da vampirização, induz sua sobrinha a eroticamente hipnotizar Ígor e se deleitar com sangue, dor e prazer.

Como evidencia Henț (2015), Christina surge inicialmente para Ígor como uma sensação, pois ele não sabia de sua existência, ao revelar sua pintura, ele já tem o conhecimento de como era Christina, fazendo com que a súcubo coloque seu plano em ação, assim ela começa a aparecer em um sonho. Este sonho traz a princípio Radu Prajan, seu amigo que falecera há muito tempo e que tenta alertá-lo do perigo que está correndo. Mas Christina aparece e expulsa todos do sonho. De certo modo, Ígor não sabia se estava sonhando ou se encontrava em seu aposento, já que Christina brinca com os dois espaços na narrativa.

Ígor sentiu uma terrível tontura ao ouvir sua voz. Ela se distinguia de todas as outras vozes que se ouviam no sonho. Parecia vir de fora, de outro mundo [...] -Há quanto tempo o espero - sussurrou de novo senhorita Christina -, há quanto tempo espero um homem como você, jovem e bonito [...] (ELIADE, 2011, p. 56 e 57).

Ígor tentou fugir, mas o perfume de violeta o deteve em uma espécie de prisão. Sentia que Christina o envolvia, não tinha medo de conversar com ela, mas sim, por estar perto demais, de sentir sua respiração “tão *feminina*” (2011, p. 57, grifo do autor). Essa feminilidade faz com que Ígor vacile, pois, apesar de morta, ela exala sensualidade.

“Senhorita Christina estava emocionada, impaciente – pois respirava como uma mulher exaltada quando próxima de um homem” (2011, p. 57).

Christina se conteve, pois ela tinha medo de si mesma nesse primeiro encontro. Queria também que Ígor se entregasse sem medo e foi preparando-o a cada encontro.

-Não se assuste, meu amor – sussurrou Christina. –Não vou fazer nada. *Com você* não vou fazer nada. Só quero amá-lo... Falava baixo, devagar, por vezes com muita melancolia na voz. Fitava-o insaciável, faminta. Apesar disso, seus olhos vítreos deixavam-se por vezes ensombrecer por uma infinita tristeza. -... Vou amá-lo como jamais um mortal foi amado. [...] Com você vou me comportar de outra maneira... O seu sangue é valioso demais, meu querido... Daqui, do meu mundo, virei até você toda a noite; no início, *dentro do sonho*, Ígor, e depois nos seus braços, meu amor... Não tenha medo, Ígor, confie em mim... (ELIADE, 2011, p 58 e 59, grifo do autor).

Nessa passagem, Christina afirma que, em relação a Ígor, não quer seu sangue, mas seu amor. Eliade enfatiza nas palavras de Christina, que a vampira com Ígor não fará nada, deixando evidenciar que toda a família encontra-se vampirizada e o amado será possivelmente livre desse mal. Mesmo que deseje nutrir-se de seu sangue, Christina prioriza a relação sexual. Alexandrescu (2011) questiona se nesse desejo o sangue de Ígor teria uma equivalência simbólica com o esperma. Pois, como um súcubo, ela deseja primeiramente deliciar-se com o gozo da vítima masculina. Para a morta-viva o sangue de seu amado é inestimável para que seja desperdiçado, pois ela tem outras fontes de alimentação no casarão. Ela pede para que o pintor não a tema, pois se comportará de outra maneira. Por desejá-lo, ela não deixará que o instinto de sangue fale mais alto que sua vontade sexual. Por seu amor, Christina renuncia a sua natureza de ser amaldiçoado, abdica de seu destino para ser amada realmente por um homem.

De acordo com Henț (2015), “sua feminilidade fatal é o seu trunfo na manga” (2015, p.1365, tradução nossa) ²². Christina tem a chance de viver novamente e, para isso, é capaz de fazer qualquer coisa.

Sua mente diabólica quer outra chance [...] Por isso inicialmente ela quer beijá-lo e, em seguida, percebendo que isso pode colocar tudo em risco, abstém-se a partir deste ato íntimo [...]. A tentação era grande, mas o risco era ainda maior. Ígor teve de se apaixonar

²² Feminitatea ei fatală este atuul ei din mânecă.

por ela e ela precisava acreditar que Ígor era um ser humano puro (HENTȚ, 2015, p. 1365, tradução nossa)²³.

