Universidade de Aveiro Departamento de Línguas e Culturas
2008

Anabela Rodrigues Soares

Nana, de Emile Zola, e *O Livro de Alda*, de Abel Botelho: para uma poética do erotismo

Universidade de Aveiro Departamento de Línguas e Culturas
2008

Anabela Rodrigues Soares

Nana, de Emile Zola, e *O Livro de Alda*, de Abel Botelho: para uma poética do erotismo

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Franceses, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Eugénia Tavares Pereira, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro e sob a co-orientação do Professor Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira, Professor Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

À minha filha Sandra,

E nada mais me ocorre, senão o teu olhar pleno de sorriso...

o júri

presidente

Prof.ª Dr.ª Maria Hermínia Deulonder Correia Amado Laurel
Professora Catedrática da Universidade de Aveiro

Prof.ª Dr.ª Maria do Rosário Cunha
Professora Auxiliar da Universidade Aberta – Delegação de Coimbra

Prof.ª Dr.ª Maria Eugénia Tavares Pereira
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Dr. Paulo Alexandre Cardoso Pereira
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Agradecimentos sinceros são devidos à orientadora desta dissertação, Professora Doutora Maria Eugénia Tavares Pereira, pela total disponibilidade demonstrada no decurso das várias fases de elaboração desta dissertação, pela leitura rigorosa e pelos comentários estimulantes com que enriqueceu as páginas que se seguem. O seu empenhamento na orientação deste trabalho foi determinante para a sua consecução.

Ao Professor Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira, pela sua preciosa co-orientação, pela ajuda e partilha dos seus inúmeros conhecimentos, e pelo incentivo que sempre soube transmitir.

À minha família, e em especial ao meu marido, pela solidariedade, compreensão e apoio demonstrados em momentos de maior desalento.

Às minhas amigas, pelo carinho que sempre me dedicaram e pelas palavras de incentivo que sempre me transmitiram. À Cristina, em particular, pelo apoio e a ajuda incondicionais e pelas observações sempre judiciosas.

resumo

Neste trabalho, partimos de uma leitura comparativa – elegendo, para o efeito, dois romances de filiação naturalista: *Nana*, de Emile Zola, e *O Livro de Alda,* de Abel Botelho – à luz de uma poética do erotismo. Assim, começámos por salientar a apetência realista-naturalista para a representação do erotismo, principalmente na sua versão patológica e transgressiva, para, de seguida, podermos analisar os pontos de contacto e/ou de divergência existentes entre os referidos textos na abordagem da representação do corpo e do desejo femininos.

Ora, não nos era possível avançar para uma análise comparativa sem, primeiro, efectuarmos uma retrospectiva das narrativas do século XIX, essencialmente as produzidas na segunda metade de Oitocentos. Procurámos, pois, debruçar-nos sobre um conjunto significativo de obras de vários autores, que, inegavelmente, contribuiu para uma nova reflexão sobre a metafísica do amor, da sedução e da sexualidade, contestando, portanto, o ideal romântico que defendia uma visão oposta da mulher, figurando-a como um objecto intocável e assexuado. De seguida, tentámos tecer algumas considerações teóricas sobre os conceitos inovadores realistas-naturalistas, visando sempre a construção simbólica de um imaginário erótico, sendo este representado por um sujeito enunciador de desejo – a mulher.

Tentámos, também, demonstrar que a supremacia do discurso científico da época viria a contribuir para uma desmistificação da sexualidade feminina. Assim, a mulher, detentora de uma sensualidade exacerbada, seria objecto de estudo científico e representação literária, abrindo caminhos para o reconhecimento da sexualidade feminina, sem, contudo, deixar de salientar o lado perverso, maléfico e doentio dessas mulheres. Contudo, em obediência ao substrato realista-naturalista, o comportamento sexual desregrado tem sempre origem na hereditariedade, no meio e na educação.

Estudada a estética naturalista e a figuração do corpo erótico na primeira parte do nosso trabalho, passámos a analisar, na segunda parte, os romances *Nana* e *O Livro de Alda,* intentando demonstrar a centralidade da figuração erótica feminina, quer na própria construção da narrativa, quer na codificação da temática realista-naturalista.

abstract

In this dissertation we carry out a comparative reading of two naturalistic novels (Emile Zola's *Nana* and Abel Botelho's *O Livro de Alda*) in the light of the construction of a poetics of eroticism. We have started by highlighting the realistic-naturalistic preference for the textualization of eroticism, especially in its pathological and disruptive aspects, and have pointed out the similarities and divergences between both texts regarding the representation of the female desire and the female body.

We wouldn't be able to lead a comparative analysis had we not heeded the 19th narrative tradition with a special emphasis on novels written during the second half of the century. We have focussed on a significant number of works that have brought about a new reflection on the metaphysics of love, seduction and sexuality, in explicit opposition to the romantic ideal of the asexual untouchable female. We have made a few theoretical considerations about the innovative concepts defining realistic-naturalistic aesthetics pertaining to the symbolic construction of an erotic imaginary, as formulated by a female subject that clearly states her desire.

We have attempted to show that the hegemony of the scientific discourse at the time has decisively furthered the demystification of female sexuality. It has therefore become the object of scientific and literary investigation, opening new paths for the recognition of female exacerbated sexuality, shedding some light on the perverse and pathological side of these women. According to the realistic-naturalistic principles, deviant sexual behaviour is a by-product of heredity, environment and education.

In the second section, we have analysed the novels *Nana* and O *Livro de Alda*, so as to highlight the representation of female eroticism in terms of narrative techniques and their relation to the realistic-naturalistic thematic frame of reference.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO 3

PRIMEIRA PARTE 7

ESTÉTICA NATURALISTA E FIGURAÇÃO DO CORPO ERÓTICO 9

1. O imaginário erótico naturalista 11
2. A representação do erotismo na narrativa realista-naturalista portuguesa e francesa 27
3. Emile Zola e Abel Botelho: inscrição periodológica. Subsídios para uma sociologia da recepção de *Nana* e *O Livro de Alda* 46

SEGUNDA PARTE 65

***NANA* E *O LIVRO DE ALDA*: AVATARES DO EROTISMO NO FEMININO** 67

1. Representação erótica e gramática narrativa naturalista 69
   - a) Entre o carácter e o tipo: a anatomia da personalidade patológica e a construção romanesca da personagem feminina 69
   - b) Narrador e ponto de vista: intrusão narrativa e falência da utopia da análise desapaixonada 88
   - c) Um tempo dual: retrospecção e ideologia determinista; jornalismo do quotidiano e crónica de costumes 101
   - d) Poéticas do espaço: entre a representatividade social e a sugestão simbólica 118
2. Corpo, desejo e sexualidade no feminino: da *femme fragile* à *femme fatale* 139
   - a) O corpo assexual: conjugalidade burguesa e domesticação do desejo 139
   - b) O corpo sexualizado: desejo, desvio e danação 150

3. Tese e antítese: erotismo disruptivo e ambiguidade do universo naturalista..... 174

a) O romance de tese: representatividade social e substrato doutrinário na narrativa naturalista..... 174

b) Superação do modelo biologista-naturalista e prefigurações decadentistas: o triunfo da incerteza..... 181

CONCLUSÃO 191

BIBLIOGRAFIA..... 199

ABREVIATURAS

A fim de não sobrecarregarmos a segunda parte do nosso trabalho, optámos por não indicar as referências completas das obras do *corpus*, preferindo, assim, utilizar quer o número da página correspondente, quer as seguintes abreviaturas:

N	*Nana*, de Emile Zola
LA	*O Livro de Alda*, de Abel Botelho

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Confrontada com a escolha do objecto da presente dissertação, e encontrando-me, desde o início, inclinada a abordar um tema relativo à tematização do erotismo em narrativas portuguesas e francesas de filiação naturalista, foi com agrado que acolhi a sugestão de análise da poética do erotismo no feminino nas obras *Nana*, de Emile Zola, e *O Livro de Alda,* de Abel Botelho.

Ressaltamos que a escolha deste díptico não foi fácil, uma vez que, logo após as primeiras pesquisas, nos deparámos com uma vasta produção literária, onde, quer o romancista francês, quer o português, desenvolviam temas atinentes aos universos sociais coevos. Com efeito, o romance *Nana*, de Zola, pertence a uma longa saga familiar – muito em voga no século XIX –, intitulada *Les Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* –, enquanto o romance *O Livro de Alda*, de Abel Botelho, se insere numa série romanesca que, logo pelo próprio título, *Patologia Social*, preludia o fim visado: a abordagem de diferentes casos patológicos pelo viés da ficção.

Ao pretender representar com exactidão e objectividade a realidade, estes dois autores metamorfosearam a forma romanesca, tomando-a como a própria descrição do

real. Por tal facto, dá-se importância ao encadeamento lógico e cronológico dos acontecimentos. Porque os episódios se encontram sequencialmente concatenados, o presente é explicado pelo passado e prepara o futuro.

Outro factor importante presidiu à nossa escolha: o universo romanesco destas duas obras gravita em torno de duas figuras femininas «desviantes», implicadas num processo de degenerescência, emblemáticas ambas de uma visão pessimista da sociedade finissecular. Nana e Alda, pelas vivências, comportamento e temperamento, retratam bem a conduta desregrada do sexo feminino e, concomitantemente, participam na desconstrução da sociedade burguesa do seu tempo.

Pareceu-nos justificada a divisão da dissertação em duas secções distintas, que correspondem a duas fases da trajectória hermenêutica que percorremos: numa primeira parte, abordámos a estética naturalista e a figuração do corpo erótico feminino. Numa segunda parte, analisámos, mediante uma leitura comparativa, os dois romances, *Nana* e *O Livro de Alda,* com o objectivo de sondar os avatares do erotismo no feminino na temática naturalista.

Na primeira parte, procurámos abordar o imaginário erótico realista-naturalista, procedendo a uma retrospectiva, não exaustiva, das narrativas produzidas na segunda metade de Oitocentos, principalmente as que evidenciavam uma nova relação entre os sexos em contexto social, fragilizando estruturas antigas da relação do homem com o mundo. A questionação do amor ideal romântico era já um projecto estético-ideológico levado a cabo por diversos autores apelidados de «realistas românticos», tais como, em França, Maxime Du Camp, Joris Karl Huysmans e Honoré de Balzac e, em Portugal, Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco ou Júlio Dinis. As obras desses autores reflectem já a dualidade sócio-ética sobre a mulher como ser erotizado.

Realistas – como Flaubert ou Eça de Queirós – e Naturalistas – como Emile Zola ou Abel Botelho – perseveraram na luta contra o ideal romântico. A obra realista, *Madame Bovary*, de Flaubert, abriu caminho a uma mudança de paradigma mental; com efeito, o comportamento perturbado de Emma Bovary é decorrente de uma rigorosa educação religiosa e de deletérias leituras românticas, muito do agrado da protagonista, convocando-se a educação e o meio para substanciar uma explicação determinista da sua conduta adúltera.

Num segundo momento, pretendemos demonstrar a representação do erotismo nas narrativas realistas-naturalistas portuguesa e francesa. Cientes do imenso caudal de narrativas que abordam, sob perspectivas múltiplas, o tema, considerámos duas obras representativas da temática em estudo, em que a mulher constituísse o centro de interesse de uma consciência masculina. Procurámos desvendar os indícios reveladores de uma representação erótica que definisse a mulher. A figura feminina romântica, definida pela delicadeza e pela fragilidade, reivindicando um amor ideal, opõe-se, nitidamente, à figura feminina adúltera, analisada, de maneira fria e desapaixonada, pelos escritores realistas. É estatuído um novo modelo de escrita, assente na observação e na análise de costumes sociais da época, que procurava representar os devaneios de um amor ilícito, onde já se encontrava a representação erótica da mulher, minuciosamente descrita pela pena de Eça de Queirós, na sua obra-prima *Os Maias*. Mas, relembremos que é com a obra poética de Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, que a mulher, fonte de inspiração, será exaltada na sua sensualidade, no seu erotismo, na sua mística de inacessibilidade.

Por último, com os estudos científicos de Freud e Charcot, no campo da psicanálise, as nevroses, a histeria e a degenerescência serão temas tratados na obra literária naturalista, principalmente por Zola e Botelho. O Naturalismo procurará comprová-los, à luz de doutrinas científicas reconhecidas, tais como o Positivismo de Comte, o Determinismo de Taine, e, em particular, o pensamento científico de Claude Bernard, minuciosamente descritas por Zola no seu ensaio-manifesto *Le Roman experimental*. Estes pressupostos científicos, que assentavam na observação dos comportamentos, dos caracteres e dos temperamentos das personagens, segundo os princípios fundamentais naturalistas, postulavam que a hereditariedade, a influência do meio e a educação modelam inapelavelmente os seus pensamentos e os seus actos.

Na segunda parte, analisámos os romances *Nana* e *O Livro de Alda*, procedendo a um estudo comparativo cujo enfoque se situa na tematização da sexualidade no feminino. Procurámos, assim, estabelecer um diálogo crítico entre as inúmeras interpretações que a sensualidade exacerbada de Nana e Alda despertaram nos nossos autores, na mistificação do corpo assexuado, na domesticação do desejo pela *femme fragile*, ou na simbologia do corpo sexualizado, na ânsia do desejo consumado na *jouissance* da *femme fatale*, levando à danação.

Finalmente, tentaremos comprovar que as obras que nos ocupam nas páginas que se seguem constituem, pois, narrativas que, subordinando-se à univocidade doutrinária do romance de tese, por vezes o ultrapassam, uma vez que a revelação da obscenidade e a exposição do escândalo vão de par com a irrupção de uma subjectividade narrativa que colide com a impassibilidade clínica do narrador ortodoxamente naturalista. E é, regra geral, a linguagem do símbolo que permite intuir a sua presença.

PRIMEIRA PARTE

ESTÉTICA NATURALISTA
E
FIGURAÇÃO DO CORPO ERÓTICO

1- O imaginário erótico naturalista

Ao proceder-se a uma retrospectiva das narrativas do século XIX, essencialmente as produzidas na segunda metade de Oitocentos – como a *Education Sentimentale* flaubertiana, a *Nana* zoliana, a *Brasileira de Prazins* camiliana, os *Maias* queirosianos e o *Livro de Alda*[1] botelhiano, – verifica-se que uma nova relação entre os sexos no universo social se insinua, fragilizando estruturas antigas da relação do homem com o mundo. Nas vastas obras romanescas de Flaubert, de Zola e de Eça de Queirós surge uma construção simbólica de um imaginário erótico, uma vez que delas emerge a fixação e o encadeamento de uma simbólica do Eros e que elas actualizam as transformações figurativas e retóricas da subjectividade, reorganizando sintagmaticamente os estados de alma representados pela competência passional de um sujeito enunciador de desejo – a mulher.

[1] Verifica-se, nestas obras, que o papel de protagonista assumido pela mulher indicia uma ruptura com o passado romântico, quer ao nível político-cultural, quer ao nível do papel sexual.

A persistência dos ideais românticos[2] foi alvo de um intenso debate literário que atravessou todo o século até ao Simbolismo e, apesar de esta dualidade também se encontrar na obra de Flaubert, este escritor teve um papel relevante na mudança das mentalidades porque desmistificou o amor neoplatónico e criou uma imagem diametralmente oposta da mulher. Por exemplo, Ema, a personagem feminina de *Madame Bovary*, é dominadora e, por tal facto, detém o papel principal, enquanto a figura masculina, Charles Bovary, tem um papel subalterno. Wladimir Jankélévitch[3] fala de «feminização da virilidade», isto é, os homens, ao perderem o seu papel activo no amor, passam a aproximar-se mais das mulheres[4].

Deste amplo conjunto de obras, destacam-se, desde a década de 1860, pela sua recorrência e global coerência, duas temáticas cuja unicidade simbólica patenteia a actividade literária: uma representação da figura feminina, caracterizada por uma saturação mítica e a representação da decadência[5], e uma outra caracterizada pela perda de um sentido original, pela perturbação de uma ordem e pela aniquilação do vigor consciente.

---

[2] Neste âmbito, múltiplos filósofos abordaram esta problemática. Nietzsche, crítico acérrimo do idealismo romântico, defensor da ligação da sensualidade ao Mal, da virgem como mulher ideal, do amor divinizado, da mulher redentora, defende as teorias flaubertianas que apontam para a desordem romântica feminina e consideram que o ponto nevrálgico do seu desequilíbrio constitutivo se encontra no campo de Eros. Este pensamento detecta-se na primeira fase da sua obra, orientada sob a vertente de pessimismo romântico, compreendida entre 1869-1876.

[3] Wladimir Jankélévitch (1903-1985) era filósofo, musicólogo e professor na Sorbonne. Autor de uma vasta obra filosófica e musical, publicou o *Traité des vertus* em 1968, onde apresentou uma profunda reflexão sobre o conceito de verdade, considerando-o, frequentemente, como uma arma de agressão terrível.

[4] Veja-se, a este respeito, o primeiro momento da relação incestuosa d'Ema: «Elle se répétait: "J'ai un amant! J'ai un amant" se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré». Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Flammarion, 1986, p. 229.

[5] A contestação da desigualdade dos sexos, com os primeiros movimentos de emancipação feminista, dimana do postulado de uma nova época, que estabelece a liberdade do indivíduo e a autonomia do sujeito. Ora, ao aceitar-se o ponto de vista do sujeito autónomo e individual, surgem novas perplexidades sobre a relação entre o homem e a mulher, entre o corpo e o espírito de cada sexo. Porém, o sexo mercantil, a emancipação feminina, a desagregação dos valores matrimoniais, a consagração literária da paixão ilícita constituem pois, desde 1867, motivos da representação da decadência, onde a perversão e a artificialidade tomam forma como esteios simbólicos. Este discurso da perda de valores acusa duas temáticas básicas: a temática de que o curso da História está minado por uma perversão irremediável e a temática do pessimismo próximo de uma tragédia que desencadeia o desdém pelo real, adjacente ao conceito filosófico de Schopenhauer. Geneviève Fraisse, «De la destination au destin – Histoire philosophique de la différence des sexes», in Georges Duby e Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident - Le XIXe siècle*, Vol. 4, Paris, Plon, 1991, pp. 58-64.

A refutação do amor ideal romântico, anunciada de forma subtil pelo escritor Maxime Du Camp na sua obra *Les Forces perdues*[6], será resolutamente partilhada pelo amigo Gustave Flaubert que, prontamente, se insurgirá contra a banal e amaneirada literatura romântica:

> Les prostituées qu'il rencontrait aux feux du gaz, les cantatrices poussant leurs roulades, les écuyères sur leurs chevaux au galop, les bourgeoises à pied, les grisettes à leur fenêtre, toutes les femmes lui rappelaient celle-là, par des similitudes ou par des contrastes violents. Il regardait, le long des boutiques, les cachemires, les dentelles et les pendeloques de pierreries, en les imaginant drapés autour de ses reins, cousues à son corsage, faisant des feux dans sa chevelure noire. À l'éventaire des marchandes, les fleurs s'épanouissaient pour qu'elle les choisît en passant; dans la montre des cordonniers, les petites pantoufles de satin à bordure de cygne semblaient attendre son pied; toutes les rues conduisaient vers sa maison; les voitures ne stationnaient sur les places que pour y mener plus vite; Paris se rapportait à sa personne, et la grande ville avec toutes ses voix bruissait, comme un immense orchestre, autour d'elle.[7]

Por sua vez, a obra *A Rebours* de Joris Karl Huysmans chama a nossa atenção para os perigos do idealismo e, por tal facto, este romance patenteia já ideais próprios da mentalidade «decadente». A personagem principal, des Esseintes, é o homem do espírito, da abstracção, paralisado pela neurose; fecha-se, por isso, hermeticamente, no seu mundo, tendo medo de se decepcionar com a realidade circundante. Apaixona-se por uma mulher real que idealiza, experimenta prazeres exóticos, por vezes eróticos, que não lhe permitem escapar à frustração emocional. Desiludido com o amor carnal, recolhe-se no mundo da arte:

> Elle avait été l'une des acrobates les plus renommées du Cirque.
> Des Esseintes l'avait, durant de longues soirées, attentivement suivie; les premières fois, elle lui était apparue telle qu'elle était, c'est-à-dire solide et belle, mais le désir de

---

[6] Maxime Du Camp foi o único amigo íntimo da juventude de Flaubert. Ambos refutavam o amor ideal romântico; porém, Maxime Du Camp, na sua obra *Les Forces perdues*, abordava o tema com ligeireza, enquanto Flaubert, homem de letras reconhecido, denunciava veementemente os malefícios do idealismo romântico na sua obra-prima *L'Education sentimentale.*

[7] Gustave Flaubert, *Œuvres*, *L'Education sentimentale*, Paris, Gallimard, 1952, p. 100. A experiência amorosa é, agora, erotizada. Para Frédéric Moreau, a presença de Marie Arnaux torna-se obsessiva : todas as mulheres encontradas se assemelham a ela. A evocação dos «rins», do «corpete» e dos «cabelos» prova a dimensão erótica do seu amor. Frédéric reconstrói a mulher amada pela imaginação; esta torna-se o centro da sua atenção e do seu desejo carnal.

