Mulheres fatais e homens solitários

A Mulher que Eles Chamavam de Fatal: textos e imagens da misoginia *fin-de-siècle*.

DOTTIN-ORSINI, Mireille.

Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

Como já tem sido bastante ressaltado entre os estudiosos de História, o ato de se debruçar sobre o passado pode ser melhor compreendido a partir das questões do tempo vivido por aqueles que se lançam nesta aventura. Partindo desta idéia, podemos entender porque nós, como seres do fim do século XX – e, mais ainda, do 2° milênio cristão – temos nos interessado tanto por outras experiências de virada de século. Parece que tem estado presente a esperança de que seu estudo possa contribuir para a nossa reflexão sobre um momento em que, influenciados pelo calendário, nos deparamos com indagações, perplexidades e temores por vezes associados a imagens apocalípticas que, se por um lado, sinalizariam para um conteúdo de fim, também apontariam para a possibilidade do novo, do desconhecido.

Mireille Dottin-Orsini, em seu ensaio dedicado à análise das imagens da mulher fatal na literatura e nas artes plásticas do fim do século XIX na Europa Ocidental, com destaque para a produção francesa, sem dúvida alguma contribui para pensarmos sobre a maneira como, neste fim de século, é percebida a figura feminina na sociedade ocidental e mesmo brasileira -tão influenciada por padrões europeus, e, principalmente, franceses -, bem como sobre as transformações e permanências em relação às representações do feminino ao longo de um século.

A forma através da qual a mulher aparece nas tramas literárias, nos textos poéticos, assim como a maneira como seus traços se revelam nas pranchas dos pintores de então, que compõem o objeto de análise da autora, falam de um sentimento coletivo acerca da mulher que, por sua vez, também nos fornece importantes pistas para a compreensão da forma como naquela sociedade eram vistas as possibilidades de relacionamento amoroso entre homens e mulheres.

Se a visão que é objeto desta análise não pode ser considerada como **a** visão – unívoca – da sociedade francesa *fin-de-siècle* sobre a mulher, e nem mesmo como a visão predominante sobre o tema naquela sociedade, o que, aliás, está absolutamente longe de se constituir em intenção da autora, inegavelmente expressa a percepção de parcelas importantes da intelectualidade e do mundo das artes acerca do universo feminino. Os artistas e escritores ocupavam na sociedade francesa um lugar de destaque, dado o grande valor concedido então às formas de expressão estética e, se traduziam aspectos importantes dos sentimentos, crenças e temores de sua sociedade inseridos em um imaginário masculino, contribuíam também significativamente, através de suas atividades artísticas e literárias – ao lado dos cientistas –, para a cristalização de imagens sobre a mulher que, como a autora mesma ressalta, chegam a compor um mito que se transforma em clichê.

Estas representações do feminino nascem, segundo é apontado no livro, no seio de um ambiente intelectual e artístico profundamente marcado pela misoginia que, se encerra todo o sentido mais conhecido de repulsa à mulher, nos revela também uma outra dimensão: a de obsessão por sua figura. A mulher aparece naquele fim de século na sociedade francesa como o grande tema do mundo das artes e das letras. No entanto, se o tema é o feminino, sua expressão, como bem destaca a autora, é eminentemente masculina, já que a inclusão da mulher naquele mundo, como artista ou escritora, é veementemente bloqueada com base nas tão conhecidas - e bastante influentes então - teorias que apontavam para a inferioridade feminina diante do homem.

Neste livro, a autora, interessada justamente nestas imagens femininas filtradas pelo olhar masculino, parte da observação da grande freqüência com que aparece, sob múltiplas roupagens, a personagem da mulher fatal. Dotadas de alto grau de malignidade e de poder de destruição, estas mulheres que aparecem em romances naturalistas, poesias simbolistas e em telas de pintores do fim do século, sinalizariam, através de seus exemplos altamente negativos, para uma tendência pedagógica presente em muitas destas obras destinadas, segundo a autora, a "salvar o gênero masculino" (p.16).