Em todos os encontros o cheiro de violeta está presente e se torna cada vez mais intenso, mostrando dessa forma que a feminilidade da vampira está mais aflorada. Ela se mostra mais lasciva e sensual. “[...] Sentiu sua respiração quente, tentadora, reconheceu o aroma opressivo de violeta. Reencontrou, ademais, o pavor e a repugnância de outrora” (ELIADE, 2011, p.89).

Ao perceber que o amado não sucumbira ao seu feitiço, Christina utiliza seu poder demoníaco, manipulando os sentidos de Ígor, fazendo-o conhecer outra presença mais pérfida e maligna.

Eu seria capaz de congelar os seus pensamentos e secar sua língua – disse ela. – Eu poderia a qualquer momento dominá-lo, Ígor!... É fácil enfeitiçá-lo, fazer o que quiser com você... [...] Você não passa de uma pessoa viva. Eu venho de outro lugar. Não é capaz de entender, ninguém é capaz de entender... Mas eu não queria matá-lo, meu amor, eu queria ser sua noiva... [...] Sentia-se observado por outra pessoa, cujo terror jamais sentira. O medo agora era de outra natureza; como se houvesse despertado dentro de um corpo alheio, cuja carne, cujo sangue e cuja transpiração gelada – que ele sentia, mas que não eram *dele* – o repugnavam. A opressão desse corpo alheio era insuportável. Sufocava-o, sorvia-lhe o ar, exaurindo. *Alguém* o observava ao lado, muito perto dele, e esse olhar não era o da senhorita Christina (ELIADE, 2011, p. 93-94, grifo do autor).

Christina, assim como Lilith, possui o “elemento demoníaco feminino” (KOLTUV, 1986, p. 56). Ou seja, assim como Lilith, que participou de intensa promiscuidade, tendo relações sexuais com demônios lascivos, gerando posteriormente seu exército, Christina, por sua volúpia e sua luxúria, também formou seu séquito. E estes obedecem às ordens do súcubo, pois são prisioneiros de sua lascividade. Koltuv (1986) afirma que Lilith além de sedutora é mortal e que no Zohar ela é tida tanto como um súcubo como um vampiro. Ela fornicava com os homens que dormem sozinhos para que tenham ereções noturnas para assim aumentar sua prole perniciososa. Dessa maneira, elas representam o fascínio maléfico através de sua atração e sedução.

Os encontros de Ígor com a Senhorita Christina são o momento em que a mortaviva utiliza sua sensualidade de forma extrema para enfeitiçá-lo e fazer com que seus corpos se encontrem para o desfecho sexual obscuro.

²³ Mintea eidiabolică vrea o nouă șansă, [...] De aceea ea vrea inițial să îl sărute, iar apoi, realizând că astfel ar putea pune totul în pericol, se abține de la acest gest intim [...].Tentația era mare, însă riscul era și mai mare. Egor trebuia să se îndrăgostească de ea și pentru aceasta ea avea nevoie ca Egor s-o creadă pură și umană.

“Você jamais compreenderá o que eu fiz por você, Ígor!... Você é incapaz de compreender minha coragem... De adivinhar que maldição me espreita... Amor com um mortal. [...] O contorno de seu busto desvelava-se pleno e vitorioso, contrastando com o fundo pálido da parede. Eram seios de virgem, tesos e redondos, generosos e erguidos pela trança do corpete. “agora ela vai ficar nua” – temeu Ígor. Junto com o temor e a repulsa que o dominavam como um delírio sentiu também a picada de uma volúpia doentia, de uma carícia envenenada que o humilhava e o enlouquecia ao mesmo tempo. [...] “E quero ser tua noiva”!” – continuou ela. Seu rosto estava transfigurado de saudade, de aflição de apetite pelo corpo dele. [...] Porém, das trevas da repugnância, implantava-se cada vez mais profundo o doce veneno da espera; carícias que não existiam mais em sonho... “Não quero mais habitar no sonho”- continuava a senhorita Christina seu pensamento. “Não quero mais continuar sendo fria e imortal, Ígor, meu amor!...” (ELIADE, 2011, p. 134-135).

