

O caso Naná: representações de gênero no encontro entre texto e imagem no século XIX

Ana Paula Vosne MARTINS*

O modo essencial de ver a mulher, a utilização dessas imagens, não se modificou. As mulheres são descritas de um modo muito diferente dos homens, não porque o feminino é diferente do masculino, mas por se continuar a pressupor que o espectador “ideal” é masculino e a imagem da mulher se destina a lisonjeá-lo.

John Berger

RESUMO

Este texto discute a produção de representações de gênero nos textos literários e nas imagens pictóricas no século XIX, com ênfase na imagem da mulher fatal, tomando como fonte principal o romance de Emile Zola, Naná, publicado em 1879, na França. O objetivo é entender o impacto das idéias sobre as relações de gênero bem como sobre as mulheres no processo de produção cultural, divulgando estereótipos que até hoje estão fortemente enraizadas em nosso imaginário social.

Palavras-chave: representações, gênero, cultura.

ABSTRACT

This paper discusses representations of gender in literary texts and pictorial images in nineteenth century, focusing on the image of fatal woman, using as main source Emile Zola's novel Nana, published in France, in 1879. Its goal is to understand the impact of ideas on gender relations, as well as on women in the process of cultural production, which spread deeply rooted stereotypes in our social imaginary till today.

Key-words: representations, gender, culture.

* Doutora em História Social pela Unicamp. Professora adjunta do Departamento de História da Universidade Federal do Paraná. ana_martins@uol.com.br

O objeto das reflexões presentes neste artigo vem me acompanhando há alguns anos, seja no âmbito das problematizações formuladas na pesquisa, seja como observadora e consumidora de imagens publicitárias ou leitora dos veículos da imprensa. O tema que desenvolvo aqui é resultado de um mal-estar que tem sua origem quando ainda desenvolvia minha dissertação de mestrado.¹ Trata-se da objetivação da imagem feminina, sempre acompanhada de significações ambíguas que, no conjunto, produzem representações e modelos que são verdadeiras camisas de força culturais, tendo em vista o bombardeio incessante de imagens de definições do que é ser Mulher, principalmente pela moda, publicidade e televisão. Haja tempo e dinheiro para se *com-formar* a esta Mulher jovem, magra, sedutora, bem vestida, informada, inteligente, mas que acima de tudo continua sendo definida por um atributo fundamental: a beleza, seja a que preço for.

Algumas das fontes que utilizei então, eram romances e revistas direcionados para o público feminino nas décadas de 50 e 60. Nestas fontes há, nitidamente, dois modelos femininos: a heroína e a anti-heroína. A primeira vence por qualidades morais, é frágil fisicamente, uma “mulher desmaiante”, mas devido às suas virtudes ela vence, isto é, conquista o homem. Já o segundo modelo é a mulher imoral, possuidora de uma beleza traiçoeira e perigosa, seduzindo o homem com sua sexualidade transgressora e artimanhas, mas a lição moral sempre prevalece nos enredos, acabando a vilã sozinha remoendo suas maldades ou então sendo castigada com a morte. Não há lugar para *bad girls* no reino da ficção e como este pretende ser um espelho da realidade, as leitoras sorviam a cada exemplar uma clara lição moral: a mulher vence pelas virtudes e pela virgindade cobiçada, só entregue no casamento. A beleza é importante, afinal as heroínas são todas belas, mas a conquista tinha que ser pela virtude, a única porta para o paraíso terrestre das mulheres: a maternidade no casamento.

Esta mesma objetivação do feminino está nas fontes que analisei durante a elaboração de minha tese de doutorado.² Novamente imagens e textos se articulam na produção intelectual e científica voltada para a defini-

1 MARTINS, A. P. V. *Um lar em terra estranha*: a aventura da individualização feminina. A Casa da Estudante Universitária de Curitiba nas décadas de 50 e 60. Curitiba, 1992. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Paraná.

2 *A medicina da mulher*: visões do corpo feminino na constituição da obstetrícia e da ginecologia no século XIX. Campinas, 2000. Tese (Doutorado em História) - Unicamp.

ção do feminino, com suas representações do normal e do patológico, da beleza virtuosa e passiva e da beleza transgressora da amante fatal. Estas representações produzidas no século XIX me incomodavam, pois embora os termos tenham mudado, é incrível a vitalidade do mesmo processo cultural de produção de imagens e textos que procuram definir o feminino e, mais do que no passado, restringem a feminilidade a rígidos padrões de beleza geradores de frustração, consumismo desenfreado e doenças como a anorexia e a bulimia.

