

FIN-DE-SIÈCLE: LUXÚRIA, MORTE E PRAZER

Martinho Alves da Costa Junior¹

Pinhead: *Temptation is illusion. But the time for trickery is past. In this game, we show ourselves as we really are.*

Angelique: *And what is that?*

Pinhead: *The beauty of suffering*².

Este artigo gravita sobre uma questão latente do final do século XIX: a articulação entre Luxúria, morte e prazer. Certamente esta questão não nasce no bojo daquilo que hoje, *grosso modo*, chamamos de Decadentismo e Simbolismo, contudo neste período, irrefutavelmente, ganha nova roupagem e dita novas diretrizes para as artes. Este tema já é revigorado com o Romantismo, a “beleza meduséia” torna-se uma chave importante para a compreensão deste período. O termo, emprestado de Mario Praz³, faz menção exatamente ao belo no que tange seus aspectos que parecem contrariá-lo.

Praz inicia seu estudo com a Medusa que fora atribuída a Leonardo, mas não a obra em si, e sim a leitura que Percy Shelley faz dela. Este fato é surpreendente, pois diz respeito ao espírito do tempo em que foi escrito: “é o tempestuoso encanto do terror: das serpentes lampeja uma cúprica fulgência acesa nesses seus inextricáveis rodeios [...]”⁴.

Esta leitura de um encantamento pelo horror é possível no ambiente de Shelley, que também é o de Lord Byron e John Keats. Para Praz,

A dor e o prazer se combinam numa única impressão nesses versos: dos mesmos motivos que deveriam gerar aversão – o vulto lívido do busto, o emaranhado das víboras, o rigor da morte, a luz sinistra, os animais asquerosos, o sardão e o morcego – brota um novo sentido de beleza traiçoeira e contaminada, um novo calafrio (PRAZ, 1996: 44).

1 Doutorando em História da Arte pela UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Bolsista CNPq. Pesquisador do Centro de História da Arte e Arqueologia (CHAA).

2 Diálogo retirado do filme *Hellraiser: Bloodline*, 1996, a partir da história de Clive Barker. Dirigido por Kevin Yagher e Alan Smithee.

3 Refiro-me ao termo cunhado por Mario Praz em seu instigante livro *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Sobre o capítulo “A Beleza Meduséia”, no qual o autor exemplifica esta ideia do belo horrível, ligado a temas sombrios, morte etc. Cf. PRAZ (1996; 43-68).

4 A citação é tirada do estudo de Carol Jacobs sobre este poema de Percy Bysshe Shelley. Cf. JACOBS, 1985.

Esta atração pela beleza horrível ou a beleza da morte, pode ser visualizada com clareza na obra de Eugène Delacroix, *A morte de Sardanapalo*, de 1827. A visão da derradeira ação do Rei da Assíria é tensionada na obra de Delacroix. A beleza na explosão dos horrores, da beleza do corpo moribundo é posta suntuosamente aos olhos do espectador. O Rei, ante ao fato irremediável da tomada do trono pelo seu irmão, prefere entregar-se à morte. No entanto, sua morte é conjunta, e ao seu redor são assassinadas as mulheres de seu harém, seus cavalos, servos com todas suas jóias e ornamentos. Ele por fim, se embebedará com um veneno. No quadro referido, Sardanapalo aparece como *voyeur* do massacre. Sua morte é convertida em um grande espetáculo.



[Fig. 1] Eugène Delacroix. *A morte de Sardanapalo*. 1827. Museu do Louvre.

