

## DE HISTÉRICAS A NINFOMANÍACAS: IMAGENS DA MULHER E DA SEXUALIDADE FEMININA NA FICÇÃO BRASILEIRA DA *BELLE* *ÉPOQUE*

### FROM FRIGID TO NYMPHOMANIAC: IMAGES OF WOMEN AND FEMALE SEXUALITY IN *BELLE ÉPOQUE*'S BRAZILIAN FICTION

Suzane Morais da Veiga SILVEIRA<sup>1</sup>  
Gilberto ARAÚJO<sup>2</sup>

**Resumo:** O final do século XIX e início do XX no Brasil assistiu à produção abundante de contos e romances que abordaram a relação entre indivíduo, sexualidade e sociedade. A mulher, concebida como detentora de uma condição doentia e de um temperamento nervoso, pareceu ser a tônica da formação de personagens mórbidas, monstruosas ou loucas, cuja possibilidade de manifestação sexual apareceu nas narrativas de forma tortuosa e mortificante em resposta à repressão do corpo. Desse modo, temos por objetivo analisar a aparição de heroínas histéricas em cinco personagens da prosa de ficção finissecular, de cunho simbolista e naturalista: *Hortênci*a (1888) de Marques de Carvalho; Ruth do conto “Caso de Ruth” presente em *Ânsia Eterna* (1903) de Júlia Lopes de Almeida; Dona Carolina ou Carola em *Bom-Crioulo* (1895) de Adolfo Caminha; Jessie do conto “Paixão Lésbica” presente em *Torturas do desejo* (1922) de Carlos de Vasconcelos; e Pérola Marina do conto “Tempestades” de Gilka Machado. Entre frígidas e ninfomaníacas, essas imagens femininas revelam e contestam, sobretudo, o imaginário médico-cientificista da *belle époque*, dentro de um discurso que prescrevia as formas de uma sexualidade sadia, e entendia as mulheres como entes possuidores de um sistema neurológico demasiadamente suscetível à influência hereditária, familiar e, principalmente, do útero, o qual poderia, segundo a crença e o medo da época, dominar o cérebro, levando à histeria e à loucura.

**Palavras-chave:** *Belle époque*. Mulher. Sexualidade. Imagens. Histeria.

**Abstract:** The end of nineteenth century and the beginning of twentieth century in Brazil had a huge production of short stories and novels that portrayed the relationship among individuals, sexuality and society. Women, known as possessed by a sick condition and a nervous personality, seemed to be the main theme for crazy, monstrous or morbid characters, whose possibility of sexual manifestation appeared in a mortifying and tortuous way in reponse to the repression of the body. Thus, we aim to analyze the appearance of hystericla heroines in five characters of the fiction prose of the end of the century, from symbolist and naturalist texts: *Hortênci*a by Marques de Carvalho; Ruth from “Caso de Ruth” in *Ânsia Eterna* (1903) by Júlia Lopes de Almeida; Dona Carolina or Carola in *Bom-Crioulo* (1895) by Adolfo Caminha; Jessie from “Paixão Lésbica” in *Torturas do desejo* (1922) by Carlos de Vasconcelos; and Pérola Marina from “Tempestades” by Gilka Machado. From frigid to nymphomaniac, these feminine images revealed and contested, overall, mainly, *belle époque*'s scientific-medical imaginary, within a discourse that prescribed the forms of a healthy sexuality, and understood women as beings possessed by a weak neurological system susceptible to inheritable, familiar and, principally, uterus' influence, which could, according to the period's fear and belief, lead to hysteria and madness.

**Keywords:** *Belle époque*. Woman. Sexuality. Images. Hysteria.

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ. E-mail: <suzanemveiga@yahoo.com.br>.

<sup>2</sup> Doutor em Letras Vernáculas pela UFRJ. Professor de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: <gilbertoavj@gmail.com>.

## Introdução

O período da *belle époque* no Brasil foi marcado por obras literárias que abordaram a relação entre os aspectos físicos, comportamentais e psicossociais de suas personagens, explorando as fraturas históricas e os transtornos mentais que os crescentes centros urbanos amplificaram e adensaram. Temas tabus para o período, e até mesmo para os dias atuais, tais como o incesto, o adultério, o aborto, o homoerotismo, a ninfomania, a nudez, relacionamentos fora do casamento, traumas, e as taras e desvios sexuais formaram motivos ficcionais que remetiam aos caminhos torturantes da constituição da sexualidade humana e sua influência na interação entre os indivíduos em família e em sociedade. Se, conforme aponta Marcelo Bulhões no livro *Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro* (2006), a literatura tem a capacidade de ativar e captar formas ricas e variadas de desejo e desassossego, os livros e romances tidos como obscenos, licenciosos, ou mesmo pornográficos, da virada do século XIX para o XX possuíam a característica de expor, como em um palco, o imbróglio de embates e mal-estares próprios da vivência sexual, provocando a um só tempo prazer e desconforto e incitando a imaginação erótica e sua repulsa, como se emulassem um prazer primitivo condenatório – daí a resposta indignada e fervorosa dos críticos.

A mulher vista, dentro de um imaginário oitocentista, como agente de forças naturais incontroláveis se torna alvo especial da invenção da histeria, como se esta fosse a revelação sensível de uma natureza da feminilidade, débil e suscetível, habitada por um corpo abjeto. Desse modo, a expressão do desejo feminino surge na prosa de ficção finissecular, em especial nas obras de cunho naturalista e simbolista, como doentia e a manifestação de sua sexualidade oscilando entre monstruosa, mórbida ou retraída. As personagens derivadas dessa concepção de uma possível formação mental feminina frágil e nervosa revelam a preocupação da ficção da época em sondar os meandros do desejo e seus efeitos potencialmente nocivos para os sujeitos em relação a si mesmos e ao outro, especialmente no que tange à libido da mulher – interesse evidenciado pelos experimentos literários de aproximação entre literatura e ciência e da proliferação de heroínas históricas: Helena ou Lenita de *A Carne* (1888) de Júlio Ribeiro, Maria do Carmo de *A Normalista* (1893) de Adolfo Caminha, Esther de *O Cromo* (1888) de Horácio de Carvalho e Hortência do romance homônimo também de 1888 de Marques de Carvalho.

Interessa-nos, no presente estudo, analisar como a sexualidade feminina é apresentada e como a sensualidade das personagens é trabalhada nas narrativas que apresentam visões diferentes sobre a mulher ao longo da *belle époque* no Brasil, período aqui considerado desde a Proclamação da República em 1889 até o ano de 1922 com a deflagração da Semana de Arte

Moderna em São Paulo. A expressão francesa que remete a uma “bela época” nacional de expansão e modernização, ou pelo menos carioca onde se firmava a Capital Federal, traduz uma nova sensibilidade estética e existencial, cujos desdobramentos durante o século XX marcarão o florescimento de uma nova percepção urbana, baseada no progresso técnico e na fé na ciência: “É a época das boêmias literárias, como as de Mont-Martre e Munique. Dessa literatura de cafés e *boulevards*, de transição pré-vanguardista, é que se vão originar os inúmeros *-ismos* que marcarão o desenvolvimento de todas as artes neste século” (TELLES, 1985, p. 39). Veremos como cinco personagens de obras distintas da época se tornam o *locus* de observação científico-literária da sexualidade feminina que desponta no início do século XX como objeto de desejo e de comentário, entre as páginas dos livros e a dos periódicos, mobilizando diferentes perspectivas sobre o lugar da mulher na sociedade e suas reivindicações: Hortência do livro já citado de Marques de Carvalho; Ruth do conto “Caso de Ruth” presente em *Ânsia eterna* (1903) de Júlia Lopes de Almeida; Dona Carolina ou Carola em *Bom-Crioulo* (1895) de Adolfo Caminha; Jessie do conto “Paixão Lésbica” presente em *Torturas do desejo* (1922) de Carlos de Vasconcelos; e Pérola Marina do conto “Tempestades” publicado n’A *Gazeta de Notícias* em 1907 sob o pseudônimo de Rosa do Surubiú, de autoria de Gilka Machado.