Como entender o império das “mulheres perfeitas” sobre nós? Que apelos sedutores são estes? Como funcionam? As respostas são complexas e exigem uma análise do impacto da cultura visual sobre os comportamentos e expectativas da mulheres num mundo regido pelos valores de mercado, no qual não se apela mais às virtudes femininas, mas para corpos perfeitos que expressem auto-controle, competência e disciplina. Os termos são outros, mas a armadilha é a mesma, forjada no campo das palavras e das imagens.

Este artigo é, portanto, uma primeira abordagem sobre o que qualifico de ilusões da perfeição, produtos da cultura que pretendem ser análogos a uma realidade idealizada por escritores e artistas, preenchida por mulheres boas e más, sãs e doentes, virtuosas e degeneradas, enfim, por criaturas que são produtos da imaginação masculina.

Tomando como referência algumas das principais discussões da historiografia que aborda o gênero na cultura e na ciência oitocentistas, procuro entender a produção das representações do feminino na confluência e complementaridade de textos e imagens, especialmente aqueles que tiveram maior inserção social como a literatura e a pintura, embora não se possa subestimar a divulgação para o público leigo dos textos especializados de médicos e cientistas, um fenômeno essencial para se entender o processo de transferência e transformação dos conhecimentos.³

3 SPINK, M. J. (Org.). *O conhecimento no cotidiano*. As representações sociais na perspectiva da psicologia social. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 32.

A primazia do sentido do olhar

Em uma carta datada de 1877, J.K.Huysmans, famoso autor francês, escrevia: “e dizem que desprezamos as mulheres. Logo nós que passamos o tempo todo pensando nelas e tentando reproduzi-las.”⁴ Esta frase demonstra a mobilização de pintores, escultores e escritores em torno das representações do feminino, especialmente no século XIX, quando a cultura visual e escrita produziu uma grande variedade de reproduções, como disse Huysmans.

Mesmo que se possa argumentar que se trata de uma continuidade temática, a miríade de representações escritas e figurativas sobre o feminino no século XIX se inscreve no que poderíamos chamar de uma nova economia visual na qual se inserem as artes plásticas, a literatura, a emergente cultura de massas e as ciências. Na verdade, há uma conjunção de circunstâncias que propiciam esta primazia do olhar sobre tão diferentes objetos que desfilam pela produção cultural oitocentista.

Em primeiro lugar a ciência fornece o modelo ao romper com a tradição especulativa e entrincheirar-se nos templos modernos do conhecimento: os laboratórios. A verdade está nos detalhes, na visão microscópica das células e tecidos que o olhar desimpedido do cientista esquadrinha. Mas esta verdade extrapola o laboratório. Seu alcance é social, ao utilizar os mesmos métodos para explicar “anomalias” ou “patologias” detectadas no tecido social. Médicos e cientistas são instados a se pronunciar sobre os males da modernidade: doenças venéreas, alcoolismo, tuberculose, doenças nervosas, mas também sobre a pobreza, a prostituição, o crime e, terreno fértil, as diferenças humanas e seu impacto na organização da sociedade e na distribuição do poder.

Por outro lado, a diversificação da economia com a nova ordem capitalista teve um impacto considerável tanto na vida pública quanto na vida privada. Espaços desimpedidos para o fluxo e a exposição das mercadorias eram necessários, com avenidas, ruas e bulevares onde o princípio da visibilidade se faz presente. Por outro lado, o desenvolvimento econômi-

4 Apud DOTTIN-ORSINI, M. *A mulher que eles chamavam fatal*. Textos e imagens da misoginia fin-de-siècle. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

co contribuiu para a dinamização da produção cultural, através do consumo e pela valorização do capital cultural ambicionado pela burguesia, como parte de seu projeto de afirmação e distinção de classe.

Na esfera privada o impacto da ordem capitalista foi certo nas relações de gênero, ao se assentar na divisão sexual do trabalho e num conjunto de preceitos morais fundados em definições rígidas de esfera de ação masculina e feminina. O que é importante ressaltar destes novos arranjos de gênero que atingiram primeiro as camadas médias urbanas, é a articulação entre diferentes discursos – intelectual, médico, científico, religioso e econômico – em torno dos papéis de gênero nesta nova ordem familiar, especialmente da mulher. Sendo cientificamente definida pela fragilidade física e emocional, a mulher foi excluída da ação na esfera pública, que exigia força, agilidade, determinação e racionalidade, todos atributos masculinos. Cabia ao homem, portanto, agir no mundo e expor-se aos benefícios mas, também, aos riscos que a atividade econômica podia representar para sua integridade moral. Por complementaridade, à mulher cabia a missão de servir como guardiã moral da família, criando um mundo à parte, um ninho regenerador da alma masculina.⁵