A eroticidade que Christina exala faz com que Ígor se torne presa fácil na teia sedutora da vampira. Carvalho (2010) afirma que o amor macabro, exótico e onírico estivera sempre presente na literatura vampiresca, sendo o elemento erótico fundamental no que diz respeito ao vampiro. Para o autor, o erótico é quase imprescindível na relação vítima-vampiro. “Deve ser considerado não só no sentido carnal e sensual” (CARVALHO, 2010, p. 487), como também, um amor filial ou familiar. O vampiro traz amalgamado em seu ser aspectos e elementos de outras figuras míticas. Conforme Carvalho (2010), muitos desses seres possuem aspectos sexuais que têm seu teor punitivo ou proibido. “A aproximação da vítima quase sempre se dá através da sedução; a tensão se sustenta entre o impulso e o perigo de se entregar” (CARVALHO, 2010, p. 488). Para o autor, a relação vampírica possui um caráter sádico, sendo este um aspecto essencial.

Senhorita Christina estava bem perto dele, com os seios desnudos, os cabelos soltos, à sua espera. [...] O corpo de senhorita Christina o aguardava com tanta fome que Ígor balançava zozzo, dirigindo-se para cama. Sentia com lucidez diabólica como perdia as rédeas, como se deixava afogar em náuseas e volúpia. [...] As carícias eram tão selvagens que Ígor lacrimejava, sentindo como se separava os ossos do crânio, como todos os seus ossos amoleciam e como sua carne se arrepiava num espasmo supremo (ELIADE 2011, p.139-140).

Além do sadismo presente nos enlaces da vampira Christina e de Ígor, o exótico também permeia essa condição vampírica, como sustenta Carvalho (2010). O vampiro é o outro, o desconhecido, o que permanece estranho em meio à sociedade. E este “exótico

também pode ser interpretado pela chave de sua associação com o erótico.” (2010, p. 489), deixando de ser percebido como característica do folclore e mais como “*mise-en-scène*” (2010, p. 489, grifo do autor). O exótico baseado na perspectiva de Carvalho (2010) é claramente notado nos encontros proibidos da narrativa eliadiana, pois,

O exótico é um instrumento ideal para a expressão das imaginações mais cruéis e lascivas, em que a percepção altera-se como em alucinação ou sonho. Ideal exótico e ideal erótico caminham lado a lado, e esse fato constitui mais uma prova de verdade bastante evidente, ou seja, de que o exotismo frequentemente é uma projeção fantástica de uma necessidade sexual (PRAZ, 2008, p. 172 *apud* CARVALHO 2010, p. 490).

De acordo com Carvalho (2010), o elemento onírico juntamente com a indecisão de se manter desperto e o sono o configuram outro ponto chave da ação vampíresca. Este ponto chave circula toda obra de Eliade e se projeta mais intensamente quando Christina visita o aposento do amado primeiramente através de sonho e mais tarde mesclando-se entre a realidade e o mundo onírico do qual Ígor reluta em não participar, travando um embate com as forças psíquicas da vampira.

Nos contos de vampiros, muitas vezes o sonho se mistura à realidade, criando a atmosfera perfeita para que o vampiro surja. É desse modo que ele ilude a vítima, que, imersa no transe, já não sabe distinguir se está sendo de fato atacada ou se tudo não passa do fruto de uma ilusão ou um sonho (CARVALHO, 2010, p. 490).

E, para o autor, essa ação vampírica durante o sono transmite ligação com os incubos e súcubos, já mencionados anteriormente, bem como sua relação com a repressão da sexualidade.

Em *O Manual Prático do Vampirismo* (1986), Paulo Coelho e Nelson Liano Jr explicam como ocorre este poder de sedução do vampiro em suas presas e no próprio vampiro, que às vezes é seduzido sem perceber. O sonho é um dos meios que pode ser aproveitado pelo ser das trevas. Coelho e Liano Jr (1986) citam o termo “*Nosferatu*” para se referir ao vampiro, pois neste mundo onírico seus poderes são potencialmente absolutos. Ao escolher sua vítima, o vampiro procura o olhar da mesma, para que ele possa penetrar sorrateiramente no seu inconsciente e assim hipnotizá-la. Segundo ambos, o *Nosferatu* começa a incitar sua presa no mundo dos sonhos, deleitando com ela

os mais deliciosos e marcantes momentos de arrebatamento sexual. Do mesmo modo que Senhorita Christina, ao escolher Ígor como seu amado, utiliza dos poderes demoníacos para vagar entre os mundos e especialmente na mente do pintor, provocando as mais diversas sensações que vão desde o terror da morte ao prazer voluptuoso.