Entre curiosidade e proibição, pulsão e recalque, e vontade e culpa, podemos apontar os binômios exuberância sexual e repressão moral e desejo incessante e frustração como os elementos-chave que desencadeiam os contornos, por vezes violentos, das personagens femininas que transitam entre a abstinência e o excesso libidinal, devido à organização cultural patriarcal e ao contrato social do casamento, cuja repercussão para as mulheres era, por vezes, desastrosa. Dentre as várias temáticas abordadas nos textos selecionados, escolheu-se trabalhar com especial atenção os conflitos e anseios do despertar sexual da mulher, assunto bastante abordado nas obras especialmente aquelas cuja protagonista é uma jovem se iniciando (ou sendo iniciada) na atividade sexual, e sua relação com fatores que são apontados nas narrativas como predisposição para que as personagens desenvolvam o quadro de histeria, como: “superabundância vital” ou vivacidade; tendências degenerativas herdadas; curiosidade; intensa capacidade criativa e de fantasia ou imaginação erótica; bovarismo (querer o que não pode e nunca estar satisfeita); necessidade patológica de satisfazer e agradar ao outro do sexo masculino, remetendo à disputa freudiana infantil da menina pela atenção do pai (em detrimento da mãe que lhe é rival) caracterizando a sua passividade nessa relação; e a característica de sonhadora.

Na verdade, conforme esclarece Juliet Mitchell em *Loucos e medusas*: o resgate da histeria e o efeito das relações entre irmãos sobre a condição humana (2006) enquanto a

construção da histeria como uma característica feminina foi habilmente articulada ao longo de séculos, os mesmos sintomas manifestados no homem raramente foram considerados fora da normalidade, no máximo como uma excentricidade infantil: “Enquanto nas mulheres a histeria esmaece-se facilmente em feminilidade, em homens ela aparece como o próprio oposto da masculinidade” (p. 205-206). Isso significa dizer que aquilo que nos homens é considerado como doentio ou extravagante, nas mulheres torna-se traço de personalidade, de caráter, ou na nomenclatura oitocentista de “temperamento”, operando-se uma sexualização da histeria que foi historicamente utilizada como forma de controle e opressão, levando, por exemplo, à fogueira milhares de mulheres durante mais de trezentos anos de Inquisição na Europa.

No entanto, a minha pergunta é diferente: por que a histeria é vinculada às mulheres? Usando como exemplar o entendimento psicanalítico da histeria, questiono a suposição de que haja uma equivalência entre feminilidade e histeria, defendendo em vez disso que a histeria foi feminizada: repetidas vezes, uma doença potencial universal foi atribuída ao feminino; igualmente, ela desapareceu como doença depois da observação irrefutável de que homens pareciam manifestar suas características. (MITCHELL, 2006, p. 23-24)

Dentro da história da histeria, a autora britânica ressalta várias abordagens diferentes da doença em variados contextos culturais, ressaltando que pelo menos até o século XVII, nas sociedades ocidentais, ela esteve ligada predominantemente às mulheres, à influência de emanções ou movimentações do útero, e à sedução demoníaca. O misticismo cristão, desse modo, transformou a histérica de um ser doente para uma bruxa possuída por visões. Essa observação nos revela a informação amplamente conhecida de que a fantasia é um conceito-chave no aparato psicanalítico de base freudiana, no qual a imaginação erótica é apresentada como resultante de processo de retração de um desejo sexual primitivo que sucumbiu ao recalque, provocando ao mesmo tempo prazer e angústia. Através das imagens e sonhos fantasiosos, vive-se um querer impossível, o qual no plano inconsciente se torna possível. Daí advém a característica de “sonhadora” das personagens femininas históricas como expressão de sua potência sexual, tida por um constructo patriarcal como anormalidade – o mesmo que as paralisa e oprime tornando-as doentes – revelando, igualmente, através dessa intensa imaginação erótica a sua capacidade criativa e intelectual, enfim de um ser desejante.

### **O conflito do despertar sexual e a imaginação erótica**

Podemos dividir as cinco personagens femininas mencionadas em reprimidas e hipersexualizadas, sendo o seu comportamento sexual cambiante entre a frigidez e a ninfomania, cuja causa é explorada na investigação de sua iniciação sexual na adolescência. No grupo da recusa ou do trauma sexual, Hortência, do romance homônimo de Marques de Carvalho, desponta como a grande atravessada pelos caminhos tortuosos e lacerantes do desejo. Ainda adolescente, o seu quarto revela as perturbações obscuras e latentes do seu ser em formação, sufocadas pelo esmero em manter o chão sempre lavado e limpo. Os elementos que transtornam a pretensa harmonia do quarto da jovem, sendo metonímia do seu corpo, são vários: teias de aranhas diabólicas que rasgam o branco das paredes, camadas purulentas de poeira vermelha que recobrem pedaços de jornais amarelados, figuras de mulheres e crianças coladas nas paredes, frases interrompidas nas janelas e brinquedos que simulam e mascaram violência e opressão: “Pelas paredes, figuras de mulheres e crianças recortadas dos jornais de modas estavam pregadas a goma, amareladas pelo ar, cobertas de leve camada purulenta de poeira avermelhada. Aos cantos, junto ao teto, bambinelavam-se teias de aranhas diabólicas (...)” (CARVALHO, 1997, p. 43-44). Essa atmosfera é construída de modo a preparar a cena de estupro de Hortência, atacada pelo irmão, Lourenço, após retornarem à casa da ida ao circo, onde entram em contato com a histeria coletiva das apresentações circenses, em especial do palhaço, e com a excitação causada pelas cenas erotizantes das figuras que lá habitam (como a trapezista corpulenta cuja imagem Lourenço amalgama à da irmã).

Com a figura paterna ausente, cuja referência aparece de forma frágil por um pequenino desenho de São José ao lado de seu espelho, a protagonista sofre tormentos terríveis em um sonho erótico com a presença forte de imagens fálicas de lanças e lâminas que a atravessam e amortalam. Em plena idade de floração sexual aos dezessete anos, Hortência, ao reprimir o seu desejo sexual visto desde já como sujo e pecaminoso através da educação religiosa recebida pela mãe e pelos conselhos da professora para que fugisse da corrupção do seu meio, a jovem mulher parece acreditar que qualquer manifestação de sua sexualidade será inevitavelmente nociva e vexatória: “A simples rapariga tinha horror ao homem, à junção carnal dos corpos, por temperamento, por instinto, conhecendo já todos os segredos dos sexos, em resultado da liberdade completa em que fora criada e do meio em que tinha vivido” (CARVALHO, 1997, p. 48). Os indícios e símbolos que aparecem no sonho apontam para os conflitos sexuais inconscientes da adolescente, principalmente o medo de seu extermínio, relacionando o sexo à morte, como se este representasse para ela a aniquilação do ser – uma das principais características de sua histeria.

– Matem esta safada! O astro da noite assim o quer!

Imediatamente, em toda a extensão da arenosa estrada, tilintavam os puros metais de finas espadas até então invisíveis. Por um momento, milhares de lâminas reluziram no ar, ao refletirem os pálidos raios da lua. E logo desceram num só movimento, indo cravar as pontas aceradas no corpo quase exânime da desgraçada Hortência. Esta exalou um grito de dor. Grito único, intensíssimo, repassado do mais acerbo desespero, penetrante, capaz de ser ouvido em dezenas de léguas ao redor! E foi tudo! (CARVALHO, 1997, p. 64)

Em um esforço de linguagem e imagética, o texto apresenta literariamente o tormento de Hortência de forma análoga ao processo psíquico de transformação masoquista da perversão à neurose na pessoa histérica, conforme revelam os estudos de Freud, antecipando, desse modo, o desvelamento de vários mecanismos psíquicos que só seriam descobertos no século XX. Dentro da teoria psicanalítica, a fantasia é um conceito importante com o qual Freud logo se deparou por ser estruturante na neurose, mostrando-se ao sujeito da doença, entretanto, de forma difusa e paradoxal, o qual por sua vez se encontra dividido em seu devaneio. Apesar da fantasia ser estranha para o sujeito, alheio a seus desejos mais íntimos, ela é denunciadora dos mesmos. Segundo alerta Alessandra Fernandes Carreira no texto “Algumas considerações sobre a fantasia em Freud e Lacan” (2009) a cena do sonho aponta para um significante que se encontra perdido para o sujeito, fato que instigou Freud a tentar trazer esse elemento difuso para a luz da consciência através de uma estrutura na/ da fala, já que a própria fantasia possui um enredo ou “estória”, ou seja, a sua própria estrutura. Conforme aponta a pesquisadora Alessandra Carreira, quando Freud analisa o relato de uma cena fantasiosa de menina/mulher sobre seu suposto espancamento na infância, a reconstrução da estória se apresenta através da fusão de três tempos, nos quais o sujeito se apresenta como vítima da ação violenta, sendo igualmente espectador da mesma, o que lhe confere a um só tempo prazer masoquista e voyeurismo sádico.