As artes visuais e a literatura desempenharam importante papel na divulgação destes modelos de gênero fundados na oposição das esferas de ação e na idéia de complementaridade sexual. Ambas articularam as idéias dominantes sobre as relações de gênero através de romances, folhetins e representações imagéticas cada vez mais acessíveis ao público de classes médias, divulgando modelos de comportamento devido à capacidade de persuasão destas representações marcadas pelo realismo. Talvez seja no campo da produção cultural que a primazia do olhar tenha sua melhor aplicação. Tanto nos pormenores da linguagem realista e naturalista, na qual o leitor deve “ver” o que é narrado, quanto nos pormenores da linguagem visual dos quadros e ilustrações de meados do século XIX que produzem efeitos de real, percebe-se uma complementaridade entre ambas no que diz respeito à comunicação dos padrões culturais de gênero e

5 DIJKSTRA, B. *Idols of perversity. Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. New York: Oxford University Press, 1988. p. 8 e 9.

especialmente das definições produzidas pelos diferentes agentes envolvidos na polêmica em torno do lugar social da mulher.⁶

O caso Naná ou da beleza do mal

A representação do feminino por intelectuais e artistas se insere numa longa e prolífica tradição cultural que remonta ao imaginário clássico e principalmente aos primeiros formuladores da doutrina cristã. Apesar das diferenças estilísticas e culturais, bem como das motivações, há uma constante nesta tradição: a ambiguidade da figura feminina. É como se os homens não conseguissem resolver suas inquietações frente ao seu outro, trazendo para o campo da criação artística e intelectual seus desejos e ansiedades. Como bem observou Georges Duby, há três figuras obsessivas neste imaginário masculino: a musa, a mãe e a sedutora.⁷ O enfoque deste artigo é sobre um dos estereótipos mais enraizados em nossa cultura: a mulher fatal.

Mario Praz explica que até meados do século XIX predominava na literatura o modelo byroniano de amante, cujo amor destruía a mulher amada.⁸ Já no final da década de 1850 começou a se tornar cada vez mais presente nas pinturas e nos romances europeus a figura da mulher fatal: perigosa, naturalmente destinada à crueldade e à mentira, cuja beleza e sexualidade desenfreada podiam levar o homem à ruína física e moral. Esta imagem que Praz apropriadamente chamou de “a bela dama sem misericórdia”, teve uma legião de admiradores entre artistas e escritores e sua representação foi amplamente divulgada, contribuindo para a formação visual e emocional de homens e mulheres envolvidos direta ou indiretamente com a questão da mulher que dividiu opiniões no século XIX.

6 BARTHES, R. O efeito de real. In: BARTHES, R. et al. *Literatura e realidade*. O que é o realismo? Lisboa: Dom Quixote, 1984.

7 DUBY, G.; PERROT, M. (Org.). *Imagens da mulher*. Lisboa: Afrontamento, 1992. p. 17.

8 PRAZ, M. *A carne, a morte, o diabo na literatura romântica*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996.

Os artistas e escritores participaram ativamente desta polêmica, trazendo para o processo criativo as principais idéias sobre a mulher e o feminino. De um lado feministas e seus defensores reclamavam os direitos civis das mulheres fundamentados no discurso igualitário de origens iluministas, mas também no argumento da superioridade moral da mulher por causa da maternidade. Do outro lado, os misóginos levantavam trincheiras contra as pretensões feministas como o direito ao voto e à educação universitária, brandindo argumentos fornecidos pelo determinismo sexista e racista, bem como por uma bem consolidada tradição intelectual que no máximo atribuía à mulher o estatuto de esposa e mãe, mas que não escondia o desprezo por uma criatura em tudo inferior ao homem, conforme acreditavam homens respeitados da época, entre eles alguns médicos, cientistas e pensadores como Schopenhauer, para quem a mulher era mentirosa, incapaz e evolutivamente mais próxima das crianças, devendo ser subordinada em tudo ao homem.

