

O poder destrutivo da sexualidade feminina na sociedade burguesa novecentista

Inês Cordeiro Dias

Abstract. In this study Inês Cordeiro Dias examines the image of decadence through the nineteenth-century prostitute as portrayed in the novel *O livro de Alda* (1898), Abel Botelho's second work in his series on social vice, "Patologia Social." This essay analyzes the central figure of the prostitute as a symbol of decadence and corruption, whose moral and social depravity contaminates her surroundings and acquaintances. As a physical site of sexual power and dominance, she portends sexual desire associated with death, and the ultimate male fear of castration.

Uma das personagens centrais do Naturalismo francês é a figura da prostituta. Em *O livro de Alda*, de Abel Botelho (publicado em 1898), o retrato da figura feminina não se afasta muito do encontrado nos romances franceses desta época. Pretendo aqui discutir a representação da figura feminina nesta época, em particular em Portugal, tendo, no entanto, como pano de fundo *Nana*, o romance que Zola publicou em 1880.

Na imaginação oitocentista a mulher está dividida em dois papéis opostos: a mulher angelical, mãe ideal, ausente de qualquer conotação sexual; e a prostituta, sensualmente tentadora, pertencente a uma escala inferior da condição humana, que destrói as vidas masculinas em que toca—e, em consequência, o universo que as rodeia.

Em *O livro de Alda* vamos precisamente encontrar estes dois tipos femininos: a mulher-anjo, Branca, noiva de Mário, o protagonista, e a

prostituta, encarnação do mal, em Alda. Como podemos verificar logo no título do romance, a figura de destaque é a da prostituta—Alda. Esta é afinal uma das figuras obsessivas da literatura desta época.

A narrativa tem o seu início numa noite de Carnaval, quando o narrador conhece Alda. Este é um encontro do acaso, de início indesejado pelo protagonista. No entanto, este acaba por se deixar levar pela atraente mascarada até à casa desta, no Bairro Alto. Embora o destino pareça ser o primeiro interveniente neste encontro, o desenvolver deste é produto do carácter de Mário, que diz ser a sua ausência de vontade que o acaba por levar a casa de Alda: “Com a minha falta de determinação e a minha inânia de vontade, estás-lhe a ver os riscos...” (Botelho 13). A passividade é assim uma característica central da personalidade de Mário, que o conduzirá a uma descida cada vez maior na escala da moral da época.

O narrador é então facilmente influenciado pelo meio que o rodeia, e isso dá-se ainda antes de conhecer Alda. Como já tinha referido, a história tem início na noite de Carnaval, votada aos excessos carnais. Toda a cidade participa nesse festim, ajudada pela natureza, que também conspira para uma excessiva sensualidade: “Tinha chovido. [...] Lufava da terra um resfolgar de sátiros” (11). Algumas das ideias centrais da obra desenham-se aqui: o contágio e a natureza, que aproxima o ser humano da animalidade. Todas estas ideias estão intimamente ligadas à construção da imagem da prostituta na época.

Um dos maiores medos associados à figura da prostituta é pois o de contágio: não só de doenças sexuais, mas também moral. Charles Bernheimer, no seu ensaio “Parent-Duchâtelet: Engineer of Abjection” (8-33), ao descrever o sistema concebido pelo higienista francês Alexandre Parent-Duchâtelet para controlar a prática prostitucional na cidade de Paris, no século XIX, mostra como o medo de contágio era central à construção da imagem da prostituta (que representava na época a sexualidade feminina). Esta deveria funcionar como os esgotos, canalizando o excesso de desejo sexual masculino para fora da cidade e para longe dos lares burgueses, para que estes não pudessem ser contaminados por esse mesmo desejo. No entanto, a obsessão de Mário não o deixa ficar-se pelo mero cumprimento das suas funções fisiológicas e este acaba por se apaixonar por Alda, passando também ele a fazer parte dos esgotos da cidade:

Esta minha febre sensual agravava-se da grande malignidade essencial da sua

origem. Não era uma função, era um desvio;

[...]

Para isso eu frequentei então os mais ignorados e abomináveis recantos, as mais repulsivas locandas, antros sem nome, [...] os mais arriscados e ignóbeis desvãos do vício [...]. (348; 350)

Mas não é apenas Mário que é contaminado. Embora de outra forma, Branca e a família são vítimas da mesma decomposição, trazida simbolicamente do Bairro Alto através da mobília que Mário compra na Rua da Rosa para a casa de Branca: Tejo, o cão da família, é atropelado e fica coxo de uma pata; o pai de Branca é vítima de gota e de uma doença cancerígena: “por todo o seu árido corpo gemia chagosamente a podridão, abria largo e fácil caminho o *processus* lento, doloroso e cruel dos cancerosos” (342); Branca morre de tuberculose, acelerada pela desilusão que teve ao saber da traição de Mário.