Ao se dedicar à descrição de como isso ocorre nas fantasias de espancamento das meninas, ele notou a existência de três tempos, quais sejam:

1. “Uma criança é espancada”: trata-se da primeira emergência da cena difusa em forma de relato. Nota-se na frase que a criança espancada jamais é o próprio analisando/autor, o que leva Freud a afirmar que não se trata de uma cena masoquista. Embora a identidade de quem bate seja inicialmente obscura, sempre revela-se como um adulto, geralmente o pai da criança.
2. “Estou sendo espancada pelo meu pai”: nesse momento do relato, a criança espancada coincide com o analisando/autor, o que leva Freud a tomar esse tempo como a emergência do masoquismo. O adulto que bate permanece o mesmo do primeiro tempo. Trata-se de uma cena que jamais teve existência real, nunca consciente, ou seja, é uma construção da análise, que ele qualifica como necessária.
3. “Provavelmente estou olhando”: o adulto que bate e a criança espancada são substituídos por equivalentes e o analisando/autor aparece apenas no lugar de quem olha, não coincidindo com a criança espancada. Há a presença de excitação sexual masturbatória e de um caráter sádico manifesto. (CARREIRA, 2009)

O desdobramento do sujeito na fantasia neurótica se processa no sonho de Hortência. Inicialmente ela sofre todas as dores das torturas que lhe são conferidas pelos diabinhos e demais personagens do pesadelo, porém, logo em seguida, ela se observa de longe como se presenciasse a cena como espectadora, sentindo, contudo, a intensidade da dor em profundo sofrimento psíquico:

Com os olhos do espírito – vendo-se através das fantasias daquele sonho extraordinário – ela viu-se desfeita num instante, cortada literalmente em pequeninos pedaços quase invisíveis. Viu seu corpo, ao princípio feito uma grande chaga, bem depressa ir se reduzindo mais e mais, até ficar deitado na areia molhada de sangue, sem carnes, informe quase, simples esqueleto raquítico, horripilante na sua alva nudez de ossos descarnados, mesquinho espólio de um ser que pouco antes era bonito e apetecível na sua juvenilidade simpática e perfeita. Os olhos da verdadeira Hortência, que jazia deitada na rede assistindo à execução de outra Hortência, da fantasiada pelo sonho, derramaram grossas lágrimas de pesar, de dor, ante o aniquilamento de uma existência em flor, no início jovial dum jovem espírito feliz. (CARVALHO, 1997, p. 64-65)

Na fantasia vivenciada por Hortência em sonho também aparece a figura de um homem gigante que remonta à estatura mitológica do titã Adamastor, filho de Gaia, representante da virilidade masculina em sua ânsia sexual desmedida e também a sua frustração. Na lenda de origem greco-romana, o terrível colosso decide possuir à força a ninfa Tétis, sendo punido por Zeus (que também a cobiçava) a se transformar no Cabo das Tormentas, aterrorizando e afundando as embarcações (é referido n’*Os Lusíadas* de Camões como “o monstrengo”). Perante essa presença arrasadora e feroz que a destrói, Hortência nada pode fazer, sucumbindo diante de sua força. Notamos, mais tarde na narrativa, que a entidade mítica fantasiada pela protagonista em muito se parece com a personalidade e o comportamento controlador e dominador de Lourenço, cuja influência ela não consegue resistir. A configuração da aproximação de Hortência com o irmão mais velho e mais experiente aponta para a relação objetual que se estabelece, na qual ele ocupa o papel de substituto de pai ou primeira figura masculina/paternal incestuosa edipiana (que está ausente) em detrimento da própria mãe, a princípio amiga, mas com a qual Hortência irá rivalizar e romper. Esse processo psicológico parece ser a causa da resignação e da passividade da personagem aos inúmeros abusos de Lourenço a quem ela se mostra presa pela necessidade patológica de agradar e satisfazer. Paralelamente a esse comportamento, a heroína é descrita pelo narrador como detentora de um “temperamento frio”, em profunda tensão entre o seu desejo sexual e a aversão ao sexo e ao homem dos quais sente nojo, sem a possibilidade de obter prazer sexual ou desejando a sua incompletude, o que também indicaria o seu gozo na frustração, revelador de sua histeria.

O desejo insatisfeito na histérica é muito recorrente, já que tudo o que ela não quer é deparar-se com a falta, e o medo de vivenciar a possibilidade de um gozo pleno, uma satisfação absoluta, que a destruiria enquanto sujeito. O histérico transforma a realidade em fantasia e erotiza tudo a sua volta, erotiza não na questão de coito, do ato sexual em si, nem relaciona com pornografia, mas os gestos dos outros são interpretados pela histérica como sexuais, voltados à erotização, e a masturbação. Assim, ao oferecer-se ao outro nunca é pensando na relação sexual, pois isto raramente acontece; geralmente a relação sexual é encarada pela histérica como nojo, e Freud já dizia, que em casos de mulheres que manifestam nojo da relação sexual pode afirmar tratar-se de histeria. (PEREIRA; SCAPIN, 2015)

Para Ana Lúcia Panachão, no texto “Belas e adormecidas: a histeria, ainda” (2008), a paralisia do prazer sexual feminino é um dos principais sintomas da histeria, mantendo-se até mesmo nos dias atuais apesar dos inúmeros ganhos das mulheres no âmbito de representação política e cultural. Conforme afirma a autora, as histéricas do final do século XIX expressavam através de seus sintomas conversivos o conflito entre desejos inconfessáveis e a defesa contra eles, denunciando através do corpo a repressão sexual vigente num contexto sociocultural, onde o lugar da mulher era muito restrito. Interessante notar que após Hortência quebrar os laços de identificação com a mãe (que funciona dentro da trama como uma espécie de arauto da moral e da virtude) e a progenitora abandonar os filhos para que vivam o seu romance incestuoso, Hortência e Lourenço parecem disfrutar de uma momentânea paz conjugal: ela se dedica a ele por inteiro nos carinhos e no trabalho doméstico e profissional, e ele procura “se endireitar”. Tal parcimônia é logo rompida pela retomada dos vícios por Lourenço e pela gravidez de Hortência. A gestação da protagonista, terrível e sofrida, faz com que ela retome a consciência moral e se arrependa dos seus atos, como se a latente maternidade pudesse exercer uma possível função de redenção para a personagem na trama. Vale ressaltar que de todas as personagens histéricas analisadas, Hortência é a única que gera um filho, o qual, apesar dos malsucedidos esforços da mãe em lhe proporcionar um futuro melhor, acaba órfão com um destino incerto, uma vez que a avó falece, Hortência é morta por Lourenço ao final do romance e este é preso pela polícia às portas do hospital em que a protagonista trabalhava.