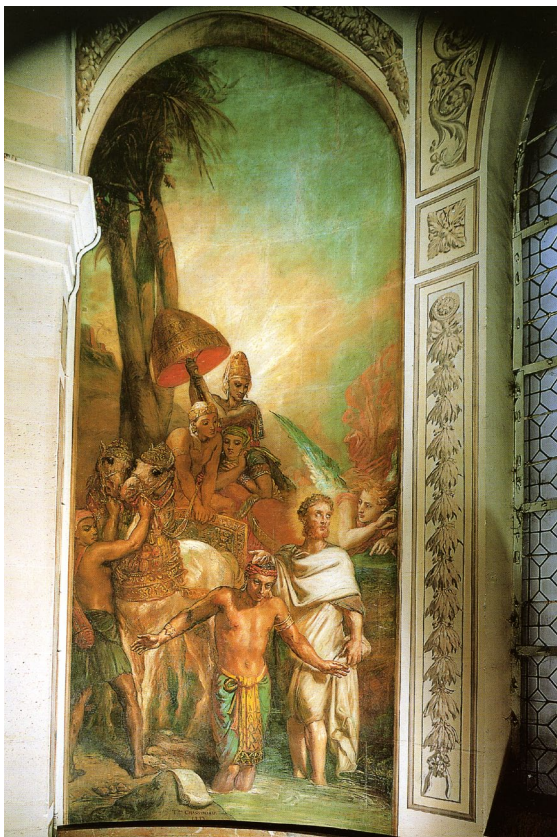
No primeiro plano, uma mulher contorcida pela dor do punhal. Podemos remarcar a sapatilha que perdura no chão apesar do pé contraído ornado com uma tornozeleira. Tudo é composto com extremo requinte, o braço e a mão entrecortados por vistosos braceletes e o rosto numa mescla de desejo e dor na agonia desta personagem são fortes características do primeiro plano do quadro. A pose em espiral corrobora para a elegância e sedução desta morte. A mão do carrasco que segura esta mulher parece tal qual a garra de uma rapina.

A vibração de cores que varia em sua maioria entre o dourado e o vermelho é cortada por penumbras poderosas que ressaltam ainda mais as figuras. Estes jogos de contrastes também estão presentes em outras figuras: à esquerda um servo negro traz um cavalo branco, o próprio Rei com suas vestes brancas, faz uma poderosa oposição com o vermelho que jorra da cama. Jóias estão derramadas, assim como corpos ao pé ou em cima da cama. No fundo a esquerda, em uma baixela dourada, um outro servo traz o veneno em um recipiente em ouro – tudo é da ordem do luxo e da extravagância – que tirará a vida do Rei. O vermelho, que está presente em todo o quadro, sobretudo no lençol da cama, no tapete,

nos detalhes dos escravos ou do cavalo, converte-se em um mar de sangue onde são misturadas a luxúria, o prazer, a dor e a morte.

Se assim quisermos, estes elementos podem ser colocados como uma grande linha, que passa por uma parcela considerável de artistas do XIX. O mundo ornamentado de Delacroix pode ser reverberado, por exemplo, nos afrescos de Théodore Chassériau para a igreja de Saint-Roch, em Paris ou no jovem Moreau⁵ em sua tela *Le cantique des cantiques*, 1853.

Nos afrescos de Chassériau, sobretudo em *Saint Philippe baptise l'eunuque de la reine d'Éthiope*, 1850-1855 podemos contemplar os elementos dos ornamentos postos incansavelmente nas figuras masculinas e nos animais. O exótico, o outro, é território profícuo para tais questões. No detalhe, podemos ver os animais que de tão ornamentos, custamos a perceber que se tratam realmente de cavalos, em uma mescla entre o uso prático para proteção dos animais e a pura ornamentação. As soberbas figuras masculinas, também são devidamente ornadas e olham com ternura o batismo. Contudo essas figuras são profundamente andrógenas, mais do que o anjo que parece, tal qual uma sibila, esclarecer São Filipe em sua empresa.



[Fig. 2] Théodore Chassériau. *Saint Philippe baptise l'eunuque de la reine d'Éthiope*, 1850-1855. Igreja Saint Philippe-du-Roule, Paris.



[Fig. 3] Théodore Chassériau. *Saint Philippe baptise l'eunuque de la reine d'Éthiope*, 1850-1855 (detalhe). Igreja Saint Philippe-du-Roule, Paris.

⁵ Em seus primeiros trabalhos, Gustave Moreau é intensamente atraído por Delacroix e Chassériau, é possível perceber a presença desses pintores na década de 1850 em Moreau. Especialmente Chassériau que mantinha uma relação próxima a Moreau que nutria uma admiração pelo pintor dos afrescos da igreja de Saint-Merri em Paris. Cf. COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. "A presença de Chassériau em Moreau" In *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v.14, 2010, pp. 5-19.

No caso de Gustave Moreau, sentimos ainda o eco de Delacroix e, especialmente de Chassériau. O tema da beleza do horrível está sistematizado e prenuncia o que seria a grande pintura de Moreau. A pequena passagem da Bíblia é rodeada de tensão e força: “Encontraram-me os guardas que faziam a ronda da cidade: bateram em mim e me feriram, arrancaram-me o manto as sentinelas das muralhas” (Cântico dos Cânticos. V, 7). Sulamita aparece no meio de uma ciranda de sedentos soldados em busca de prazer. Translucados pela força do vinho.