A narrativa inicia-se evocando o movimento de descida da personagem principal. Saindo de casa da sua noiva, que fica no Bairro de Buenos Aires, na Lapa, Mário desce até ao Conde Barão, perto da margem do rio, seguindo pela Boavista e por São Paulo até ao Rossio—zona ainda hoje conhecida como Baixa Lisboeta. É nesta descida aos infernos que adere ao Carnaval, contagiado pela sensualidade carnal evocada por esta festa, e se deixa levar até à Rua do Norte, no Bairro Alto, onde Alda mora. Embora aqui tenhamos de novo um movimento de subida, desta vez é para um bairro lisboeta conotado à época com a prostituição. Este também não é geograficamente tão elevado como a Lapa, estando além disso no centro da cidade, ao contrário de Buenos Aires, que naquele tempo ficava já nos limites desta. Note-se a simbologia do nome, indicando um lugar onde o ar é saudável. Também a descrição que Mário faz do bairro onde vive a sua noiva o situa numa zona alta: “Seguramente, viver ali era viver a cem léguas de Lisboa. Não alcançava tão alto o Mal” (91). No entanto, Mário acaba por levar a corrupção ao paraíso, como já vimos.

Se na zona onde Branca vive predomina o azul, a luz e a tranquilidade, a primeira descrição do prédio de Alda remete para uma imagem de decadência: “e aí ela parou à porta dum longo prédio da Rua do Norte, esguio e negro como um ventre de velha chaminé derruída” (20). Assim, embora Alda seja sedutora, atraente, tudo o que a rodeia indica a sua corrupção, o seu pacto com a decomposição—física e moral. A referência ao ventre da chaminé evoca portanto a prostituta como esgoto da cidade.

O interior da casa de Alda reforça o sentimento de corrupção, associando

o desejo sexual à morte e ao terror da castração—ambos indicando o medo de dissolução do sujeito. A decoração lembrava “Quase um cosmopolitismo barato de lupanar” (25), associando de imediato este espaço à prostituição. O papel de parede da sala (ou antecâmara do espaço central da casa: o quarto) era roxo escuro, cor geralmente associada à morte, à luxúria e à decomposição. Também a narrativa se inicia evocando esta cor e a sua relação com a morte: “Sob o crepe da névoa violácea, tudo numa paz de necrópole, tudo ordenado, negro e frio como um túmulo” (11-12).

O quarto estava decorado a vermelho e negro—sendo o vermelho conotado com a paixão, embora aqui, associado ao negro, remeta também para a morte. A mulher, quando evoca desejo sexual, surge quase sempre como imagem da morte—que, neste caso, está intimamente ligada ao complexo de castração—evocado ainda pela passividade do sujeito: “Por fim na esfiampada trama de um pequeno tapete do Bulhão, estendido a meus pés, esbatiam-se uns restos de paisagens com um leão dormente” (25). Este leão adormecido aponta para essa passividade masculina face à figura feminina sexualizada, que retira a virilidade ao indivíduo.

Tal como em *Nana*, uma das primeiras imagens que o leitor tem de Alda é a da sua nudez, coberta por uma camisa transparente. Charles Bernheimer, referindo-se à personagem principal do romance de Zola, aponta o facto de nessa aparição a actriz ter o seu órgão sexual coberto pelo véu, lembrando que para Muffat isso nada tem de reconfortante: “it contributes to a terrifying fantasy of the phallic woman who both absorbs his masculinity and asserts the exclusive power of her female autonomy” (223). Embora em Abel Botelho não haja qualquer referência à elisão do órgão sexual feminino de Alda, a verdade é que a reacção de Mário é muito próxima da de Muffat. A primeira descrição física de Alda introduz de imediato a androginia, retirando a Alda quase todas as características físicas femininas:

De sorte que de feminino ela só tinha o encanto próprio, a expressão menineira do rosto, a graça felina dos movimentos, e—oh meu Deus!—os dois grandes seios que bruscamente lhe rompiam do peito chato, túrgidos e altos, *anormais*, sem nenhuma transição de modelado. (Botelho 34, ênfase minha)

A única característica de Alda marcadamente feminina é então os seios, mas que pelo seu excesso adquirem dimensões monstruosas. Ao contrário da visão de *Nana*, que evoca de imediato a Muffat o medo da castração pela

ausência de qualquer símbolo fálico no seu corpo, os seios de Alda vêm preencher esse espaço. No entanto, de forma monstruosa e por isso mesmo ameaçadora: “uma só impressão me ficou, poderosa, eterna! [...] as suas duas grandes tetas, rijas e *ávidas como tentáculos*, soldarem-se-me ao tórax, abarcarem-me os flancos” (37, ênfase minha).