> l'approcher ne l'étreignit point; elle n'avait rien qui la recommandât à la convoitise d'un blasé, et cependant il retourna au Cirque alléché par il ne savait quoi, poussé par un sentiment difficile à définir.
> (…) il envia décidément la possession de cette femme, aspirant ainsi qu'une fillette chlorotique, après le grossier hercule dont les bras la peuvent broyer dans une étreinte.
> (…) nous sommes voués l'un à l'autre, assurait-il; à cette subite admiration de la force brutale jusqu'alors exécrée, se joignit enfin l'exorbitant attrait de la boue, de la basse prostitution heureuse de payer cher les tendresses malotrues d'un souteneur.
> (…) Un beau soir, il se résolut à dépêcher les ouvreuses. Miss Urania crut nécessaire de ne point céder, sans une préalable cour; néanmoins elle se montra peu farouche, sachant par les ouï-dire, que des Esseintes était riche et que son nom aidait à lancer les femmes.
> Mais aussitôt que ses vœux furent exaucés, son désappointement dépassa le possible. Il s'était imaginé l'Américaine, stupide et bestiale comme un lutteur de foire, et sa bêtise était malheureusement toute féminine. Certes, elle manquait d'éducation et de tact, n'avait ni bon sens ni esprit, et elle témoignait d'une ardeur animale, à table, mais tous les sentiments enfantins de la femme subsistaient en elle; elle possédait le caquet et la coquetterie des filles entichées de balivernes; la transmutation des idées masculines dans son corps de femme n'existait pas.
> Avec cela, elle avait une retenue puritaine, au lit et aucune de ces brutalités d'athlète qu'il souhaitait tout en les craignant; elle n'était pas sujette comme il en avait, un moment, conçu l'espoir, aux perturbations de son sexe. En sondant bien le vide de ses convoitises, peut-être eût-il cependant aperçu un penchant vers un être délicat et fluet, vers un tempérament absolument contraire au sien, mais alors il eût découvert une préférence non pour une fillette, mais pour un joyeux gringalet, pour un cocasse et maigre clown.
> Bien que le charme de sa chair fraîche, de sa beauté magnifique, eût d'abord étonné et retenu des Esseintes, il chercha promptement à esquiver cette liaison, précipita la rupture, car sa précoce impuissance augmentait encore devant les glaciales tendresses, devant les prudes laisser-aller de cette femme.[8]

Mais tarde, também Zola, em *L'Œuvre*, criticará o Romantismo através da sua personagem Claude Lantier, um pintor brilhante, mas que, por ser vítima de um idealismo romântico, não consegue singrar. O herói, obstinado em criar uma tela onde

[8] Joris Karl Huysmans, *A Rebours*, Paris, Fasquelle Editeurs, 1974, pp. 140-143.

retrate a mulher ideal como sendo verdadeira, não consegue sair da trivialidade; continua a persistir na sua vontade, sendo que a única alternativa à sua busca de ideal, de «Absolu», é a morte. Vislumbra-se já, nesta demanda impossível, o declínio do amor platónico eternamente casto:

> «Eh bien! non, je ne te foutrai pas la paix!… En voilà assez, je te dirai ce qui m'étouffe, ce qui me tue, depuis que je te connais… Ah cette peinture, oui! ta peinture, c'est elle l'assassin, qui a empoisonné ma vie. Je l'avais pressenti, le premier jour; j'en avais eu peur comme d'un monstre, je la trouvais abominable, exécrable; et puis, on est lâche, je t'aimais trop pour ne pas l'aimer, j'ai fini par m'y faire à cette criminelle… Mais, plus tard, que j'en ai souffert, comme elle m'a torturée! En dix ans, je ne me souviens pas d'avoir vécu une journée sans larmes… Non, laisse-moi, je me soulage, il faut que je parle, puisque j'en ai trouvé la force. Dix années d'abandon, d'écrasement quotidien; ne plus rien être pour toi, se sentir de plus en plus jetée à l'écart, en arriver à un rôle de servante; et l'autre, la voleuse, la voir s'installer entre toi et moi, et te prendre, et triompher, et m'insulter… Car ose donc dire qu'elle ne t'a pas envahi membre à membre, le cerveau, le cœur, la chair, tout! Elle te tient comme un vice, elle te mange. Enfin, elle est ta femme n'est-ce pas? Ce n'est plus moi, c'est elle qui couche avec toi… Ah! maudite! Ah! gueuse!» Maintenant, Claude l'écoutait, dans l'étonnement de ce grand cri de souffrance, mal éveillé de son rêve exaspéré de créateur, ne comprenant pas bien encore pourquoi elle lui parlait ainsi. Et, devant cet hébétement, ce frissonnement d'homme surpris et dérangé dans sa débauche, elle s'emporta davantage, elle monta sur l'échelle, lui arracha la bougie du poing, la promena à son tour devant le tableau.
>
> «Mais regarde donc! mais dis-toi donc où tu en es! C'est hideux, c'est lamentable et grotesque, il faut que tu t'en aperçoives à la fin ! Hein? Est-ce laid, est-ce imbécile? .... Tu vois bien que tu es vaincu, pourquoi t'obstiner encore? ça n'a pas de bon sens, voilà ce qui me révolte.... Si tu ne peux pas être un grand peintre, la vie nous reste, ah! la vie, la vie...».[9]

[9] Emile Zola, *Les Rougon-Macquart: Histoire Naturelle et Sociale d'une Famille sous le Second Empire*, *L'Œuvre,* Paris, Fasquelle & Gallimard, 1966, pp. 344-345. Claude encontra-se fechado na sua solidão e na sua teimosia artística e Christine, modelo da sua tela e esposa dedicada, revolta-se. Nesta cena a duas personagens, só a voz de Christine se faz ouvir para manifestar o seu sofrimento. Uma página mais tarde, Claude confessará: «je mourrais de ne plus peindre, je préfère peindre et en mourir. C'est ainsi, rien n'existe en dehors, que le monde crève !» e acabará, de facto, por se suicidar, deixando a sua tela por acabar. (*Ibid.*, p. 345).

O século XIX instaura, pois, uma nova reflexão sobre a metafísica do amor, da sedução e da castidade, da sexualidade e da dualidade dos sexos, e essas considerações levam a que a mulher se torne um objecto definível e sexuado – em oposição ao ideal romântico, onde a mulher era um objecto intocável e assexuado.

Ora, não nos é possível falar de erotismo sem falar de estética naturalista, uma vez que o programa literário naturalista soube articular o erótico e o estético de forma íntima, explícita e assumida, revelando, assim, o poder luminoso e transformador de Eros. As virtualidades transgressoras e fecundantes do erotismo atravessaram toda a estética naturalista, quer através de uma escrita de teor simbólico, quer através da erotização do discurso narrativo.

Já outros filósofos tinham advertido para a «feminização» do homem e para a «virilização» da mulher, procurando defender a essencial bissexualidade do ser humano, como se os dois sexos se entregassem a um jogo amoroso, onde não poderia ocorrer sedução sem liberdade recíproca, posse de um dos parceiros sem o reconhecimento do outro[10].

Contudo, foi com o concurso de novos conhecimentos científicos, provenientes da sociologia[11] e da psicanálise[12], que os naturalistas[13] ultrapassaram o tratamento

---

[10] A publicação de ideais inovadores por parte de Kant, Hegel, Fichte, Stuart Mill, Pierre Leroux, entre outros, contribuiu para a formação de uma nova imagem e de um novo pensamento filosófico sobre a sexualidade da mulher.

[11] A sociologia, denominada de «ciência do homem», e a psicologia, definida como «ciência da alma», são as novas «ciências sociais» e sofrem um extraordinário desenvolvimento na segunda metade do século XIX. A primeira tomou um lugar primordial na análise dos fenómenos sociais, principalmente no estudo do facto social, interessando-se pelas relações entre indivíduos. A segunda, surgindo da necessidade de se estabelecer um estudo empírico dos fenómenos psíquicos, conduziu à separação da metafísica e à constituição da psicologia como ciência experimental. Se a sociologia soube pensar a utopia para além da regra social, foi, contudo, com a psicanálise, postulada por Freud, que a subjectividade humana e a relação terapêutica passaram a ter papéis relevantes, na tentativa de explicar determinados comportamentos socialmente inadequados. Com esta ciência, um novo paradigma científico surge: o da mulher como «doente» por natureza, que sofre de «histerismo», uma doença que tem a sua origem etimológica na palavra *hystera* (útero) e que, por tal facto, se encontra associada a dependências do foro sexual.

[12] A psicanálise parte da neurose, e principalmente de distúrbios e queixas de natureza histérica – doença ligada à relação da mulher com o sexo, mas também à relação existente entre o corpo e o espírito. A psicanálise instaura uma dupla ruptura filosófica: propõe uma teoria da sexualidade, um conjunto coerente de teses sobre a diferença entre os sexos, e uma nova teoria do conhecimento fundamentada sobre a noção de inconsciente. Esta última revoluciona profundamente a representação que o homem tem de si e do mundo. Na passagem do «sexo» à «sexualidade», vários temas são plenamente abordados, tais como: a sexualidade dos homens e das mulheres – adultos e crianças –; a separação, na mulher, entre sexualidade e reprodução; a bissexualidade de cada um; a vida sexual não biológica, etc.

[13] Segundo Jacques Dubois, os romancistas do real eram sociólogos: «C'est ainsi que, toujours enclins à exercer leur esprit critique sur le monde ambiant, nos romanciers ont été amenés à développer un savoir

erótico feminino do Realismo. Com efeito, Freud, depois de se ter debruçado sobre a natureza da histeria feminina e de ter estabelecido uma articulação metafórica entre sintoma e comportamento, formula a hipótese de que a ansiedade que se manifesta nos sintomas é consequência da energia (libido) ligada à sexualidade; a energia sexual reprimida tem, pois, expressão nos vários sintomas que servem como um mecanismo de defesa psicológica. Uma vez reprimido o instinto sexual, a mulher sofre de uma psiconeurose – a histeria – que resulta da ansiedade subjacente que se encontra convertida num sintoma físico.

Num mundo predominantemente patriarcal, a história da humanidade alarga-se à história individual e a análise da célula familiar reconhece que o homem e a mulher são seres distintos. A mulher deixa de ser o «belo sexo» – tão caro à época clássica – para encarnar a própria feminidade e, enquanto problema e enigma, se tornar histérica. Doravante, é detentora de uma história, mas também de um destino consignado pela autonomia do seu sexo. Inúmeras perguntas foram formuladas por Freud acerca da anatomia patológica[14] da mulher. As bases do seu estudo viriam a ultrapassar as origens da psicanálise no seu encontro com a histeria. Só a intensidade expressiva única desta doença e a sua capacidade de simbolizar o conflito interior numa aparência de linguagem alternativa viria a encaminhá-la para temas de foro psíquico: «le rôle du facteur psycho-sexuel, celui de l'infantilisme, la signification des rêves et le symbolisme de l' inconscient»[15].

Assim, por via da abordagem científica, a histeria tornava-se uma enfermidade, uma doença associada a um desvio comportamental, e era, por isso, apanágio do sexo fraco, sendo que, rapidamente, foi considerada inerente à natureza feminina. Na realidade, e porque estava estreitamente ligada às transformações profundas perceptíveis

---

spécifique sur la société, ses structures et ses divisions, ses mécanismes de reproduction et ses tendances transformatrices». (*Les romanciers du réel de Balzac à Simenon*, Paris, Editions du Seuil, 2000, p. 64).

[14] Segundo Jayme Salomão, Freud agrupara a fobia, a histeria, a neurose e as obsessões sob a designação de anatomia patológica. O psicanalista «observou que as fobias devem ser consideradas apenas como síndromes que podem fazer parte de várias neuroses, e não precisamos classificá-las como um processo patológico independente; e continuou propondo o nome de "histeria de angústia" para aquele tipo particular de fobia cujo mecanismo se parecia com o da histeria». («As concepções de Freud sobre as fobias», in Jayme Salomão (dir.), *Sobre o mecanismo psíquico dos fenómenos histéricos e outros trabalhos*, livro 32, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1976, p. 92).

[15] Sigmund Freud, Joseph Breuer, *Etudes sur l'hystérie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. XII.

no interior da classe média em expansão[16], esta patologia acabaria por se tornar a doença do fim de século XIX.

Todos estes conceitos serão, pois, alvo de estudo e de apropriação pela literatura naturalista. Num panorama crítico da teoria política feminista da época, ou na perspectiva de certas formas de expressão literária, como as de filiação naturalista, a histérica foi vista quer como uma vítima oriunda de condições sociais opressivas, quer como uma rebelde, cujo comportamento estranho e perturbador exprime um sentimento profundo de desconforto e/ou de protesto face às limitações do estatuto da mulher. No modelo biologista de Auguste Comte**,** e em sintonia com a reformulação da teoria dos temperamentos associada ao discurso filosófico, a mulher é sobretudo um útero que cumpre as suas funções sexuais e reprodutoras. A seguinte passagem do *Timée*, de Platão, esclarece exemplarmente o que aqui se encontra em causa, testemunhando ainda a linhagem antiga da teorização finissecular sobre a histeria:

> Pareillement et tout pour la même raison, chez les femelles, ce qu'on nomme la matrice ou utérus est, en elles, comme un vivant possédé du désir de faire des enfants. Lorsque, pendant longtemps et malgré la saison favorable, la matrice est demeurée stérile, elle s'irrite dangereusement; elle s'agite en tout sens dans le corps, obstrue les passages de l'air, empêche l'inspiration, met ainsi le corps dans les pires angoisses et lui occasionne d'autres maladies de toute sorte.[17]

Esta estranha doença era observada e avaliada em função de três vertentes: a primeira, abraçando as teorias da hereditariedade e da degenerescência[18] prevalecentes na época – introduzidas por Claude Bernard através do *Método Experimental* –,

---

[16] De acordo com Yvonne Knibiehler, «En fait, cette pathologie jette la perturbation dans les familles, dans la société, dans la science médicale même: tout le monde souffre et subit. Redoutant la crise, les proches ménagent la malade, qui obtient ainsi des égards gratifiants, et même parfois un pouvoir discrétionnaire. La contagion peut entraîner des manifestations collectives impressionnantes, comme ce fut le cas à Morzine entre 1857-1873. Filles et femmes hurlent, se tordent, injurient et battent leurs pères et maris, boivent de l'alcool, refusent de travailler». («Corps et Cœurs», in Georges Duby e Michelle Perrot (dir.), *op. cit.*, p. 361).

[17] Platon, *Timée, Critias*, Tome X, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 227.

[18] No Naturalismo francês, a noção da hereditariedade torna-se tão difusa que passa a ser transposta para a literatura a fim de evocar traços genéticos da raça humana: assim acontece em *Les Rougon-Macquart*, «se voulaient dans l'esprit de leur auteur la démonstration des lois de l'hérédité». (Roland Bourneuf, Réal Ouellet, *L'Univers du Roman*, Paris, PUF, 1972, p. 21). Zola, como escritor naturalista, sentir-se-á, pois, fortemente atraído pelo conceito de hereditariedade: «fasciné, comme toute son époque, par le mystère de l'origine, "l'irritant mystère" de la conception (…) Il est angoissé par la transmission des tares, par la dégénérescence physique et mentale». (Colette Becker, Gina Gourdin Servenière, et. al., *Dictionnaire D'Emile Zola,* Paris, Robert Laffont, 1993, p. 181).

explicava que as razões da tendência para o desvio[19] em relação a uma norma ideal teriam de ser demandadas na história familiar – apesar de a paciente histérica não ser declarada culpada, ela era estigmatizada pelos seus sintomas, colocada numa posição marginalizada e na descendência de uma linhagem presumivelmente duvidosa –; a segunda, baseando-se no conceito de dupla personalidade – conceito largamente difundido pela literatura do século XIX e exemplarmente ilustrado pelo romance *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Stevenson, uma obra explicitamente tributária da concepção do inconsciente de Freud –, procurava demonstrar que o sintoma irracional da personalidade múltipla era uma característica típica das pacientes histéricas; a terceira, apoiando-se nos resultados obtidos nas experiências terapêuticas efectuadas até então, debruçava-se sobre um novo método de cura conhecido por hipnose[20].

Ora, investigado este fenómeno irracional, provou-se que a histeria decorria de uma perturbação específica do sistema nervoso que, por sua vez, se encontrava enfraquecido por uma hereditariedade incerta. Centrada, deste modo, no foro neurológico, num sistema avassalado pela própria degenerescência da raça, a doença é assumida como um desvio comportamental, como uma imperfeição da natureza feminina.

Estes novos conceitos de hereditariedade, de degenerescência e de histeria viriam despertar o interesse de vários escritores da segunda metade do século XIX, e principalmente do naturalista francês Emile Zola, que os usou na conformação do seu imaginário erótico feminino.

Nos romances de Zola, a mulher exibe os estigmas da sua divergência e os do seu sexo sob a forma de uma doença física e mental. As perturbações nervosas das Rougon e das Macquart advêm das suas antepassadas, de progenitoras directamente responsáveis pelas neuroses das suas filhas e das netas, sendo de realçar o caso exemplar da Adélaïde Fouque, também chamada de tante Dide, antepassada comum aos Rougon e aos Macquart, que apresenta estados de histeria e de demência herdada do seu pai que morreu enlouquecido. Os seus estados de demência histérica terão, como nos

---

[19] Desvio esse que podia manifestar-se pela loucura, pela criminalidade e, inclusivamente, pela fraqueza física ou pela susceptibilidade à doença (Júlia Borossa, *A Histeria,* Coimbra, Livraria Almedina, 2001. p. 18).

[20] Esta nova estratégia terapêutica iria, segundo Júlia Borossa, também, permitir investigar outros comportamentos inadequados de foro neurológico e outros fenómenos irracionais. (*Ibid.*, pp. 19-20).

comprova Micheline van der Beken, repercussões nas sucessivas gerações: «L'histoire de la tante Dide est précédée et suivie, dans le roman, par celle de Miette et Silvère»[21].

É quase sempre através das mulheres que a neuropatia é transmitida, salientando-se, pois, o facto de elas serem psicologicamente mais frágeis e predestinadas ao desequilíbrio mental:

> La fonction de l'ancêtre Adélaïde est de donner à la famille Rougon-Macquart sa «fêlure» héréditaire, une espèce de fatalité génétique qui reparaît dans plusieurs personnages, hommes et femmes, au hasard de mariages consanguins. Le fait que Zola a choisi une femme pour représenter cette première influence de la nature, n'est sans doute pas fortuit. Chez Zola, la femme est associée à la nature d'un point de vue scientifique, naturaliste et romantique.[22]

Segundo o positivismo racionalista de Zola, a neurose e a histeria femininas estão em comunhão com o ocultismo e a superstição mística. Apesar de estes estados mórbidos serem provenientes de factores genéticos – e de sofrerem, ainda, a nociva influência de uma literatura romanesca, de uma educação nefasta, de um meio pernicioso e de um distúrbio fisiológico –, não restam dúvidas de que a procedência do infortúnio é a mulher e de que é ela a única portadora do factor patogénico. Nos romances zolianos, a maioria das personagens femininas encontra-se dividida entre a religião e o amor:

> L'Eglise se voit accusée d'être à l'origine de la culpabilisation de l'amour, mais encore, c'est elle qui semble avoir forgé les monstres féminins qui habitent l'imagination masculine et qu'on tente ici de nouveau d'exorciser.[23]

Estas doenças específicas das mulheres são, na perspectiva naturalista, um desvio ou mesmo uma forma de expressão da sexualidade feminina que, por ser geradora de todos os males, se manifesta quer pela loucura, quer pelo amor erótico[24]:

---

[21] Micheline van der Beken, *Zola, le dessous des femmes,* Bruxelles, Le Cri édition, 2000, p. 47.
[22] *Ibid.*, p. 46.
[23] Chantal Bertrand Jennings, *L'Eros et la Femme chez Zola, de la chute au paradis retrouvé,* Paris, Editions Klincksieck, 1977, p. 90. Verificamos que a instituição eclesiástica é também alvo de acerbas críticas noutras obras zolianas, nomeadamente em *La Faute de l'Abbé Mouret* e *Vérité*, onde o escritor condena explicitamente o papel nefasto da Igreja na sexualidade feminina. Zola considera que a Igreja é uma «empoisonneuse séculaire» e que ela só é considerada culpada pelo facto de «entrave[r] le libre épanouissement de la sexualité humaine». (cf. pp. 89-91).
[24] *Ibid.*, p. 50-51.

> Ces infâmes nymphomanes ont sur les hommes la plus pernicieuse influence, tout comme leurs sœurs simplement hystériques, et sont la cause des plus désastreuses catastrophes. Perverties jusqu'aux moelles, elles souillent, avilissent, ruinent, détruisent et tuent, laissant dans leur sillage un monceau de cendres et de morts.[25]

As leituras de Zola sobre a teoria evolucionista, desenvolvida por Darwin em *The Origin of Species*, publicada em 1859, e sobre a teoria do método experimental, defendida por Claude Bernard em *Introduction à l'étude de la médicine expérimentale*, publicada em 1865, contribuíram para a publicação, em 1880, da sua obra seminal, *Le Roman expérimental*, considerada, desde logo, como manifesto fundacional do movimento literário naturalista. Mas outras influências, quer literárias, quer políticas também determinaram o seu trabalho: por um lado, a obra de Balzac, que já havia realizado uma verdadeira radiografia da sociedade francesa com a série de romances *La comédie humaine*; por outro lado, os ideais socialistas em ascensão, presentes no *Manifesto comunista* de Marx e Engels.

No seu ensaio *Le Roman expérimental*, Zola esbatia as fronteiras entre actividade literária e prática científica – e fora, por tal facto, alvo de graves acusações:

> Eh bien! en revenant au roman, nous voyons également que le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude. C'est presque toujours ici une expérience «pour voir», comme l'appelle Claude Bernard. Le romancier part à la recherche d'une vérité. Je prendrai comme exemple la figure du baron Hulot dans *La Cousine Bette*, de Balzac. Le fait général observé par Balzac est le ravage que le tempérament amoureux d'un homme amène chez lui, dans sa famille et dans la société. Dès qu'il a eu choisi son sujet, il est parti des faits observés, puis il a institué son expérience en soumettant Hulot à une série d'épreuves, en le faisant passer par certains milieux, pour montrer le fonctionnement du mécanisme de sa passion. Il est donc évident qu'il n'y a pas seulement là observation, mais qu'il y a aussi expérimentation, puisque Balzac ne s'en tient pas strictement en photographe aux faits recueillis par lui, puisqu'il intervient

[25] *Ibid.*, p. 61.

> d'une façon directe pour placer son personnage dans des conditions dont il reste le maître. Le problème est de savoir ce que telle passion, agissant dans tel milieu et dans telles circonstances, produira au point de vue de l'individu et de la société; et un roman expérimental, *La Cousine Bette* par exemple, est simplement le procès-verbal de l'expérience, que le romancier répète sous les yeux du public. En somme, toute l'opération consiste à prendre des faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature. Au bout, il y a la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale.[26]
>
> Si le romancier expérimental marche encore à tâtons dans la plus obscure et la plus complexe des sciences, cela n'empêche pas cette science d'exister. Il est indéniable que le roman naturaliste, tel que nous le comprenons à cette heure, est une expérience véritable que le romancier fait sur l'homme, en s'aidant de l'observation.[27]

Como muitos dos seus contemporâneos, o autor estava deslumbrado com o triunfante modelo científico e, mais precisamente, com a transmutação vital apresentada por Claude Bernard: a arte tornava-se, pois, ciência. Ora, Yves Chevrel, comentando esta teoria zoliana, ajuda a esclarecer a escrita naturalista:

> Zola, dans l'ensemble du *Roman expérimental*, insiste plus d'une fois sur le fait que le naturalisme est une question de méthode, et non de forme et de rhétorique (…) le naturalisme est une méthode de penser, de voir, de réfléchir, d'étudier, d'expérimenter, un besoin d'analyser pour savoir, mais non une façon spéciale d'écrire.[28]

A essa teoria naturalista, idealista e debilitante, o Realismo, o seu parente próximo, opunha a pintura objectiva, analítica e rigorosa do real – especialmente a da sociedade contemporânea –, a busca da verdade sem idealizações deformadoras nem indiscretas expansões de sentimento individual. Eça de Queirós apresentara os quadros de Courbet, um dos paladinos do Realismo na pintura, e o romance de Gustave Flaubert *Madame Bovary*[29], como paradigmas dessa nova arte estribada na observação do real,

---

[26] Emile Zola, *Le Roman expérimental,* Paris, Flammarion, 2006, pp. 52-53.
[27] *Ibid*., p. 54.
[28] Yves Chevrel, *Le Naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 27.
[29] Apoiando-se na quarta Conferência do Casino, intitulada: «A Literatura Nova – O Realismo como Nova Expressão da Arte», de 1871, António Salgado Júnior reconstituiu a própria intervenção de Eça na

empenhada em surpreender a verdade sem imposturas e, por isso, perfeitamente adequada às aspirações do século. Essa tela da verdade, que se desejava objectiva e imparcial, conduzira, contrariamente ao imoralismo que muitos lhe imputavam, a um julgamento de valor, implicitamente retomado pela condenação do vício e pela exaltação proudhoniana[30] do trabalho e da virtude. Mas, se estas preocupações de doutrinação moral e cívica condenavam a arte pela arte, não excluíam, porém, a exigência de apuro formal. Pelo contrário, entendia-se que uma arte que buscasse retratar a autenticidade específica de cada fenómeno necessitava de meios de expressão extremamente dúcteis, capazes de captar e restituir com nitidez e relevo a realidade sentida no seu modo único e inconfundível de ser.