O corpo se torna um elemento leve que aos poucos é conduzido em mirabolantes vôos pelas mãos do sedutor. Aos poucos a nudez lasciva abre as portas de estranhos caminhos sensuais e a vítima sente-se possuída por uma infinidade de imagens que se tornam cada vez mais reais. Flutuando sob o espaço, as veias sanguíneas se dilatam para a entrada dos fluidos do vampiro, canalizando a um só instante um turbilhão de prazeres infernais [...] (COELHO; LIANO JR, 1986, p. 15).

Conforme Coelho e Liano Jr (1986), a vítima fica entorpecida em uma espécie de ardil vampiresco, em que o próprio vampiro a conduz em uma teia de eroticidade. E inconscientemente ela o convidará ao seu leito, e este, por possuir várias habilidades sexuais, acaba por esgotar a vítima totalmente. Do Nosferatu emana um fascínio sexual que chega a ser violentamente cobiçado, “deixando a falsa sensação de que está sendo seduzido quando na verdade ele está seduzindo para seus diabólicos fins” (COELHO e LIANO JR, 1986, p. 15).

A sedução do vampiro se dá por meio do desejo que esta criatura tem em sua vítima, ou seja, o vampiro toma sua presa desejada por meio da sedução que ele transpassa em seu ser.

O mito vampiro, para além da natureza predatória, traz uma espécie de espírito voyeur, que tem pela vítima adoração e desejo. Sem imagem para adorar ao espelho, ele volta-se para a vítima, e faz dela o objeto do desejo e da morte. Não demonstra uma necessidade de agredir e tampouco é um caso de maldade psicológica: consiste mais em um momento de escolher sua presa, uma preferência por uma vítima escolhida com uma espécie de amor, em vez de aplicar a mesma lei a qualquer ser vivo que contenha o sangue necessário à sobrevivência. Longe de tratar-se de um predador cuja alimentação dependa de determinada caça, o vampiro traz o componente humano do desejo, da escolha, do livre-arbítrio, mas não traz o componente moral da culpa. Livre da culpa moral e da possibilidade de “olhar-se no espelho”, o vampiro torna-se sobre-humano, ou intra-humano, algo que escapa à sociedade, à moral, aos costumes, para ver possível todo o desejo e toda a inveja do Outro (CATTOI, 2010, p. 51).

Christina deseja, como menciona Alexandrescu (2011), despojar-se de sua condição demoníaca por meio do amor com um mortal. Sua sedução acarreta corromper o universo e a ordem das coisas. Portanto, dentro dessa relação amorosa e sexual, Ígor

representa a manutenção da fronteira entre os mundos e Christina representa a transcendência dessa fronteira. Esse limiar enfraquece quando o erotismo é sentido com toda sua força no último encontro entre os dois. Segundo Alexandrescu (2011), o prazer e o horror geram uma aflição intensificada durante essa união perniciosa.

No último encontro entre Ígor e Christina vemos o ápice do entrelaçamento amoroso\obsceno entre o irreal e o real. A volúpia entre os corpos e o dilaceramento interior de Ígor.

Todo o seu sangue pulsava para o coração. O apetite que ora Ígor sentia o arremessava cega e enlouquecidamente, num único espasmo. A carne de Christina vivia perfeitamente de outra maneira; cerrada em si mesma, sem emanções, sem murmúrios. [...] Ígor abriu-lhe o corpete e deslizou os dedos ao longo do dorso silencioso. De repente, ele se crispou e começou a tremer. Pareceu-lhe despertar às margens de um charco pestilento, quase caindo nele. [...] Seus dedos encontraram uma ferida quente e úmida [...] – e petrificou-se numa contração, envolta em sangue. A ferida era tão fresca e viva que Ígor teve a impressão de que acaba de se abrir. O sangue brotava. [...] Um terror nauseabundo o percorreu de novo (ELIADE, 2011 p. 143).

O pintor se entrega ao jogo de sedução de Christina, ele sente um misto de prazer e repulsa ao tocar o corpo frio e morto da vampira. Por meio de certa hipnose, Ígor se deleita nesse entrelace de êxtase e repugnância. No corpo gélido de Christina, a única parte quente é justamente o local de onde brota seu sangue, lugar do disparo que a matou. No momento do toque de Ígor no sangue, ele sofre uma espécie de desligamento do transe que o prendia a Christina. É então que em meio ao pânico ele grita “Você está morta! Morta!” (2011, p.144) É através do contato com o sangue que Ígor retoma a consciência de que Christina é uma morta-viva. Ela é um cadáver que rompeu a barreira do sobrenatural e o destino de todo ser vivo é se decompor.