As diferentes posições ideológicas e as representações produzidas por ambos os lados são indissociáveis do processo criativo, como analisa Orsini: “nunca o ‘problema da mulher’ esteve tão intimamente misturado ao da criação e nunca a misoginia apareceu tão nitidamente como a própria base da expressão artística.”⁹ Certamente que nem toda a produção cultural foi misógina, embora se possa afirmar que no conjunto, livros e pinturas oscilavam entre as representações da musa e da mãe – reforçando o romantismo e a ideologia da domesticidade – e a mulher fatal, o negativo da mulher sonhada ou idealizada. Mas Orsini tem razão ao afirmar que a produção cultural oitocentista foi, em grande parte, obcecada com as potencialidades malélicas e destrutivas da mulher, dando continuidade à tradição misógina. Nesse sentido, a figura da mulher fatal foi a representação que melhor traduziu esta inquietação com o feminino.

Quem é a mulher fatal? Inicialmente ela é a cigana exótica, a Carmen de Mérimée ou a diabólica Cécily, assim descrita por Eugene Sue:

...essa crioula ao mesmo tempo esbelta e carnosa, vigorosa e flexível como uma pantera, era o tipo encarnado da sensualidade

9 DOTTIN-ORSINI, op. cit., p. 20.

ardente que só pode acender sob o fogo dos trópicos. Todo mundo ouviu falar dessas mulheres de cor, por assim dizer, mortais aos europeus, desses vampiros encantadores que, inebriando suas vítimas com seduções terríveis, sorvem até a última gota de ouro e de sangue.¹⁰

A princípio, o erotismo vampiresco da mulher fatal está associado ao exotismo das outras raças – orientais e negros em especial – mas ao longo do século XIX o erotismo fatal passou a ser associado a uma idéia que toma corpo na época: a essência feminina insidiosa e corruptora que muitos escritores informados pelas teorias médico-científicas acreditavam dormitar em cada mulher, como uma serpente pronta para atacar sua vítima. Esta idéia foi expressa de maneira inequívoca por Cesare Lombroso ao dizer que na espécie humana o elemento conservador é a mulher: “a mulher é típica, o homem é original; a fisionomia da mulher pertence à média enquanto a do homem é original. As mulheres são entre si menos diferentes do que os homens: quem conhece uma mulher conhece todas, salvo poucas exceções.”¹¹

Uma primeira imagem: o espetáculo da mulher-ídolo ou a teatralização do Eterno Feminino. Esta é uma imagem que está presente nos textos literários, nos científicos e na pintura acadêmica e impressionista. As representações do Eterno Feminino são reveladoras de um movimento de vaivém entre diferentes formas de expressão cultural analisado tanto por Dotiini-Orsini quanto por Bram Dijkstra. Estereótipos enraizados sobre as mulheres foram paulatinamente reforçados com a chancela da verdade científica e da imaginação artística, criando um verdadeiro efeito especular no qual as criaturas médicas pareciam reflexos das heroínas dos romances e das imagens pictóricas ou esculpidas e vice-versa; desdobramentos de um mesmo imaginário masculino e misógino.

Entre tantos estereótipos um dos mais vigorosos foi o Eterno Feminino, fundado em antigos preconceitos clericais, mas atualizado no século XIX pelos médicos e cientistas através do artifício da naturalização femini-

10 PRAZ, op. cit., p. 186.

11 LOMBROSO, C.; FERRERO, G. *La donna delinquente*. La prostituta e la donna normale. Torino: Fratelli Bocca, 1923. p. 116.

na. Como apontado acima, Lombroso e seus contemporâneos de profissão acreditavam que a evolução fora diferenciada para homens e mulheres. Estas permaneceram num estágio primitivo no qual as determinações naturais prevaleceram, tornando-as mais semelhantes entre si do que os homens. É o determinismo evolucionista que explica a indiferenciação expressa pelo ditado popular “todas as mulheres são iguais” ou pela frase lombrosiana “quem conhece uma mulher conhece todas”, como também propaga a idéia que o feminino é imutável, constante, uma força indomável sem princípio e sem fim, não localizada no tempo – domínio masculino da ação e da diferenciação – mas sim na Natureza.

O quadro “O Eterno Feminino” (1875-1877), de Cézanne, pode ser considerado como uma evidência deste movimento cultural acima descrito. O que torna este quadro mais instigante é o que podemos chamar de inovação na tradição.¹² Cézanne pinta com uma técnica impressionista, mas a interpretação que dá ao tema é convencional e, como num espelho, reflete as idéias correntes sobre o feminino. O centro do quadro é ocupado por uma mulher nua, ou melhor, pela Mulher, já que ela não tem nada que a identifique a não ser sua Natureza e uma inquietante passividade exposta numa configuração piramidal em fundo claro que realça sua unidade. Ao redor estão vários homens, todos identificados por suas roupas e signos da cultura (pintor, religioso, escritor, músico) formando um grupo heterogêneo e dinâmico em oposição à unidade e inércia da figura feminina para a qual dirigem seus olhares.