O que deveria ser um símbolo reconfortante revela-se afinal um elemento ameaçador e mesmo castrador. É a característica física que maior obsessão provoca e que leva Mário à decadência: “a desnorteadora monstruosidade dos seios rompendo, [...] sem harmonia, sem ligação, sem lógica, do seu torço aganadito e débil” (147). Alda acaba mesmo por ser reduzida a essa parte anatómica: “Todo o seu modo de ser se resumia, se condensava ali...” (34). Desta forma, o primeiro encontro sexual de Mário com Alda é marcado pelo medo da castração: “noite perfidamente envaginando em capitosas delícias—como o brincado estojó dum punhal com veneno—as mais cruas e amargas perversões da ignomínia e do erro” (22). Alda acaba por assumir o papel fálico da relação ao procurar Mário no seu quarto quando este tentava deixá-la (é também ela que o aborda na Baixa, quando se conhecem). No reencontro, Mário diz sentir “um como que vivo dardo inflamado invadir-me té às amígdalas [...]. — Era pois a língua dela que [...] num insustentável furor abria brecha no ponto que ao meu corpo achou mais acessível, mais próximo...” (223-24).

No romance de Zola a personagem de Nana é a metáfora da corrupção do Segundo Império; da mesma forma, Alda surge como símbolo da decadência da sociedade da época: “a minha adoração pela sua figura aganada e efêmera—maligno símbolo provocador da estética alucinada e irregular do nosso tempo—corrompera-me totalmente as sensações, envenenara a própria medula do meu querer...” (348). Tal como o próprio Mário, a sociedade não tem capacidade de decisão: “O homem moderno, sem força para usar da sua liberdade, reclama e procura com ardor a tirania dum vício! [...] hoje tem-se em pouco preço a vontade” (298-99).

No entanto, a figura feminina aqui representada é também a imagem que o homem burguês oitocentista tem da mulher. Griselda Pollock mostra como o pensamento masculino da época tinha uma visão polar desta, dividida entre a mãe e a prostituta. Isto resultava de uma incapacidade do sujeito adulto fazer coincidir a corrente afectiva e a corrente sensual na mesma mulher, uma vez que uma excessiva idealização, que despertava os sentimentos de afecto, a aproximava demasiado da imagem ideal da mãe. Assim, através do tabu do

incesto, o desejo sexual por essa mulher idealizada seria automaticamente reprimido. No entanto, o indivíduo adulto continua a sentir esse desejo, procurando outra mulher para tal, que desta vez não despolete o sentimento de incesto. Pollock chama a atenção para a localização histórica, cultural e social da formação desta heterossexualidade masculina:

Freud's text, I suggest, describes the psychological formation of a masculine heterosexuality which has a specific, historical, institutional and economic location in the hegemonic bourgeois family and bourgeois social relations of which Freud and his male patients, as well as artists of the first generations of late nineteenth-century modernism, were products. (69)

Penso que neste romance de Abel Botelho podemos encontrar o mesmo tipo de divisão: até conhecer Alda, Mário, já noivo de Branca, praticamente desconhecia o desejo sexual. Branca é demasiado ideal para evocar esse tipo de sentimentos e a simples ideia de uma lua-de-mel lhe causa desgosto. No entanto, esse amor ideal que vive com Branca não é obviamente suficiente, levando Mário a envolver-se com outra mulher. Note-se que ele nunca é capaz de escolher entre uma das duas, uma vez que cada uma preenche um espaço diferente na sua vida: Branca a corrente afectiva e Alda a corrente sensual. E o único motivo que o leva a tentar desistir de Alda tem a ver com uma imposição exterior, social e moral, mas não com um desejo intrínseco da personagem.

Observe-se, no entanto, que Mário vê essa imposição externa como o caminho correcto, embora a penas no momento de distanciação da escrita. A culpa da sua tragédia cabe a Alda e à sua carne tentadora. Contudo, não é Alda como indivíduo que, pensadamente, conduz Mário ao seu infortúnio; o elemento verdadeiramente ameaçador e por fim destruidor é o poder da sexualidade feminina.