O vampiro é antes de tudo um ser solitário. Ao contrário do que poderia imaginar a sua eternidade conseguida através de pactos com o demônio é muito mais uma maldição do que uma bênção. O rompimento do ciclo natural de vida o lança numa nova dimensão de realidade transformada pelas evoluções da sociedade; por isso, a sua perspectiva de relações se restringe, tomando em conta que o amor pode ser um estado que decreta a sua destruição (COELHO; LIANO JR, 1986, p. 15).

Durante toda a narrativa percebemos que o necrossadismo e/ou amor de Christina por Ígor acarretam um turbilhão de problemas dentro do romance. A tentativa da vampira de retornar ao mundo dos vivos é destruída junto com o casarão e a família

boiardo. Por um instante, a força erótica de Christina a traria de volta à vida, mas não saberíamos as consequências desse retorno, pois foi traída pelo sangue, fazendo com que seu amado “recobre sua consciência” e destrua tudo o que pertence à vampira. E consequentemente a sua morte, que esperava ser o fim dos tormentos, para Ígor torna-se o início da maldição da Senhorita Christina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do erotismo feminino vampiresco, apresentada ao longo deste trabalho, mostra que este erotismo vai muito além do erotismo vampiresco ressaltado pelos estetas do sexo masculino, em que temos o Drácula Stokiano como maior representante desta classe. A figura feminina vampiresca eliadiana agrega novos olhares e valores ao gênero que foi o pioneiro da literatura vampírica.

Na primeira parte da dissertação, com base nos teóricos George Bataille (1987), Francesco Alberoni (1990), Mircea Eliade (2002), Octavio Paz (1994), dentre outros, examinamos a origem do erotismo que data desde o período Paleolítico e que englobam os ritos fúnebres associados a uma consciência da morte, bem como a relação com os interditos e a repressão sexual advinda do cristianismo. Discutimos a interseção do sexo com o erotismo e suas representações no percorrer da história humana, e como se apresenta o masculino e o feminino no que tange à abordagem erótica, abrindo caminho para o erotismo místico, que constitui a fonte de inspiração pela qual Eliade insere o sexo em sua literatura. Ratificamos que ambas as formas de erotismos presentes nessa pesquisa corroboram para a análise construtiva da imagem vampiresca feminina. Evidenciando que esta imagem é permeada de vertentes eróticas fractais que, ao unirem-se à Senhorita Christina, formam um ser atravessado de voluptuosidade, concupiscência e sensualidade.

Procedemos no capítulo seguinte à busca pela conceituação do erotismo dentro do campo histórico-literário e, a partir desta análise temporal, partimos a indicar dentro desse gênero alguns de seus principais representantes como Safo, Pietro Aretino, Marquês de Sade e Baudelaire, visando nesse percurso a distinção entre erotismo e pornografia que norteou nossa compreensão no que diz respeito ao modo como é visto e aceito este gênero literário. Para tal embasamento teórico, utilizamos as premissas de Moraes (2002), Sontag (2015), Alexandrian (1993), dentre outros que, ao tratar de literatura erótica e pornográfica, reconhecem uma linha tênue entre ambas e muitas vezes de uma similitude que as considera indissociáveis.

Ao adentrarmos no terceiro capítulo, determinamos o crivo pelo qual as histórias vampirescas associaram-se à literatura gótica e como os vampiros herdaram o status de seres eróticos. Com base nos estudos de Williamson (2011), Foucault (2014), Vieira (2013), Ferreira (2006), Rossi (2008), o vampiro em meio à época da repressão sexual carrega consigo desejos repudiáveis que a sociedade vitoriana ferrenhamente buscava

suprimir, considerando qualquer aberração e crime sexual obras de vampiros. O erotismo na literatura gótica ganhou força com o representante que chupava sangue, e assinalava seu crescimento perante os leitores ávidos por histórias misteriosas de cunho sexual. Eliade ao escrever *Senhorita Christina* (1936), empregou, além das características góticas, boa parte do folclore romeno. Em meio à Transilvânia e aos Cárpatos brota o pessimismo romeno, no qual Eliade, através dos estudos do sobrenatural e do misticismo religioso, explora o universo mítico de sua terra natal, tendo como essência a *strigoi*. A narrativa eliadiana norteia o espectador a questionamentos ontológicos que nos alicerçam e permitem expandir nossa capacidade interpretativa ante estas dubiedades.