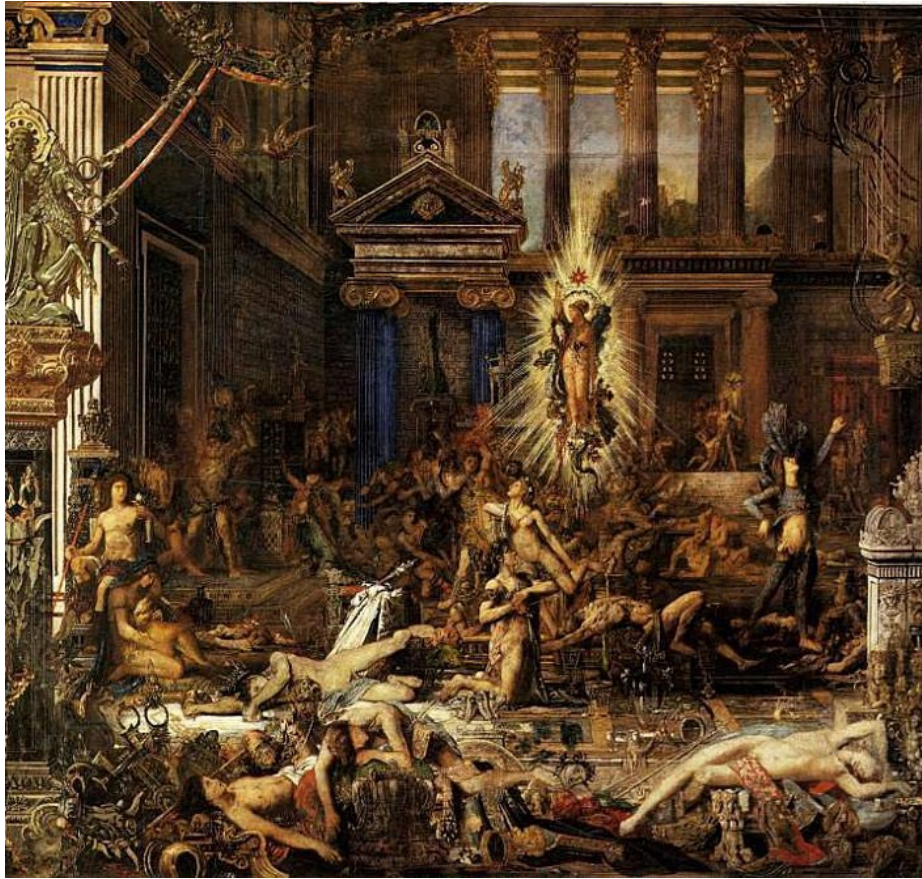
[Fig. 4] Gustave Moreau. *Le Cantique des Cantiques*, 1852. Museu de Belas Artes, Djon.

Ela tenta com pouco sucesso proteger seu corpo, o soldado que está a sua esquerda parece reforçar para ela a aporia da situação. Sua boca semi-aberta, e suas mãos que tentam protegê-la conferem graça à figura que se veste com uma saia dourada de um fino tecido que salienta fortemente seu sexo. Os machos atraídos pela fêmea tentam de todas as formas abusá-la. O tratamento dado ao rosto de Sulamita suscita também uma mescla de desejo e repugnância; horror e prazer.

Entretanto, tais elementos são mais claramente postos nas obras mais maduras de Moreau.

Tomemos como exemplo *Les prétendants*, 1862 (o quadro é sistematicamente retomado até 1898). A força do quadro é gerada pelo emaranhado de corpos mortos ou agonizando em uma grande arquitetura idealizada, coberta por tons preciosos e luxuosos. O tema é o canto XXII da *Odisséia* de Homero. Ulisses retorna da guerra, ao encontrar sua casa corrompida pelos pretendentes a sua esposa, promove uma grande chacina sem piedade:

Ora só tendes à escolha, ante vós, ou lutar, defendendo-vos, ou conseguir, pela fuga, da Parca e da Morte livrar-vos. Mas não presumo que possa um sequer escapar do extermínio (HOMERO, 2000: 367).



[Fig. 5] Gustave Moreau. *Les Prétendants*, 1852-60 (aumentado em 1882). Museu Nacional Gustave Moreau, Paris.