Cézanne representou “O Eterno Feminino” da mesma forma que escritores, médicos e cientistas, salientando a passividade e a indiferenciação da natureza feminina, mas este quadro permite avaliar não só a complementaridade cultural entre textos e imagens. É também revelador de uma reação masculina da época à desconhecida e temida sexualidade feminina; uma reação que articula voyeurismo e medo, curiosidade e atração erótica. Nesse sentido, “O Eterno Feminino” do quadro de Cézanne é uma das representações da mulher fatal: o ídolo venerado pelos homens, colocado numa situação teatral cercada por seus admiradores; o “belo animal” assim descrito por Baudelaire:

12 Este mesmo tratamento convencional com técnica inovadora é observado por Dijkstra na análise que faz do quadro de Cézanne, *As Tentações de Santo Antônio*, de 1880. Op. cit., p. 255-256.

...a mulher é antes uma divindade, um astro que preside todas as concepções do cérebro masculino; (...) é o objeto da admiração e da curiosidade mais viva que o quadro da vida possa oferecer ao contemplador. É uma espécie de ídolo, estúpido talvez, mas deslumbrante, enfeitiçador, que mantém todos os destinos e as vontades suspensos a seus olhares.¹³

Esta primeira imagem associa feminilidade, beleza mistério e indeterminação – fontes para a curiosidade e a imaginação – com o desejo masculino. É por este motivo que ela pode ser ameaçadora e fatal, por manter as “vontades suspensas”, por enfeitiçar os homens, por transformá-los num bando de admiradores ávidos em possuí-la tanto sexual quanto metaforicamente, como se pode depreender das poesias, dos romances e de quadros como este de Cézanne.

Uma segunda imagem: a prostituta. São múltiplos seus significados no interior da produção artística e literária. Ela é cadela no cio, porca, macaca, aranha, fonte de todos os males como a grande prostituta do Apocalipse. Sua imagem é também síntese do desregramento e da decadência da sociedade, principalmente nos textos de escritores socialistas e republicanos.

Entre estes se encontra o romance de Emile Zola, publicado em 1879 com o título *Naná*, considerado pela crítica literária como sendo um dos mais representativos romances sobre a prostituição do século XIX. Como bom naturalista e retratista de seu meio social, Zola impõe à sua personagem principal toda a carga de uma transmissão hereditária negativa: o sensualismo, o alcoolismo e a violência. O romance naturalista tem seu grande paradigma na prática do diagnóstico médico. Para construir o enredo Zola frequentou o *demi-monde* parisiense, anotando sua atmosfera e observando os tipos humanos, como também recorreu a amigos médicos que lhe informavam sobre sintomas de doenças e das taras. Não se pode esquecer que uma das criaturas médicas do século XIX foi a prostituta, procurada e classificada pelo saber médico.

Zola constrói sua narrativa em torno de Naná, uma jovem artista do Teatro de Variedades com pouco talento e sem uma beleza particular, a não

13 BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade*. O pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 54.

ser a de seu corpo nu. A primeira aparição da Naná em público é representando a Vênus Loira, na qual o autor descreve o magnetismo provocado por sua nudez, deixando atônitos os homens, numa representação literária muito semelhante a “O Eterno Feminino” de seu amigo Cézanne.

Naná não era um nome desconhecido no meio cultural parisiense da década de 1870. Em 1877, Manet havia pintado um quadro com o título *Naná*, recusado pelo Salão e exposto numa vitrine, atraindo muitos observadores. Segundo Otto Friedrich, este quadro parece ter sido inspirado por uma personagem homônima do romance *L'Assomoir*, publicado em 1876 por Emile Zola. Comentários contemporâneos apontam para inspirações mútuas, pois Zola teria se inspirado no quadro de Manet para construir a personagem título de seu livro.¹⁴

O quadro de Manet retrata uma jovem no seu *boudoir* vestida com roupas íntimas a empoar-se frente ao espelho. No canto direito do quadro Manet pintou um homem velho, vestido de preto e usando cartola, a olhar para a amante jovem que, por sua vez, olha para o observador. Tanto no quadro quanto no romance há algumas correspondências que são indicativas da forma como escritores e pintores abordaram o tema da mulher fatal através da prostituição. A princípio nem a Naná de Zola, nem a de Manet são mulheres fatais. Ambas são prostitutas, mas a primeira é infantil demais e não domina os homens, enquanto a segunda representa a coqueteria, a juventude e a beleza que se colocava à venda na Paris imperial, sutilmente ironizada pelo pintor com a presença do respeitável senhor de cartola. No entanto, há no quadro outro elemento que o aproxima não só do texto de seu amigo Zola, mas que insere sua abordagem do tema na corrente da produção cultural sobre o gênero.