Um dos muitos méritos do trabalho de Mireille Dottin-Orsini reside no vasto material documental utilizado, composto tanto por obras de literatos e artistas consagrados como Baudelaire – este apresentado como um precursor das tendências que irão se consolidar no ambiente intelectual *fin-de-siècle* –, Flaubert, Mallarmé, Zola, Maupassant, Huysmans, Degas, Toulouse-Lautrec, Gustave Moreau, entre muitos outros, quanto por trabalhos de autores menos conhecidos, "pequenos decadentes, simbolistas esquecidos, realistas de última hora" (p.17), como ela mesma os nomeia, nos quais muitas vezes a figura da mulher fatal se revelaria com maior nitidez. Estas obras, analisadas pela autora com um rigor inconteste, compõem um rico mosaico cujo colorido apresenta tonalidades nada suaves que, se, com freqüência, devem até assustar o leitor, podem, por outro lado, provocar efeito contrário, isto é, aumentar mais ainda sua atenção na leitura. O que nos parece, e isto destacamos como mais uma qualidade do texto da autora, é que o contato do leitor com as imagens analisadas no ensaio tenderia a reeditar um aspecto importante da relação estabelecida entre o leitor e apreciador de obras de arte do final do século XIX e as *femmes fatales* presentes na literatura e na pintura: a coexistência de um sentimento de repulsa com o de atração.

Realmente, nada suaves são as inúmeras representações que, recuperando antigas figuras míticas provenientes de diferentes tradições, povoarão as narrativas literárias, os textos poéticos e as telas dos pintores da época. A autora analisa, por exemplo, entre as muitas mulheres diabólicas que aparecem na literatura e na iconografia *fin-de-siècle*, a freqüência impressionante com que encontramos a figura bíblica de Salomé, dançarina que usa seus poderes de sedução para obter de Herodes a degolação de São João Batista, tendência que chega a configurar verdadeira febre entre os artistas e escritores daquele tempo. Segundo a autora, Salomé, no contexto em questão, deixa de representar uma específica personagem feminina extraída de um discurso religioso, para se transfigurar no símbolo mais acabado e generalizado da mulher fatal, que termina por se estender à mulher de forma geral e à tendência perversa que estaria contida em toda alma feminina. Esta tendência aparece explicitamente através das múltiplas representações analisadas pela autora em que a personagem, através de um sorriso frio e enigmático, expressaria seu prazer no ato da degolação. Prazer pela morte, e mais, pela tortura do homem. Uma cena como esta, mostra-se, segundo o ensaio, bastante afinada com a crença partilhada então e apoiada, em grande medida, em teorias científicas - a qual simbolizaria e reforçaria, inclusive -, que via na mulher uma criminosa nata e enxergava na prostituição uma forma disfarçada e talvez mais perigosa de crime contra o homem.

Além de Salomé, a cuja análise a autora, especialista no tema, dedica mais atenção, encontramos em seu texto referências a múltiplas 'Liliths', 'Circes', 'Lâmias', 'Messalinas', além de outras mulheres animalizadas, vampiras, entre muitas outras figuras imundas, repulsivas e venenosas que habitariam a literatura e a iconografia de então, compondo um sinistro painel de mulheres ameaçadoras e sempre fatais ao homem. A autora analisa ainda a tendência, também presente na época, de identificação da figura feminina à carniça, à podridão. Segundo ela, era muito comum a referência à mulher como um ser artificializado por inúmeros recursos, como os artefatos da moda e da toalete, que, se lhe dariam a aparência externa de beleza, esconderiam uma realidade repugnante. Via-se então a mulher como uma embusteira, que, tendo o fingimento como algo inerente à sua natureza, viveria para enganar o homem. Segundo aquelas imagens, o homem que conseguisse resistir ao domínio imposto pelas maquiavélicas estratégias da sedução feminina, encontraria a verdadeira face da mulher, isto é, a "carniça sob a boneca; múmia sob a deusa; lixo sob jóias" (p.73).

Todo este conteúdo repugnante se manifestaria ainda através de outras referências, como as que ressaltam a existência de uma familiaridade entre mulher e o sangue, situação que denotaria uma identificação feminina a tendências assassinas, sempre dirigidas ao homem, é óbvio. Também sublinhada pela auto-

ra, pelo fato de aparecer de forma reiterada em textos literários e na iconografia, é a imagem da sexualidade sem limites, da imoralidade contagiosa que residiria na mulher, produzindo um ser insaciável em que a busca desesperada pela satisfação do desejo sexual se confundiria com a ânsia destruidora em relação à figura masculina.