Semelhante sofrimento psíquico é sentido por outra personagem, Ruth do conto “O caso de Ruth” de Júlia Lopes de Almeida, a qual, como Hortência, também sofre abuso por parte de um familiar próximo. Ao ter o casamento praticamente comercializado por sua avó, a baronesa Montenegro, a jovem mulher decide contar ao noivo, Eduardo Jordão, que não é mais virgem ou “pura”. Contrariando a imagem de quietude e moderação com que a avó a pinta, Ruth se aproxima do noivo com “o fulgor de seus olhos belíssimos, bafejando-lhe as faces com o seu hálito quente” (ALMEIDA, 1903, p. 4). O pretendente se espanta com o seu comportamento e a olha “como se olhasse para uma louca” (*Ibid.*), transfigurada a seus olhos por sua atitude de



enfrentamento. E, de fato, ao final do conto o corpo de Ruth é queimado por Eduardo em cena parecida com a fogueira das bruxas na perseguição católica da Inquisição. A recusa da jovem ao noivo, levando-a ao suicídio, é confirmada pelo medo da insatisfação, da morte e da frustração, representadas pelo fantasma do padrasto, o qual sempre ficaria entre os dois amantes. Conforme observa Juliet Mitchell, a pessoa histérica depois de uma guerra teme inconscientemente a vingança ou possessão pela pessoa morta que matou ou ameaçou. Em Ruth, podemos admitir o fantasma do barão como personificação da culpa e autocensura da personagem, como na peça *Hamlet* de Shakespeare na qual o fantasma do pai aponta a culpa do filho em não vingar a morte do pai, evidenciando a volta dos sentimentos traumáticos como sintoma na jovem, levando-a ao suicídio, possuída pelo pavor do fantasma do padrasto: “Esta pessoa morta que volta como fantasma é uma noção muito próxima do conceito psicanalítico de ‘retorno do recaiado’” (...) O pavor do fantasma pode ser encenado na possessão histérica (...) (2006, p. 48).

Dentro da esfera familiar, mesmo a mãe de Ruth também representa para ela um destino implacável – ficara parálitica – metonímia corporal de sua imobilidade social? A filha, melancólica e sombria, em sua última performance dramática de afronta resolve congelar a sua imagem de “recém-cândida” (*Ibid.*, p.6). metaforicamente representada na moldura do caixão: “de envergonhar a própria sensitiva” (*Ibid.*). Talvez ressentisse ter que se submeter mais uma vez aos caprichos de um homem raivoso e ciumento, que se casasse com ela mais por interesses financeiros (uma vez que é neta de baronesa) do que por verdadeiros sentimentos, já que, de fato, pouco ou nada conheciam um do outro.

A morbidez e o quebrantamento emocional e corporal da personagem residem, em primeiro plano, na impossibilidade de se livrar de uma situação sem saída, um cerceamento social e uma clausura que embotam a sua presença febril: “Na sua brancura de pétala de camélia não tocada, Ruth continuava em pé, no mesmo canto sombrio da casa. Os seus grandes olhos negros chispavam febre e ela amarrotava com as mãos, lentamente, em movimentos apertados, o laço branco do vestido” (ALMEIDA, 1903, p. 2). O escuro dos olhos de Ruth e do canto sombrio da sala contrastam com a sua pele pálida e o seu alvo vestido, cromatismo que parece antecipar a cena final do seu velório com o luto da sala contrastando com o seu vestido de noiva branco no caixão, como revelação antecipada de uma profunda agonia de moribunda. Para a historiadora Magali Engel no livro *Meretrizes e Doutores – Saber médico e prostituição no RJ 1840-1890* (2004), a medicina do final do século XIX e início do XX se voltou para o social investigando e prescrevendo sobre o comportamento sexual e afetivo dos indivíduos, possivelmente com o intuito de enquadrar as sexualidades dentro de parâmetros morais

burgueses, para os quais a prostituição representava um verdadeiro problema. Segundo a pesquisadora, associava-se diretamente sexualidade e afetividade, como fica evidenciado pelos textos médicos produzidos na época, expondo uma mudança na visão sobre o corpo, o desejo e o prazer, tomados como objetos de estudo – fato que marcou o início da constituição de uma ciência sexual, que pretendia impor os controvertidos limites da sexualidade sadia.

Esse posicionamento do discurso médico-cientificista do período fica nítido no texto do primeiro tratado nacional sobre o tema apresentado na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, em 1838, escrito pelo médico Dr. Rodrigo José Maurício Júnior, no qual diagnosticava os sintomas observáveis da histeria: “As mulheres nas quais predominar uma superabundância vital, um sistema sanguíneo, ou nervoso muito pronunciado, uma cor escura ou vermelha, olhos vivos e negros, lábios de um vermelho escarlata, boca grande, dentes alvos, abundância de pelos e de cor negra, desenvolvimento das partes sexuais, estão também sujeitas a sofrer desta neurose” (ENGEL, 2004, p. 50). Podemos perceber no conto que a personagem Ruth carrega muito do simbolismo presente na concepção médica dos alienistas do século XIX sobre as histéricas: ao mesmo tempo em que a protagonista tem uma aparência frágil e pálida que lembra a “brancura de pétala de camélia”, ela possui os olhos grandes, negros e febris: “Eduardo fixou na noiva um olhar apaixonado. Na sua brancura de pétala de camélia não tocada, Ruth continuava em pé, no mesmo canto sombrio da casa. Os seus grandes olhos negros chispavam febre” (ALMEIDA, 1903, p.2). Da mesma forma, transparece na fala propagandista da avó baronesa a ênfase na pretensa saúde de Ruth e de seu corpo sadio, pronto para o casamento e a procriação.

A baronesa acrescentou ainda, carregando nas qualidades da neta e fazendo ranger a cadeira de onde se erguia: — Ruth nunca foi de lastimeiras, e, apesar de mimosa e de aparentemente frágil, tem boa saúde. Um bom corpo ao serviço de uma excelente alma. Dirão: “Estas palavras ficam mal na boca”... Pouco importa: não são a verdade. Tenho outras netas, filhas de outras filhas: tenho criado muitas meninas, minhas e alheias, mas em nenhuma encontrei nunca tanta doçura, tanta altivez digna e tanta pudicícia. Aí lha deixo: confesse-a! (ALMEIDA, 1903, p. 2)

Em segundo plano, podemos vislumbrar o estado psicológico perturbado de Ruth que confessa, ironicamente seguindo a ordem de sua avó a Eduardo, a estória de seu envolvimento com o padrasto. Ela é descrita desde o início do conto como portadora de grande frieza e distanciamento, mesmo em relação a Eduardo a quem declara amar: “Pode abraçar sua noiva! Disse (...) a baronesa Montenegro ao Eduardo Jordão (...) Ele não se atreveu, e a moça conservou-se impassível. — Não se admire daquela frieza. Olhe: eu sei que Ruth o ama, não porque ela o dissesse – esta menina é de um recato e de um melindre de envergonhar a própria

sensitiva” (ALMEIDA, 1903, p.1). Na descrição hiperbólica da baronesa sobre Ruth, procurando ressaltar as suas virtudes burguesas como futura esposa, podemos perceber aspectos da personagem que, vistos fora do discurso mercadológico da avó, denunciam seu desequilíbrio mental, bem como elementos que antecipam o seu desfecho trágico:

(...) mas porque toda ela se altera quando ouve o seu nome. O corpo treme-lhe, a voz muda de timbre e os olhos brilham-lhe como se tivesse fogo lá por dentro. Outro dia, porque uma prima mais velha, senhora de muito respeito, ousasse pôr em dúvida o seu bom caráter, a minha Ruth fez-se de mil cores e tais coisas lhe disse que nem sei como a outra a aturou! Toda a gente percebe que ela o ama; mas é uma obstinada e lá guarda consigo o seu segredo... Agora, que o senhor vem pedi-la, é que eu lhe declaro que estava morta por que chegasse esse momento. (ALMEIDA, 1903, p. 1)

Pode-se ver pela passagem que Ruth é descrita como impetuosa (tem rompantes de mudança de humor), misteriosa e obstinada, além disso a avó utiliza uma expressão curiosa para demonstrar a ansiedade da neta “estava morta por que chegasse esse momento” que contrasta com o significado que ela carrega que seria de alegria, uma vez que essa frase idiomática revela um sentimento ruim, como na frase: “morta de preocupação”. O segredo que ela guarda consigo e que irá confessar, como um pecado, a Eduardo, o estupro sofrido pelo padrasto, também irá denunciar a sua neurose obsessiva que aparece no adjetivo escolhido pela avó para caracterizar Ruth: “obstinada”. A narrativa que se segue à saída da baronesa da sala deixa esse comportamento mais evidente. Ruth se transfigura aos olhos de Eduardo ao ponto dele afirmar que ela parece estar fora de si: “Eduardo, lívido, com latejos nas fontes e palpitações desordenadas no coração, amparou-se a uma antiga poltrona, velha relíquia de D. Pedro I, e olhou espantado para a noiva, como se olhasse para uma louca” (Ibid, p.4). Ao confessar a violência sofrida pelo padrasto, Ruth afirma que este a dominava, cuja influência não podia resistir, fato muito parecido com o que acontece à protagonista Hortência do romance de Marques de Carvalho. Podemos perceber um mecanismo psicológico edipiano da personagem de submissão à autoridade e severidade do padrasto, que é a figura paterna que dirigia toda a casa e a família: “— Foi há oito anos, aqui, nesta mesma sala... Meu padrasto era um homem bonito, forte: eu uma criança inocente... Dominava-me: a sua vontade era logo a minha” (Ibid, p.4). Segundo Juliet Mitchell (2006), o “querer” é um aspecto central na teoria freudiana da histeria e uma das suas manifestações na pessoa doente é a submissão ou imitação da vontade do outro: “A observação milenar de que o histérico mimetiza ou imita é substituída, na teoria psicanalítica, pelo entendimento da mimese no contexto do ‘querer’: quer-se o que a outra pessoa quer e imita-se o que aquela pessoa deseja” (p. 43-44).