Trata-se da vaidade e do narcisismo. Naná está frente ao espelho, um objeto símbolo da vaidade feminina e da paixão por si mesma. Bram Dijkstra comenta que o tema da mulher com seu espelho esteve muito presente na produção cultural do final do século XIX, principalmente na pintura, numa nítida referência ao estereótipo da mulher egoísta em oposição ao ideal propagado da mulher altruísta e apaixonada somente pelo marido. O

14 FRIEDRICH, O. *Olympia*. Paris no tempo dos impressionistas. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.170-171.

autor analisa vários quadros da época cujo tema é a paixão da mulher por si mesma, olhando seu reflexo na água, como Narciso, ou nos espelhos.¹⁵

Este tema também foi tratado pelos médicos. Segundo Lombroso, a vaidade era um sentimento necessário à evolução, pois, na luta sexual, a mulher não poupava esforços para conquistar o homem. Mas nem todos pensavam assim. Para outros médicos voltados para o estudo da sexualidade feminina, a paixão das mulheres por si mesmas era uma anomalia sexual, sendo o narcisismo feminino um forte indício de uma patologia que os médicos acreditavam estar assumindo proporções epidêmicas entre as mulheres: a masturbação ou onanismo. Contrapunha-se, assim, a patologia do narcisismo feminino à normalidade do altruísmo materno e conjugal.

Desta forma, as duas Nanás aqui discutidas se complementam. A de Manet está reproduzindo o tema da mulher com o espelho, vaidosa de sua beleza e a de Zola é apaixonada por si mesma:

Um dos prazeres de Naná era despir-se em frente ao seu guarda-vestidos de espelho, onde se via em pé. Ela fazia cair toda a roupa até a camisa, depois, completamente nua, esquecia-se e olhava-se demoradamente. Era uma paixão pelo seu corpo, um arrebatamento pelo cetim de sua pele e pelas linhas delicadas do seu corpo que a punha séria, atenta, absorta num amor a si própria.¹⁶

O narcisismo e a vaidade são duas fortes características da mulher fatal, mulher bela que pode destruir o homem como Zola mostra com o seu romance.

Numa de suas apresentações como a Vênus Loira, Naná conhece o conde Muffat, camarista do Imperador Napoleão III, e o seduz fatalmente. Muffat ficou paralisado com a nudez agressiva de Naná e, ao chegar no camarim, Zola descreve como ela começa a tomar posse de sua vítima:

Todo o seu ser se revoltava, a lenta posse que Naná dele tomava havia algum tempo assustava-o, recordando-lhe as suas leituras religiosas, as possessões diabólicas com que o tinham embalado

15 DIJKSTRA, op. cit., p. 132-145.

16 ZOLA, E. *Naná*. São Paulo: Edições e Publicações do Brasil, [18-]. p. 199.

na infância. Ele acreditava no diabo. Naná, confusamente era o diabo, com seus sorrisos, com a sua garganta e o seu esplêndido cabelo, inchados de vícios. Mas ele pretendia ser forte. Sentia que ela o possuía, teria renegado tudo, vendido tudo, só para tê-la uma hora naquela mesma noite. Era a sua juventude que despertava enfim, uma puberdade glutona de adolescente, ardendo repentinamente na sua friura de católico e na sua dignidade de homem de idade madura.¹⁷

Naná percebe que seu relacionamento com o conde seria mais lucrativo e passa a ser sustentada por ele, abandonando Steiner, seu amante judeu. Muffat tivera uma rígida formação católica, era um filantropo e como deputado denunciava a dissolução dos costumes na sociedade francesa. Então, tragicamente viu-se envolvido pelos tentáculos de Naná, passando a viver numa constante crise moral por defender valores como o casamento e a fidelidade e ao mesmo tempo ser amante de uma prostituta. Numa passagem em que Naná pede a ele que leia a crítica da peça em que atuava, Muffat pensa nos efeitos da corrupção feminina:

“Em três meses ela corrompera-lhe a vida, ele se sentia gasto até a medula por porcarias que nem tinha suspeitado. Tudo ia apodrecer nele, dali em diante. Ele teve um instante de consciência dos acidentes do mal, viu a desorganização levada por aquele fermento, ele envenenado, a sua família destruída... Tentava encher-se de nojo pela sua nudez.”¹⁸

Na primeira parte do romance, Naná ainda não pode ser caracterizada como mulher fatal dado seu comportamento romântico e ao fato de apaixonar-se por um artista que quase acaba com sua vida, fazendo-a frequentar o baixo meretrício. Contudo, alguns elementos já estão presentes, como a posse de Muffat e a consciência torturada deste personagem que, apesar de saber do mal que a mulher degenerada é capaz, não consegue sair da sua teia.