O mesmo verificamos em *Nana*, cujo carácter está isento de maldade. Jill Warren, citando Zola, chama a atenção para o facto de o órgão sexual feminino se tornar sinédoque da mulher:

[...] good-natured above all else... [Nana] ends up regarding man as a material to exploit, becoming a force of Nature, a ferment of destruction, but without meaning to, simply by means of her sex and her strong female odor, destroying everything she approaches, and turning society sour just as women having a period turn milk sour. The cunt in all its power; the cunt on an altar,

with all the men offering up sacrifices to it. The book will be the poem of the cunt, and the moral will lie in the cunt turning everything sour... (citado em Warren 34)

Tal como Nana, Alda é boa rapariga; o mal está alojado no seu poder sexual—que aqui é transferido para os seus seios, “anormais” (34), “ávidos como tentáculos” (37).

A teoria naturalista de Zola defende que o comportamento humano é determinado por impulsos biológicos e por leis científicas, sendo a força da natureza superior à vontade humana (Warren 30). A hereditariedade é um dos exemplos disso, decretando o trajecto de cada ser humano. Desta forma, tanto Alda como Nana são consequência do percurso degenerativo dos seus progenitores.

Esta degeneração pressupõe uma reaproximação à natureza no que esta tem de mais selvagem—a exacerbação dos instintos sexuais. Como observa Sander Gilman, o homem civilizado deve ser capaz de controlar esses instintos ou até de eliminá-los (237). Na descrição que Mário faz do bairro de Buenos Aires, onde vive a sua noiva, existem inúmeras referências à natureza:

[o] escrupuloso arranjo e o sadio vicejamento desses magníficos *squares* e jardins que fazem moldura a aristocráticas vivendas, briosos e imunes nas suas gradarias de preço. [...] Na areia escura e solta dos arruamentos nem uma irregularidade, nem uma folha seca. Tudo liso, escovado e luzente como uma farda de gala. (86)

Assim, esta é dominada pelo Homem, manipulada a seu prazer. A natureza de Alda e das prostitutas é incontrollável—e por isso ameaçadora.

Se a natureza dominada dos jardins oferece um espelho cujo reflexo devolve ao homem uma imagem confortante do seu controlo e da sua civilidade, a figura da prostituta nega qualquer reflexo e no lugar deste há apenas a escuridão do desconhecido e do incontrollável: “Instead of comforting man by offering her otherness as a mirror of his narcissism, she threatens to subvert his cherished definitions of masculine identity, foremost among which is his command of history and its handmaiden, death” (Bernheimer 207). E por isso a morte contamina o núcleo de Buenos Aires, sem Mário nada poder fazer para o evitar.

Ao escrever *O livro de Alda* Abel Botelho pretendia fazer uma descrição objectiva da sociedade do seu tempo e das patologias que a afectavam, como

aponta o título da série em que se insere: “Patologia Social.” No entanto, está a descrever a sua visão da sexualidade feminina enquanto cidadão da sociedade burguesa de que é produto. O mesmo se passa com Zola, como nota Jill Warren: “[...] in examining the prostitute in *Nana*, Zola, while attempting scientific detachment, has unconsciously recorded his own bourgeois attitudes” (31).

Podemos assim concluir que uma análise objectiva não é possível, estando cada indivíduo sujeito a uma visão histórica e socialmente determinada. Desta forma, tanto *Nana* como *O livro de Alda* reflectem a visão burguesa da sexualidade feminina no século XIX—que ameaça desintegrar a identidade masculina através do magnético fascínio que exerce.

Obras Citadas

- Bernheimer, Charles. “Parent-Duchâtelet: Engineer of Abjection.” *Figures of Ill Repute. Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*. Durham e London: Duke UP, 1997. 8-33.
- Botelho, Abel. *O livro de Alda*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1982.
- Gilman, Sander L. “Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature.” *Critical Inquiry* 12.1 (Autumn 1985): 204-42.
- Pollock, Griselda. *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London e New York: Routledge, 2003.
- Warren, Jill. “Zola's View of Prostitution in *Nana*.” *The Image of the Prostitute in Modern Literature*. Eds. Pierre L. Horn e Mary Beth Pringle. New York: F.Ungar, 1984. 29-41.
- Zola, Émile. *Nana*. Ed. Auguste Dezalay. Paris: Le Livre de Poche, 2003.

Inês Cordeiro Dias is a lecturer for the Instituto Camões at the Universidad de Puerto Rico and is also a researcher at the Centro de Estudos Comparatistas of the Universidade de Lisboa. Her research focuses on the representation of the prostitute in European art and literature in the nineteenth and twentieth centuries. She is also interested in gender studies, performance theory, film and visual arts. E-mail: chateauchapou@hotmail.com