O Naturalismo intentará demonstrar a tese de que toda a conduta e destino humanos são produto da fisiologia e do meio social. Daí a preferência pelo tema da hereditariedade – verdadeira fatalidade biológica – que funciona como pedra de toque da longa série de romances de Zola *Les Rougon-Macquart*, cujo subtítulo, *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, subentende um verdadeiro programa narrativo e ideológico.

Muitos outros romances irão ao encontro do projecto naturalista inicial, neles fazendo pontificar personagens patológicas e/ou repelentes ou oriundas das margens sociais – a prostituta, o médico, o padre, o artista, o político, o operário, etc. –, representando alguns espaços sociais tipificadores da civilização moderna – a cidade, a fábrica, a loja de luxo: Le Grand Magasin do *Bonheur des dames*, etc. – e debatendo alguns problemas candentes – a educação, o papel da mulher na sociedade, a importância do dinheiro, as leis da hereditariedade, etc.

Assim, em 1880, um romance de sucesso notável pela sua ousadia temática – a prostituição de luxo – é dado à estampa, perspectivando-se como um estudo de caso:

---

definição do Realismo: «É a negação da arte pela arte; é a proscrição do convencional, do enfático e do piegas. É a abolição da retórica considerada arte de promover a emoção, usando da inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão dos tropos. É a análise com o fito na verdade absoluta. Por outro lado, o realismo é uma reacção contra o romantismo: o romantismo era a apoteose do sentimento; o realismo é a anatomia do carácter, é a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos – para condenar o que houver de mau na nossa sociedade». (*História das Conferências do Casino*, Lisboa, Tip. da Cooperativa Militar, 1930, pp. 55-56). Para melhor documentar a sua argumentação, Eça aduziu os exemplos de Flaubert e dos quadros de Courbet, modelos representativos do projecto realista.

[30] Proudhon também condenou o conceito da arte pela arte. A função principal da arte será pintar a realidade social na sua diversidade e na sua autenticidade. Assim se compreende a sua profunda admiração pelos quadros de Courbet.

trata-se do nono volume dos *Rougon-Maquart*, *Nana*[31]. Nesta obra, o autor inventaria os pressupostos que levaram a protagonista à prostituição de luxo e analisa as suas circunstâncias e consequências, em especial a desagregação familiar provocada nos lares dos seus amantes. A protagonista, elevada à condição de figura mítica, será comparada a uma «dévoreuse d´hommes», com o único intuito de provar a força disruptiva do seu sexo. A obra revela uma estrutura calculadamente racional, de inspiração científica.

Saliente-se o carácter peremptório das afirmações teóricas de Zola, quando este afirma : «nous ne sommes ni des chimistes, ni des physiciens, ni des physiologistes; nous sommes simplement des romanciers qui nous appuyons sur les sciences»[32]. Zola recusa a imaginação propriamente dita, ou seja, a faculdade de criar histórias extraordinárias, uma vez que, segundo ele, as fábulas não respeitam o real, mas adulteram-no. Privilegia a invenção que se apoia no real, na observação da vida quotidiana, porque só assim consegue avançar alguma hipótese, construir uma experiência destinada a ser confirmada, inventar um plano, idear as personagens. Somente a hipótese é criadora:

> Entre les vérités acquises par la science, qui dès lors sont inébranlables, et les vérités qu'elle arrachera demain à l'inconnu, pour les fixer à leur jour, il y a justement une marge indécise, le terrain du doute et de l'enquête, qui me paraît appartenir autant à la littérature qu'à la science. C'est là que nous pouvons aller en pionniers, faisant notre besogne de précurseurs, interprétant selon notre génie l'action des forces ignorées.[33]

Podemos, pois, inferir que Zola escreve segundo uma lógica de cariz experimental: procura sempre documentar-se e delinear um plano nos seus inúmeros

---

[31] Contudo, é em 1885 que Zola publica a sua obra-prima, *Germinal*, a prova irrefutável do tão defendido romance experimental. Com efeito, *Germinal* é o paradigma que comprova a veracidade dos factos, a procura da verdade no campo de investigação e a concretização de um romance de cunho experimental: para escrever esta obra, o autor não se contentando com a pesquisa, acedeu directamente à fonte, passando, por isso, dois meses a trabalhar como mineiro na extracção de carvão, privou com mineiros, comeu e bebeu nas mesmas tabernas, de modo a familiarizar-se com o meio. Sentiu na carne o trabalho sacrificado, a dificuldade em empurrar um vagão cheio de carvão, o problema do calor e a humidade dentro da mina, o trabalho insano que era necessário para escavar o carvão, a promiscuidade das moradias, o baixo salário e a fome. Além do mais, acompanhou de perto a greve dos mineiros. Por isso, a sua narração teve grande impacto na sociedade do seu tempo.

[32] Emile Zola, *Le Roman expérimental*, *op.cit*., p. 76.

[33] *Apud*, Colette Becker, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, 1998, p. 78, (Emile Zola, *Discours au banquet de l'association générale des étudiants,* 18 mai 1893).

detalhes antes de redigir a sua obra. Seguindo, assim, de perto o plano minuciosamente elaborado, quase todos os elementos que vão, de seguida, compor a narrativa se encontram no lugar inicialmente previsto. Para Zola, a obra só pode ser escrita quando já se deixou desenrolar perante os seus olhos, com todos os dados devidamente analisados e comprovados.

Querer ser, ao mesmo tempo, mestre do bem e do mal, ordenar a vida, organizar a sociedade, explicar alguns dos problemas do socialismo e, principalmente, lançar bases sólidas para a justiça são algumas das linhas condutoras da pulsão criativa que subjaz ao espírito de Emile Zola[34] e ao próprio programa naturalista. Apoiando-se, assim, nas certezas do método experimental e no entusiasmo positivista, o Naturalismo francês intenta utopicamente conduzir a humanidade a um melhor estado social pela literatura. Ora, Zola nunca ignorara os limites do seu projecto, esforçando-se, não obstante, para que a sua teoria e a sua prática literária confluíssem nesse objectivo.

Numa época de supremacia do discurso científico-filosófico – que abrangeu outros discursos, tais como o sociológico, o psicológico, o político e o religioso – e da sua interacção com a linguagem literária, a imagem da mulher histérica imperava, sendo que o seu sistema nervoso e a sua sexualidade determinariam todas as manifestações da sua sensibilidade: a mulher, por ser detentora de uma sensualidade exacerbada, de tendência sentimental e sexual, seria, até certo ponto, reabilitada pela corrente naturalista. As suas afeições seriam doravante explicadas, quer pela herança genética, quer por determinantes atinentes à degenerescência física e mental e fariam parte do imaginário erótico naturalista. Deste modo, se reataria a afinidade orgânica entre a problemática da criação estética e a ambivalência profunda de Eros. Preservada na sublimação estética, a beleza só encontraria memória na transfiguração nobilitadora da arte, enquanto que o Belo erótico se perpetuaria, de forma sinuosa, pecaminosamente, através da sugestão simbólica dos cheiros, das exigências e das perversões físicas. E, entre a matéria e a ideia, essa volúpia de sensualidade da escrita naturalista podia textualizar, pelas regras da verosimilhança literária, a memória do prazer.

---

[34] Os romances de Zola estão repletos de imagens que testemunham do seu olhar observador perante os males da sociedade: por exemplo, a mulher nua encontra-se associada ao *voyeurisme* em *Thérèse Raquin* e *Nana*. O primeiro modelo feminino, Thérèse, está aliado ao medo, à angústia, ao pavor, fomentados pelas imagens provocadoras e fantasmagóricas do marido que interligam Eros e Thanatos; o segundo padrão, Nana, aborda o amor carnal, a riqueza, o luxo, mas também a plenitude interior.

Abordados os conceitos científicos que revolucionaram a visão da sexualidade feminina no século XIX, paremos, por ora, para nos debruçarmos sobre a representação do erotismo feminino em autores da época e, mais especificamente, nos que viriam a ser os fiéis depositários dos códigos expressivos realistas-naturalistas.

2- A representação do erotismo na narrativa realista-naturalista portuguesa e francesa

O período de transição estético-literária entre o Romantismo e o Realismo reflecte a dualidade de pensamentos sobre o amor focalizado pela protagonista feminina. Nessa escrita transitória, a mulher – indissociavelmente ligada à noção de amor – ocupa um lugar privilegiado. Enquanto o Romantismo apresentava uma figura feminina baseada na graciosidade, na delicadeza e na fragilidade, encarnando assim o amor ideal, o Realismo baseava-se na observação e na análise de costumes sociais contemporâneos e procurava representar, de maneira impessoal e desapaixonada, os devaneios de um amor ilícito, onde já se encontrava a representação erótica da mulher. Porventura, só em 1865, com o Naturalismo[35], virão a ser retratados os excessos do amor assentes nas nevroses, na loucura e na degenerescência, tornando-se, pois, estes temas recorrentes na produção literária naturalista ligada ao campo semântico da doença, indesligável de uma visão pessimista[36] da vida.

[35] As limitações e ambiguidades destes conceitos não são objecto de inquirição deste trabalho de investigação. Contudo, a crítica tem insistido que os conceitos de Realismo e Naturalismo são indissociáveis. O Naturalismo é o período literário que se segue ao Realismo, podendo considerar-se, de

Na literatura portuguesa, as décadas de 1850 e 1860 foram marcadas pela presença de um Realismo preocupado com a realidade contemporânea, mas onde a representação da mulher obedece ainda a estereótipos idealistas. Assim, Camilo Castelo Branco, com *Amor de Perdição*, e Júlio Dinis, com *Uma família Inglesa*, foram, provavelmente, os autores que melhor corporizaram esta nova tendência literária que poderia, à falta de melhor termo, apelidar-se de «realismo romântico».

Contudo, já em 1846, em *Viagens na Minha Terra*, Almeida Garrett apresenta uma representação do amor que oscila entre o amar, espiritualmente concebido, e o desejar, carnalmente almejado. Este amor surge em destaque nas personagens femininas de Joaninha e Georgina. A primeira é uma representação perfeita da mulher angelical, pois, embora não fosse detentora de uma beleza convencional, encantava pela delicadeza, generosidade e pureza. A segunda era uma mulher bela, igualmente idealizada, mas que surge aos olhos de Carlos como uma imagem concretamente erótica.

Embora ainda tributário da escola romântica, fora Camilo Castelo Branco quem melhor procedera à figuração dessacralizada da mulher. Com efeito, as diversas representações femininas preenchiam o universo literário do autor, afastando-se, assim, dos padrões românticos rígidos. Esse processo moroso só se concluiu definitivamente durante o Realismo-Naturalismo, fundando-se na desocultação do erotismo feminino, e no esvaziamento dos elementos excepcionais que compunham a imagem da mulher

---

certa maneira, como o seu prolongamento. Os realistas e naturalistas orientam-se pelas mesmas «verdades» científicas, oriundas de uma atmosfera cultural que os envolve a todos, mas diferenciam-se no modo como aproveitam os dados do conhecimento na elaboração da sua obra de arte. Têm como ponto comum combater o idealismo romântico. A este respeito, Júlio Lourenço Pinto apresenta os fundamentos estéticos e ideológicos do Naturalismo, sem diferenciar o conceito associado ao Realismo: «o realismo ou o naturalismo – rejeitamos a subtileza da distinção –, apesar dos seus pecados, vai triunfando em toda a linha; no romance a conquista é completa; o idealismo sentimental e nevropático bateu em retirada; os poucos que ainda não querem dar-se por vencidos enfeitam com roupagens novas o ideal velho; mau grado são arrastados na corrente, e se, na superior compreensão da evolução, teimam em ficar atrasados, na forma pelo menos já são modernos». A característica dominante para realistas e naturalistas é a oposição ao idealismo romântico, mesmo para os autores que deliberam alguma diferenciação. (*Estética Naturalista: Estudos críticos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996, p. 27).

[36] O mesmo autor faz a seguinte observação sobre o pessimismo do Realismo-Naturalismo: «O pessimismo, porém, está muito longe da obscenidade e da nudez torpe. Quando mesmo se conceda que o realismo é pessimista, o que é contestável, por isso que optimismo ou pessimismo dependem mais do temperamento do autor do que dos processos artísticos, do pessimismo não pode resultar que o torpe e obsceno sejam uma característica da fórmula realista. Este realismo da nudez torpe abunda no romantismo, e se em algumas modernas obras de arte prepondera a análise do asqueroso, se predomina a observação da humanidade na desenvoltura dos apetites sensuais, este ponto de vista peculiar das propensões do autor, por mais eminente que seja o seu talento, não pode restringir a largueza da fórmula ao âmbito estreito deste aspecto exclusivo». (*Ibid.*, p. 29).

romantizada. Em *Amor de Perdição*, considerado como a consumação modelar do romance passional português, Camilo nunca dispensa à mulher um tratamento inequivocamente laudatório. A personagem de Tereza é caracterizada pelo narrador como sendo corajosa, astuciosa e hipócrita, capaz de mentir, dissimular e recalcitrar convictamente contra seus opositores. Apesar de Tereza possuir o perfil de uma personagem romântica, esta também revela ser detentora de uma personalidade firme, opondo-se à função de apagada subserviência imposta à mulher no século XIX e lutando contra o conservadorismo de um pai austero. Por isso, o narrador manifesta a sua clara oposição ao desfecho da história de Simão e Tereza, revelando a sua angústia perante a imaturidade do protagonista que «Amou, perdeu-se e morreu amando»[37], evidenciando, assim, uma confrangedora falta de experiência no campo amoroso. O narrador descreve o amor de Mariana como sendo um amor verdadeiro de mulher: «Desde este dia, um secreto júbilo endoidecia o coração de Mariana. Não inventemos maravilhas da abnegação. Era de mulher o coração de Mariana»[38]. Em solidária compassividade, quase que suplica o despertar do desejo por parte de Simão pela mulher que o ama, também de forma angelical, porque é vítima de um amor não correspondido. O narrador deposita em Mariana a esperança de salvar Simão do seu desfecho trágico. Tendo em conta a inexistência do carácter físico-sexual do envolvimento amoroso – por este ser um namoro epistolar –, o epílogo fatídico era inevitável. Contudo, o narrador considera que a ênfase dada à afinidade das almas foi excessiva e que o final poderia ter sido outro, se o envolvimento amoroso tivesse sido consumado pelo prazer físico:

> «A vida era bela, era, Simão, se a tivéssemos como tu ma pintavas nas tuas cartas, que li há pouco! Estou vendo a casinha que tu descrevias defronte de Coimbra, cercada de árvores, flores e aves. A tua imaginação passeava comigo às margens do Mondego, à hora pensativa do escurecer. Estrelava-se o céu, e a lua abrilhantava a água. Eu respondia com a mudez do coração ao teu silêncio, e, animada por teu sorriso, inclinava a face ao teu seio, como se fosse ao da minha mãe. Tudo isto li nas tuas cartas; e parece que cessa o despedaçar da agonia enquanto alma se está recordando. Noutra carta, me falavas em triunfos e glórias e imortalidade do teu nome. Também eu

[37] Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição (Memória duma Família)*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1983, pp. 627-628.
[38] *Ibid.*, p. 158.

> ia após da tua aspiração, ou adiante dela, porque o maior quinhão dos teus prazeres de espírito queria eu que fosse meu. Era criança há três anos, Simão, e já entendia os teus anelos de glória, e imaginava-os realizados como obra minha, se me tu dizias, como dissestes muitas vezes, que não serias nada sem o estímulo do meu amor.
>
> «Oh! Simão, de que céu tão lindo caímos! À hora que te escrevo, estás tu para entrar na nau dos degredados, e eu na sepultura.
> «Que importa morrer, se não podemos jamais ter nesta vida a nossa esperança de há três anos?! Poderias tu com a desesperança e com a vida, Simão? Eu não podia. Os instantes do dormir eram escassos benefícios que Deus me concedia; a morte é mais que uma necessidade; é uma misericórdia divina, uma bem-aventurança para mim.».[39]

Com Camilo, a virgem etérea do Romantismo cede, pois, lugar à mulher que se singulariza por uma fisicalidade até então pudicamente rasurada.

No romance *Uma família Inglesa*, de Júlio Dinis, estamos perante uma imagem feminina tríplice, onde as desilusões amorosas estão projectadas na própria personalidade da personagem, configurada segundo uma tríplice vertente: mulher, mulher anjo (*femme fragile*) ou mulher demónio (*femme fatale*). Por exemplo, a personagem de Jenny, irmã de Carlos, considerada «mulher anjo» pelo narrador, faz tudo para salvaguardar a honra de Cecília, que se pode transformar em mulher demónio se for objecto de sedução por Carlos:

> O que faltara à confidência podia Jenny bem supri-lo de per si; desviando porém os olhos disfarçadamente, ponderou como se pretendesse desenganar-se:
> - Falta-lhe agora dizer, Cecília, para ser completa a confidência, quem era esse homem e qual foi a inspiração que Deus mandou à menina.
> (…)
> Cecília balbuciava com manifesto enleio:
> - Ah! quem era?... não sei; isto é… quero dizer… era…
> Jenny pegou-lhe na mão.
> - Seja franca até ao fim, - disse-lhe em tom de insinuante amizade. – Esse homem era o meu irmão.
> Cecília estremeceu e olhou espantada para Jenny, apertando-lhe a mão com afecto. – E sei também a inspiração que teve, e agradeço-lha.

[39] *Ibid.*, p. 174.

> - Sabe? Mas então…
> - Carlos tem o costume de me contar tudo, e ainda esta manhã… há pouco… me tinha dito…
> - Tudo? – perguntou Cecília de uma maneira particular e corando.
> - Tudo – respondeu Jenny, dando a esta palavra uma inflexão e animando-a de um sorriso, que aumentara a intensidade deste rubor.
> (…)
> - Olhe, Cecília – disse Jenny por fim – como a menina ainda agora o reconheceu, não foi por certo prudente o passo que deram. A necessidade de o ocultar de seu pai era bastante prova disso, quando nada tivesse acontecido que melhor o provasse ainda. Carlos procedeu bem e mal; bem em as proteger; mal, depois. Ele devia ter sempre na ideia, como eu lhe disse, que alguma pessoa bem educada, e que de facto tinha desejos de ocultar-se, podia ser essa máscara que ele, depois de proteger, perseguia.[40]

Jenny está ciente de que vive numa sociedade com valores rígidos no que diz respeito ao comportamento da mulher. Só quando se apercebe do verdadeiro amor de Carlos por Cecília é que começa a protegê-los e a tentar ajudá-los a alcançar a felicidade. Contudo, e na globalidade das suas obras, Júlio Dinis costuma conduzir a história amorosa para um epílogo feliz, afastando-se da imagem diabolizada do feminino.

Ora, a partir de 1864, doutrinas inovadoras procedentes do estrangeiro viriam alterar a representação da mulher na literatura portuguesa. De facto, de França chegam livros que fomentam novos ideais humanos e culturais e que contribuem para a penetração da temática erótica na narrativa. Obras como *La Comédie Humaine*, de Balzac, e *Madame Bovary*, de Flaubert, vêm revolucionar a visão da mulher.

O grande nome do realismo francês, Honoré de Balzac, em *La Comédie Humaine*, aborda, em tom irónico, os desvios e as perversões na sexualidade burguesa e ousa, ainda, revelar o desejo e a sexualidade femininas:

> Ces transpositions de jeunesse sont plus fréquentes qu'on ne le croit chez les Parisiennes, chez les grandes dames, et cause des chutes inexplicables de quelques femmes vertueuses au moment où elles atteignent au port de la quarantaine. La duchesse de Maufrigneuse était la seule confidente de cette passion terrible et

[40] Júlio Dinis, *Uma família inglesa – Cenas da vida do Porto*, Porto, Livraria Civilização, 1977, pp. 120-121.

> complète dont les bonheurs, depuis les sensations enfantines du premier amour jusqu'aux gigantesques folies de la volupté rendaient Léontine folle et insatiable.[41]

Por sua vez, Gustave Flaubert rompe definitivamente com os padrões de comportamento e de visão da mulher angélica, frágil e assexuada e explora recursivamente o tema da infidelidade. A educação católica feminina levaria, pois, a mulher a conhecer a angústia permanente do pecado, não devendo desviar-se dos dois caminhos afectivos impostos socialmente: o amor maternal e o amor espiritual. Ora, sendo violado o legado do comportamento amoroso feminino – o de uma musa sublimada –, a mulher passa a ser considerada como uma prostituta devassa, condenada à danação e ao pecado. Em *Madame Bovary*, essas heranças femininas são abordadas nas suas incongruências, no seio de uma nova sociedade que apela a novos olhares sobre o universo amoroso da mulher. É, pois, um pseudo-Romantismo, alimentado por falsos princípios de educação feminina – sem lugar nesta nova sociedade –, que se torna o objecto de destruição da própria mulher. Não conseguindo viver o amor que conhecera nas histórias românticas da sua juventude no convento das Ursulines, Ema suicida-se:

> - Ne pleure pas! lui dit-elle. Bientôt je ne te tourmenterai plus!
> - Pourquoi? Qui t'a forcée?
>
> Elle répliqua:
>
> - Il le fallait, mon ami.
> - N'étais-tu pas heureuse? Est-ce ma faute? J'ai fait tout ce que j'ai pu, pourtant![42]
>
> (…) Elle en avait fini, songeait-elle avec toutes les trahisons, les bassesses et les innombrables convoitises qui la torturaient.[43]

Ao aludirmos às influências literárias de Balzac e de Flaubert, não podemos deixar de assinalar *Les Fleurs du Mal*, de Charles Baudelaire. Essa colectânea polémica de poemas teve três títulos consecutivos: *Les Lesbiennes*, *Les Limbes* e *Les Fleurs du Mal*. Das seis etapas que constituem a viagem poética – *Spleen et Idéal, Tableaux Parisiens, Le vin, Les Fleurs du Mal, Révolte* e *La mort* –, as três últimas temáticas são

---

[41] Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 402.
[42] Flaubert, *Madame Bovary, op. cit.*, p. 392.
[43] *Ibid.*, pp. 392-393.

de indesmentível importância para a compreensão da representação do erotismo feminino no século XIX. Com efeito, nelas encontramos a luxúria, o vício e os amores proibidos e, mais precisamente, a homossexualidade feminina como desejo nefando. Em *Révolte*, as tentações carnais são saciadas. Porém, não podendo alcançar o espiritual, o poeta não atinge o *Ideal* e recai no *Spleen*. Rejeita, pois, Deus, pelo facto de este não ter ouvido as suas preces e celebra a aliança com Satanás – príncipe dos *déchus*. Por fim, com *La mort*, surge a última esperança para salvar o Homem. Acreditando que só a morte o poderá conduzir ao *Ideal*, o poeta entrega-se a ela. Ora, o facto é que Baudelaire, com os poemas incluídos em *Les Fleurs du Mal*, chocou a burguesia, abordando um espectro temático relativo ao desvio sexual, incluindo o vampirismo e a homossexualidade.