Na segunda parte do livro, depois da experiência terrível como prostituta nas ruas e tavernas parisienses, Naná desiste das ilusões amorosas e aceita voltar a ser amante de Muffat recebendo em troca uma rica

17 ZOLA, op. cit., p. 137-153. Passim

18 Ibid., p. 201.

mansão com vários criados para servi-la. A partir de então, ela se torna uma verdadeira mulher fatal, desprezando os homens dos quais extorquia toda a sua fortuna. Zola passa a descrevê-la como a gigante dominadora de homens arruinados:

Ela cresceu no horizonte do vício, dominou a cidade com a insolência e a ostentação do seu luxo, com seu desprezo pelo dinheiro, que lhe fazia publicamente derreter fortunas. No seu palácio, havia como um clarão de forja. Os seus contínuos desejos chamejavam ali, um pequeno sopro dos seus lábios mudava o ouro em cinza fina que o vento varria a cada hora. Nunca se vira uma tal gana de gastar. O palácio parecia construído sobre um sorvedouro, os homens com seus bens, os seus corpos, até os seus nomes, eram por ela engolidos, sem que deixassem o vestígio de um pouco de poeira.¹⁹

A mulher fatal é insaciável e como tal Naná só se dedicava a duas coisas: enriquecer e destruir. Zola insiste na sua gula, na sua voracidade de gafanhoto, cujo resultado era a desolação, construindo uma imagem que parece ter inspirado o pintor Gustav-Adolf Mossa no quadro “Elle”, de 1905, no qual se vê a figura gigantesca de uma mulher nua de formas voluptuosas e olhar vazio sentada sobre uma pilha de homens imolados. É desta forma que Zola descreve o poder da Naná gigante:

Ela ficava só no meio das suas riquezas empilhadas do palácio, com um povo abatido de homens a seus pés. À semelhança daqueles monstros antigos cujo domínio temido se achava coberto de ossos, ela punha os pés sobre crânios e rodeavam-se catástrofes... A sua obra de ruína estava feita, a mosca que voava da porcaria dos arrabaldes trazia o fermento das podridões sociais, tinha envenenado aqueles homens, bastava-lhe posar sobre eles. Estava bem, era justo, ela vingara o seu mundo, os vadios e os abandonados. E enquanto que, numa glória, o seu sexo subia e refulgia sobre aquelas vítimas por terra, semelhante

19 ZOLA, *op. cit.*, p. 377.

a um sol nascente que ilumina um campo de carnagem, ela conservava a sua inconsciência de animal soberbo, ignorando a tarefa que tinha desempenhado, sempre boa rapariga.²⁰

Naná e tantas outras mulheres destruidoras foram não só produto da criação artística, mas objetivações de um conjunto de idéias correntes sobre o feminino e as relações de gênero. Nesse sentido, são ilusões da perfeição, fornecem modelos que parecem ser análogos ao que se encontrava na sociedade, mas que, na verdade eram produtos da ansiedade gerada pela sexualidade feminina.

Zola construiu uma personagem que sintetiza o fascínio pela beleza e o erotismo com o temor pelo poder da sedução. A prostituta foi a criatura que mais temor e fascínio suscitou, como se pode observar pela descrição de Baudelaire, na qual a cortesã representa a selvageria na civilização, com seu olhar de caçadora ou de demônio, enfim, nada a não ser arte pura, isto é, a beleza particular do mal, o belo no horrível.²¹

A prostituição foi um dos fenômenos urbanos do século XIX que esteve no centro de debates polêmicos entre moralistas, médicos, legisladores e tantos outros observadores e críticos sociais. Os diferentes discursos produzidos sobre o assunto oscilavam entre os argumentos de natureza moral – o espetáculo das prostitutas nas ruas era um atentado à moralidade pública – e os de natureza médico-sanitária e econômica, ou seja, o comércio sexual era considerado uma fonte de dissipação tanto das energias masculinas quanto do patrimônio dos homens e das famílias.²²

A abordagem do assunto pela produção cultural, em especial os romances, folhetins e a pintura, reforçam estes argumentos, estabelecendo analogias entre o corpo da prostituta e o corpo social, como podemos observar no romance *Naná*. O autor explica como o meio social e a hereditariedade forjam os destinos humanos e neste sentido Naná pode ser vista

20 ZOLA, op. cit., p. 418.

21 BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade*. O pintor da vida moderna. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 66-67.