Ao tratarmos da figura vampiresca, seccionamos a em seres folclóricos e literários, para melhor compreensão de sua trajetória, abordando as diversas roupagens que este ser das trevas adquiriu ao longo dos séculos e posteriormente sua ascensão dentro da arte. Para este fim, utilizamos os trabalhos de Argel e Moura Neto (2008), Melton (2003), Carvalho (2010) e Dunn-Mascetti (2010) que traçaram um paralelo das histórias de vampiros desde sua criação passando por *Drácula* e outras obras renomadas, salientando como era abordada esta figura dentro das narrativas vampirescas.

Reiterando que, segundo Dunn- Mascetti (2010), os primeiros contos folclóricos que possuíam vampiros, lobisomem e outras criaturas eram representados como animais selvagens, horripilantes e grotescos. Não havia nenhum romantismo, nem algo que agradasse ao ser humano durante o ataque que durava segundos. Ela afirma que, no romance gótico, especialmente do século XIX, o vampiro torna-se um homem alto, magro, bem vestido e com o intelecto bem desenvolvido, seduz a vítima feminina com olhares hipnóticos, gestos refinados e promessa de prazer sexual. A mordida pelo pescoço evidencia implicações que neste ato é revelada como penetração sexual e submissão eterna. O vampiro do sexo masculino, em especial, é descrito como um ser de aparência aterrorizante, sem quaisquer traços de beleza sobrenatural. O que é totalmente inverso ao se tratar dos vampiros femininos, pois estes eram apresentados sempre com requintes de sensualidade e venustidade exacerbada.

Nesse viés, abrimos o caminho percorrido pelo vampiro feminino dentro do panorama literário, pois, como vimos, estes foram precursores das crônicas vampirescas. A mulher que retornava do mundo dos mortos era representada como destruidora das aspirações masculinas e visava perniciosamente desviar o homem moralmente da sociedade, incorporando, por conseguinte, nessa literatura, sua eroticidade, uma vez que

consideramos a *femme fatale* baudelairiana como principal fonte para construção da vampira Christina, bem como Lilith e Lamia, que se configuraram como ícones do feminino voluptuoso e demoníaco. As facetas do feminino atingem destaque na literatura vampiresca, em que surge uma nova mulher que rompe com o estereótipo castrador masculino.

Nosso corpus de pesquisa é inteiramente direcionado ao erotismo em associação com o vampiro, pois, ao unir-se com esta figura maléfica, Eros é capaz de desenvolver sentimentos aniquiladores, formando assim variadas categorias de erotismo. Sendo este tão abrangente, que vai desde o amor ágape, divino até o amor doentio, egoísta e pungente, Eros e Tanatos são, portanto, compreendidos como força para a vida e a morte respectivamente, reiterando a noção de erotismo segundo Bataille (1987) que, mesmo sendo forças díspares, vida e morte se complementam. O vampiro é, por consequência, a representação simbólica desse dualismo. Ele carrega a impossibilidade de sua condição de vida e morte.

Desta maneira, com base nos estudos acerca da literatura vampiresca e do erotismo, podemos concluir que a vampira seduz suas vítimas de diferentes formas, desde a força psíquica até o manejo sensual corpóreo, e que a mesma não se restringe a escolher presas somente do sexo oposto, o que ela busca primeiramente é vincular-se na psique de cada uma de suas vítimas, para em seguida saciar sua sede voraz, pois ela necessita de sangue para se manter nesse estado errante e posteriormente, como um súcubo, procura a relação sexual e simultaneamente o sêmen como forma de romper a fronteira que une o mundo dos vivos e dos mortos.

Senhorita Christina altera o psicológico de suas presas, sua teia de eroticidade e sedução se estabelecem por meio de hipnose e de sonhos, de que não consegue fugir e nem reagir conscientemente a esta ligação. O mistério que o vampiro carrega consigo, a imortalidade, a fuga dos padrões sociais, o desprendimento, tudo isso fascina involuntariamente a vítima. O olhar desta criatura penetra no mais profundo da alma humana com a finalidade de apoderar-se da mesma, para então ser usada a seu bel-prazer. O prazer que a vampira sente, acontece como já foi mencionado, tanto no momento da mordida e da sucção do sangue, que chega a ser tão prazeroso quanto o sexo, podendo simbolizar para muitos, a relação sexual do vampiro, como nos encontros sexuais com seu amado, que neste momento é visto com muita volúpia, erotismo e temor. Ela e sua vítima sentem um gozo indescritível, mesmo esta estando possuída por um sentimento de repulsa e asco diante desta figura quimérica. Christina reflete os

desejos recalcados de Ígor, uma vez que os vampiros refletiam os anseios do homem, as vítimas viam no vampiro a fuga, a quebra das normas sociais e a penetração no mundo obscuro, porém tentador, impulsionado ademais pela promessa de transcendência por meio do prazer sexual.