A respeito desta associação da figura feminina à degradação, um ponto interessante levantado pela pesquisadora em sua interpretação é o que sublinha que, numa atmosfera **decadentista** como a que teria caracterizado a sociedade francesa do fim do século, a **podridão** se revelaria como uma imagem emblemática. De acordo com a atenta visão da autora, esta percepção, encarnada, em grande medida, na figura feminina, assim como na do judeu, poderia expressar algo mais, isto é, o sentimento de que se vivia em um momento caracterizado pela **degeneração social** e **moral** que se constituiria, segundo ela, em uma das marcas de um **apocalipse** *fin-de siècle*.

Segundo a interpretação da autora, portanto, a misoginia que se fez presente com tanta força na produção deste tempo parecia também apontar para a rejeição partilhada por uma parcela significativa de artistas e escritores em relação à sua própria sociedade. Rejeição que, contendo grande dose do pessimismo tão em voga, escolhia em grande medida como alvos a razão, a ciência e o progresso, verdadeiros cânones do século XIX, materializados na sociedade moderna. Mas que encobria também, por trás dos véus do disfarce, uma fascinação em relação ao mesmo progresso - assim como se daria com a mulher -, e à própria face degradada da vida social, vista em geral como resultante daquele. Temos aqui, sublinhada com sensibilidade pela autora, mais uma dimensão da ambigüidade que podemos observar num contexto que ficou bastante conhecido posteriormente como da *Belle Époque*.

Esta ambigüidade também pode ser percebida quando atentamos melhor para o material documental analisado que, se inclui, de forma privilegiada, produções artísticas e literárias, incorpora também textos filosóficos e científicos, valorizando ainda o rico diálogo estabelecido entre estes dois conjuntos de obras. Assim, podemos notar que, embora uma grande parte dos artistas e escritores analisados estivesse inserida no clima decadentista referido, percebemos que muitos deles também não deixariam de ser seduzidos pelas concepções científicas na composição de suas obras e, particularmente, de suas figuras femininas. Segundo a autora, que em sua análise demonstra abandonar os esquematismos, esta interpenetração se verificaria tanto em obras identificadas à estética naturalista, assumidamente ajustada aos cânones científicos, quanto em outras, simbolistas, inseridas no clima de contestação à sociedade moderna.

Ainda a respeito deste diálogo estabelecido quanto ao tratamento da temática feminina, a autora revela que escritores citavam cientistas, cientistas citavam outros cientistas - sempre os mesmos -, ou, muitas vezes, os próprios escritores. Assim, na construção de suas argumentações, não seria incomum os cientistas recorrerem às tramas ficcionais, às personagens de romances, na busca de comprovação para suas teorias. Desta maneira, com base nesta impressionante tendência à inter-citação e, portanto, à circularidade, a autora demonstra que iam se cristalizando inúmeras 'verdades' acerca da mulher, não importando o quanto estivessem distanciadas da realidade.

Entre os cientistas, serão os médicos aqueles que exercerão uma repercussão mais direta na literatura e iconografia da época, partilhando com artistas e escritores a fascinação pelo mistério feminino. A autora, valorizando-os em sua análise, sublinha que se os médicos apareciam como os grandes inspiradores dos romancistas e pintores, eles também pareciam ser bastante influenciados pelo ambiente artístico e literário de então, tendo sido bastante comum que muitos deles se tornassem escritores. Como um outro exemplo, aponta ainda, em uma interpretação sensível, para a dimensão estética presente no trabalho do renomado Charcot com as histéricas no Hospital Salpêtrière que ela identifica como um **museu de mulheres**.