O tema da mulher perpassa toda a poesia das *Fleurs du Mal*: apesar de sensual e envolvente, esta torna-se, também, inacessível. Inspirando-se nas suas três amantes (Jeanne Duval, Marie Daubrun e Apollonie Sabatier), o escritor metamorfoseia estas mulheres reais, e, mais precisamente, Jeanne Duval e Apollonie Sabatier, em verdadeiros ícones de sensualidade e de erotismo. Jeanne Duval surge como a «Vénus noire», encarnando o amor sensual. Para além da voluptuosidade, Baudelaire reconhece nesta mulher uma fonte de evasão exótica. A beleza morena de Jeanne, o perfume dos seus cabelos e dos seus seios apelam para uma mescla de sensações que inebriam o poeta e o transportam para outras dimensões. O prazer surge logo com o visionamento da mulher, com o erotismo do seu andar ondulante:

Que j'aime voir, chère indolente,
    De ton corps si beau,
Comme une étoffe vacillante,
    Miroiter la peau!

Sur ta chevelure profonde
    Aux âcres parfums,
Mer odorante et vagabonde
    Aux flots bleus et brins,

Comme un navire qui s'éveille
    Au vent du matin,

Mon âme rêveuse appareille
Pour un ciel lointain.[44]

Ao contrário, Apollonie Sabatier personifica o amor espiritual e corresponde à busca incessante e nostálgica do além sentimental, reenviando o poeta para um amor místico. A mulher amada transmuda-se agora em «ange gardien», «muse» e «madone»[45], súmula de virtudes e de encantos supraterrestres, atingindo excelsas proporções. Mas, para alcançar tal plenitude, o sujeito poético terá de renunciar às tentações carnais:

Le Démon, dans ma chambre haute,
Ce matin est venu me voir,
Et, tachant à me prendre en faute,
Me dit : «Je voudrais bien savoir,

Parmi toutes les belles choses
Dont est fait son enchantement,
Parmi les objets noirs ou roses
Qui composent son corps charmant,

Quel est le plus doux.» – O mon âme!
Tu répondis à l'Abhorré:
«Puisqu'en Elle tout est dictame,
Rien ne peut être préféré.

Lorsque tout me ravit, j'ignore
Si quelque chose me séduit.
Elle éblouit comme l'Aurore
Et console comme la Nuit;

(…)

– Nous mettrons notre orgueil à chanter ses louanges:
Rien ne vaut la douceur de son autorité;
Sa chair spirituelle a le parfum des Anges,

[44] Charles Baudelaire, «Parfum exotique», in *Les Fleurs du Mal*, Paris, Librairie Générale Française, 1972, p. 37.
[45] «Tout entière», in *ibid.,* p. 56.

Et son œil nous revêt d'un habit de clarté.

(…)

Parfois il parle et dit : «Je suis belle, et j'ordonne
Que pour l'Amour de moi vous m'aimiez que le Beau;
Je suis l'Ange gardien, la Muse et la Madone».[46]

O eu lírico encontra-se dilacerado pela dualidade do amor : o amor carnal é, ao mesmo tempo, prazer e sofrimento e mantém-no preso ao *Spleen.* Só o espiritual o poderia elevar ao Ideal; porém, o «monstro delicado» acorrenta-o ao *Ennui*:

Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste
Qui berce longuement notre esprit enchanté,
Et le riche métal de notre volonté
Et tout vaporisé par ce savant chimiste.[47]

Estes poemas, apesar de terem sido apodados de imorais e obscenos, tornaram-se um marco da poesia moderna e modelaram toda a gramática do erotismo presente na literatura vindoura[48].

Não foi negligenciável o impacto destes autores franceses na literatura portuguesa. Eça de Queirós, pelo seu longo exílio consular, teve acesso às grandes correntes intelectuais do seu tempo. Mas, por outro lado, a sua amizade pessoal com Emile Zola[49] complementar-lhe-ia a visão da mulher e não são raras, na sua obra, personagens femininas cujo comportamento se encontraria associado a causas deterministas e que prefigurariam já doenças patológicas. Como Eça, Flaubert segue, pois, a tese zoliana de que «une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament»[50].

---

[46] *Ibid.*, pp. 54-56.
[47] «Au Lecteur», *ibid*., p. 5.
[48] Flaubert e Baudelaire foram os dois acusados, em 1857, de «ofensas à moral pública e religiosa» pelas suas obras *Madame Bovary* e *Les Fleurs du Mal*, respectivamente. Contudo, Flaubert foi absolvido – apesar de ter de omitir partes ou páginas da sua obra –, enquanto Baudelaire foi condenado a uma multa e a suprimir seis poemas do seu último volume, fruto de mais de quinze anos de trabalho.
[49] Cf. João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Eça de Queirós*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1980, p. 84.
[50] Segundo Colette Becker, Emile Zola retoma esta frase em várias ocasiões para definir o Naturalismo : em 1879, na *Lettre à la Jeunesse* e em *Le Messager de L'Europe* e, um ano mais tarde, no *Roman expérimental* (*op. cit.*, p. 120). Contudo, há que salientar que esta expressão já tinha sido pronunciada no dia 11 de Maio de 1866 em *L'Evénement*.

Contudo, é Zola quem melhor converte o sexo feminino em centro de interesse da consciência masculina: ora é perspectivado como objecto de desejo, ora é contemplado como mulher ideal[51]. Contudo, aquela que desperta o desejo de aproximação, de aventura, de fusão erótica, ou aquela que galvaniza o medo do desconhecido, o medo do poder destruidor do sexo, será objecto de repulsa/atracção do homem enquanto animal erótico[52].

Zola, quando fora acusado de descrever com indecoroso excesso os corpos em *Thérèse Raquin*, retorquira que o seu objectivo tinha sido o de estudar temperamentos e não caracteres. O escritor faz-nos, pois, descobrir os amores cruéis de Thérèse e Laurent que, do adultério ao crime, vão sofrendo todas as consequências morais dos seus actos[53]:

> (…) Il arriva que Thérèse et Laurent furent donnés comme un ménage modèle. Le passage du Pont-Neuf entier célébrait l'affection, le bonheur tranquille, la lune de miel éternelle des deux époux. Eux seuls savaient que le cadavre de Camille couchait entre eux; eux seuls sentaient, sous la chair calme de leur visage, les contractions nerveuse qui, la nuit, tiraient horriblement leurs traits et changeaient l'expression placide de leur physionomie en un masque ignoble et douloureux.[54]

N' *O Crime do Padre Amaro*, Eça de Queirós concentra a sua atenção na descrição de ambientes sociais, incidindo particularmente nas deficiências e nas imperfeições da natureza humana, enveredando já pelo retrato do desejo carnal mais primitivo. Como tal, associa à personagem de Amaro estilemas que remetem para o desejo libidinoso: as suas expressões de «gozo, delícia, delírio, êxtase»[55] denunciam a *jouissance* e determinam, por um lado, toda a dialéctica do desejo central n' *O Crime do*

---

[51] Leia-se, a este respeito, *Thérèse Raquin*, *Une Page d'Amour*, *Nana*, *Pot-Bouille*, *Au Bonheur des Dames* e *La joie de Vivre* de Zola.

[52] Veja-se Maria Saraiva de Jesus, *A Representação da Mulher na Narrativa Realista-Naturalista*, (Dissertação de doutoramento em Literatura Portuguesa apresentada à Universidade de Aveiro), Aveiro, Universidade de Aveiro, 1997, p. 28.

[53] Thérèse, uma jovem mulher fechada em si mesma, que passou a infância ao lado de um primo doente, foi obrigada a esconder dentro de si um coração ardente e nervoso. Laurent, por seu lado, é um homem desprezível, cuja maior ambição é viver no ócio. O encontro de ambos é a fatalidade que os levará à ruína. A partir desse momento, unidos, gozam e sofrem num só corpo e numa só alma. O sentimento de repulsa/atracção está bem patente na personagem de Thérèse que, enquanto amante de Laurent, sente uma atracção profundamente devastadora que a conduzirá ao crime. Já como mulher de Laurent padece de um sentimento de repulsa, atormentada pelos remorsos que devoram o seu estado de alma.

[54] Emile Zola, *Thérèse Raquin*, Paris, Librairie Générale Française, 1997, p. 174.

[55] Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro,* Lisboa, Publicações Europa-América, 1988, p. 78.

Padre Amaro, e, por outro, participam do léxico erótico queirosiano. Por tal facto, o autor descreve minuciosamente objectos, espaços expressivos, nomeadamente os locais de encontro de casais amorosos, e trata comportamentos sexuais heterodoxos:

> Amaro gozava prodigiosamente esta dominação; ela desforrava-o de todo um passado de dependências — a casa do tio, o seminário, a sala branca do Sr. Conde de Ribamar… A sua existência de padre era uma curvatura humilde que lhe fatigava a alma; vivia da obediência ao Sr. Bispo, à câmara eclesiástica, aos cânones, à Regra, que nem lhe permitia ter uma vontade própria nas suas relações com o sacristão. E agora, enfim, tinha ali aos seus pés aquele corpo, aquela alma, aquele ser vivo sobre quem reinava com despotismo. Se passava os seus dias, por profissão, louvando, adorando e incensando Deus — era ele também agora o Deus de uma criatura que o temia e lhe dava uma devoção pontual. Para ela ao menos, era belo, superior aos condes e aos duques, tão digno da mitra como os mais sábios.[56]

Por outro lado, no final do século XIX, vários constrangimentos socioculturais impediam a expressão de sentimentos e de emoções entre os sexos: a inexistência de educação sexual, quer no caso do homem, quer no caso da mulher, a reclusão doméstica e uma educação incipiente, no caso da mulher, compeliam-nos ao pudor. O facto é que este desconhecimento interpessoal levava o sexo feminino a fantasiar com o Outro, a preencher o vazio pela imaginação, pelas confidências às amigas ou pelas obras românticas que lia fervorosamente. Contudo, pelo alheamento em que viviam essas mulheres, as imagens ilusórias dos homens – dos namorados, amigos, maridos ou amantes – não se podiam impor como verdades abstractas.

Com efeito, grande parte da literatura realista aponta já a educação deficiente como sendo a principal causa de uma fraca formação moral e a criação de esperanças romanescas, provocadas por leituras ultra-românticas fantasistas, que estimulam as heroínas a procurar representar na vida situações de amores ilegítimos e idealistas que se encontram descritos nos romances lidos. Esta situação torna-as presas fáceis dos sedutores que assumem ares românticos fatais. No romance *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, os pontos axiais desta temática são veiculados no primeiro capítulo da obra, onde se verifica a apresentação do quadro doméstico e as principais causas da queda de

[56] *Ibid.*, p. 249.

Luísa. Sabemos, através de uma analepse completiva sobre o passado da protagonista, que o principal elemento causalista que a levará a cometer o adultério é o excesso das suas leituras românticas e, mais concretamente, o romance *A Dama das Camélias*. A imaginação romanesca de Luísa leva-a a idealizar o romance amoroso com Basílio de forma imatura e irrealista, atribuindo a culpa da sua própria excitação à ausência do marido.

A visão crítica que os autores realistas e naturalistas têm do adultério é marcada pela forte oposição à idealização a que o Ultra-Romantismo tinha sujeitado este tema e à sua nefasta influência sobre os frágeis espíritos femininos. Os autores de filiação romântica, principalmente Camilo Castelo Branco, ao defenderem as relações amorosas, geralmente desculpabilizam o adultério cometido na sequência de casamentos de conveniência. É o caso de *Eusébio Macário*, em que a quinta do Carvalhido, em horas e dias diferentes, serve para os encontros amorosos furtivos de duas amigas adúlteras. Por meio da reprovação do adultério, pretende-se atingir a sociedade e as suas instituições vistas como obsoletas, entre as quais a literatura e o casamento[57], alcançando-se assim a intencionalidade satírica e socialmente reformista que subjaz à estética realista-naturalista.

Em *Os Maias*, de Eça de Queirós, surgem numerosas sub-intrigas que iluminam a acção principal e que, de um modo geral, contribuem para a concretização dos objectivos de crítica social da obra. Através do protagonista Carlos da Maia, podemos verificar algumas discrepâncias entre as diferentes visões sobre atitudes comportamentais do sexo feminino, que traduzem uma mentalidade conservadora que se exprime na ironia:

> Aquela revoada clientela que lhe dera esperanças de uma carreira cheia, activa, tinha passado miseràvelmente, sem se fixar; restavam-lhe três doentes no bairro; e sentia agora que as suas carruagens, os cavalos, o Ramalhete, os hábitos de luxo, o condenavam irremediàvelmente ao diletantismo. Já o fino dr. Teodósio lhe dissera um dia, francamente: «Você é muito elegante para médico! As suas doentes, fatalmente,

[57] A este respeito, Maria Saraiva de Jesus refere, com propriedade, que «O discurso realista-naturalista é excessivamente misógino e moralista. Observa-se um real medo dos poderes desorganizadores da paixão e da mulher que a provoca. Daí o casamento ser visto em muitos textos não como realizador do amor, mas apenas como meio de procriação, que deve ser regido pelo dever social». (*Ibid*., pp. 34-35).

fazem-lhe olho! Quem é o burguês que lhe vai confiar a esposa dentro de uma alcova?...[58]

Carlos, ao testemunhar a cena nocturna com a governanta, Miss Sara, tem inicialmente um movimento de repulsa e de condenação baseado em razões morais. Porém, com as revelações de Castro Gomes, quando Maria Eduarda se transforma em Madame Mac Gren, aos olhos de Carlos e dos amigos, haveria mais motivos para se aceitar uma relação fora do casamento, numa sociedade onde proliferam as relações ilegítimas, estejam elas a coberto das trevas da noite – como a de Miss Sara –, ou recorram aos consabidos subterfúgios das relações adúlteras – como a de Maria Monforte com o napolitano Tancredo, a de Ega com Raquel, a de Carlos com a Condessa de Gouvarinho, etc. Com esta obra, o autor transmite a ideia de que as mulheres parecem ser particularmente propensas a relações ilegítimas.

Em paralelo, a proibição do incesto[59] constituiu um tema axial nos meios literários realistas e naturalistas. A obra queirosiana tematiza com frequência o incesto, principalmente em *Os Maias* e *A Tragédia da Rua das Flores*. No primeiro caso, Carlos apaixona-se perdidamente pela «deusa» Maria Eduarda; porém, este amor proibido desafia as imposições sociais e religiosas. Após um período de adaptação, a irónica vitória da sociedade faz com que Carlos interiorize o tabu do incesto ao ter a certeza de que ambos são irmãos de sangue. O incesto com a mãe constitui o fulcro temático d'*A tragédia da Rua das Flores,* onde os amores culpados são punidos. Genoveva, mulher loira e de «rosto aquilino»[60], prostituta, dura, profundamente egoísta, colérica e cínica, apaixona-se por Vítor, seu filho, bacharel em Direito. São insofismáveis as inúmeras semelhanças entre Vítor e Carlos da Maia.

Mas o incesto constitui também uma fatalidade de raízes ontológicas, pela impossibilidade do homem em resistir aos equívocos despertados pela paixão. As personagens-tipo dos romances realistas e naturalistas funcionam, pois, como objecto de expressão de certas forças anímicas dotadas de poder transcendental: o sexo, a natureza

---

[58] Eça de Queiroz, *Os Maias - Episódios da vida romântica*, Lisboa, Edição «Livros do Brasil», de acordo com a primeira edição (1888), s/d., p. 187.

[59] A este propósito, Roger Caillois observa que «Problemas que fizeram correr muita tinta, como a proibição do incesto, não podem receber justa solução se os não considerarmos como casos particulares de um sistema que abarca a *totalidade* das proibições religiosas numa dada sociedade». (*O Homem e o Sagrado,* Lisboa, Edições 70, 1988, p. 60).

[60] Eça de Queiroz, *A Tragédia da Rua das Flores*, Lisboa, Edição «Livros do Brasil», fixação do texto e notas de Mascarenhas Barreto, s/d, p. 45.

e a beleza. Nelas se manifesta uma beleza primordial, divinizada, a força suprema de Eros.

A abordagem científica da histeria[61], tutelada por Charcot[62], encarava esta patologia como uma «uma doença inseparável de uma certa forma de comportamento indevido, comportamento considerado então como essencialmente feminino»[63] que era transmitida hereditariamente e favorecida pela agitação das cidades e da vida moderna.

Na literatura, afloram, naturalmente, os fantasmas insepultos da histeria. Alguns autores realistas e naturalistas da época encaram-na como uma doença nervosa de que padece, por exemplo, a Totó d'*O Crime do Padre Amaro*, ou consideram-na como uma condição natural de uma mulher sensual: são os casos da Amélia d'*O Crime do Padre Amaro,* da Alda d'*O Livro de Alda* de Abel Botelho e da Nana da obra homónima de Zola.

No decurso do século XIX, o sexo não procriador no contexto do casamento provou ser algo preocupante, assim como a sexualidade dita interdita, expressa na prostituição e na homossexualidade. Privilegiava-se, entre a classe média, o culto da «verdadeira» mulher burguesa como mãe e afastava-se insistentemente a sexualidade feminina não reprodutora. Este modelo classista de assexualidade feminina tornou-se, cada vez mais, associado ao corpo da mulher. Embora os médicos argumentassem o grau de passividade feminina, tendiam a conceder à mulher respeitável, quando muito, uma sexualidade secundária, subserviente do prazer masculino, sem autonomia própria, uma frouxa imitação do desejo erótico masculino. Caso esta postura fosse transgredida pela mulher – ao demonstrar um comportamento sensual propício às paixões ilícitas –, esta seria vista como um ser volúvel, inconsistente, tendencialmente histérico. Por um lado, atraía os desejos sexuais masculinos; por outro lado, provocava medo no Outro. Essas inclinações, próximas da personalidade forte e do medo do Outro, faziam com

---

[61] Temos de recordar que a mulher do século XIX é uma eterna doente. A medicina francesa apresenta as etapas da vida feminina como outras tantas crises temíveis, mesmo quando independentes de qualquer patologia. Além da gravidez e do parto, a puberdade e a menopausa constituem, também, tentações mais ou menos perigosas que, quando associadas às menstruações, constituem todo um «fardo» ginecológico que abala o equilíbrio nervoso da mulher.

[62] Jean Martin Charcot, médico e cientista francês, investigou uma variedade de afecções neurológicas. Proclamou «que a histeria implicava uma perturbação específica do sistema nervoso, enfraquecido por uma hereditariedade incerta». (Júlia Borossa, *op. cit*., pp. 21-22). Desde 1862, todos os seus trabalhos foram desenvolvidos na Salpêtrière, em Paris. Durante as suas investigações, concluiu que a hipnose era um método que permitia tratar diversas perturbações psíquicas, em especial a histeria.

[63] *Ibid.*, p. 17.

que a mulher fosse capaz de procurar a liberdade e a transcendência, na tentativa de conquistar uma outra dimensão que só era apanágio do homem.

A passividade feminina estava relacionada como conceito de interdição da *jouissance*. Somente o sexo procriador era admitido à mulher séria, condenando, deste modo, uma sexualidade feminina vista como transgressora, que só era consentida na sexualidade masculina mundana ou nas classes degradadas. Algumas práticas femininas «desviantes» foram alvo de interesse por parte de alguns escritores: a prostituição, o aborto, as ligações homossexuais, invariavelmente consideradas como transgressões sexuais que envolviam a vontade e a escolha por parte da mulher[64].

Estas práticas sexuais ocuparam um lugar de destaque nos romances que fazem parte da série *Les Rougon-Macquart*, da qual destacamos *Nana*, e os que pertencem ao ciclo da *Patologia Social* de Abel Botelho, do qual elegemos *O Livro de Alda*[65] – estas duas últimas obras serão, pois, objecto de análise na segunda parte deste trabalho.

Ora, em Zola, as perversões sexuais da mulher encontram-se essencialmente circunscritas ao entorno urbano: o seu *décor* é o bordel, a rua, os bastidores do teatro, os mais recuados becos dos bairros pobres e o conforto dos salões da classe média. O salão social era, por um lado, o lugar mais típico de encontros entre mulheres que conseguiam aceder a assuntos de foro íntimo; por outro lado, era o lugar ideal para fomentar ligações amorosas e, na maioria dos casos, ilícitas. Por mais inovador que fosse, o imaginário destas mulheres estava confinado a um repertório cultural limitado; em consequência, elas não podiam passar pela experiência da paixão sexual e encontrar naturalmente as palavras que exprimissem tais sentimentos.

Esse espaço social está patente tanto em *Nana* como n'*O Livro de Alda*. As festas deslumbrantes da alta sociedade dadas pelo casal Muffat, nos seus salões luxuosos, retratam bem o fausto sensualista da época. O mesmo acontece n'*O Livro de Alda,* nos serões na casa das Salgados, mas principalmente em casa de D. Eleutéria que pertencia à «Aristocracia do vício». Num dos serões, Alda insinua-se ao guitarrista de nome Bolacheira. É de recordar que os mesmos ambientes de festiva mundanidade eram recorrentes n'*Os Maias*. De facto, a vida social de Pedro da Maia e Maria Monforte, em

---

[64] Judith Walkowitz, «Sexualités dangereuses», in Georges Duby e Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident - Le XIXe siècle*, Vol. 4, Paris, Plon, 1991, pp. 391-418.

[65] Abel Botelho adopta alguns dos princípios doutrinários usados por Zola na construção dos *Rougon-Macquart*, como é o caso das leis do determinismo, da hereditariedade e do meio. Ambos encetaram uma profunda análise dos tipos sociais que representam a decadência e a tacanhez da sociedade da época.

Arroios, catalisará a infidelidade e subsequente fuga de Maria Monforte com o napolitano.

A proliferação da prostituição era um fenómeno sociológico específico das urbes oitocentistas. No entanto, o travestismo e as amizades românticas eram duas formas culturais à disposição das mulheres que queriam explorar ligações com o mesmo sexo. A decisão de se vestir de homem correspondia a um desejo de aceder à liberdade e aos privilégios do sexo oposto. Para as mulheres travestidas, esses privilégios podiam significar salários masculinos, oportunidades de emprego, mobilidade e uma vida aventurosa. Algumas mulheres travestiam-se apenas para ocasiões especiais ou sem tentarem passar completamente por homens: a escritora George Sand e a artista Rose Bonheur foram dois exemplos famosos de mulheres da classe média, apostadas em libertar-se das constrições impostas ao seu sexo. Outras que se fizeram passar por homens conseguiram alcançar um certo grau de respeitabilidade social; outras ainda misturaram-se com o submundo do sexo.

O travestismo permaneceu uma prática suspeita, uma forma não autorizada de transgredir a barreira entre os sexos, numa associação privilegiada com a hipersexualidade ou com a sodomia. Os regulamentos legais proibiam o travestismo como comportamento desordeiro; culturalmente manteve-se como ponto comum da desordem feminina e da violação das prerrogativas masculinas[66]. Ao contrário da prostituição feminina e da homossexualidade masculina, existem poucas provas de uma subcultura de travestismo ou lesbianismo no século XIX. Paris era uma excepção notável, na última década do século, dado que subsistia uma rede de cafés, restaurantes e locais de encontro para travestidas, prostitutas lésbicas e para o mundo boémio, em geral.