Já Sigmund Freud, a respeito da neurose obsessiva em “As Neuropsicoses de defesa” (1894), afirma que a causa dessa doença mental residiria na existência de um conflito intrapsíquico de origem sexual que mobiliza e bloqueia todos os fluxos de energia. Freud propôs uma etiologia traumática para a neurose obsessiva: um evento sexual precoce ocorrido na puberdade, em que o indivíduo experimenta forte sentimento de prazer e culpa, sendo oprimido pela autocensura. Estes sentimentos são reprimidos e, em seguida, substituídos por um sistema primário de sintomas e traços: escrúpulos, vergonha, isolamento e desconfiança de si mesmo. O sucesso dessas defesas permite ao indivíduo passar por um período aparentemente saudável. Mas, eventualmente, essas defesas são esgotadas e há um retorno das memórias reprimidas com a eclosão da doença e seus sintomas concomitantes. No conto, o isolamento e os pudores e melindres excessivos (todos da casa têm que escolher as palavras para falar com Ruth)<sup>3</sup> descritos pela avó sobre a neta parecem remeter para o quadro neurótico da jovem, cujo florescimento se dá com a proposta de casamento com Eduardo, que se torna o estopim para o seu suicídio. A ideia fixa de que nada irá dar certo evidencia a natureza dos seus pensamentos negativos e incontrolláveis que a levam à morte. A palavra “obsessão” chega mesmo a ser utilizada pelo próprio narrador para caracterizar o estado mental de Ruth.

Entraria no lar como uma ovelha batida. O perdão que o noivo lhe mandava revoltava-a. (...) Ele prometia esquecer? Mas no futuro, quando se enlaçassem, não evocariam ambos a lembrança do outro? Talvez que, então, Eduardo a repelisse, a deixasse isolada no seu leito de núpcias, e fugindo para a noite livre tosse chorar lá tora o sonho da sua mocidade... Sim, a sua noite de núpcias seria uma noite de inferno! Se ele fosse generoso ela adivinharia através da doçura do seu beijo os ressaibos da lembrança do primeiro amante: e quanto maior fosse a paixão, maior seria a raiva e o ciúme. Esquecimento!... Sim, talvez, lá para a velhice, quando ambos, frios e calmos, fossem apenas amigos. Ruth pensou em matar-se. Viver na **obsessão** de uma ideia humilhante era demais para a sua altivez. Desejou então uma morte suave, que a levasse ao túmulo com a mesma aparência de recém-cândida, de envergonhar a própria sensitiva. (ALMEIDA, 1903, p.6, grifo nosso)

Desconfiada e pessimista, Ruth prefere morrer do que viver na ideia fixa da repulsa de Eduardo ou no seu fingimento de amor. Em “A disposição à neurose obsessiva: uma contribuição ao problema da escolha da neurose” (1913), Freud defende a ideia de que a evolução da obsessão está ligada a inibições de desenvolvimento, ressaltando o papel de fixação e regressão à fase anal-sádica. Assim, na relação de objeto, o ódio precede o amor e se confunde com ele: “os neuróticos obsessivos têm de desenvolver uma super moralidade para proteger seu

<sup>3</sup> “Há de ser uma excelente esposa: é bondosa, regularmente instruída, nada temos poupado com a sua educação: e se não aparece e brilha muito na sociedade é pelo seu **excesso de pudor**. Eu às vezes cismo que esta minha neta é pura demais para viver na terra. Todas as pessoas de casa **têm medo** de lhe ferir os ouvidos e **escolhem as palavras** quando falam com ela” (ALMEIDA, 1903, p. 1, grifos nossos).

objeto – o amor, da hostilidade que espreita por trás disso” (p. 325). Esse paradoxo entre amor e ódio para o objeto foi analisado por Freud no caso do “homem dos ratos”, em “Notas de um caso de neurose obsessiva” (1909), no qual ele afirma que essa relação difícil, e intrinsecamente contraditória entre amor e ódio, seria a fonte das dúvidas, compulsões e ambivalências que são características do funcionamento obsessivo. Da mesma forma, o paciente obsessivo decreta o tabu contra tocar (porque ele teme que o contato com o objeto irá forçá-lo a enfrentar a sua ambivalência não consolidada entre amor e ódio). Nesse viés de leitura, Ruth parece desenvolver, em resposta ao trauma sexual sofrido na adolescência, um mecanismo de defesa que a impede de se aproximar do noivo, temendo ser enganada ou preterida, mesmo amando-o. Podemos perceber que o desenvolvimento da doença a afasta das outras pessoas, impossibilitando-a até mesmo de tocar Eduardo, que teme o contato: “Ruth falara baixo, precipitando as palavras, toda curvada para Eduardo, que lhe sentia o aroma dos cabelos e o calor da febre. Em um último esforço, a moça fez-lhe sinal que saísse e ele obedeceu, curvando-se diante dela, **sem lhe tocar na mão**” (ALMEIDA, 1903, p.6, grifo nosso). Nem mesmo a ideia do casamento a animava, como às outras mulheres da família: “O casamento de Ruth alvoroçava a casa. A baronesa ocupava toda a gente, sempre abundante em palavras e detalhes. Só Ruth, ainda mais arredia e séria, se encerrava no seu quarto, sem intervir em coisa alguma.” (*Ibid.*)

Interessante notar que o padrasto de Ruth e, posteriormente, o próprio Eduardo também apresentam comportamento obsessivo. O finado barão é obcecado pelo tempo áureo do Império, súdito de Dom João VI e compulsivo por tudo que remetesse a essa época passada, inclusive era acumulador de objetos coloniais, traço que o texto caracteriza como “coleccionador afincado”. À medida que o barão vai envelhecendo, o seu estado mental piora cada vez mais, cuja fixação em um passado saudoso se torna patológica, representando um verdadeiro estorvo para a família que tem que atender a todos os seus caprichos, sob pena dele fazer um escândalo: “À proporção que se ia afastando dos seus dias de moço, mais aferrado se fazia aos gostos e às modas do seu tempo. Só se servia em baixela assinada com os emblemas da casa bragantina” (*Ibid.*, p.3). Dessa forma, a família apresenta condescendência com todos os excessos do barão, permitindo até as maiores excentricidades: nunca falam em política perto dele para não o perturbar e deixam-no decorar a casa com toda a quinquilharia passadista e tristonha, transformando a casa em um ambiente “sóbrio, monótono e saudoso” lembrando uma câmara mortuária. Essa nostalgia medonha do barão é sentida principalmente na sala onde abusara de Ruth, e na qual irá ser velada e queimada, repleta de erotismo religioso exposto nos quadros “sacros” em que virgens aparecem em posição lânguida “com longos e arqueados pescoços”.