Embora Ulisses seja o grande protagonista da matança, sua participação na composição é discreta. Ele está à direita ao fundo com seu arco armado, pronto para a próxima flechada. Ao centro da composição, de forma celeste, aparece Minerva, no mundo mágico, precioso e decadente criado por Moreau. A riqueza de detalhes e de ornamentos transformam os próprios corpos moribundos em ornamentação para a tela. Com grande destaque, uma figura masculina aparece como um poeta, suas roupas de um lápis-lazúli deixam seu corpo estrategicamente desnudo, sua barriga e um pouco da bacia, conferindo-lhe uma alta dose de erotismo.

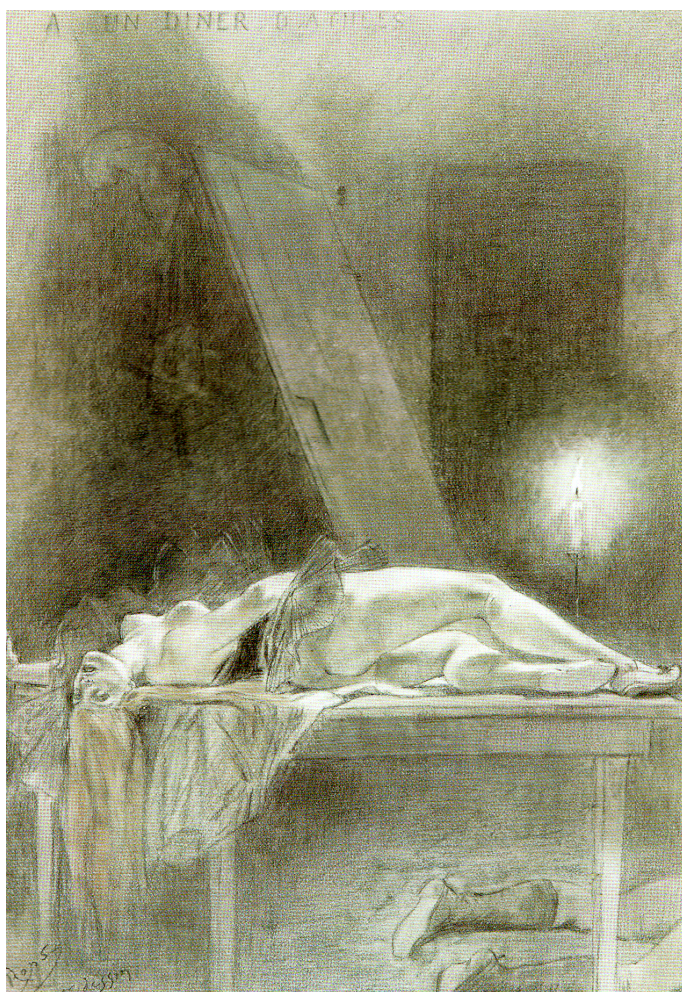
Muito admiráveis são os contos de horror do século XIX, que dialogam efetivamente com estes aspectos. De Edgar Allan Poe a Auguste Villiers de l'Isle-Adam, passando por Théophile Gautier e Bram Stoker, alimentaram uma cultura impregnada dessas imagens cada vez mais poderosas. Em *A morte amorosa*, um conto de 1836, Théophile Gautier expõe o amor de um recém-padre por uma misteriosa e cativante mulher, Clarimonde. As junções entre as certezas religiosas do padre e a imagem de Clarimonde morta despertam no padre um raro e indizível prazer desconhecido para ele até então:

Era mesmo Clarimonde, tal como eu a conhecera na igreja no dia da minha ordenação; sempre tão sedutora, e a morte parecia uma faceirice a mais. A palidez de suas faces, o rosa menos vivo de seus lábios, os longos cílios abaixados e recortando sua franja castanha contra a palidez davam-lhe uma expressão de castidade melancólica e sofrimento pensativo cuja força de sedução era

inexprimível; seus longos cabelos soltos, em que ainda se viam algumas florzinhas azuis, formavam um travesseiro para sua cabeça e protegiam com os cachos a nudez dos ombros; suas belas mãos, mais puras, mais diáfanas do que hóstias, estavam cruzadas em atitude de piedoso repouso e tácita oração, que corrigia o que poderiam ter tido de sedutoras de mais, mesmo na morte; e seus braços nus delicadamente roliços e polidos como o marfim, dos quais não haviam tirado suas pulseiras de pérolas (GAUTIER, 2004: 227).