Os temas da prostituição e da homossexualidade são geralmente abordados pelos escritores realistas e naturalistas. Zola, ao escrever *Nana*, fez referência ao submundo da prostituição praticada na rua e nos bordéis: «Ce qui inquiétait surtout Nana, c'était la sincérité de ces basses débauches. Elle se rappelait ses comédies du plaisir, lorsqu'elle était une femme lancée ; tandis qu'elle voyait les filles, autour d'elle, y crever un peu tous les jours. Puis, Satin lui faisait une peur abominable de la police»[67]. A personagem-

[66] Judith Walkowit, *op.cit.*, pp. 430-431.
[67] Emile Zola, *Nana*, Paris, Maxi-Livres, 2005, p. 236.

tipo de Nana tornar-se-á o símbolo da prostituição de luxo e será a ruína de todos os homens que tiveram a infelicidade de se deixarem enfeitiçar pela sua beleza. Abel Botelho faz também referência à prostituição como tendo sido a actividade quase permanente de Alda: na sua vida passada, foi prostituta; na sua vida presente, é sustentada pela marquesa de Águas Belas. A própria Alda confessa a sua relação lésbica ao seu amante Mário, dizendo «…vamos as duas pra uma bocetazinha que há ao lado, toda seda e estofos, luxuosa, aconchegada e pequenina que parece uma caixa de amêndoas…fecha-se muito bem a porta…e aí fazemos coisas "místicas"!»[68]. Ambos os romancistas escolheram personagens-tipo que caracterizassem as taras psicopatológicas reveladoras do desequilíbrio psicossexual.

Antes dos finais do século XIX, poucos sexólogos associavam a intimidade física de mulheres respeitáveis com a sexualidade ilícita, acreditando que tais mulheres não sentiam um desejo erótico autónomo fora da sexualidade reprodutora. No entanto, a fuga à maternidade, atestada quer através do celibato voluntário, quer através das estratégias contraceptivas das mulheres casadas, levaram os médicos a investigarem as pulsões e os objectos de desejo sexual das mulheres. Por volta de 1880, os teóricos da medicina tinham remetido a travestida e a amiga romântica para a categoria da invertida sexual feminina ou lésbica. A homossexualidade ou «inversão sexual» ficou associada aos preconceitos da cultura oitocentista, tanto da cultura proletária como da elite[69].

No campo da criação literária, a homossexualidade tinha-se tornado um *cliché* entre os escritores realistas e naturalistas. Refiram-se, para além da relação lésbica, em *Nana*, entre a protagonista e Satin («Mais déjà Satin, sur les peaux d'ours de la chambre à coucher, se roulait et l'appelait [Nana]»[70]), *O Barão de* Lavos, de Abel Botelho, primeiro romance que aborda a homossexualidade masculina no âmbito da pedofilia, e, entre escritores decadentes, nomeadamente Baudelaire e Gautier[71], influenciados pelos estudos sobre a prostituição de Parent-Duchâtelet[72]. Devido ao moderno movimento de

---

[68] Abel Botelho, *O Livro de Alda*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1982, p. 193.
[69] Judith Walkowitz, *op. cit.*, pp. 434-435.
[70] Emile Zola, *Nana*, *op. cit.*, p. 298.
[71] Amigo de Flaubert e de Baudelaire, escreveu inúmeros poemas, onde a mulher erótica era venerada: «La pudeur n'est faite que pour les laides; c'est une invention moderne et chrétienne». (*Mademoiselle de Maupin,* 1835).
[72] Parent-Duchâtelet (1806-1875), médico francês, é autor de vários trabalhos científicos sobre doenças nervosas. No seu estudo sobre as prostitutas parisienses, em 1836, demonstrou «à l'évidence la complicité et la tolérance de la classe ouvrière envers les prostituées: la moitié environ de celles qui se mariaient choisissaient des hommes vivant dans la même rue, voire le même immeuble, alors que la moitié environ

emancipação, a homossexualidade feminina estava a aumentar na América, em França, na Alemanha e em Inglaterra. Este «arrancou a cobertura protectora das mulheres», fornecendo às mulheres homossexuais um novo discurso sexual. Tais práticas entre as «gloriosas solteironas» e as Novas Mulheres do *fin de siècle* convencionaram uma política médico-moral para estigmatizar a prostituta, a mãe que abortava, a travestida, as amigas apaixonadas, como ilícitas e perigosas. Esta censura serviu quer para isolar as mulheres que se desviavam da norma feminina, quer para aliviar uma ansiedade crescente perante o facto de que o erotismo se tinha soltado das amarras e da sua identidade fixa na sexualidade reprodutora.

Nos autores naturalistas, a concepção do amor, e sobretudo a análise da instituição do casamento, são também extremamente pessimistas. Mas é, precisamente, a estreita sujeição às teorias deterministas que conduz os autores a um progressivo alargamento da situação negativa criticada aos modelos de comportamento «normais» da sociedade e aos condicionalismos de uma hereditariedade tão difusa que acaba por evocar os traços genéticos da raça humana. Daí a justificação e a desculpabilização dos desvios das personagens, a inclusão de sugestões autobiográficas que alargam a reflexão a um domínio mais pessoal; daí a representação de alguma incerteza e relativização na crítica social, um certo pessimismo insatisfeito mas não combativo, uma maior tolerância e aceitação das falhas humanas.

Procede-se, em *Nana* e n'*O Livro de Alda*, a uma reiteração sistemática das ideias de fragilidade e efemeridade do amor; referem-se como naturais a inconstância da «mulher de prazer» e a impossibilidade de resistir aos impulsos sexuais; acentua-se o sentimento de saciedade e tédio que sobrevém à posse; afirma-se a necessidade de haver mistério na mulher, para que a relação perpetue algum interesse, sendo que o desvendar desse mistério conduz o homem ao tédio ou à sua própria destruição. Isto porque o amor é sempre considerado como um impulso de ordem sexual. Uma vez iniciadas nos mistérios do sexo, as personagens masculinas já não podem voltar atrás, desenvolvendo uma apetência cada vez mais tirânica e inelutável por vícios e perversões, até chegarem

---

des femmes que leurs parents avaient arrachées à la prostitution n'avaient jamais quitté le domicile familial». Contudo, esta actividade estava desprovida de regulamentação o que contribuiu profundamente para o atraso de algumas reformas por parte da classe média em meados de século XIX. (Judith Walkowitz, *op.cit*, p. 395).

ao esgotamento da sensibilidade, à impotência, à completa ruína física, à loucura e até à morte.

3- Emile Zola e Abel Botelho: inscrição periodológica. Subsídios para uma sociologia da recepção de *Nana* e *O Livro de Alda.*

As profundas transformações ocorridas durante o século XIX no mundo ocidental devem-se, sobretudo, aos acontecimentos da revolução industrial, rapidamente impulsionada pelo progresso das ciências. Se, por um lado, as novas descobertas científicas salientavam a noção do progresso e atribuíam ao homem a impressão de que facilmente poderia dominar o mundo e conquistar as riquezas e a felicidade pretendidas, por outro lado, também o obrigavam a uma reavaliação da sua própria imagem, como ser físico e como ser moral, e constrangiam-no a comparar a prosperidade com a propagação de uma parte da população na miséria e com a cruel exploração a que eram submetidos os operários. O desenvolvimento do proletariado, a sucessiva desaparição da pequena indústria e do artesanato, o aumento do capitalismo, o êxodo rural e o crescimento das cidades são acompanhados por graves problemas sociais e pelas revoltas e reivindicações daí decorrentes.

É, sobretudo, na década de 60 de Oitocentos que se dá também uma acentuada regeneração no campo das ideais, a acompanhar este conjunto de movimentos sociais e

políticos. As noções essenciais que norteiam a mundividência desta geração são as ideias de evolução e progresso[73].

Os métodos científicos, com realce para a análise racional dos dados observados e a depreciação de qualquer transcendentalismo, foram aplicados a vários domínios como a filosofia, a psicologia, a ética, a literatura e a arte. É no Positivismo de Comte e no Determinismo de Taine[74] que o Naturalismo português vai colher os seus principais fundamentos ideológicos. E, como já dissemos, a par desta influência teorico-filosófica, também os textos literários de vários escritores, nomeadamente de Flaubert, Baudelaire e Zola, entre outros, instituíram novos registos de escrita, transfigurando o conceito romântico de literatura. Ora, a moderna ciência médica de Claude Bernard também viria revolucionar a maneira de observar a realidade de Zola e, por tal facto, procurara criar um texto teórico que explanasse a sua concepção de *romance experimental*, usando-o na construção dos seus próprios romances.

Balzac e Flaubert foram, pois, os impulsionadores do movimento naturalista em França e influenciaram a teoria e a crítica literárias de vários países ocidentais, entre 1855 e 1858, estreitando, assim, a ligação programática/mimética entre a literatura e a realidade da sua mundividência. Com estes dois autores, influenciara-se já mentalidades e costumes e abrira-se caminho para o estudo do homem como ser social e não como ser individual, desbravando terrenos que viriam a revelar-se de importância nodal para a recepção das futuras obras naturalistas.

Neste contexto, já o romance do real construído por Honoré de Balzac era um programa ambicioso de descrições das espécies sociais – que encontrara respostas nos campos da ciência, da filosofia e da história –, estas bem patentes em *La Comédie Humaine* pelo facto de representarem o homem como animal social:

---

[73] A noção de evolução foi tratada no campo das ciências biológicas, com Lamarck que elaborou a teoria do transformismo (as plantas e os animais modificam-se gradualmente, a partir de formas de vida anteriores), com Darwin que formulou a teoria evolucionista (esta vem alterar as crenças religiosas, afirmando que o homem desce do macaco). Veja-se, a este respeito, Maria Saraiva de Jesus, «A difusão do Realismo e do Naturalismo em Portugal», in Carlos Reis (dir.), *História da Literatura Portuguesa,* vol. 5, Lisboa, Publicações Alfa, 2001, pp. 33-34.

[74] A teoria do Positivismo de Comte assenta sobre a evolução do pensamento humano em três estádios: o teológico (produz o pensamento mítico), o metafísico (em que se formam as abstracções) e o pensamento positivo (o único meio de atingir o conhecimento válido). A teoria do Determinismo de Taine apresenta o homem como resultado de factores de condicionamento como a raça, o meio e o momento histórico. (*Ibid.*, p. 36).

> Ce que l'écrivain illustre par trois modes de différenciation : le premier sexuel (un homme et une femme dissemblables peuvent s'unir), le deuxième matériel (l'homme s'exprime dans les choses qui l'entourent), le troisième`d'ordre proprement social (les relations entre hommes sont très complexes).[75]

Este animal social está incluído numa comunidade, num projecto sociológico onde a estrutura social acusa um evidente predomínio da burguesia.

Ao nível sociológico, como escritor, Gustave Flaubert também teve uma preocupação essencial: a de descrever a autenticidade entre as relações sociais, efectuando uma das primeiras análises críticas da sociedade de consumo e das consequências que daí advêm:

> Il est encore le mal d'une société qui lie étroitement l'argent à la satisfaction de besoins qu'elle crée au fur et à mesure. Car ce ne sont pas seulement les déboires amoureux qui poussent Emma au suicide : stimulée par l'affreux Lheureux, elle compense ses frustrations par une dépense consommatrice névrotique.[76]

O breve prefácio dos Goncourt, em *Germinie Lacerteux*[77], reúne já o essencial das ideias desenvolvidas por Zola em *Thérèse Raquin*: «Pour moi, l'œuvre [*Germinie Lacerteux*] est grande, en ce sens qu'elle est, je le répète, la manifestation d'une forte personnalité, et qu'elle vit largement de la vie de nôtre âge»[78].

Se já com os romancistas do real, o insignificante se tinha tornado uma categoria estética, foi com Zola que o corpo se encontrou definitivamente associado ao trivial e ao grosseiro – o que outrora fora renegado pelas artes – e se torna uma prioridade artística. O romance assim associado às «basses classes»[79], e consequentemente ligado à descrição científica de realidades imundas e abjectas, far-se-á doravante acompanhar de uma adjectivação «naturalista» que o diferenciará do Realismo descritivo.

---

[75] Jacques Dubois, *Les romanciers du réel de Balzac à Simenon*, *op. cit.*, p. 174.
[76] *Ibid.*, p. 223.
[77] Auguste Dezalay, na sua Introdução a *Thérèse Raquin*, confirma a influência dos Goncourt em Zola: «Zola s'est mis sous le patronage des Goncourt, dont il a admiré, en 1865, *Germanie Lacerteux*, et il a placé son livre achevé sous l'invocation de Taine, dont il prend pour épigraphe de son ouvrage dans la première édition, une phrase provocante sur le vice et la vertu, qui sont des produits comme le vitriol et le sucre». (*Thérèse Raquin*, *op. cit.*, p. 7).
[78] *Apud*, Colette Becker, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, 1998, p. 158, (Emile Zola, compte rendu de *Germinie Lacerteux,* le 24 février 1865).
[79] Colette Becker, *op. cit.*, p. 86.

Já a tela do pintor Courbet, intitulada *Un enterrement à Ornans*[80], suscitara forte polémica no seio dos artistas contemporâneos pela sua representação de uma realidade crua e brutal e pela sua provocação estética. Ora, os pintores naturalistas inspiravam-se neste quadro, também eles contestando o Belo, a técnica pictural e a hierarquia dos géneros codificadas pela Academia das Belas-Artes. Da mesma forma, os escritores naturalistas refutavam as normas tradicionais da Arte pela Arte e procuravam adaptar a sua escrita à reprodução de uma realidade nua e crua.

A concepção de romance naturalista, expressa por Zola, determina que o romancista deve sondar todas as categorias sociais, partindo das suas vivências reais:

> Le Naturalisme étend considérablement les territoires du roman, en accord avec les explorations de la science. Non seulement il donne droit de cité, beaucoup plus que ne l'a fait le Réalisme, à toutes les classes sociales et à tous les milieux, mais il ne se contente pas d'observer, d'enregistrer ce qui apparaît. (…) Or les naturalistes ne restent pas à la surface. Ils dévoilent, font tomber les masques, pénètrent «derrière les belles portes d'acajou lisant», «fouillent en pleine chair humaine», etc. Les images sont multiples qui disent ce projet d'aller au-delà des apparences.
>
> Ils s'attachent aux points de tension, aux moments de déséquilibre, aux risques de rupture, aux ruptures, aux fêlures, que ce soit dans la société ou dans l'individu. Ils s'intéressent donc particulièrement aux marges: marges de la société avec les laissés-pour-compte ou les exploités du système capitaliste (monde ouvrier, quartier de la Goutte-d'Or – *L'Assommoir*– ou quartier des Gobelins – *Marthe*: corons et mines du Nord, etc.); marges du normal, du sain: dégénérescences, névroses, folie, pulsions, tares héréditaires…[81]

Nunca o real teve tão grande proeminência nos domínios da literatura moderna. Mas, o que é o real? Será algo de absolutamente negativo? Relembremos a citação em epígrafe de Stendhal[82], num dos capítulos de *Le Rouge et le Noir*: «Le roman est un

---

[80] Gautier, Dumas e mesmo Baudelaire contestaram veementemente o seu modo de representar o mundo, a sua irreverência estética. Este seu quadro foi apodado, pelos seus contemporâneos, de imundície moderna pela sua vulgaridade e a sua fealdade.

[81] Colette Becker, *op. cit.*, p. 87.

[82] Em 1830, aparece a primeira obra-prima de Stendhal: *Le Rouge et le Noir*, uma crónica analítica da sociedade francesa na época da Restauração, na qual o autor representou as ambições de sua época e as contradições da emergente sociedade de classes, destacando sobretudo a análise psicológica das personagens e o estilo directo e objectivo da narração.

miroir que l'on promène le long d'un chemin»[83]. Contudo, Claude Simon, em *L'Herbe* tenta uma outra abordagem da noção de realidade:

> Le propre de la réalité est de nous paraître irréelle, incohérente, du fait qu'elle se présente comme un perpétuel défi à la logique, au bon sens, du moins tels que nous avons pris l'habitude de les voir régner dans les livres – à cause de la façon dont sont ordonnés les mots, symboles graphiques ou sonores de choses, de sentiments, de passions désordonnées –, si bien que naturellement il nous arrive parfois de nous demander laquelle de ces deux réalités est la vraie.[84]

Mas, porque o mundo, dado como real, tem pouca consistência, só o amor ao real do século XIX conseguiu colocar a literatura numa posição emblemática ao procurar compreender o ser humano em vez de o repreender: «Le réel? C'est ce qui résiste, insiste, existe irréductiblement, et se donne en se dérobant comme jouissance, angoisse, mort ou castration»[85]. A literatura poderá, através do romance, analisar o conceito de realidade. O pensamento de Georges Bataille confere ao discurso literário uma dimensão sociológica e psicológica, sobretudo à luz de uma leitura de fim do século XIX:

> (…) de toute éternité, le monde humain est dominé par les valeurs du travail et de l'utilité, celles qui permettent aux forces de la vie de se maintenir, de se reproduire et de se développer; ce monde est celui que réalise l'Histoire et que comprend la philosophie. Mais, poursuit Bataille, il est un autre univers qui n'est pas moins humain que le précédent, radicalement hétérogène par rapport à lui et qui en constitue comme le versant d'ombre, la «part maudite» : espace où l'individu ne travaille pas à développer sa force mais s'emploie à la dilapider, à la détruire, où règne non l'accumulation des richesses mais la fête insensée, le luxe de leur dépense improductive, où domine non la valeur de l'utile mais la séduction de l'inutile, où l'expérience est donnée de tout ce par quoi l'univers de la raison vacille et défaille: le rire, l'ivresse, la sauvagerie érotique ou mystique, le mal, la mort enfin. Ce monde second, on l'aura compris, est également celui de l'impossible.[86]

---

[83] Henri Beyle Stendhal, *Le Rouge et Le Noir*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 100.
[84] Claude Simon, *L'Herbe*, Paris, Editions de Minuit, 1977, p. 100.
[85] Serge Leclair, *Démasquer le réel*, Paris, Editions du Seuil, 1971, p. 11.
[86] Philippe Forest, *Le Roman, le réel - Un roman est-il encore possible?*, Nantes, Editions Pleins Feux, 1999, pp. 34-35.

É nesta vertente temática, neste *«monde second»,* que Zola pretende desenvolver o seu trabalho de observador da realidade. Sendo assim, o autor demonstra que o seu Naturalismo é indissociável de uma interferência artística e social. Para tal, no romance, compromete-se em estudar o homem como elemento da natureza, quer nos aspectos psíquicos, quer nos afectivos. Estava, pois, determinado na fundamentação de uma fisiologia ligada à hereditariedade e ao meio social; neste modelo, os dois últimos factores surgem como duas forças constrangedoras que agem sobre o indivíduo e a sua liberdade. Assim, e porque ninguém consegue escapar ao seu destino genético, a hereditariedade assume uma forte presença fantasmagórica. Por isso, nos romances zolianos, a hereditariedade funciona como uma tara própria do indivíduo, mas que se vai disseminando pela árvore genealógica através do sangue que se encontra amaldiçoado pelo álcool destruidor que o percorre. O fatalismo subjaz a toda esta turbulência social, tomando proporções exacerbadas e tornando-se num flagelo com o qual o meio coopera no processo de decadência humana: promiscuidade, corrupção, depravação física e psicológica, prostituição.

Dentro dessa sociologia do real, o tema da sexualidade feminina relacionada com o *bas-fond* domina os naturalistas que tentam explicar o lado erótico feminino, relacionando-o com um conjunto de pulsões descontroladas derivadas *d'une fureur utérine*. Na mulher histérica, é o corpo que fala, mas esta linguagem apavora aqueles que não a entendem:

> La sexualité féminine fascine les naturalistes, qui, s'appuyant sur les travaux scientifiques contemporains, en font un de leurs thèmes. Sujet d'époque: on a peur de ses débordements d'où peut venir le mal pour la famille et pour la société. Les écrivains s'appesantissent sur les troubles de cette «éternelle malade».[87]

Zola, para além de descrever a mulher como ser sexuado e erótico, transcende esta dimensão para tratar um tema de grande importância para os naturalistas: o mundo da prostituição que o autor descreve meticulosamente e do qual *Nana* faz parte:

> La prostituée est un de leurs sujets de prédilection. Ce personnage, en effet, outre ce qu'il cristallise des fantasmes permet mieux qu'un autre de peindre les misères humaines, misères de l'individu, morales et physiologiques, misères de la société

[87] Colette Becker, *op. cit.*, p. 99.

(filles jetées au trottoir par les conditions de vie et de travail, la désunion des familles, les dangers de la grande ville…). Elle est surtout cause de désordre, celle qui porte le mal dans toutes les classes sociales, comme le fait Nana, froide croqueuse de fortunes qui sème la mort autour d'elle.[88]

Como já salientámos, o adultério é outro dos temas em análise nos romances naturalistas. Do casamento sobreleva a desilusão rápida da noiva, os mal-entendidos, as agruras, o ódio e a incompreensão instaurada no casal. A jovem, mal preparada para a realidade da sua existência devido à sua educação (este tema será constantemente abordado nos romances de Zola), anseia pelo casamento, na esperança de alcançar sonhos que nunca conseguirá concretizar ao lado de um homem machista, ausente e egoísta. O adultério da mulher surge, pois, como fuga ao tédio do casamento, como alento de um desejo de realizar a plenitude do seu ser, como busca de um prazer não encontrado no seio da relação matrimonial.

Estas duas temáticas, prostituição e adultério, abordadas no romance *Nana,* teriam de corresponder à concepção de uma sociologia realista. Como tal, para compor a obra, Zola, que não tinha conhecimento do mundo da alta prostituição, teve que privar com pessoas de duvidosa reputação que frequentavam esses espaços de prazer e que realizar entrevistas com os clientes habituais desse meio: «Pour *Nana*, Zola, qui ne connaît pas le monde de la galanterie, fait parler des "habitués", glane des anecdotes, des types»[89]. Uma singular preocupação apossar-se-á das mentes naturalistas: a de encontrar *la vraie vérité*, aquela que compõe a história contemporânea.

Contudo, a escrita de Zola torna-se mágica pela forma como capta o real pelo imaginário, acabando por confundir-se mito e realidade. O mito catalisa, ao nível poético, as grandes mudanças estruturais da segunda metade do século XIX: «le saut dans les étoiles»[90]. A fim de resolver as contradições, de proferir o inconciliável, Zola faz coexistir o mito do progresso com o mito do paraíso perdido. Por outro lado, o mito é também a forma encontrada pelo escritor para divulgar a parte sombria encarcerada no homem. Desta forma, Nana, a personagem central do seu romance homónimo, acaba por se tornar mítica, distinguindo-se das outras mulheres e do resto da humanidade:

---

[88] *Ibid.*, pp. 99-100.
[89] *Ibid.*, p. 109.
[90] A expressão «le saut dans les étoiles», segundo Colette Becker, significa que «L'écriture mythique devient un moyen de rendre compte de la complexité du monde dont la reproduction et la compréhension exactes sont impossibles». (*Ibid.*, p. 117).