“A meia tinta religiosa” das pinturas parece revelar o caráter perverso que apresentavam para o falecido padraсто como possível fonte de excitação sexual, uma vez que foi nesse ambiente, metade sagrado e metade pagão, que ele violentou Ruth durante quatro meses:

Os amigos evitavam tocar, de leve que tosse, em assuntos políticos, receosos da lonjura do capítulo que o barão a propósito lhes despejasse em cima: mas só ele, o bom, o fiel, nada percebia, e, com os olhos no passado, toca a citar ditos e atitudes dos imperadores e a curvar-se numa idolatria pelo espírito boníssimo da última imperatriz. (...) Alguma coisa disso se refletira em casa: tudo ali era sóbrio, monótono e saudoso. Cadeiras pesadas, de moldes coloniais, largas de assento, pregueadas no couro lavrado de coroas e brasões fidalgos, uniam as costas às paredes, de onde um ou outro quadro sacro pendia desguarnecido e tristonho. (...) Tinha uma fisionomia casta e grave aquela sala. As virgens dos quadros, de longo pescoço arqueado e rosto pequenino, gozavam ali o doce sossego de uma meia tinta religiosa.” (*Ibid.*, p.2-3)

Eduardo, como que assombrado pelo fantasma do padraсто, também apresenta comportamento obsessivo em seu ciúme doentio por Ruth que evolui exponencialmente até chegar ao ápice no final da narrativa ao colocar fogo no catafalco do caixão da jovem. Opera-se no noivo uma espécie de possessão histérica como “identificação projetiva” com Ruth, conforme aponta Juliet Mitchell (2006):

A mim me parece, no entanto, que atribuímos a ‘possessão’ aos outros (por exemplo aos taitas), mas que ela está por toda a parte entre nós, só que reinterpretada em termos como ‘identificação projetiva’ (o processo pelo qual um indivíduo coloca em outro sentimentos indesejados e depois identifica-se com aquela pessoa). A projeção é um processo doloroso. Vê-se isso claramente em casos de ciúme. O ciumento acha o sentimento intolerável, e assim, ao mesmo tempo, dá o sentimento a outra pessoa e depois torna real a situação. (p. 50)

O desenvolvimento da neurose obsessiva de Eduardo Jordão é engenhosamente construído pelo conto através do fluxo de consciência de Eduardo, cujo monólogo interior revela na sua estrutura linguística e no próprio formato do texto o caráter confuso, dividido e doentio dos seus pensamentos contraditórios. Podemos observar um padrão de repetição de frases como “O outro está morto há oito anos... ninguém sabe, só ela e eu...” com variações, mas utilizando sempre as mesmas palavras no início dos três parágrafos que competem às suas reflexões, parecendo simular a fixação das ideias de Eduardo; bem como muitas frases exclamativas e interrogativas, revelando a sua dúvida e desespero em relação a Ruth, cuja imagem o atraía e repelia ao mesmo tempo: “Eduardo Jordão passava agora os dias em uma agitação medonha. Atraía e repelia a imagem de Ruth, até que um dia, vencido, escreveu-lhe longamente, disfarçando, sob um manto estrelado de palavras de amor, a irremediável amargura da sua vida.” (ALMEIDA, 1903, p.5). Ao final do conto, Eduardo, transtornado por uma voz

que vem da penumbra, ou de seu inconsciente, já completamente fora de si em seu ciúme, põe fogo à essa, ao caixão, e por extensão, à sala maldita que havia encerrado em vida toda a melancolia e angústia de Ruth.

Agora estava entre as duas janelas, na grande sala sombria, espalhando sobre o fumo da essa as suas rendas brancas e o seu fino véu de noiva. Parecia sonhar som o desejado esposo, que ali estava a seu lado, pálido e mudo. Entravam já para o enterro e foi só então que uma voz disse alto, saindo da penumbra daquela sala antiga: [21] — Vai ficar com o padraço, no mesmo jazigo... (...) Alucinado, ciumento, Eduardo arrancou então num delírio o véu e as flores de Ruth, e inclinando um tocheiro pegou fogo ao pano da essa. E a todos que acudiram nesse instante pareceu que viam sorrir a morta em um êxtase, como se fosse aquilo que ela desejasse... (ALMEIDA, 1903, p.5)

A presença dos sintomas de histeria de obsessão, ou “neuropsicose de defesa” como descrito em Freud, no barão, em Ruth e em Eduardo nos permite presumir que um personagem possa ter adquirido a doença um do outro, mimetizando o seu comportamento: primeiro Ruth espelha a mania obsessiva do padraço, que por sua vez é obcecado pela época do Brasil imperial, e Eduardo manifesta no seu ciúme irracional a sua obsessão, advinda de seu contato afetivo com Ruth. Vale ressaltar também que o conto “Caso de Ruth” se compõe de cortes bruscos da narrativa, com evolução rápida de um momento a outro sem preparação prévia: o primeiro corte para o *flashback* do barão e depois outro corte para o velório de Ruth. Esse recurso estilístico, assim como acontece nos monólogos internos de Eduardo e Ruth, parecem transmitir para o texto aspectos da neurose apresentada. Desse modo, assim como as frases repetitivas dos pensamentos de Eduardo podem denotar ideia fixa, os cortes bruscos na narrativa parecem emular as mudanças bruscas de pensamento e de humor caracterizados em Ruth, como se o próprio texto ganhasse a volatilidade da protagonista.

Pérola Marina do conto “Tempestades” de Gilka Machado (sob pseudônimo de Rosa do Surubiú), assim como as personagens anteriores, também é jovem e se encontra no despertar de sua vida sexual. A manifestação do desejo e da sexualidade na personagem, diferentemente das outras, não se apresenta de forma traumática, mas ainda assim se revela como um processo angustiante. O conto se inicia com a caracterização de um vasto salão azul cercado de espelhos que refletem muita luz e flores que se confundem na exalação de suaves perfumes, local onde uma orquestra toca e se realiza uma dança. Uma aura pagã é conferida ao grupo que forma o corpo de baile quando o narrador afirma que “rendem cultos a Terpsicore, guiados por Euterpe” (SURUBIÚ, 1907) e parecem voar no salão “nas asas da valsa” (*Ibid.*). A evocação às musas gregas da dança e da música confere à descrição inicial um intenso ar de fantasia e ludicidade como se as pessoas do lugar estivessem em pleno êxtase de alegria.

Destoando dos participantes da celebração da festa, porém, é apresentada a protagonista e única personagem do conto, Pérola Marina, “formosa morena” (*Ibid.*) que se encontra isolada em um canto e que é descrita pelo narrador como possuidora de olhos que têm a capacidade de penetrar na alma de quem cruzasse com eles: “Ninguém reparara a um canto isolado do salão uma morena, de olhos que pareciam penetrar no mais recôndito dos corações para saber os seus segredos. Chamava-se Pérola Marina. Era a alegria das festas” (SURUBIÚ, 1907). Antes muito comunicativa e animada, nessa noite basta um olhar para entristecer a jovem que se encontra abatida e melancólica, pois o rapaz por quem se interessara foi conquistado por outra mais bonita. Assaltada por esse sentimento repentino de ciúme e inveja que a menina afirma ainda não ter experimentado, e que inclusive criticava nas amigas, Pérola Marina pressente que o olhar do rapaz tenha despertado nela algo que comunga com a natureza: “Assim como o relâmpago anuncia as tempestades da natureza, o olhar do belo mancebo anunciava-lhe as tempestades do coração” (*Ibid.*).

O bovarismo da jovem, conceito psicanalítico inspirado pela personagem Emma Bovary de Gustave Flaubert e recuperado por Freud como paradigma da mulher desejante, fica evidente na protagonista, uma vez que a narrativa demonstra que ela poderia se aproximar de qualquer outro rapaz no baile, mas ela insiste em escolher justamente aquele que não a quer, revelando o estado típico do anseio e do desejo insatisfeito, conforme aponta Juliet Mitchell (2006): “A literatura do século XIX usa a palavra ‘anseio’, termo adotado pelo jovem Freud; ele se expressa como algum fogo-fátuo do desejo, querendo incessantemente o que não pode ter.” (p. 43). A moça se sente rejeitada e frustrada, alimentando teatralmente um pretense sentimento de ciúme e infelicidade por toda a noite, denunciando uma espécie de prazer na dor – mesmo que fingida. Ao final da festa, os convidados se retiram aos poucos e Pérola Marina se despede tristemente de suas amigas, afirmando “deixar no salão o seu coração” e, realmente, as suas impressões e sentimentos despertados pelo baile irão reverberar mais tarde no inconsciente da jovem e na narrativa. Nessa altura do conto há um corte brusco no texto e o conto muda completamente de tom. Logo no início do parágrafo, o narrador, utilizando-se de um verbo no imperativo, convida o leitor voyeur para penetrar na cama da jovem, pedindo ao espectador da cena que repare na roupa de Marina e em sua posição, apoiada à janela: “Penetremos na alcova de Marina e vê-la-emos envolta em um branco roupão, recostada a uma janela que dá para o mar” (*Ibid.*). As janelas real e metafórica se abrem para fora da casa ao mesmo tempo que desvelam a agitação interna da protagonista. A linguagem utilizada também se modifica nesse segundo momento da trama de Marina como se o vocabulário do narrador se impregnasse do sensualismo da cena. O aspecto superficial e monótono do comportamento de Marina no baile é substituído pelas



imagens fugidias do quarto da jovem, como se o narrador convidasse o leitor para penetrar no inconsciente da protagonista.