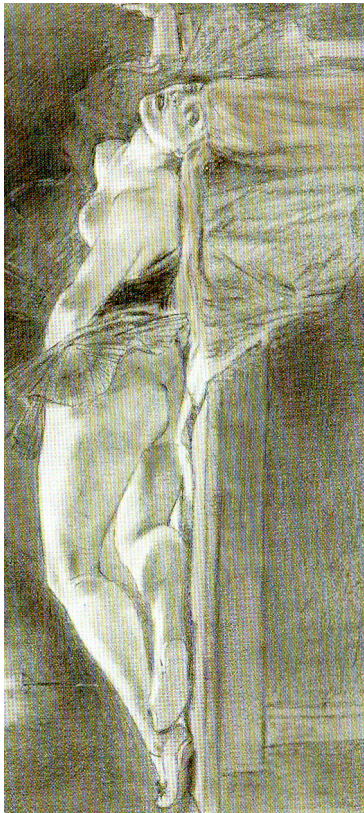
O sacrilégio da descrição é inocente para o padre: “[...] suas belas mãos [...] estavam cruzadas em atitude de piedoso repouso [...]”. Ele o sente sem saber. Neste instante, ele está fisgado por Clarimonde, que se revelará uma espécie de vampira cortesã, que suga os homens até a última gota de sangue.

É deste tipo de desejo proibido que as imagens de Félicien Rops estão imersas. As missas negras, os maiores sacrilégios e o prazer conjugado a estes valores fazem parte de boa parte da produção de Rops. Seu *Jantar de Ateus*, 1882, uma ilustração para *As diabólicas* de Jules Amédée Barbey d’Aureville, de 1874, talvez seja um bom exemplo. Neste jantar o prato principal é uma mulher de corpo suntuoso, numa envergadura que nos lembra a figura feminina no primeiro plano de *Sardanapalo* de Delacroix, contorcendo-se de prazer. A porta parece arrombada e no lado inferior direito temos apenas uma pequena indicação de que ela não estava sozinha: as pernas masculinas cobertas pelos canos das botas, o poderio da *femme fatale* mostra-se claramente nestas ilustrações.

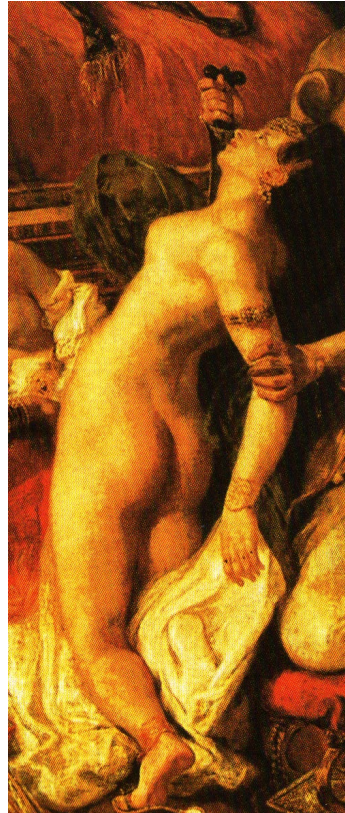


[Fig. 6] Félicien Rops. *Jantar de Ateus*, 1882.

Entre a obra citada de Eugène Delacroix e a de Félicien Rops existem diferenças para além da forma que mereceriam uma abordagem mais detalhada e uma pesquisa mais refinada. As duas obras evidenciam de maneira geral, salvo algumas exceções, a representação da figura feminina no século XIX. Ela pode aparecer como vítima (como no caso de Delacroix) ou em sua forma de destruidora (como em Rops). São visões concomitantes que exibem potencialidades na figura feminina representada. De uma forma ou de outra, a mulher é um elemento perigoso, ardiloso e misterioso. Portanto, se ela aparece como vítima é, antes de tudo, porque deve ser destruída (Ophélie, A figura de Sardanapalo etc.) antes que se transforme em fatal, e a partir deste ponto, não se há mais nada a ser feito (como em Dalila, Diana etc.).



[Fig. 7] Félicien Rops. *Jantar de Ateus*, 1882 (detalhe).



[Fig. 8] Eugène Delacroix. *A morte de Sardanapalo*, 1827 (detalhe).