«Nana prend des proportions quasi mythiques, parce qu'elle est la Chair, le Désir, le Sexe, l'Indicible mais bien réel»[91]. A diversidade de propostas ideológicas da literatura francesa da época em estudo não deixará de influenciar indelevelmente a produção naturalista portuguesa.

Com efeito, em Portugal, a implantação, a divulgação e a consolidação do Realismo e do Naturalismo – pela Geração de 70[92] – propiciaram frequentes e controversas intervenções político-literárias, no sentido de divulgar novos ideais sociais e estéticos. Das Conferências do Casino aos *Prefácios* de Guerra Junqueiro, da publicação das *Odes Modernas* de Antero, aos folhetins d'*As Farpas* de Eça e Ramalho Ortigão, uma forte reflexão programática contestatária do ultra-romantismo vincula claramente a posição de todos estes escritores à nova tendência estético-ideológica de orientação realista-naturalista.

Porém, outros vultos intelectuais – críticos e ensaístas, como Silva Pinto, Alexandre da Conceição, Moniz Barreto e Reis Dâmaso, e escritores, como Júlio Dinis, Camilo Castelo Branco, Júlio Lourenço Pinto e Luís de Magalhães – também tiveram a sua participação na constituição da autoconsciência literária e ideológica do Realismo-Naturalismo com testemunhos subsidiários. Neste contexto, uma marcante linha de orientação cultural-ideologico-social, posteriormente reclamada pela Geração de 70, ia tomando consistência. A literatura romântica era alvo de censura por parte de Eça de Queirós, logo no primeiro folhetim d'*As Farpas*, pelo alheamento da função social propugnada pela escola:

> A literatura – poesia e romance – espreguiça-se, devagar, sem ideia, sem originalidade, bocejando, cheia de esterilidade, conservando o antigo hábito de ser vaidosa, e costumando-se sem grande repugnância à sua nova missão de ser inútil. Convencional, hipócrita, falsíssima, não exprime nada: nem a tendência colectiva da sociedade em que vive, nem o temperamento individual do escritor. Tudo em torno dela se transformou, só ela ficou imóvel. De modo que, pasmada, absorta, nem ela

---

[91] *Ibid.*

[92] A Geração de 70 surge em pleno período da Regeneração, caracterizando-se por uma atitude contestatária face ao poder político e cultural instituído. Sob a égide do seu líder mítico, Antero de Quental, a Geração de 70 consegue promover uma série de Conferências Democráticas no Casino Lisbonense. Na literatura, é através do romance, género literário crucial no quadro estético-ideológico do Realismo, que os intuitos regeneradores de homens, como Eça de Queirós, surgem sob a forma de crítica social. (Álvaro Manuel Machado, «A Geração de 70», in Carlos Reis (dir.), *op. cit.*, p. 55).

> compreende o seu tempo, nem ninguém a compreende a ela. É como um trovador gótico, que acorda de um sono secular numa fábrica de cerveja.[93]

Eça de Queirós, n' *Os Maias*, demonstra inequivocamente como a personagem de Carlos da Maia, ao receber uma educação exemplar, não se liberta do peso da hereditariedade e do meio social. De certo modo, o escritor retrata, pois, a Geração de 70, aquela que assumira a tarefa de libertar a sociedade dos erros da vida romântica, mas que também se encontra afectada pelos males que denunciara. Assim, *Os Maias* anunciam a transformação que, paulatinamente, se estava a operar na sociedade portuguesa.

Eça manifestava, porém, uma certa vacilação no emprego da terminologia de Realismo e Naturalismo:

> Creio que em Portugal e no Brasil se chama realismo, termo já velho em 1840, ao movimento artístico que em França e em Inglaterra é conhecido por «naturalismo» ou «arte experimental». Aceitemos, porém, *realismo*, como alcunha familiar e amiga pela qual o Brasil e Portugal conhecem uma certa fase de evolução da arte.[94]

Deste modo, o romance estava ligado ao Realismo-Naturalismo e constituía o género maior da afirmação estética e sociocultural do seu programa. A sua componente descritiva, a dimensão psicológica das personagens e a eventual demonstração de teses transformavam-se em poderoso veículo de ideologia.

A descrição desfrutava de notoriedade no romance naturalista. Vejamos, a propósito destas últimas palavras, as afirmações proferidas por Júlio Lourenço no prefácio à sua *Estética Naturalista*: «Antepõe-se […] a observação à imaginação, porque, em concordância com o nosso critério filosófico, para se fazer uma obra de arte verdadeira, força é que a prioridade pertença à observação, que é o processo primário para constatar o que é verdadeiro e conforme com a natureza»[95].

Poder-se-á dizer que a estética realista e naturalista, na sua fase final, tende quer para uma radicalização das orientações teóricas, visível em Júlio Lourenço Pinto, quer

---

[93] Eça de Queirós, *Uma Campanha Alegre de «As Farpas»*, vol.I, Porto, Lello & Irmão Editores, 1969, p. 25.

[94] Eça de Queirós, «Idealismo e Realismo», in *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais Páginas Esquecidas*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1965, p. 176.

[95] Júlio Lourenço Pinto, *op. cit.*, p. 7.

para metodologias e temáticas, como em Abel Botelho. Estes escritores tendem a extremar as orientações temático-ideológicas do movimento, revelando uma espécie de excesso de zelo científico: o Naturalismo manifesta-se então no repisar de temas relativamente chocantes e na adopção de um discurso marcadamente doutrinário e pedagógico. Para além disso, estes escritores naturalistas apresentam numa atitude crítica em relação a tipos sociais do seu tempo que eles consideram degradantes (indo do jornalista ao político, do capitalista ao padre, do «brasileiro» à prostituta) e vão recorrer a metodologias específicas para a comunicar. Regra geral, o autor, logo no subtítulo, expõe a sua visão crítica da sociedade: é o caso de *Cenas da vida contemporânea*, de Júlio Lourenço Pinto, da *Comédia burguesa*, de Teixeira de Queirós, e da *Patologia Social*, de Abel Botelho.

Assinale-se que Júlio Lourenço Pinto obedeceu, com rigor e de forma disciplinada, às teses naturalistas: a hereditariedade, a educação e o meio desempenham o seu papel na génese das personagens e na explicação dos fenómenos sociais. Contudo, procedeu segundo os seus princípios de moderação na representação dos aspectos ignóbeis da vida e da sociedade. Com efeito, a crueza da descrição, a nota sórdida ou o pormenor chocante estão ausentes dos seus romances. Apesar de ter sido indefectível apologeta da doutrina naturalista, foi contido na sua descrição da realidade, revelando o seu projecto falta de imaginação e de capacidade de realização artística, não conseguindo, por isso, vários dos seus textos transcender a dimensão de fábulas morais bem intencionadas e um tanto cândidas.

Ainda que algumas das obras acusem marcas claras da influência da estética naturalista, Teixeira de Queirós não faz um retrato exaustivo dos males sociais que caracterizam as obras de outros escritores naturalistas. Contudo, a sua obra afirma-se pela sua ampla coerência de organização e por um intenso conhecimento da realidade envolvente, proporcionando ao leitor uma visão bastante exaustiva dos vários estratos sociais da sua época. A sua visão social estende-se desde o aristocrata decadente ao simples ajudante de boticário – castigado por uma vida miserável e carregando a decepção da sua vida conjugal – e aos indigentes que pululam nas ruas e bairros proletários de Lisboa.

Teixeira de Queirós revela sagacidade na compreensão e na apresentação da psicologia feminina, separando claramente os motivos que determinam os seus

comportamentos e as suas frustrações, salientando, como parece traço idiossincrático do Realismo português, a influência de uma educação inadequada na constituição dos caracteres das personagens. Tece uma dura crítica à educação religiosa, tal como Eça de Queirós, que é vista como nefasta na formação das mentes femininas. Para além da educação, aponta outro factor determinante dos comportamentos de toda uma sociedade – o próprio meio. Segundo o autor, no meio da alta sociedade lisboeta – que se quer muito convencional – predomina a ociosidade e esta encontra-se, por tal facto, na base da vacuidade parasitária de caracteres e comportamentos. É neste mesmo meio que surgem os casos de adultério, resultantes da realização de casamentos por conveniência.

Nas obras de Teixeira de Queirós, como confirmam Óscar Lopes e António José Saraiva, «os tipos psicológicos emergem naturalmente do seu meio: uma lógica orienta o seu comportamento, de tal modo que a acção parece ser o resultado normal do funcionamento de uma estrutura»[96]. De facto, é nesta temática que a obra deste escritor apresenta uma profunda subtileza na análise dos sentimentos das personagens e uma notória coragem na denúncia de interesses materiais e políticos em jogo no sistema sociopolítico da época.

Todos os escritores mencionados contribuíram directa e indirectamente para a formação de cariz realista de Abel Botelho, considerado por inúmeros críticos literários como o mestre do Naturalismo Português.

Abel Botelho é autor de uma série romanesca que crismou de *Patologia Social*, constituída pelos volumes: *O Barão de Lavos*, *O Livro de Alda*, *Amanhã*, *Fatal Dilema* e *Próspero Fortuna*. Os cinco romances que constituem a *Patologia Social* representam a produção literária mais importante de Abel Botelho ou, pelo menos, a mais conhecida. Todos os romances partilham traços comuns: o meio conservador, a perversão sexual, a educação deformante, etc., o que lhes confere uma unidade temática centrada em torno da ideia-chave de patologia.

É no prólogo da segunda edição d'*O Barão de Lavos*, de 1898, que o autor descreve o tema agregador da série:

[96] António José Saraiva, Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa,* Lisboa, Editorial Presença, 1982, p. 954.

> Por três modos diferentes se pode manifestar e exercitar a actividade humana, objectiva e psíquica […]. De três sortes de faculdades, apenas, depende a solução do problema da nossa vida: faculdades de sentimento, de pensamento e de acção.
> Quando o valor de todas três é igual, ou pelo menos equivalente, no modelismo orgânico de um indivíduo, este realiza o tipo fisiológico banal, sem interesse para o meu ponto de vista. O predomínio, porém, de qualquer dessas faculdades no doseamento de um carácter origina desequilíbrios, aberrações e anomalismos patológicos, os quais fazem o objecto dos estudos desta série de romances.
> *O Barão de Lavos* e *O Livro de Alda* pretendem ser a análise de dois exemplares humanos tiranizados pela diátese das faculdades afectivas – o caso mais comum. Nos romances seguintes procurarei dar o traslado pitoresco de caracteres em que ainda essa e as outras duas ordens de factores predominem.[97]

A *Patologia Social* estabelece uma abordagem de casos humanos sujeitos a uma dada configuração psicofisiológica, cujo desequilíbrio vai determinar a sua evolução. As manifestações de desequilíbrios, apresentadas através das várias personagens, despertam o interesse do escritor e constituem o objecto do seu estudo: assim, os protagonistas de O *Barão de Lavos*, *O Livro de Alda* e *Fatal Dilema* expõem o tipo patológico em que a influência das faculdades de sentimento se traduz por uma hipersensibilidade, frequentemente responsável por comportamentos sexuais aberrantes. Contudo, o modelo de desequilíbrio que determina o comportamento das personagens deve-se a um desvio patológico – todos os protagonistas da *Patologia Social* são amaldiçoados e padecem de uma paixão violenta, obsessiva e tirânica.

Todavia, os romances de Abel Botelho vão além da análise de casos individuais, denunciando a sociedade que plasmam e de que são produto. O próprio título, *O Livro de Alda*, completa o seu sentido no subtítulo *Patologia Social*, indiciando, desde logo, o objectivo de ultrapassar os limites do individual para atingir uma vasta visão crítica da sociedade portuguesa, partindo, pois, de personagens representativas de grupos ou classes sociais que actuavam na cidade ou nos subúrbios lisboetas. Na *Patologia Social*, estão presentes três temas profundamente imbricados: a prostituição, o casamento e a mulher, signos de uma crise de valores morais que ameaça a dissolução da família.

---

[97] Abel Botelho, *Obras de Abel Botelho*, vol.I (escorço biobibliográfico e estudo linguístico de Justino Mendes de Almeida, ilustrações de Rui Palma Carlos), Porto, Lello & Irmão Editores, 1979, p. XX.

A prostituição atravessa todos os romances, retratando-se as vielas imundas da Lisboa nocturna ou os prostíbulos dirigidos por matronas, descritas com laivos de grotesco, pelo escritor. Deste mundo obsceno, carenciado e depravado surgem as personagens de Alda em *O Livro de Alda*, de Conceição, em *Fatal Dilema*, e de Ivone, em *Próspero Fortuna*, pondo a nu marcas profundas de uma patologia determinada pela hereditariedade. Tornam-se personagens emblemáticas por serem modelos representativos de uma sociedade degenerada onde predominam os valores masculinos.

O casamento, como elo de união, é ameaçado, acentuando-se a fragilidade da estrutura familiar e aumentando os fracassos matrimoniais, causados pelo adultério feminino e por uma instituição baseada na mentira, que sobrevive à custa da solidão da mulher e da indiferença do marido. Sendo assim, a mulher está intimamente ligada à dissolução do casamento e da família. Porém, Abel Botelho estabelece uma divisão bicolor do mundo feminino: o mundo das prostitutas, sinónimo de ignomínia e libertinagem, e o mundo da mulher idealizada, mais anjo do que criatura humana. Este contraste feminino maniqueísta está patente em todos os romances botelhianos.

Ora, a atracção pelo erotismo é uma constante nos escritos de Abel Botelho, recorrendo para isso a uma linguagem ousada que supera, por vezes, o cumprimento rigoroso de um projecto naturalista fundado na observação. De facto, a personalidade literária deste escritor é complexa, caracterizada por uma aguda consciência de cansaço e de decadência, sendo a *Patologia Social* o reflexo do seu estado de alma. Por isso, recorre ao erotismo, pesquisando experiências insólitas e sensações diferentes: projecta-se no invulgar e na sucessão de elementos mórbidos rastreáveis nas vivências dramáticas das personagens, através de uma escrita ambígua que é portadora do confronto ideológico de que *O Livro de Alda* é prova assumida.

A recepção francesa de *Nana* não foi isenta de uma interpretação crítica mais contundente: a crítica literária não reencontrava neste romance o quinhão de solidariedade humana e a denúncia social que emanavam das páginas de *L'Assommoir* – obra que fora publicada em data anterior e, desde logo, reprovada pelo facto de narrar a decadência de uma família de operários, sobre a qual pesava uma fatalidade hereditária: o álcool e a loucura. Zola também fora acusado de utilizar a língua do povo: «Mon crime est d'avoir eu la curiosité littéraire de ramasser et de couler dans un moule très

travaillé la langue du peuple» [98]. É inegável que o escritor conseguira romper com a tirania masculina na escrita e que quebrara barreiras de estilo, enfrentando a ira dos académicos.

Contudo, o aparecimento de obras em que o paradoxo da moral burguesa é irremediavelmente criticado pelo escritor ocupa a vanguarda dos seus romances naturalistas, nomeadamente *Thérèse Raquin*, *Madeleine Férat* e *Une page d'amour*, obras que foram causticadas pela censura. Mas, o polémico romance *Nana* provoca um escândalo de assinaláveis repercussões na sociedade parisiense da época. O romancista foi acusado «d'immoralité, de pornographie»[99]. Foi alvo de forte contestação, por introduzir uma temática decadente na literatura francesa do seu tempo, sem dúvida motivada pela escolha criteriosa de uma intriga que aborda a prostituição e um comportamento regido pela sexualidade obsessiva. Nana, na sua representação mítica de Eros, sob a figura de Vénus, deixa transparecer uma beleza marcada pela sensualidade, vista como sintoma de patologia. A mulher sensual era encarada como mulher fatal, e, assim sendo, exibia uma tendência endógena para a loucura e para o desvio.

Apesar da reacção adversa da crítica, *Nana* desperta a curiosidade do público em geral, apesar de ser uma obra interdita. Não recomendada a meninas bem comportadas, era lida furtivamente pelas damas. Nana, a cortesã e dominadora de homens, representa simbolicamente o ego oculto da sexualidade feminina reprimida, não sendo a prostituta desgraçada ou insegura. Ela simboliza a mulher poderosa que manipula os homens e gere a sua vida com inteligência.

São sinuosos os caminhos do reconhecimento: a atitude livre de Zola valeu-lhe a omissão do seu nome da lista dos que iam receber a *Légion d'honneur* – que só seria concedida em 1888 – e a sua candidatura à *Académie française* ser-lhe-ia negada para sempre. Não sendo logo reconhecido em solo nacional, o seu talento será exaltado além-fronteiras, por ocasião de uma viagem à Itália, principalmente em virtude da sua obra *Germinal*. O escritor rejubila com os elogios obtidos do rei e com a aclamação da população. Por ser uma sociedade mais aberta, a Itália demonstrara possuir uma consciencialização social relativamente à denúncia, pela literatura, da mentalidade burguesa.

---

[98] Emile Zola, *L'Assommoir*, Paris, Editions de la Seine, 2005, p. 11.
[99] Emile Zola, *Pot-Bouille*, Paris, Librairie Générale Française, 1998, p. 6.

Parece-nos indubitável que o grande sucesso obtido com *L'Assommoir* o encaminhara para a fama internacional. Em Espanha, na década de 80, surgem os primeiros romances naturalistas. Porém, já em 1879, curiosamente, se publicava o primeiro texto crítico sobre o Naturalismo, como consequência directa do retumbante sucesso deste romance. Em 1879, na *Revista de España*, publica-se o artigo de Manuel de la Revilla[100], intitulado *El naturalismo en el arte*, por sua vez anterior à publicação do *Roman expérimental*, que denuncia a presença de uma crítica francesa que se assume como antinaturalista.

Mas, abordemos, por ora, o *Roman expérimental*, como principal ensaio crítico e divulgador da obra zoliana, onde o autor decalca o modelo científico apresentado por Claude Bernard para o transplantar para a esfera da criação literária. Apesar de surgir tardiamente[101], é um texto paradoxal que suscita alguma controvérsia entre os seguidores do autor de *Nana*. De facto, esta obra foi objecto de inúmeras críticas e comentários ao nível internacional – tendo, nomeadamente, sido traduzida em russo[102], em espanhol e em português. A tradução não fez justiça à novidade intelectual do pensamento de Zola; por isso, só quando os escritores, intelectuais e críticos tiveram acesso a esse ensaio e aos seus romances na sua língua original é que compreenderam que o criador de *Nana* evidenciava um estilo literário próprio, que se caracterizava pelo amor à verdade e à justiça.

Ora, de um modo geral, o leitor só ansiava por conhecer os amores ilícitos e perversos da prostituta Nana, pouco lhe importando o modelo doutrinário que, em torno desta obra, se foi desenvolvendo. O mesmo princípio é defendido por Júlio Lourenço Pinto, que sustenta que o modelo tem que ser substituído por outro mais lato, como por exemplo o da filosofia positivista, no intuito de compreender o método artístico-literário peculiar de Zola, que ele considera impossível de alcançar com o substrato doutrinário

---

[100] O jornalista Manuel de la Revilla, no seu artigo *El naturalismo en el arte,* refere três autores: Flaubert, Goncourt e Zola. Mas, é na obra *L'Assommoir* que se inspira para as suas conclusões, afirmando, por outras palavras, que o Naturalismo é um Realismo exacerbado, é a «*demagogia del realismo*», (António Apolinário Lourenço, *Estudos de Literatura Comparada Luso-Espanhola*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2005, p. 38).

[101] Relembramos que o movimento naturalista começa a ser conhecido internacionalmente em 1878. Segundo Yves Chevrel, a primeira «vaga de fundo naturalista» situa-se entre 1879-1881 e a sua época de pleno triunfo localiza-se entre os anos de 1885-1888. (*Le naturalisme: étude d'un mouvement littéraire international,* Paris, PUF, 1993, pp. 41-43).

[102] A este respeito, o *Roman expérimental* surgiu no jornal *Vestnik Evropy* (*O Mensageiro da Europa*) de Sampetersburgo, em Setembro de 1879. (António Apolinário Lourenço, *op.cit.*, p. 32).

da medicina experimental[103]. Apesar de reconhecer Zola como o mestre do Naturalismo, Lourenço Pinto sentiu necessidade de denunciar a imoralidade detectável em algumas das suas mais conhecidas obras, apelidando-o, por tal facto, de «mártir da religião do dever»[104].

A opção pela tradução, por tradutores anónimos, de alguns dos romances que compõem os *Rougon Macquart*, em jornais e revistas, ajudou à divulgação em terra portuguesa da obra zoliana. No início, as traduções consumiram demasiado tempo, e algumas das obras levaram vários anos a serem traduzidas. O sucesso de *Germinal* em França levara a que a gazeta lisboeta *Ilustração Universal*[105], no dia 29 de Novembro de 1884, se apressasse a publicar, em exclusivo, a obra, que tinha sido dada à estampa recentemente em folhetins no *Gil Blas*, reduzindo, assim, consideravelmente os prazos de tradução. A divulgação, em Portugal, dessas obras despertara o interesse da burguesia e da nobreza e, principalmente, da elite intelectual que passara a sentir-se seduzida pela especificidade desse novo género literário. Além disso, muitos dos jornais e das revistas franceses eram lidos no nosso meio literário, divulgando o pensamento literário francês da época. Com efeito, é incontestável que a cultura francesa exercia uma forte influência sobre o meio intelectual português – principalmente sobre a classe letrada – e que muitas das obras zolianas eram lidas na língua original, adquiridas, regra geral, por ocasião de uma deslocação a Paris.

Assim, através das obras mencionadas, procurámos fornecer subsídios para uma sociologia da recepção de *Nana* no mundo literário coevo. Apesar de uma crítica acérrima e, algumas vezes, de uma censura repressiva sobre a obra de Zola, esta contribuiu para o despertar da curiosidade do mundo literário e, principalmente, do público-leitor que se revia nas personagens zolianas.

O romance *Nana* confronta uma sociedade intrinsecamente machista, ressoando como um hino à mulher e à sua capacidade de alcançar a liberdade de viver e amar. Nana representa a mulher fatal, encarnando a tentação capaz de induzir o homem a

---

[103] *Ibid.*, p. 36.
[104] *Ibid.*, p. 24.
[105] Salientamos que o jornal *Ilustração Universal*, de Lisboa, tinha um rival em Paris, a *Ilustração Portuguesa*, dirigido por Mariano Pina. Descontando as polémicas em que se envolveram, temos de tomar em consideração o papel preponderante de Mariano Pina na divulgação de informações, críticas, comentários sobre obras e escritores, franceses ou portugueses, da nova corrente literária. (Pedro Calheiros, «Zola et le naturalisme portugais», *Le XIXe siècle au Portugal. Histoire-Société Culture-Art*, Actes du Colloque de Paris, (6-7-8 novembre 1987), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1988, p. 127).

prosseguir o caminho do erro e do pecado. Nesta obra naturalista, o autor retira a exuberância da precisão na descrição, investindo o texto de uma dimensão simbólica, através da linguagem utilizada e da convocação de um repertório de motivos. Sendo assim, Zola cria uma atmosfera de erotismo inédita na literatura da época.