O erotismo da cena é explicitado por elementos que ao longe influenciam Marina, ou são imaginados por ela, os quais suavemente produzem um efeito extasiante e sonífero sobre a jovem, tais como o canto dos pescadores, o vento soprando tepidamente as velas dos barcos e a lua que aparece apenas para iluminar a sua pele, através do horizonte de um céu carregado de nuvens: “Ao longe ouve-se os descantes dos pescadores, o vento agita tibiamente as velas dos barcos. A lua majestosa distingue-se perante um céu nubífero, iluminando com os seus raios as alvíssimas roupas do leito da donzela, indo depois desaparecer no ocaso” (SURUBIÚ, 1907). Todo o onirismo da paisagem antecede e se mistura ao sonho erótico de Marina, que adormece e imagina que Álvaro, o seu amado, está ao seu lado, falando ao pé de seu ouvido palavras de amor, prestes a lhe beijar. As sensações excitadas de Marina são descritas através do corpo da jovem, o qual revela todo o simbolismo implícito na personagem e no conto.

Fatigada, Marina adormeceu. Começou a sonhar. Oh! Que formoso sonho!... Álvaro, aquele que amava, estava ao seu lado murmurando-lhe palavras incendidas de paixão!... Ela, confusa, sorria de prazer, os seios eburneos e empolados, oprimidos por sob as rendas níveas de um corpinho, tremiam qual duas pérolas boiando sobre a **espuma das vagas**: e quando ele lá se ia aproximando para lhe depor na fronte um fervido ósculo, despertou. (SURUBIÚ, 1907, grifo nosso)

A passagem acima evidencia mais claramente a construção de Pérola Marina com referência explícita à deusa Vênus, para os romanos, ou Afrodite para os gregos, filha de Zeus e responsável por inspirar nos mortais o amor, tanto ideal quanto carnal, a beleza e a sexualidade, sendo também ligada a estímulos de fertilidade, prazer e alegria. O trecho “tremiam qual duas pérolas boiando sobre a **espuma das vagas**” que remete aos seios da jovem se aproxima diretamente à pintura de Sandro Botticelli “O Nascimento de Vênus” (1484–1486) em que a deusa do amor é caracterizada em seu nascimento a partir do sêmen de seu pai que cai na água, tornando-se espuma e dela surgindo Afrodite de dentro de uma concha: a pérola do mar – que no conto equivale à protagonista Pérola Marina, igualmente nascendo para o conhecimento de seus desejos sexuais. Dessa forma, torna-se coerente todas as alusões marítimas do parágrafo anterior, tais como o canto dos pescadores, os barcos e a influência irresistível da lua. A identificação de Pérola Marina se revela integralmente conectada à natureza, cujos elementos parecem compartilhar da excitação sexual experimentada pela jovem. O céu que antes anunciava chuva, assim como os olhos do menino anunciaram o sonho erótico de Marina, agora, ao final do conto, está em plena tempestade com relâmpagos e grossas nuvens

negras, as ondas do mar produzem gemidos ao crepitarem alucinadamente, batendo contra as pedras na praia, e o vento sibila em aguda euforia. Esse estado de orgia da natureza é sentido pela jovem como extensão de sua disposição interna, o que a faz pronunciar a fala final do texto, e sua única, já que os pensamentos e sensações de Pérola Marina são revelados por um narrador onisciente de terceira pessoa ao longo do conto: “ – Lá fora as tempestades da natureza; cá dentro as tempestades do coração” (SURUBIÚ, 1907).

### **A superabundância vital e a personalidade sanguínea**

No outro polo de uma sexualidade exacerbada, estão as personagens de Dona Carolina de *Bom-Crioulo* de Adolfo Caminha e Jessie do conto “Paixões Lésbicas” de Carlos de Vasconcelos. A primeira, dona de um desejo sexual muito intenso, é descrita como uma personagem lasciva e escravizada por seus desejos, mesmo que estes a coloquem em perigo, como é o seu caso com o jovem Aleixo cobiçado por Amaro, o “bom-crioulo”. Portuguesa radicada no Brasil e ex-prostituta, Dona Carolina, respeitosa dona de pensão, mostra a sua face mundana e carnal, mudando de nome para Carola, ao conseguir conquistar o inexperiente marinheiro. Aos vinte anos, abria casa de prostituição, ganhando pequenas fortunas e fazendo sucesso como “Carola Bunda”, pois já era roliça e “gorducha” (CAMINHA, 1995, p. 63). Aos quarenta e poucos anos, empreendedora, já vivera muito e interpretara Vênus durante o carnaval, conservando a mesma libido de antes e possuindo muitos amantes e “arranjos”. A sua intensa voluptuosidade sexual parece transparecer no seu corpo, que é descrito como muito largo e expansivo: “D. Carolina estufada, muitíssimo gorda, cabeceando, sem fôlego” (*Ibid.*, p. 66). Além disso, o seu grande apetite por comida (como também o sexual) apontam para um estado de compulsão ou transtorno alimentar, fruto talvez de um ser desalojado, o que indicaria a sua condição histórica: “transtornos alimentares são amplamente considerados uma característica predominante na histeria” (MITCHELL, 2006, p. 44). Outro fato interessante sobre Carola é que a sua herança portuguesa parece transparecer no livro como uma espécie de influência hereditária degenerativa, como se o seu sistema neurológico pretensamente fraco à carne fosse suscetível pelo amalgamento do seu temperamento quente com o calor dos trópicos: “Praí, meu jasmim de estufa, praí! Vais conhecer uma portuguesa velha de sangue quente. Deixa a inocência pro lado, vamos!....” (CAMINHA, 1995, p. 88)

A influência de Carolina sobre Aleixo é magnética e violenta: “D. Carolina chegava-se pouco a pouco, estreitando-o, colando-se-lhe num grande ímpeto de fúria lúbrica, de mulher gasta que acorda para uma sensação nova...” (*ibid.*, p. 88). O ímpeto lúbrico de Carola é tão

grande que o narrador chega a chamá-la de “mulher-homem” que desejava deflorar o grumete como um animal. A transfiguração de Carolina revela a sua faceta ninfomaníaca, em sua potência sexual desmedida, apresentando sintomas como olhar faiscante, rosto congestionado e força descomunal, semelhando a uma fera no cio: “Ela, de ordinário tão meiga, tão comedida, tão escrupulosa mesmo, aparecia-lhe como um animal formidável, cheio de sensualidade, como uma vaca do campo extraordinariamente excitada, que se atira ao macho antes que ele prepare o bote... Era incrível aquilo! A mulher só faltava urrar” (*ibid.*, p. 88). Em tudo, a personagem de Carolina parece exceder à normalidade do que se esperaria de uma mulher do fim do século XIX: não é casada, é amante de vários homens, tem o seu próprio negócio, a sua risada é alta, os seus trejeitos exuberantes, é transgressora em todos os aspectos, revelando uma personalidade nervosa, estimulada pela conquista de Aleixo: “A portuguesa desatou numa risada límpida e gostosa, de uma sonoridade vibrante, sacudindo os quadris, cabeceando histericamente: Ora o meu pimpolho! Ora o rico pimpolhozinho! E ria, ria num desespero. (...) Sentia-se outra depois que se metera com o pequerrucho: retesavam-se-lhe os nervos, abria-se-lhe o apetite (...)” (*ibid.*, p. 114).