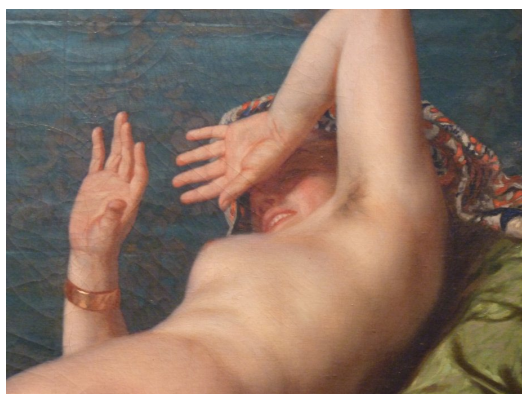
Certamente a figura da *femme fatale* tem um papel preponderante na cultura do fim do século. Seja nas imagens de Salomé de Gustave Moreau, nas ilustrações de Félicien Rops ou nas Judith de Gustave Klimt. No emaranhado dessas imagens, duas figuras são particularmente poderosas: *Elle* de Mossa e *Demonio, mundo y carne* de Blanes.

No quadro de 1884-1885 do uruguaio Juan Manuel Blanes, *Demonio, mundo y carne*, parece sintetizado a ideia da mulher fatal, mulher-demônio. O ambiente em que a mulher se prostra é todo circundado pelos vícios, lascívia e luxúrias. O rosto semi-escondido pelos braços nos deixa ver a sensualidade do olhar e da boca que sorri maleficamente. Esta posição lembra muito imagens de Vênus, como a de Cabanel de 1863 e, sobretudo a de Gervex de 1896.

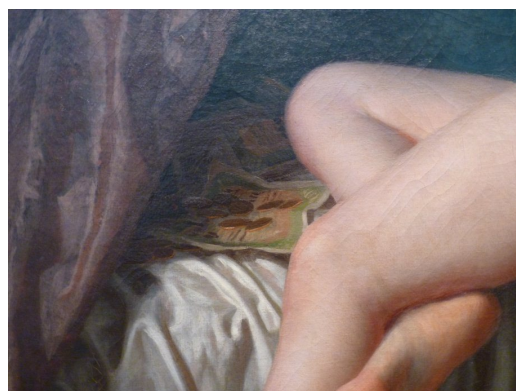
Não somos voyeurs, participamos efetivamente da cena, e os traços do quadril que podemos ver são elementos poderosos na constituição da sedução da tentação. Somos praticamente convidados a entrar na cama com lençóis já bagunçados pelos corpos: somos nós pela segunda vez ou um novo amante enfeitado? Ao lado do joelho, quase na totalidade da penumbra, vemos algumas moedas de ouro e uma grande nota. Todos os objetos do quarto estão dispostos em um tapete de pele de animal, um felino selvagem certamente, é uma mulher pronta a dar o bote certo.



[Fig. 9] Juan Manuel Blanes. *Demonio, mundo y carne*, 1884-85.



[Fig. 10] Juan Manuel Blanes. *Demonio, mundo y carne*, 1884-85 (detalhe).



[Fig. 11] Juan Manuel Blanes. *Demonio, mundo y carne*, 1884-85 (detalhe).

Elle, 1905 de Gustav-Adolf Mossa. Nesta obra temos uma mulher sentada como uma esfinge, seu olhar profundo e misterioso, mesmo perdido, reforça este caráter; como um olhar que enfeitiza. Seu grande corpo de mulher feita entra em oposição aos traços de seu rosto infantil. Jorge Coli, numa prodigiosa comparação com a *Liberdade* de Delacroix, salienta o

[...] chapéu, acessório satânico e elemento de equilíbrio simétrico, é composto por corvos e caveiras. [...] Criança monstruosa e gigantesca, inocente e cruel, fêmea desmedida para tão minúsculos machos que a atingem de modo irrisório: na perna, na coxa do personagem, estão impressas mãos de sangue, marcas deixadas pelos pigmeus destróçados que tentam atingi-la (COLI, 2010: 91).

A mulher devoradora de homens, a pilha de homens na qual ela se apóia mal a tocam, seus anéis são feitos de caveiras, provavelmente destes danados, condenados pela beleza de feiticeira de *Elle*. Seu colar é feito de armas e no lugar de seu sexo um gato negro repousa pronto a atacar algum movimento perto dele.



[Fig. 12] Adolf Gustav Mossa. *Elle*, 1905.



[Fig. 13] Russ Meyer. *Run Pussycat! Kill! Kill!*, 1965. Abaixo, [Fig. 14]: *A fool there Was*, com Theda Bara, 1915.