Portanto, a partir das descrições e reflexões sobre o erotismo e vampiros analisados neste trabalho, presumimos ter contribuído para a compreensão da área dos estudos sobre literatura erótica e vampiresca, como também, do que tange à literatura eliadiana.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRIAN. *História da Literatura Erótica*. Tradução de Ana Maria Scherer e José Laurentino de Melo. Rio de Janeiro; Rocco, 1993.
- ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.
- ARGEL, Martha; MOURA NETO, Humberto. *O vampiro antes de Drácula*. São Paulo: Aleph, 2008.
- BATAILLE, Georges. *Breve Historia del Erotismo*. Tradução por Alberto Drazul. Uruguai: Calden, 1970.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BISERRA, Wiliam Alves. *Santa Teresa d'Avila: Mística e espaços de poder*. XVIII Seminário Internacional Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder. Florianópolis, de 25 a 28 de agosto de 2008.
- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004. (Primeiros Passos, 136)
- BUENO, Jayme. SAFO - A POESIA LÍRICA GREGA. Disponível em: <http://jaymebueno.blogspot.com.br/2009/09/safo-poesia-lirica-grega.html>. Acesso: junho de 2016.
- CARVALHO, Bruno Berlendis (org.). *Caninos: antologia do vampiro literário*. São Paulo: Berlendis & Vertecch, 2010.
- CATTOI, Cristina Fernandes. A Sede Vampírica e a Construção do desejo. *Caderno pedagógico*, Lajeado, ano 7, n. 2, p. 49-61. 2010.
- COELHO, Paulo; LIANO JR, Nelson. *O Manual Prático do Vampirismo*. Rio de Janeiro: Folha Carioca Editora Ltda, 1986.
- DOTTIN-ORSINI. *A mulher que eles chamavam de fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- DUNN-MASCETTI, Manuela. *Vampiros além da saga crepúsculo*. Tradução Denise de C. Rocha Delela. São Paulo: Editora Pensamento, 2010.
- DUPONT. Wladir. *Paz analisa as metáforas do amor*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/8/07/mais!/19.html>. Acesso: 14 junho de 2106.
- DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1985.
- ELIADE, Mircea. *Erotismo místico en la India*. Tradução por Miguel Portillo. 2. ed. Barcelona: Kairós, 2002.

ELIADE, Mircea. *Senhorita Christina*. Tradução por Fernando Klabin. Posfácio de Sorin Alexandrescu. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

FERREIRA, Cid Vale. *Os Godos: do étnico ao estético*. 2006. Disponível em <http://www.carcasse.com/revista/pesadelar/os_godos/index.php>. Acesso em fevereiro de 2017.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Alburquerque & J.A Guilhon Alburquerque. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FREUD, Sigmund *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, 1905. In: _____. Um caso de histeria e Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 163-195. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 7).

GRANDELLE, Renato. *Os muitos tons de devassidão do Marquês de Sade*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/sociedade/historia/os-muitos-tons-de-devassidao-do-marques-de-sade-15463710>>. Acesso: junho de 2016.

HENȚ, Nicoleta Dumitrache. *Aspects of Femininity in Eliade's Miss Christine*. Disponível em <<http://www.uav.ro/files/doctorat/2016/dumitrache/PhD%20Summary%20Dumitrache.pdf>> . Acesso: janeiro de 2017.

JUNG, Carl Gustav. *O Eu e o inconsciente*. Trad. Dora Ferreira da Silva. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

KOLTUV, Barbara Black. *O livro de Lilith*. São Paulo: Cultrix, 1986.

KUNZ, Martine Suzanne. Baudelaire, la femme et l'amour. Ceará. *Rev. De Letras* v. 19- Nº 1/2- Jan/Dez 1997. Disponível em: <http://www.revistadeletras.ufc.br/rl19Art17.pdf>. Acesso: Junho de 2016.

LO DUCA, *História Del Erotismo*. Tradução por Juan José Sebreli. Disponível em: <<http://www.elortiba.org/pdf/loduca.pdf>>. Acesso: janeiro de 2017.