Sabe-se que a procura da obra original era frequente, visto não haver tradução em português antes de 1880 – data em que *Nana* apareceu traduzida em língua portuguesa do Brasil, publicada nas páginas do jornal *O Iniciador*[106] de Corumbá[107], em 9 de Julho de 1880, pela pena de Basílio de Brito.

A influência de Zola foi de importância inquestionável para escritores que viriam a pertencer ao universo literário naturalista: Teixeira de Queirós, Júlio Lourenço Pinto e Abel Botelho. Debrucemo-nos, em particular, sobre este último.

É incontornável a presença de Zola na obra de Abel Botelho: existe uma afinidade ideológica entre a escrita do autor português e a do mestre francês. A obra literária de Botelho, integrável na categoria da literatura testemunhal, funda-se na delineação engenhosa de quadros da mais sórdida e doentia miséria social, como forma de crítica. Ao nível político, Abel Botelho foi seguidor do positivismo republicano, denunciando todo o tipo de arrivismo e oportunismo da vida social e política do seu tempo, tal como Zola no caso de *L'Affaire Dreyfus*. Também por essa via podemos descobrir analogias temático-ideológicas em alguns dos seus romances, nomeadamente entre *Germinal* e *Amanhã* ou entre *Nana* e *O Livro de Alda.*

Esta influência zoliana não pode, de modo algum, ser vista como desmerecimento do escritor português. Abel Botelho tem, indubitavelmente, um estilo próprio, exercendo uma crítica agreste ou subentendida, para transmitir a vivência social que se encontra retratada de forma singular nas suas personagens, projectadas num meio propício aos vícios da sociedade. Botelho compromete-se a encaminhar os leitores para uma tomada de consciência perante a realidade social envolvente. É inegável, também, o seu carácter inovador na abordagem de certos assuntos, à época vistos como tabus. Com efeito, a obra de Abel Botelho traduz, assim, as ambivalências de um autor que se encontra na encruzilhada de vários caminhos estético-morais, e que procura, numa

[106] Há que salientar o facto de terem sido publicados 5000 exemplares traduzidos em português para serem vendidos.
[107] Importante cidade portuária do interior da província de Mato Grosso.

linguagem áspera e ousada, mas sem os fins pornográficos de que foi acusado, soluções para as dúvidas sobre o amor e a vida.

Apesar das inúmeras controvérsias, Abel Botelho conseguiu a proeza de atingir, em vida, a consagração por alguns dos seus romances, publicados em várias edições traduzidas nas línguas italiana, francesa e castelhana. Deixou uma invejável obra literária de real merecimento e inscreveu o seu nome, de pleno direito, na história da literatura.

A análise comparativa das obras seleccionadas – *Nana,* de Emile Zola e *O Livro de Alda,* de Abel Botelho – permitir-nos-á, pois, retirar algumas conclusões atinentes à retórica do erotismo estrategicamente mobilizada pelas narrativas de filiação naturalista na segunda metade do século XIX.

SEGUNDA PARTE

NANA E O *LIVRO DE ALDA:* AVATARES DO EROTISMO NO FEMININO

1- Representação erótica e gramática narrativa naturalista

a) Entre o carácter e o tipo: a anatomia da personalidade patológica e a construção romanesca da personagem feminina.

O autor realista procura, acima de tudo, representar a verdade absoluta e objectiva, isto é, a vida tal como ela é, servindo-se, para o efeito, das técnicas de documentação e de observação, procurando transformar a arte num espelho do mundo sensível. Interessado na análise de caracteres, o autor transforma a criação literária num reflexo da natureza física e psicológica do homem. Contudo, com o Naturalismo, novos conceitos emergem na caracterização das personagens. Forças exteriores confluem, agora, para a formação do carácter: a hereditariedade, o meio e a educação actuam sobre os indivíduos, tornando-os vítimas de um rigoroso determinismo, que lhes condiciona as acções, o carácter e o destino. Na caracterização das personagens, o estudo dos temperamentos e a análise psicológica dos caracteres tornam-se, pois, uma prioridade. Ora, é pela caracterização psicológica que obtemos retratos onde os pensamentos, os hábitos e as contradições das personagens são condicionadores da acção, gerando situações imprevisíveis ou inesperadas que alteram o próprio decurso do enredo.

A personagem pode ser representada na sua inserção cultural, profissional e social, de modo a ser configurada como tipo, com o intuito de proporcionar uma reflexão alargada sobre a sociedade, mesmo que a personagem-tipo possa vir a sofrer ou exercer influências nesse espaço social. De um modo geral, as personagens-tipo representam grupos, classes ou mentalidades, movimentando-se em determinados ambientes ou círculos sociais. A sua intervenção é quase sempre idêntica; por tal facto, as suas características físicas e psicológicas não se alteram. Estas são caracterizadas pelo narrador sob vários pontos de vista. Há personagens cuja individualidade e características específicas que lhes são inerentes as convertem em estereótipos sociais. Pela sua caracterização física, psicológica e moral, o leitor é, desde logo, conduzido a apreender o tipo social a que ela pertence. Contudo, também há as que se distinguem pelo seu carácter individual, tornando-se peculiares e diferentes de todas as outras.

Nas obras em estudo, verificamos que existe um número considerável de personagens. Contudo, muitas das que são secundárias ou figurantes tornam-se indispensáveis para a caracterização da sociedade, por serem representativas de estratos sociais, por pertencerem a grupos ou categorias profissionais, e por funcionarem como contraponto em relação às protagonistas.

Vários desses tipos são representativos de um amplo friso social e são caracterizados segundo a óptica do narrador omnisciente ou segundo a perspectiva de outras personagens. Em ambas as obras, existem personagens que são representativas de uma sociedade decadente: caracterizam grupos profissionais, como o do mundo do teatro, retratado, em *Nana*, pelo director do «théâtre des Variétés» Bordenave – que, por estar ligado ao mundo empresarial, é descrito negativamente como ganancioso, argentário, rude e cínico –, e por Rose Mignon, a actriz vedeta do «théâtre des Variétés» antes do sucesso de Nana, que nos dá a conhecer a hipocrisia e a deslealdade que impera entre os artistas. O mundo da imprensa encontra-se promiscuamente interligado com o do espectáculo através da figura do jornalista e autor dramático Fauchery, emblemática do jornalismo sem escrúpulos.

O mundo da representação também é alvo de crítica n'*O Livro de Alda*, no episódio da estreia de Alda no «Teatro Chalet», onde a corrupção e a promiscuidade estão representadas na figura do contra-regra: indivíduo omnipotente, devasso e libertino, que

consegue subjugar o director de personalidade fraca e indolente. O narrador acaba por descrever um meio estereotipado, o dos bastidores, onde grassam os abusos e a devassidão.

Também somos confrontados com o mundo libertino e dissimulado da alta sociedade e da alta política. A alta burguesia e a aristocracia destacam-se pela sua riqueza e pelos cargos e profissões que desempenham. Este último grupo social aparece figurado no Conselheiro de Estado, o Marquês de Chouard, pai da condessa Muffat, um velho debochado, enquanto que o Conde Muffat, o *Chambellan* da Imperatriz, simboliza os valores rígidos e os princípios religiosos da sociedade aristocrática de outrora; no entanto, caindo nas garras de Nana, sofre humilhações e fica socialmente desacreditado. O mesmo sucede com o Conde Vandeuvres, membro do Núcleo Imperial, que, por sentir também uma paixão desmedida por Nana, fica arruinado e acaba por se suicidar.

O mundo das finanças é personificado pelo banqueiro parisiense Steiner, que leva uma vida mundana e de luxo, arruinando-se, como muitos outros, por causa dos caprichos de Mignon e de Nana.

N'*O Livro de Alda*, a burguesia e a aristocracia também são alvo de uma análise crítica: a marquesa Águas Belas, oriunda de uma sociedade preconceituosa, é constrangida a ocultar a sua homossexualidade e a assumir uma postura socialmente irrepreensível. Mas, é sobretudo com as burguesas, As Salgados, que o narrador esboça o retrato de uma sociedade em deriva axiológica. O narrador apresenta, demoradamente, D. Francisca, a viúva de um funcionário público, que esbanjou, durante anos, os seus rendimentos em bens materiais numa ânsia de ostentação. As Salgados reivindicam ser descendentes de Egas Moniz, na esperança de que se abram as portas do reconhecimento social e, enquanto isso, levam uma vida de fingimento para manter as aparências. O narrador serve-se, pois, destes tipos sociais para descrever as misérias da vida, a ociosidade e a inércia de uma burguesia falida e de uma nobreza corrupta.

Mas, de todos os tipos sociais presentes nas duas obras em análise, o que assume maior relevo é o da prostituição. Contudo, enquanto que, em *Nana*, a protagonista é o símbolo da prostituição de luxo, que quer enriquecer a todo o custo e, por isso, é dominadora, ambiciosa e lasciva, n'*O Livro de Alda*, a personagem principal prostitui-se principalmente por prazer – há que lembrar que Alda fora criada num ambiente de promiscuidade, acabando por entrar numa casa de tolerância aos quinze anos.

O universo microcósmico da prostituição de *Nana* é caracterizado pelas prostitutas Gaga, célebre no início do reinado de Louis-Philippe, La Tricon, proprietária de um bordel e Satin, a amiga de infância e companheira íntima de Nana. N'*O Livro de Alda* não existe, propriamente, a representação directa do submundo da prostituição, mas, pelo Securas, são-nos dados a conhecer todos os seus vícios: a libertinagem, a depravação, o proxenetismo e o alcoolismo. Concluímos, pois, que estas personagens-tipo consubstanciam os males de uma sociedade em decadência, os vícios de duas classes da elite portuguesa.

As personagens de Muffat e Mário apresentam personalidades bastante complexas. Ambos revelam insanáveis conflitos internos: Mário está dividido entre o amor por Branca e a atracção por Alda e, consequentemente, sentir-se-á responsável pela morte da noiva; na sua relação amorosa com Nana, Muffat sofre a agonia da incerteza – porque não conhece os verdadeiros sentimentos de Nana – e vive em permanente insegurança. Mário considera-se seguro, visto que a relação lésbica de Alda não irá contribuir para a ruptura do casal e não se sente verdadeiramente traído. Porque vivem ambos num ambiente de frenesim urbano, Muffat e Mário apresentam comportamentos semelhantes: entregam-se a uma letargia emocional que é testemunho do enlaguescimento generalizado da sociedade decadente, alvo de crítica acérrima por parte do autor.

Nesta perspectiva, Nana e Alda podem ser situadas entre o carácter e o tipo: apesar de não serem fortemente individualizadas, ambas são intencionalmente alvo de uma descrição que revela a implicação subjectiva do narrador, que procura orientar a visão do leitor e levá-lo a considerá-las provocantes, levianas, ambiciosas, nervosas e excessivas. Todos estes adjectivos ajudam-no, pois, a construir uma imagem que remete para a tipologia de uma personalidade patológica. A sua conduta social acusa instabilidade emocional e desequilíbrio psicológico, sendo que, na perspectiva naturalista, este comportamento é fruto de uma hereditariedade não corrigida pela educação e de um meio deletério que contamina todos os que lá viveram ou vivem. Estas duas personagens femininas constituem o protótipo da cortesã que, pela sua condição de mulher perversa e pervertida, arrastará com ela os seus amantes para a desgraça e o infortúnio. Embora cada uma das personagens exiba uma fisionomia própria e um perfil psicológico particular, ambas são a tipificação de um grupo social, onde elas são a Outra: a adúltera, a cortesã, a manteúda, etc.

Logo na abertura do primeiro capítulo de *Nana*, confrontamo-nos com uma astuciosa estratégia por parte do autor, que nos permite, através de um esquema habilmente arquitectado, captar, de uma só vez, a quase totalidade das personagens da obra. De facto, e segundo Colette Becker, o «Paris des lettres, de la finance et du plaisir, beaucoup de journalistes, quelques écrivains, des hommes de Bourse, plus de filles que de femmes honnêtes»[108] ocupam o espaço físico do «théâtre des Variétés», caracterizando, assim, os tipos sociais parisienses da época. Este teatro, sendo metonímia de uma sociedade é, pois, um cenário estratégico, no sentido em que corresponde a um lugar-limite que separa dois mundos, o mundo real, em que o leitor se encontra[109], e o mundo ficcional. A concordância entre o *incipit* e o grande episódio do «théâtre des Variétés» é, desde logo, definidora dos elementos que vão configurar toda a diegese[110].

Ora, em *O Livro de Alda*, as personagens vão-se desvendando à medida do seu aparecimento no sintagma diegético. O seu surgimento é logo acompanhado de inúmeras informações, que nos são fornecidas directamente, quer pelo discurso do narrador, quer pela perspectiva de outras personagens: «(…) insistia com meiguice a linda desconhecida» (p. 17); «E suspensa do meu ombro, com uma voz de mel e de incenso, numa intenção "ogre" de reticências (…)» (p. 18); «(…) a demoníaca figura, que ria, ria, ria da minha imperícia – cascalhando, saltando, batendo as mãos, soprando-me aos dedos – e a cada um dos seus vibráteis movimentos fustigando-me os sentidos com um picante aroma promissor de delícias ferozes, celestiais, inéditas.» (p. 21).

Podemos verificar que, também neste romance, as personagens se revestem de densidade simbólica: ou são almas doentes – Alda, Securas –, ou preconizam um misticismo erótico – Alda, Gustavo –, ou procuram o amor em mulheres estranhas e se encontram minadas pelo pessimismo finissecular – Securas e Gustavo –, ou padecem, em grau variável, da influência do meio corrompido – Mário.

Ora, as personagens dos romances *Nana* – nomeadamente Nana, Muffat e Sabine – e *O Livro de Alda* – principalmente Alda, Mário e Securas – são portadoras de características distintivas que lhes conferem uma notável espessura psicológica, fruto de

---

[108] Colette Becker, *op. cit.*, p. 125.

[109] Veja-se, a esse respeito, Carlos Reis, Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina, 1990, p. 191.

[110] Zola afirma a este respeito : «(…) ce n'est pas les Variétés seulement que j'ai voulu peindre. J'ai accentué les traits, j'ai tâché de donner un tableau complet résumant un genre et une époque». (*Le Voltaire*, 28 octobre 1879).

um intenso conflito interior e, em consequência, de uma inabitual complexidade de composição.

É a partir desta angulação de escritores-observadores naturalistas que Zola e Botelho descrevem a mulher enquanto ser individual e social. Porém, em Nana e Alda, o natural e o social confundem-se ainda mais, e só pelo facto de serem mulheres. Contudo, e apesar de socialmente oprimidas, elas não são moralmente mais fracas. Assim, ao longo das múltiplas passagens romanescas da série *Les Rougon-Macquart*, a mulher desempenha sempre um papel determinante na mudança de mentalidades, e isto apesar de ser o alvo constante de uma conspiração social que a inibe de extrapolar os seus papéis ditos tradicionais[111]:

> Cependant, Gervaise aperçut quatre ou cinq femmes qui montaient la garde comme elle, à la porte du maître zingueur; encore des malheureux, bien sûr, des épouses guettant la paie, pour l'empêcher de s'envoler chez le marchand de vin. Il y avait une grande haridelle, une figure de gendarme, collée contre le mur, prête à sauter sur le dos de son homme. Une petite, toute noire, l'air humble et délicat, se promenait de l'autre côté de la chaussée. Une autre, empotée, avait amené ses deux mioches, qu'elle traînait à droite et à gauche, grelottant et pleurant. Et toutes, Gervaise comme ses camarades de faction, passaient et repassaient, en se jetant des coups d'œil obliques, sans se parler. Une agréable rencontre, ah! Oui, je t'en fiche! Elles n'avaient pas besoin de lier connaissance, pour connaître leur numéro. Elles logeaient toutes à la même enseigne, chez misère et compagnie. Ça donnait plus froid encore, de les voir piétiner et se croiser silencieusement, dans cette terrible température de janvier.[112]
>
> (…) Les femmes avaient paru, près d'un millier de femmes, aux cheveux épars, dépeignés par la course, aux guenilles montrant la peau nue, des nudités de femelles lasses d'enfanter des meurt-de-faim. Quelques-unes tenaient leur petit entre les bras, le soulevaient, l'agitaient, ainsi qu'un drapeau de deuil et de vengeance. D'autres, plus jeunes, avec des gorges gonflées de guerrières, brandissaient des bâtons; tandis que les vieilles, affreuses, hurlaient si fort que les cordes de leurs cous décharnés semblaient se rompre. Et les hommes déboulèrent ensuite, deux mille furieux, des galibots, des haveurs, des raccommodeurs, une masse compacte qui roulait d'un seul bloc, serrée, confondue, au point qu'on ne distinguait ni les culottes déteintes, ni les tricots de laine en loques, effacés

[111] Micheline van der Beken, *op.cit.*, p. 8.
[112] Emile Zola, *L'Assommoir*, Paris, Editions de la Seine, 2005, p. 434.

> dans la même uniformité terreuse. Les yeux brûlaient, on voyait seulement les trous des bouches noires, chantant *La Marseillaise*, dont les strophes se perdaient en un mugissement confus, accompagné par le claquement des sabots sur la terre dure. Au-dessus des têtes, parmi le hérissement des barres de fer, une hache passa, portée toute droite; et cette hache unique, qui était comme l'étendard de la bande, avait, dans le ciel clair, le profil aigu d'un couperet de guillotine.[113]

Esta observância rígida das convenções aplica-se, por maioria de razão, ao domínio da sexualidade feminina. Contudo, no caso de Nana e de Alda, ela não as impede de atingir um mundo de fantasia aberto aos impulsos e instintos próprios da sua natureza. O natural sobrepõe-se, então, ao social. Numa postura declaradamente essencialista, a mulher zoliana e botelhiana, enquanto ser individual, é indissociável dos apelos instintivos do seu sexo.

Neste sentido, o desejo do homem encontra-se, desde logo, expresso nas descrições físicas da personagem feminina: Nana detém as características físicas tão cobiçadas pelo mundo masculino da época: «Nana était si blanche et si grasse, si nature dans ce personnage fort des hanches et de la gueule, que tout de suite elle gagna la salle entière» (p. 27).

Esta força física – e sexual –, numa perspectiva naturalista, desafia o homem e domina-o: poderosa na sua sexualidade, a mulher torna-se desejada pelos seus atributos físicos. Assim, Zola, ao descrever Nana como «boulotte» (p. 24), bem apossada de «chair» (p. 34), determina que estas carnes opulentas são prelúdio de monstruosidade e simbolizam a imagem do esmagamento do homem indefeso; com efeito, é-nos explicitamente dito que Nana é uma «mangeuse d'hommes» (p. 33). O volume físico é, desde logo, sinónimo de apropriação do homem pela mulher e alude a uma liberdade – impulsionadora do seu poder físico – que provoca uma forte inquietação nos meios machistas: «Tout d'un coup, dans la bonne enfant, la femme se dressait, inquiétante, apportant le coup de folie de son sexe, ouvrant l'inconnu du désir» (p. 32); doravante, «chaque homme la subissait» (*ibid.*), possuído e destruído pela força do seu sexo.

Alda, porém, apresenta uma constituição física bem diferente, parece mais frágil: é «miudita e franzina» (p. 34):

---

[113] Emile Zola, *Germinal*, Paris, Fasquelle Editeurs, 1978, p. 384.

> (…) não a opulentavam as redundâncias habituais do sexo (…) Era uma conceição singular, um misto modelar e incomparável da ideal magreza florentina, em que não há ossos, e da sólida fibrinação lombarda, que exclui a gordura. (*ibid.*)

Apesar de não ser detentora das formas opulentas de Nana, Alda possui «dois promontórios de carne e de pecado» (p. 34), dois seios que acicatam o desejo dos homens. Neles se «acumulava todo o seu eléctrico poder de sedução» (p. 35) e sem eles, «[ela] seria uma pobre figurita, doentia e efémera» (*ibid.).* Ela é, pois, pela exuberância dos seios, agente de uma sensualidade devastadora, instigadora de uma «irreprimível tentação» (*ibid.*), que infunde luxúria nos homens. Nessa época, considerava-se que a mulher magra tinha apetência para práticas sexuais duvidosas – como a ninfomania e prostituição –, podendo ser desviantes – como a homossexualidade e a bissexualidade. A personagem-narrador, Mário, é, ela própria, emissária dessa opinião, quando nos diz que: «ela era bem o produto aberrativo e mórbido deste fim de século» (*ibid.*).

Ambas as protagonistas personificam o desejo, o medo e o domínio e, apesar das dissemelhanças, sabemos que elas são heroínas na posse de uma vontade canibalesca: quer Nana, quer Alda desejam saciar-se com a carne dos homens. Por tal facto, e como já destacámos, Nana é uma devoradora de homens e Alda hipnotiza a sua presa pela «carnívora expansão da sua boca» (p. 41).

Nana faz a sua primeira aparição em público no «théâtre des Variétés», em Paris, no papel de «Blonde Vénus»[114], e, pela sua nudez, deixa os homens atónitos, galvanizando-os pelo seu estranho magnetismo:

> Un frisson remua la salle. Nana était nue. Elle était nue avec une tranquille audace, certaine de la toute-puissance de sa chair. Une simple gaze l'enveloppait; ses épaules rondes, sa gorge d'amazone dont les pointes roses se tenaient levées et rigides comme des lances, ses larges hanches qui roulaient dans un balancement voluptueux, ses cuisses de blonde grasse, tout son corps se devinait, se voyait sous le tissu léger, d'une blancheur d'écume. (*N*, p. 32)

[114] O papel de «Blonde Vénus» não fora atribuído a Nana por acaso: com efeito, a personagem assemelha-se flagrantemente a Vénus, deusa grega da beleza e do amor, e, por isso, também desperta o desejo e o amor nos homens. Este assunto voltará a ser oportunamente abordado neste trabalho.

Já antes, Bordenave, o director do teatro, insinuara que Nana possuía «autre chose, (…) quelque chose qui remplace tout» (p. 12), acabando por indiciar os encantos sexuais de Nana, enquanto que o narrador procura realçar o lado ingénuo, infantil e inocente da protagonista: «Nana, cependant, en voyant rire la salle, s'était mise à rire. La gaieté redoubla. Elle était drôle tout de même, cette belle fille» (p. 22). Aliás, o narrador toma partido e define-a como «bonne enfant» (p. 32) e «bonne fille» (p. 79), principalmente nos momentos mais dramáticos, tornando-a simpática aos olhos do leitor – pela sua espontaneidade, pela sua franqueza, pela sua lógica genuína, a personagem cativa quer o narrador, quer o leitor, quer ainda as outras personagens.