Esta ideia de *femme fatale* liga-se prontamente com o cinema do início do século, como, por exemplo, os filmes de Theda Bara (*A Fool There Was*, 1915 é o exemplo mais conhecido). Diálogo ainda por ser feito, a do cinema do início do século XX e a pintura do século XIX. Naturalmente o cinema nutre-se dessas imagens, porém, não das imagens geradas pelas pesquisas formais dos chamados modernos, mas, sobretudo dos artistas ditos acadêmicos, que ao longo dos anos sofreram com o descaso por parte de muitos críticos e historiadores que viam em tais artistas nada senão um traço retrógrado e de mau gosto.

Contudo a imagem permanece e vemos transposições interessantes mais próximos da contemporaneidade, como nos Thrillers eróticos de Russ Meyer. Em 1965, um filme que está próximo a temática empregado por Quentin Tarantino, *Faster, Pussycat! Kill! Kill!*. Uma gangue de quatro mulheres subjuga o sexo masculino pelo seu poderio sexual/sedução e também pela força física. Nos filmes de Russ Meyer a mulher fatal é sempre uma junção da força física e sexual. A imagem do homem tísico na cadeira de rodas, frente aos volumes voluptuosos das mulheres é a imagem da impotência do homem diante do sexo feminino.

Já em *Supervixens*, 1975, a mulher é uma máquina incansável e insaciável de sexo. Da mesma maneira que uma bruxa, a mulher precisa ser expurgada. No caso do homem em *Supervixens*, tudo está na ordem, até que o brio masculino é desafiado pela mulher – a cena misteriosa na qual o policial se vê sexualmente comprometido pela imagem de uma grande vela na sala de uma linda mulher. Ela inconformada com a impotência do sexo masculino diante de seu “corpo de ninfa” a deixa transloucada, porém o policial a mata brutalmente. Contudo, o que não se previa é que ela retornaria, e ainda com mais força.



[Fig. 15] Russ Meyer. *Supervixens*, 1975.

Todavia, a *femme fatale* está longe de ser a única imagem da ligação entre a morte e o prazer. Em *A selvagem*, um conto de 1892 de Bram Stoker a vontade do prazer da dor acaba em desgraça. Depois de

matar o filhote de uma gata, Hutcheson, juntamente com um casal de amigos, visita um museu da tortura e lá se esforça para entrar na Virgem de Ferro:

O espaço aqui dentro é mísero para um cidadão adulto dos Estados Unidos se encafiar. A gente costuma fazer caixões de defunto mais espaçosos lá no território do Idaho. Agora, juiz, você vai começar a descer essa porta, devagar, em cima de mim. Quero sentir o mesmo prazer que os outros mequetrefes sentiam quando os espetos começavam a avançar para os olhos deles! (STOKER, 2005: 404).

Entretanto, a brincadeira acaba com o ataque implacável da gata mãe, que fere o zelador que manjava a máquina e acabar por perfurar até a morte Hutcheson.

Ora, o prazer na dor explicitado por Bram Stoker aparece de maneira potencializada no grande clássico dos filmes de horror: *Hellraiser*, 1987, de Clive Barker. Neste filme, baseado num romance do próprio Barker, uma misteriosa caixa é um portal para o inferno. Mas as criaturas que saem de lá são como artistas da dor e do sofrimento. Eles ensinam aos humanos como sentirem um prazer eterno no sofrimento. Em pequenos excertos do segundo filme da série *Hellraiser: Hellbound*, de 1988 e dirigido por Tony Randel e do quarto *Hellraiser: Bloodline*, de 1996 e dirigido por Kevin Yagher e Alan Smithee, é sistematizado o sofrimento e prazer, intimamente ligados.

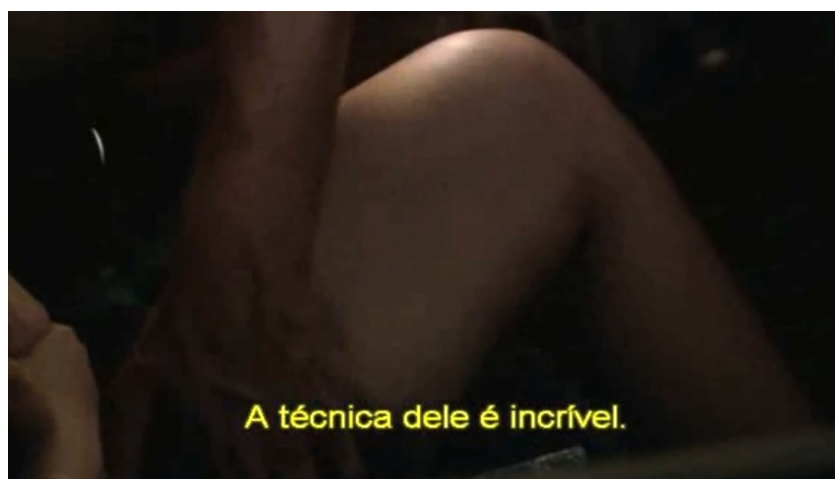


[Fig. 16] Tony Randel. *Hellraiser: Hellbound*, 1988.