22 CORBIN, A. Commercial sexuality in Nineteenth-Century France: a system of images and regulations. In: GALLAGHER, C.; LAQUEUR, T. (Ed.). *The making of the modern bodies*. Sexuality and society in the Nineteenth Century. Los Angeles: University of California Press, 1987.

como uma vítima da natureza e da cupidez masculina. Contudo, a Naná fatal devoradora de homens, é uma poderosa metáfora de gênero da modernidade e da sociedade capitalista. A prostituta e seu séquito de homens esgotados é uma representação da depravação dos costumes, da decadência moral, da perda dos valores, da dissipação desenfreada das energias humanas, enfim, um símbolo da degeneração social que Zola denunciava nos seus romances. Mas também era um forte ícone da ansiedade masculina e da misoginia, como bem salientaram Dotin-Orsini e Dijkstra.

O que é sintomático da cultura oitocentista é esta dinâmica representacional do gênero na qual o corpo feminino é o suporte privilegiado de múltiplos e contraditórios significados. Como demonstrou Bram Dijkstra, a produção cultural do século XIX é profundamente influenciada pelas idéias sobre as relações de gênero e, neste sentido, contribuiu para a divulgação da misoginia bastante acentuada na época. Artistas e escritores faziam coro ao dar forma para os conhecimentos e preconceitos produzidos por diferentes campos do saber sobre as diferenças sexuais, influenciando decisivamente a maneira de representar o feminino no século XX, como se pode ver no cinema e principalmente na propaganda.

A acelerada inserção das mulheres na vida pública e a conquista dos direitos civis e políticos não teve impacto na produção representacional do feminino. Basta olharmos os out-doors, folhearmos as revistas, assistirmos televisão ou prestarmos atenção às letras das músicas. A lógica representacional continua a ser binária e dicotômica, reproduzindo os modelos arquetípicos da mãe e da prostituta, daquela que “é para casar” e das “cachorras”.²³

Parece que John Berger tem razão. O modo essencial de ver a mulher não foi alterado, apesar do feminismo e da autonomia econômica das mulheres. A imagem feminina continua a ser um poderoso ícone cultural, uma forma para as idéias e fantasias ainda resistentes sobre o feminino.

23 Estas duas categorias são divulgadas respectivamente por um programa de televisão e por uma letra de música, ambos voltados para o público jovem.

Referências

- BERGER, J. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BARTHES, R. et al. *Literatura e realidade*. O que é o realismo? Lisboa: Dom Quixote, 1984.
- BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade*. O pintor da vida moderna. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- CORBIN, A. Commercial sexuality in Nineteenth-Century France: a system of images and regulations. In: GALLAGHER, C.; LAQUEUR, T. (Ed.). *The making of the modern bodies: sexuality and society in the Nineteenth Century*. Los Angeles: University of California Press, 1987.
- DIJKSTRA, B. *Idols of perversity*. Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture. New York: Oxford University Press, 1988.
- DOTTIN-ORSINI, M. *A mulher que eles chamavam fatal*. Textos e imagens da misoginia fin-de-siècle. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- DUBY, G.; PERROT, M. (Org.). *Imagens da mulher*. Lisboa: Afrontamento, 1992.
- FRIEDRICH, O. *Olympia*. Paris no tempo dos impressionistas. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- LOMBROSO, C.; FERRERO, G. *La donna delinquente*. La prostituta e la donna normale. Torino: Fratelli Bocca, 1923.
- MARTINS, A. P. V. *Um lar em terra estranha*: a aventura da individualização feminina. A Casa da Estudante Universitária de Curitiba nas décadas de 50 e 60. Curitiba, 1992. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Paraná.
- MARTINS, A. P. V. *A Medicina da Mulher*: visões do corpo feminino na constituição da obstetrícia e da ginecologia no século XIX. Campinas, 2000. Tese (Doutorado em História) - Unicamp.
- PRAZ, M. *A carne, a morte, o diabo na literatura romântica*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996.

SPINK, M. J. (Org.). *O conhecimento no cotidiano: As representações sociais na perspectiva da psicologia social*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ZOLA, E. *Naná*. São Paulo: Edições e Publicações do Brasil, [18-].