Segundo a autora, as histéricas - comparadas a artistas que levariam a arte do fingimento, da teatralização, ao limite -, objetos importantes de representação artística e literária de então, lembrariam manequins de cera que, numa atmosfera misógina, tenderiam a ser preferidas às mulheres de verdade. Esta estratégia de substituição de mulheres de carne e osso, tão ameaçadoras, por simulacros, é outra tendência importante enfocada pela autora em seu ensaio. De acordo com sua interpretação, observa-se a expressão, entre artistas e intelectuais, de uma verdadeira compulsão por bonecas de cera, e até mesmo por robôs femininos, afinados com aqueles **tempos modernos**. Indo mais além, a autora mostra que esta estratégia também se estenderia em direção às artes plás-

ticas, com os estetas preferindo representações artísticas da mulher, à mulher real. Substituía-se, então, o perigoso amor à mulher, pelo amor espiritual e, ao menos aparentemente inofensivo, à arte.

Este artifício, segundo a autora, parece ter se mostrado, num primeiro momento, como uma saída viável e pacífica - pois soluções mais radicais, como o assassinato de mulheres, admitido por muitos, ou a castidade absoluta seriam, sem dúvida, vias mais problemáticas - para um homem aterrorizado com a figura feminina, mas que não poderia prescindir totalmente dela. Criava-se uma alternativa que, se trazia em seu bojo a solidão masculina, a rejeição ao contato com a mulher, parecia resolver o problema de uma **guerra dos sexos** tão típica da atitude misógina. A autora mostra, no entanto, que esta solução também termina se revelando insatisfatória, já que naquele ambiente decadentista, marcado pela valorização do sobrenatural, a crença nos poderes maléficos de estátuas e quadros que retratavam mulheres será bastante disseminada, bem como a idéia de que a arte potencializaria uma essência feminina hipersexualizada e diabolizada. Assim, uma estátua de mulher, dotada de poderes de sedução sobre seu criador, como na história de Pigmalião, poderia até mesmo ser vista como mais perigosa que uma mulher real.

Como se resolveria então esta guerra dos sexos? Segundo a autora, as imagens daquele tempo, inseridas em um universo masculino, nos apontam todo o tempo para o impasse, para a descrença na possibilidade de um encontro amoroso entre homens e mulheres. Nos revelam ainda, sem nenhum disfarce, um homem profundamente solitário e que tinha na solidão uma escolha regida pelo ódio a uma mulher construída por ele mesmo, talvez para ocultar, segundo nos sugere a autora, um temor em relação a seu próprio desejo.

E hoje? Como veríamos esta questão? A autora nos chama a atenção para o fato de que o mito - e mais ainda, o clichê - da mulher fatal, com todos os perigos associados à sua figura, não estaria completamente superado. Chega a fazer referência à sua presença, na literatura francesa recente, com tonalidades bastante semelhantes às do *fin-de siècle*. Se a crença nesta figura ainda se mantém parcialmente viva, como se colocaria hoje a questão do relacionamento amoroso? Será que os homens neste fim de século (e quanto às mulheres?), ainda continuariam, ao menos em parte, optando pela solidão em lugar do amor? Será que outros novos fantasmas se interporiam hoje no relacionamento entre homens e mulheres? Estas são algumas das muitas perguntas interessantes que, a nosso ver, podem surgir para o leitor a partir do belo ensaio de Mireille Dottin-Orsini.

ANA MARIA BANDEIRA DE M. MAGALDI ■

O grito das avós, filhas e netas

Terra de Pretos; Terra de Mulheres: terra, mulheres e raça num bairro rural negro.

GUSMÃO, Neusa Maria Mendes de.

Brasília: Ministério da Cultura/Fundação Cultural Palmares (Biblioteca Palmares), 1995.

Terra de Pretos; Terra de Mulheres é fruto de uma densa e séria pesquisa etnográfica realizada pela autora num bairro rural negro, localizado no município de Parati, região sul do estado do Rio de Janeiro.

Destaca-se primeiramente, como contribuição significativa, o desvendamento da permanência e sobrevivência dos diversos grupos ou comunidades camponesas brasileiras, inclusive no sudeste industrial, negados pela ideologia hegemônica da modernidade e no geral referidos desqualificadamente como tabaréus, brejeiros, caboclos e caipiras, dentre outros. Além do que, Gusmão nos brinda com um estudo detalhado da construção política da resistência destas comunidades em defesa de suas vivências, valores e práticas, a partir do direito à terra, bem como a participação da Igreja, dos partidos políticos, das associações, sindicatos etc. na construção destes movimen-