[Fig. 17] Kevin Yagher; Alan Smithee. *Hellraiser: Bloodline*, 1996.

A criação da figura misteriosa de Pinhead está coberta por dores, sofrimentos e prazeres. Na outra cena, Pinhead encarrega-se de lembra a Angelique que sua essência também está na “beleza do sofrimento”. São cenobitas, seres que trafegam no espaço-tempo em busca de outras presas para seus divertimentos, vestidos como neo-góticos underground e cobertos de piercings que esmagam e contorce a pele. Bem situado nas imagens de certo submundo próprio aos anos 1980⁶.



[Fig. 18] Michael Cuesta. *Dexter* (1ª temporada), 2006.

De maneira extremamente sutil, o prazer e a morte se relacionam no primeiro episódio da série *Dexter* de 2006. Ao conversar com sua namorada, Rita, sobre o famigerado assassino do Caminhão de Gelo, Dexter o chama de artista. Os cortes de suas vítimas são precisos, todo o sangue do corpo é drenado, não há minimamente marcas ou pistas do assassino em uma execução antes de tudo “higiênica”. Entretanto, o próprio Dexter é um serial killer, altamente qualificado que também não deixa pistas. Ele se sente atraído pela técnica impecável do novo assassino.

Quando então vai falar com sua namorada sobre tal técnica do corte ele próprio fica com os sentidos alterados. Há uma espécie de troca entre o prazer sexual ao tocar Rita e as partes mutiladas dos corpos assassinados. É um espaço tênue, que nem mesmo Dexter consegue se expressar, há uma trama invisível que escapa do personagem, ele age instintivamente. E quando faz o movimento de corte na coxa de sua namorada, sua mão trafega diretamente para o sexo dela, a excitação é evidente. O próprio Dexter não consegue entender como que ele, quase estéril de sentimentos, pode ter ficado atraído sexualmente por sua namorada por caminhos tortuosos. A beleza daquelas mortes, a atração pela perfeição dos cortes nas vítimas e a ausência absoluta de sangue, encheram o herói com um misterioso prazer, despertando neles partes quase inalcançáveis.

⁶ Basta lembrarmos-nos de filmes como *The Hunger*, 1983 de Tony Scott, *Fright Night*, de 1985 de Tom Holland bem como sua sequência de 1988 ou mesmo *The Nightmare On Elm Street*, de 1984 de Wes Craven.

BIBLIOGRAFIA

- COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*. São Paulo, Ed: CosacNaify, 2010.
- COSTA JUNIOR, Martinho Alves. “A presença de Chassériau em Moreau”. In *Revista de História da Arte e Arqueologia*. N14, CHAA: Campinas, pp. 5-19.
- CLAY, Jean. *Le Romantisme*. Paris, Ed: Hachette, 1980.
- DIJKSTRA, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford, Ed: Oxford University Press, 1988.
- FOCILLON, Henri. *La peinture au XIX siècle*. 1ed. Paris : Renouard, 1927.
- GAUTIER, Théophile. “A morte amorosa”. Trad port. Rosa Freire D’Aguilar. In CALVINO, Italo (Org.). *Contos Fantásticos do século XIX*. São Paulo, Ed: Companhia das Letras, 2004.
- HOMERO. *Odisséia*. Trad. Port. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro, Ed: Ediouro, 2000.
- JACOBS, Carol. “On looking at Shelle’s Medusa”. In *Yale French Studies*, n. 69, 1985. Pp. 163-179.
- PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad port. Philadelpho Menezes. Campinas, Ed: Editora da Unicamp, 1996.
- STOKER, Bram. “A selvagem”. Trad. Port. Sonia Moreira. In MANGUEL, Alberto (Org.). *Contos de Horror do século XIX*. São Paulo, Ed: Companhia das Letras, 2005.