A última personagem que apresenta uma vitalidade sensual excessiva é Jessie do conto “Paixão Lésbica”, no qual a protagonista se vê em plena frustração, uma vez que, recém-casada, o seu marido não apresenta mais interesse em manter relações sexuais, devido a uma pneumonia que teria enfraquecido o seu corpo, como se a intensa atividade sexual dos primeiros meses de casamento tivesse provocado tal quadro patológico. Mr. Jones, frígido ou “dotado do temperamento morno dos anglicanos” (VASCONCELLOS, 1922, p. 172-173), como o caracteriza o narrador, sublima a sua libido na atividade profissional, tornando-se grande empresário e rico comerciante. Jessie, restrita ao lar e caracterizada como muito jovem e bela, cujo nome em hebraico remete a “cheia de graças, agraciada por Deus”, porém, sofre por não poder satisfazer o seu desejo sexual. De forma semelhante à Carola, Jessie é apresentada pelo narrador como uma mulher de personalidade sanguínea, tendo na hereditariedade de seu sangue gaulês a causa de seu furor uterino e de sua intensa imaginação erótica. Torturada pelos “estertores da carne”, Jessie sofre com delírios noturnos e convulsões histéricas pelo corpo devido à abstinência sexual: “Jessie viu-se obrigada a armazenar seiva e a sentir o desprazer de desabrolhos irritáveis, exasperantes, inglórios, em ilaqueações de sonhos, espoucando em vertedoras como a ‘hevea’ amazônica quando deixa de sangrá-la a machadinha...” (VASCONCELLOS, 1922, p. 173).

Jessie, por sua vez, acompanhada da amiga June recém-encontrada e “hostil aos homens” parece transferir o seu desejo sexual para a arte, com especial ênfase na literatura e na pintura,

lendo livros eróticos de Suzana, a famosa cortesã, de Guilherme Appolinaire e observando quadros de pintores famosos, como Delacroix e Van Wingen que remetiam a cenas de nudez e orgia. Seguindo a máxima decadentista “A Vida imita a Arte mais do que a Arte imita a Vida” as duas mulheres, excitadas pelas imagens entorpecedoras das pinturas e dos livros e “em surtos de entusiasmo e febre afrodisíaca” (*Ibid.*, 177), decidem saciar mutuamente o seu desejo. Interessante notar que June já é apresentada desde logo tendo a sua orientação sexual como lésbica, Jessie, no entanto, não é caracterizada pelo narrador como tal, na verdade, a fruição de sua libido é tão intensa que ela não objetifica em um sexo ou em uma pessoa o que nela é puro transbordamento, revelando a sua ninfomania, como fica claro na seguinte passagem: “Jessie, por seu turno, como que corporalmente divorciada do marido (...) encontrava-se ‘em train’, no dizer das boulevardianas em Paris: apta a qualquer assalto impressionável, fosse por um homem ou por quem insinuasse estranho ‘processus’, nunca dantes imaginado, nem sequer em sonho concebido” (*ibid.*, p. 180). Além dos capítulos afrodisíacos das páginas de Apollinaire e dos quadros tentadores de Rochegrosse, as duas mulheres se servem de essências e odores exóticos, como o almíscar, o sândalo e a mirra, para estimular ainda mais o desejo erótico, evocando as cenas sensuais babilônicas que imaginavam a partir das obras de arte, como se Jessie e June as emulassem.

## **Conclusão**

A literatura nacional do final do século XIX e início do XX parece ter absorvido os vapores emanados pela chaga da sexualidade reprimida no seio da hipocrisia pequeno-burguesa da sociedade brasileira finissecular, sendo o olhar apresentado pelas obras mencionadas uma espécie de investigação acerca da natureza humana, especialmente de uma natureza feminina no despertar de sua sexualidade, e a influência da vivência sexual nas relações familiares e sociais, sondando as causas possíveis das psicopatologias. Como consequência do controle maciço dos corpos, as doenças mentais, que antes eram tratadas como possessões demoníacas, passam a ser analisadas a partir dos estudos pioneiros realizados pelo médico e cientista francês Jean-Martin Charcot, sendo a feminilidade um verdadeiro problema para a psicanálise que ensaiava os seus primeiros passos. A mulher, concebida como detentora de uma condição doentia e de um temperamento nervoso, pareceu ser a tônica da formação dessas personagens mórbidas, monstruosas ou loucas, cuja possibilidade de manifestação sexual só podia se dar de forma tortuosa e mortificante em resposta à repressão do corpo. Entretanto, a aparição recorrente de heroínas histéricas nessas narrativas aponta na direção de uma outra abordagem

das obras da *belle époque*, em especial aquelas de cunho naturalista, não mais sob o ponto de vista de punição do desregramento moral ou sexual, mas como denúncia do adoecimento mental das mulheres dentro de um constructo social que as imobilizava e inutilizava. Entre frígidas e ninfomaníacas, essas personagens históricas revelam e contestam, sobretudo, o imaginário médico-cientificista do século XIX, dentro de um discurso que prescrevia as formas de uma sexualidade sadia, e entendia as mulheres como entes possuidores de um sistema neurológico demasiadamente suscetível à influência hereditária, familiar e, principalmente, do útero, o qual poderia, segundo a crença e o medo da época, dominar o cérebro, levando à histeria e à loucura.

## Referências

ALMEIDA, Júlia Lopes de. O caso de Ruth. In: *Ânsia Eterna*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903. Disponível em: <https://sobreomedo.files.wordpress.com/2016/01/almeida-julia-lobes-de-o-caso-de-ruth.pdf> Acesso em: 05 de jun. de 2018.

BULHÕES, Marcelo. *Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2006.

\_\_\_\_\_. Histeria, sedução e frustração. In: *Cadernos Neolatinos*. Rio de Janeiro: Departamento de Letras Neolatinas; Faculdade de Letras da UFRJ, ano IV (número especial), abril de 2005.

CAMINHA, Adolfo. *Bom-crioulo*. São Paulo: Ática, 1995.

CARREIRA, Alessandra Fernandes. Algumas considerações sobre a fantasia em Freud e Lacan. In: *Periódicos Eletrônicos de Psicologia da USP*, v.20 n.2 São Paulo jun. 2009. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-51772009000200002](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51772009000200002) Acesso em: 15 de jul. de 2018.

CARVALHO, Marques de. *Hortênci*a. Edição Especial. Belém: Cejup/Secult, 1997.

ENGEL, Magali. *Meretrizes e Doutores – Saber médico e prostituição no RJ 1840-1890*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

FREUD, Sigmund. *The disposition to obsessional neurosis: a contribution to the problem of choice of neurosis*. In: *SE*, 1913, 12: p.311-326.

\_\_\_\_\_. *Notes upon a case of obsessional neuroses*. In: *SE*, 1909, 10: p. 151-318.

MITCHELL, Juliet. *Loucos e medusas: o resgate da histeria e o efeito das relações entre irmãos sobre a condição humana*. Tradução de Maria Beatriz Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

PANACHÃO, Ana Lúcia. Belas e adormecidas: a histeria, ainda. In: *Revista Percurso – 40 anos de formação*, ano XXI, publicação online em junho de 2008. Disponível em:

[http://revistapercurso.uol.com.br/index.php?apg=artigo\\_view&ida=89&ori=autor&letra=P](http://revistapercurso.uol.com.br/index.php?apg=artigo_view&ida=89&ori=autor&letra=P)  
Acesso em 30 de jun. 2018.

PEREIRA, Francieli Brunheira; SCAPIN, André Luís. Desejo insatisfeito: considerações sobre a histeria segundo a psicanálise. In: Revista Uningá. Maringá, v.23, n.2, p.31-36, Jul-Set, 2015. Disponível em: [https://www.mastereditora.com.br/periodico/20150803\\_095412.pdf](https://www.mastereditora.com.br/periodico/20150803_095412.pdf)  
Acesso em: 06 jun. 2018.

PRIORE, Mary Del. *Histórias da gente brasileira: império* (vol.2). Editora LeYa, 2016.

SURUBIÚ, Rosa (Gilka Machado). “Tempestades”. In: Contos e fantasias, *Gazeta de Notícias*, edição 00067, p. 01, 08 de março de 1907.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Petrópolis.

VASCONCELOS, Carlos de. Paixão Lésbica. In: *Torturas do desejo*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1922.

Recebido em 31/08/2018

Aceito para publicação em 10/12/2018