MASMANO, Rosa Iniesta. 'La señorita Cristina'. De la novela de Mircea Eliade a la ópera de Luis de Pablo. *Gazeta de Antropología*, 2011, 27 (1). Disponível em: <[http://www.ugr.es/~pwlac/G27_04Rosa_Iniesta_Masmano](http://www.ugr.es/~pwlac/G27_04Rosa_Iniesta_Masmano.pdf)>.pdf. Acesso: junho de 2016.

MARTINS, Roberto de A. *Tantra*. Disponível em: <<http://www.shri-yoga-devi.org/tantra.html>>. Acesso: junho de 2016.

MELTON, J. Gordon. *O livro dos Vampiros: a enciclopédia dos mortos-vivos*. Trad. Milton Mira Assumpção Filho. 2. ed. São Paulo: M. Books, 2003.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MORAES, Eliane Robert. O efeito obsceno. *Revista Cult*, ano III, nº 30, janeiro de 2003.

MORAES, Eliane Robert e LAPEIZ, Sandra Maria. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MORETTI, Franco. A dialética do medo. In: *Signos e estilos da modernidade: ensaio sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 105-130.

MUNTEANU, Basil. *Panorama da Moderna Literatura Romena*. Tradução por António Ruivo Mouzinho. Lisboa: Editorial J. Castelo Branco, 1969.

NISHOK, Deva. *O Sexo Sagrado*. Como a Terapêutica Tântrica pode ajudar? Disponível em: <<http://www.centrometamorfose.com.br/terapeutica-tantrica/o-sexo-sagrado>>. Acesso: junho 16.

PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wlady Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PLATÃO. *O banquete*/Platão; tradução, notas e comentários de Donaldo Schüler. Porto Alegre, RS: L&PM POCKET, 2012.

PIZARNIK, Alejandra. *A Condessa Sangrenta*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

ROBLES, Martha. *Mulheres, Mitos e Deusas*. São Paulo: Aleph, 2013.

ROSSI, Aparecido Donizete. Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e americana: um panorama. *ÍCONE - Revista de Letras*, São Luís de Montes Belos, v. 2, p. 55-76, jul. 2008.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. *O eterno feminino maldito e a sensibilidade moderna: o motivo da femme fatale entre Baudelaire e o decadentismo brasileiro*. *Revista Lettres Françaises* - ISSN: 1414-025X- n.16 (1), Araraquara – São Paulo- 2015.

SONTAG, Susan. *A Vontade Radical*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SOUSA, Moacir Barbosa. O vampirismo na obra de Edgar Allan Poe. *Revista Eletrônica Temática*. Rio Grande do Norte. ano V, n. 07, jul. 2009.

SOUZA, Vitor Chaves de. *A experiência religiosa na constituição da fenomenologia de Mircea Eliade*. Disponível em: <<http://www.abhr.org.br/plura/ojs/index.php/anais/article/view/214>>. Acesso em: janeiro de 2017.

SOUZA, Vitor Chaves de. A narrativa que constitui mundos: a literatura de Mircea Eliade. *Revista Horizonte*, Belo Horizonte, v. 10, n. 25, p. 255-267, jan./mar. 2012.

STOKER, Bram. *Drácula*. Tradução Vera M. Renoldi. São Paulo: Nova Cultura, 2002.

TORRES, Wanderson Lima. Teresa D'Ávila e Juan de la Cruz: poesia mística espanhola. *Revista dEsEnrEdoS*, Teresina-Piauí, ano 7, v. 23, maio. 2015. Disponível em: <<http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/23-Ensaio-Wanderson-MisticaEspanola.pdf>>. Acesso: junho de 2016.

Twitchell, J. B. *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature*. Durham, NC: Duke University Press, 1981.

VEIGA, Suzane Moraes da. *O Erotismo Decadente: Influências Baudelairianas em Gilka Machado*. Rio de Janeiro. Anais do V Congresso de Letras da UERJ-São Gonçalo, 2013. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/cluerjsg/anais/v/completos%5Cmesas%5CM03%5CSuzane%20Moraes%20da%20Veiga.pdf>>. Acesso: junho de 2016.

VIEIRA, Maytê Regina. *A sociedade vitoriana no século XIX através da literatura*. VI Congresso Internacional De História. Maringá. 2013. Disponível em: <http://www.cih.uem.br/anais/2013/trabalhos/559_trabalho.pdf>

WILLIAMSON, Milly. *A sedução do vampiro*. Tradução Claudia Coelho. São Paulo: Madras, 2011.