Contudo, ao surgir completamente nua, a sua ingenuidade parece condenada. Com efeito, ao assumir o papel de Vénus, e na magnificência da sua «chair de marbre» e do seu «sexe assez fort» (p. 34), Nana simboliza a pulsão indisciplinadora de Eros. A visão do seu belo corpo transtorna mesmo as mentes mais pudicas:

> Personne ne riait plus, les faces des hommes, sérieuses, se tendaient, avec le nez aminci, la bouche irritée et sans salive. Un vent semblait avoir passé très doux, chargé d'une sourde menace. Tout d'un coup, dans la bonne enfant, la femme se dressait, inquiétante, apportant le coup de folie de son sexe, ouvrant l'inconnu du désir. (*N*, p. 32)

O domínio sobre os homens é absoluto, os sentimentos de tensão, ansiedade e desejo de posse são estimulados pela visão do corpo semidivino de Nana:

> (…) C'était Vénus naissant des flots, n'ayant pour voile que ses cheveux. Et, lorsque Nana levait les bras, on apercevait, aux feux de la rampe, les poils d'or de ses aisselles. Il n'y eut pas d'applaudissements. (…) Un murmure grandit comme un soupir qui se gonflait. Quelques mains battirent, toutes les jumelles étaient fixées sur Vénus. Peu à peu, Nana avait pris possession du public et maintenant chaque homme la subissait. (*N*, pp. 32-33)

Verifica-se uma certa semelhança entre este episódio e o da aparição de Alda a Mário: por altura do Entrudo, esta personagem de Botelho surge disfarçada em *Pierrot*[115],

[115] *Pierrot* é uma personagem típica do teatro francês, que foi retomada pelo teatro italiano, pela *commedia dell'arte*, no século XVI, com o nome de Pedrolino e ao lado de Polichinelo e Arlequim. *Pierrot* tornou-se popular nos séculos XVI e XVII, representando o criado ingénuo e ignorante, que canta e fala. (Cf. Fernando Guedes, *Dicionário Enciclopédico Português*, vol.8, Lisboa, Editorial Verbo, 2006, p. 292). A comédia italiana tinha como principal objectivo satirizar a sociedade, abordando temas como o adultério, o ciúme, a

conferindo mistério ao encontro de Mário e de Alda, como se uma força transcendental, a do destino, o empurrasse para os braços dela. Apesar de a sua máscara simbolizar a pureza de sentimentos, Alda surge como mulher enigmática e dissimulada, pois deste disfarce vislumbram-se lindos olhos de «porcelana azul» (p. 21) pressagiadores do seu carácter diabólico. Apesar da «expressão menineira do rosto» (p. 34), o mistério e o fogo dos seus olhos são predicados da mulher fatal que cega, que avassala e conquista o homem no jogo da sedução. Este mistério da natureza de Alda, entre o divino e o demoníaco, da «sua dupla condição de anjo e de demónio» (p. 36), encontra um objectivo correlativo na translúcida inconstância dos seus olhos, contribuindo, assim, para a consolidação do seu papel de dominadora:

> (…) a infixável expressão dos seus belos olhos de porcelana, olhos doidos, vivos, foliões, ardendo num brilho travesso e inconsistente, absolutamente impenetráveis… De ordinário chispando estabaredas de prazer, limpos e claros como a água no Outono, tinham no entanto a espaços, em breves intercadências de melancolia, como que a compreensão e davam o reflexo interior do destino da pobre criatura! (…) Pois esses belos olhos de esmalte e de fogo eram o meu desespero e o meu encanto (…). Por detrás dessa translúcida pupila azul, como através dum cristal cianurado (…). O azul metálico dos seus olhos, frio e claro como o céu também era como este a antecâmara dum abismo. (*LA,* pp. 148-149)

Os lexemas convocados no retrato físico de Alda reenviam conotativamente para referências sagradas – «o seu corpo ─ tão fartamente prostituído ─ fria e tímida carne duma virgem elegantizada a poder de abstinência e castidade» (p. 34) –, contrastando com as inferências eróticas expressas na descrição dos seus seios e que denunciam «as energias dinâmicas e toda a epicúrea e boémia devassidão» (*ibid.*) do seu ser. Os instintos sexuais de Alda despertam em Mário comportamentos animalescos, outrora desconhecidos, conferindo à sua fruição sexual uma «animalidade [que] rugia [nele]» (p. 37). Apesar da

---

velhice, e o amor; a fim de elevar a crítica ao mais alto nível, recorria-se a personagens fantasiadas e mascaradas. À personagem do *Pierrot*, correspondia a ingenuidade, a pureza dos sentimentos, o verdadeiro amor, simbolizados pelas roupagens brancas e pela lágrima, acabando esta figura por instituir uma energia positiva que conduz a um desfecho feliz. O traje contrasta com os verdadeiros sentimentos e intenções de Alda para com Mário. Alda não tem nada de ingénua; é pervertida, dissimulada e experiente. O traje e máscara são uma camuflagem da sua pessoa e do seu carácter. A única verdade é a sua *performance*, pois, enquanto marioneta, representa o jogo da sedução.

aparente fragilidade de Alda, os seus atributos físicos, o seu desejo e a sua apetência estão associados a movimentos de vitalidade e instabilidade frenética, próprios da mulher fatal:

> Cabeça redonda e pequenina, de um corte entre clássico e felino, ao mesmo tempo inteligente e animal, sossegada e petulante, maravilhosamente bem coroada pelas frisuras em desordem do cabelo cor de sândalo; uma tarja de velino a testa; a sobrancelha alada, as pálpebras muito frescas; os olhos de porcelana, pequenos mas rasgando em amêndoa para as fontes, vivos, translúcidos, acesos numa expressão azougada e inconsistente, num como que brilho duro de esmalte, impenetrável; o nariz achatado levemente; carnívora a boca; o mento raso e breve; a pele alvíssima, mordida de sangue, lambida das quentes nuanças da sua penugem doirada; fino, marmóreo, grácil o pescoço; no colo espumoso e deslumbrante, fazendo a junção das clavículas um pequeno triângulo de sombra; e uns grandes seios, bravos e túrgidos, avolumando erécteis sobre o coração, naquele corpito enxuto e vibrátil de mulher nervosa. (*LA,* p. 27)

Deduz-se da visão descritiva e crítico-analítica destes autores naturalistas que os atributos físicos são elementos indeclináveis na erotização do corpo da mulher, transmitindo a ideia de que ela é um ser volúvel e sexualmente insaciável. Este ideal de beleza alimenta o estigma social, pois, com base nele, intui-se legitimamente o carácter pela aparência física, estabelecendo, assim, juízos de valor morais e afectivos fisionomicamente fundamentados.

Apesar da natural flutuação dos critérios de beleza, estes são analisados à luz de conceitos rígidos que determinam a anatomia da personalidade da mulher fatal. A mulher bela era aquela que apresentava opulência de formas corporais e, por isso, era cobiçada pelo sexo masculino: «(…) [Nana] frôlant toutes ces grasses nudités» (p. 133). Enquanto a magreza indiciava doença sexual, maldade ou ambição desenfreada, os «tipos miúdos de mulher, frágeis, ondulantes» (*LA,* p. 40) eram representativos de mulheres dominadoras e histéricas. A caracterização de Abel Botelho é reveladora da nova tendência estética, expressa pelo pessimismo de uma mente decadentista finissecular, mobilizada por um imaginário povoado de símbolos religiosos, de imagens extraídas do universo natural e de fantasias oníricas de figuras femininas. Estribado neste novo quadro mental, o narrador expõe um novo ideal estético feminino onde a magreza prevalece como arquétipo de belo. Alda é, pois, caracterizada em função destes atributos: «A plástica cheia e obtusa da Vénus de Milo não vale a debilidade emaciada e franzina de Santa Teresa de Jesus» (*ibid.*). A

mulher fatal apresenta uma série de traços físicos e eróticos que contribuem para a arte da sedução, na tentativa de despertar a atenção e, por fim, de seduzir o Outro. Neste contexto, o erotismo parece radicar exclusivamente no corpo. Os seios, para serem belos, deviam apresentar-se brancos e erectos, «(…) dont les pointes roses se tenaient levées et rigides comme des lances» (*N,* p. 32), firmes e opulentos, «Com as suas duas grandes tetas espetadas» (*LA,* p. 35). A pele, além de acetinada, tinha de ser branca: «(…) tout son corps se devinait, se voyait sous le tissu léger, d'une blancheur d'écume» (*N,* p. 32); «(…) dum colo bem cheio e bem branco, e à força de branco, luminoso» (*LA,* p. 75). Mas, para além do colo, era na face que se demorava o olhar sedutor: os olhos para serem belos tinham de ser grandes e claros: «les yeux [de Nana sont] luisants, (…) clairs, (…) [et] agrandis» (pp. 101-286) e os de Alda são «belos olhos de esmalte e de fogo; (…) [de] azul metálico» (p. 149), denotando voluptuosidade; porém os olhos negros simbolizavam a dedicação e a fidelidade. Também a boca, enquanto sinal erótico, reúne as atenções sensuais e atrai desejos ardentes. Tinha de ser grande e os lábios idealmente pintados de vermelho sangue: «la bouche humide (…) Elle ajouta, avec le doigt, deux larges traits de carmin sur ses lèvres» (*N,* pp. 101-132); «com um pequenino pincel embebido em carmim, [Alda] ensanguentou os lábios» (*LA,* p. 189). Para ser sensual, a boca tinha de ser carnuda, contrariamente à boca pequena de dentes branquíssimos, que correspondia ao comportamento hierático da *femme fragile*. Qualquer motivo de deslumbramento perturbava o equilíbrio natural e comedido: a boca volumosa excitava, era indiciadora de uma intenção; quando entreaberta, a boca despertava devaneios e, quando húmida, acendia desejos de loucura ardente, sendo uma arma de sedução a que não hesitava recorrer a *femme fatale*. O mesmo acontece com o cabelo que possuía, consoante a espessura, a cor e a textura, uma forte carga erótica. Espesso e de tons claros, loiro ou rubro, revela saúde, robustez, génio colérico e energia, tal como os lindos e sedosos cabelos de Nana: «ses longs cheveux blonds simplement dénoués sur les épaules» (p. 21); assim como a cabeleira ruiva de Alda: «o cabelo, a cor do sândalo…» (p. 129). O cabelo negro era sinónimo de uma compleição física delicada e de um comportamento recatado.

Todo este catálogo de atributos físicos era revelador de um erotismo codificado, despertando sentidos, desejos e paixões no mundo dos homens, modelarmente plasmado no discurso naturalista de Mário: «(…) diluía-se-me a força, os músculos quebravam… batida do sopro sensual, logo se me distraía a atenção e passava o desejo a aquecer-me

outro desejo» (pp. 132-150). O erotismo do olhar que é lançado sobre o corpo compõe um retrato pleno de sensualidade transversalmente visual, mas também olfactiva e táctil.

Mas, prossigamos com a descrição do corpo desnudado – visualizado e descrito pelo narrador –, entre roupas íntimas e acessórios, como o corpete, o espartilho e as calcinhas, que se transformam, nas duas protagonistas, em símbolos de erotismo e de sensualidade nos cenários de maior luxúria voluptuosa:

> Un des plaisirs de Nana était de se déshabiller en face de son armoire à glace, où elle se voyait en pied. Elle faisait tomber jusqu'à sa chemise; puis, toute nue, elle s'oubliait, elle se regardait longuement. C'était une passion de son corps, un ravissement du satin de sa peau et de la ligne souple de sa taille, qui la tenait sérieuse, attentive, absorbée dans un amour d'elle-même. (*N*, p. 189)

> (…) E ela, muda também, num estrangulado ímpeto, deixara-me …tirara o corpete, as calcitas bordadas, desatacara o espartilho…té ficar vestida só por uma finíssima camisa lilás que as duas pontas distantes dos seios sustinha, e que ao sentir-se livre, ao desfranzir os mil minúsculos refegos em que se lhe colava às formas, parecia, ela também! Corrida de vibrações lascivas, tinha estremecimentos iguais a contracções de lábios. (*LA,* p. 33)

Este ideal de beleza feminino coliga o branco da pele acetinada, as cores quentes do sândalo dos cabelos, o vermelho dos lábios, a luminosidade dos cabelos loiros venusianos, convertendo-os em *clichés* estéticos repletos de carga erótica. Esses tons suaves e exóticos incorporam as linhas sensuais do corpo, alimentando o ego e a vaidade destas mulheres. Ambas as protagonistas revelam um certo fascínio narcísico pelo seu corpo e, por tal facto, experienciam um êxtase quase onanista quando contemplam a sua própria figura no espelho. Ambas se sabem detentoras de uma beleza invulgar que excita a mente masculina, principalmente a de Mário, que, ao descrever Alda, fica «com o nó histérico na garganta, emparvecido, atónito» (*ibid.*). O mesmo sucede com o conde Muffat ao contemplar a beleza física de Nana: «Tout son être se révoltait, la lente possession dont Nana l'envahissait depuis quelque temps l'effrayait» *(*p.131). O deslumbramento destes amantes aumenta ao presenciarem a *toilette* da mulher amada, objecto de desejo:

> Elle avait trempé le pinceau dans le pot de noir ; puis, le nez sur la glace, fermant l'œil gauche, elle le passa délicatement entre les cils. Muffat, derrière elle, regardait. Il la voyait dans la glace, avec ses épaules rondes et sa gorge noyée d'une ombre rose. E il ne

> pouvait, malgré son effort, se détourner de ce visage que l'œil fermé rendait si provoquant, troué de fossettes, comme pâmé de désirs. Lorsqu'elle ferma l'œil droit et elle passa le pinceau il comprit qu'il lui appartenait. (*N,* p. 132)

> Eram horas de vestir. Por isso ela passou ao quarto do toucador e, já de luzes acesas, mudava de traje, passeava uma última vez pelo rosto a boneca do pó-de-arroz, compunha as olheiras, avivava os cílios, punha o chapéu, as pulseiras e procurava as luvas; enquanto eu, cá fora, sozinho e às escuras, passeando a todo o comprimento da saleta, procazmente media a situação, e, progressivamente obstinado e quente no empenho de acompanhar ao teatro a minha amante, tudo era extrair do pensamento em febre claros motivos de transigência, cómodas e insalubres atenuantes à infâmia que me chicoteava o desejo… (*LA,* p. 117)

Permanecendo insaciada, a voracidade erótica da mulher poderia conduzir à histeria. Quando se não atingia um equilíbrio sensual, a enfermidade propagava-se pelo corpo e pelo espírito, deixando marcas indeléveis. Esta anatomia erótica das personagens Nana e Alda sustenta a personalidade patológica que é típica da construção romanesca da personagem feminina em Zola e Botelho.

Podemos verificar que essa personalidade patológica existe nestas criações femininas zolianas e botelhianas, pois as atitudes e comportamentos excessivos, legados por uma hereditariedade viciada e um meio corrompido, condenam Nana e Alda ao estatuto de *femme fatale*. No caso de Nana, o investimento pessoal e afectivo que ela assume para assegurar a presença do seu amante Fontan, sustentando-o, é revelador de um comportamento patológico, uma vez que ele é, ao mesmo tempo, pautado pela obsessão e submissão ao Outro. Esta atitude patológica de humilhação e sofrimento testemunha o masoquismo malsão que a une a Fontan, actor medíocre, feio e ordinário, que se apodera do seu dinheiro e que lhe inflige sevícias, agredindo-a fisicamente em várias ocasiões. Apesar de Nana já ser uma celebridade e de ser luxuosamente sustentada por homens dispostos a depositar riquezas aos seus pés, decide subitamente viver junto de Fontan, preferindo «tout lâcher» (p. 208) por ele. Contudo, no mesmo capítulo, ocorre uma versão diferente da atitude tomada por Nana, segundo a qual teria sido expulsa pelo conde Muffat «à coups de pied» (p. 214). Delineia-se, pois, um contraste significativo entre a personagem pública de Nana e a personagem privada, que se verga aos caprichos do seu amante Fontan. No entanto, podemos desvendar as incongruentes facetas de Nana, quando,

num encontro ocasional com o seu antigo cabeleireiro no mercado, corrige a versão pouco dignificante que sobre ela circulava, no intento de deixar transparecer uma imagem momentânea do seu poder, dissimulado por uma vida de submissão:

> Ah! ils disent ça…Eh bien ! mon petit Francis, je vais aller les trouver, moi (…) Oui, j'irai et nous verrons s'ils auront le toupet de parler encore de coups de pied au derrière… Des coups ! mais je n'en ai jamais toléré de personne. Et jamais on ne me battra, vois-tu, parce que je mangerais l'homme qui me toucherait. (*N,* p. 214)

Mais tarde, ao longo da intriga, este discurso franco e directo passará a ser o estilo dominante de Nana nas suas relações com os seus clientes. Consciente do seu poder, menospreza-os devido à fraqueza manifestada e justifica o seu desdém de forma arrogante, iludindo-se ao afirmar possuir «sa conscience pour elle» (*N,* p. 214) e que são eles que vêm «se prendre après ses jupes» (*N,* p. 208). Está determinada em fazer-se respeitar e tomar o seu destino nas suas próprias mãos.

Esta atitude apresenta-se contrária à que é descrita a propósito da sua relação com Fontan, revelando-se resignada e submissa. Neste caso, a voz extradiegética do narrador assume uma tonalidade sarcástica ao descrever, em traços grotescos, a personagem de Nana:

> D'un bout de la semaine à l'autre, il y avait un bruit de gifles, un vrai tic-tac d'horloge, qui semblait régler leur existence. Nana, à force d'être battue, prenait une souplesse de linge fin; et ça la rendait délicate de peau, rose et blanche de teint, si douce au toucher, si claire à l'œil, qu'elle avait encore embelli. (*N,* p. 228)

O sadismo presente neste retrato de mulher espancada deixa transparecer uma certa posição de *revanche* por parte do narrador, que descreve Nana, em vários momentos, como sendo a grande exploradora de homens. Desta vez, está apaixonada e, por amor, submete-se à dominação brutal e às vilezas dos homens. Para quem não hesitava em fazer sofrer e humilhar aqueles que a desejavam, o papel de domínio e de poder encontra-se agora drasticamente invertido, como se se tratasse de uma tentativa de reabilitação dos seus comportamentos anteriores (capítulo VII). Esta ideia de redenção sacrificial da mulher, como parte de uma tradição social, religiosa e masculina, torna esta cena particularmente reveladora, pelo facto de ecoar preconceitos socialmente hegemónicos, perspectivando uma possível absolvição da protagonista perante o público-leitor. Contudo, o novo papel

protagonizado por Nana, em que a mulher desejada teria de ser dócil, apaixonada e pronta a ceder aos desejos do seu amado, complementa um certo sarcasmo que se encontra presente no discurso do narrador, acabando por trair a nostalgia do leitor, afeiçoado aos encantos de uma Nana poderosa.

O masoquismo temporário de Nana é o meio encontrado pelo autor para determinar um parentesco hereditário, recorrendo a algumas referências directas à sua herança sucessória dos *Macquart*: «La *Mouche d'or*, était l'histoire d'une jeune fille, née de quatre ou cinq générations d'ivrognes, le sang gâté par une longue hérédité de misère et de boisson…» (*N,* p. 190).

É, também, através dos instintos que Nana é caracterizada, quer como criança, quer como animal. As sugestões de infantilismo são retomadas em vários passos do romance, principalmente nos momentos críticos da sua relação com Fontan: «Oh! dit-elle simplement avec un gros soupir d'enfant» (*N,* p. 216). Nana é, várias vezes, comparada a «une bête»: «son chignon de cheveux jaunes dénoué lui couvrait le dos d'un poil de lionne (…) Nana était toute vélue, (…) tandis que, dans sa croupe et ses cuisses de cavale (…) il y avait de la bête» (*N,* p. 191). Este método de apresentação cumulativa de pormenores permite fornecer ao leitor indícios que vão facilitar a compreensão do desenrolar da acção. Estas alusões subtis, frequentemente de cariz metafórico, aos genes transmitidos de geração em geração permitem a Zola atribuir às suas personagens características inesperadas, mas credíveis, por se encontrarem ancoradas na genealogia bem definida dos *Macquart*[116].

O comportamento patológico de Nana é comprovado pela resolução que toma para fazer face às despesas diárias. Uma vez que Fontan não contribui em nada para o sustento da casa, esta refugia-se na prostituição, apreciando o gosto mórbido da situação imposta pelas violentas exigências do seu amante. Nesta faceta da sua vida, o narrador sublinha a sua ancestralidade, recorrendo às suas origens débeis já patentes na obra *L'Assommoir*[117]: «Alors, tout en adorant son chéri, son bien aimé, avec une passion d'autant plus aveugle

[116] Micheline van der Beken, *op.cit.*, pp. 106-110.

[117] A este propósito é importante relembrar o comentário de Micheline van der Beken sobre esta passagem, «La "passion aveugle" de Nana dans le contexte suggère l'inexplicable, la tare cachée du personnage. Et cette tare se retrouve dans les origines de Nana. La "crotte du début" rappelle ses circonstances familiales vers la fin de *L'Assommoir*, quand son père la gifle, sous l'effet de la boisson, et que sa mère, Gervaise, va essayer de se prostituer pour quelques sous». (*Ibid.*, pp. 110-111).

qu'elle payait à cette heure, Nana retomba dans la crotte du début. Elle roula, elle battit le pavé de ses anciennes savates de petit torchon, en quête d'une pièce de cent sous» (p. 232).

O decurso da narração permitir-nos-á constatar que os desejos excêntricos e os sonhos sentimentais de Nana irão contribuir para a destruição de tudo quanto ela ambiciona construir e conduzir à ruína de todos aqueles que a desejam perdidamente. Nana, apesar de demonstrar uma certa infantilidade, por não ter uma verdadeira consciência dos seus actos, será levada, pelo seu comportamento altruísta, a uma trajectória inexplicável de monstruosidade moral, revelada pelas atitudes denunciadoras do seu distúrbio mental hereditário, presente nos seus mais íntimos sentimentos, e, principalmente, pela perversão dos seus enredos amorosos: «ayant toujours quelque amant de cœur sous ses jupes, roulant aux beguins inexplicables» (*N,* p. 378).

Dir-se-ia que o erotismo de Nana se encontra traduzido na sua inconsistência de carácter e na perversão dos seus impulsos sexuais. A personagem é retratada pela excessiva sensualidade que corrói todos os aspectos da sua vida. Esta sensualidade associa-se não apenas à vida sexual, mas também ao luxo de que gosta de se rodear e à ambição de granjear uma posição social superior. O seu comportamento patológico de perversidade, caracterizado ao longo de toda a obra nas cenas eróticas, é explicado pelo meio em que está inserida, pela débil educação recebida e, principalmente, pela hereditariedade de que é legatária.

Em contrapartida, a apresentação de Alda é feita através do discurso de uma personagem, o Securas, grande conhecedor dos teatros e dos prostíbulos onde se encontra um elevado número de mulheres histéricas. Caracteriza Alda como sendo «uma histericazinha como tantas que o nosso tempo está dando com farturas» (*LA*, p. 127). Segundo Securas e o próprio narrador-personagem, o termo «histérica» significa uma mulher bonita, fraca dos nervos, destinada a ser o instrumento passivo do gozo sexual do homem. Para isto, «a Natureza dota-as então com uma certa opulência de perfeições exteriores» (*LA*, p. 126). Esta definição parece bem diferente daquela que é dada pela criada de Alda, Eternidade, que considera a histeria como sendo um dos atributos físicos da mulher bela, sensual, com capacidade de seduzir:

> -Histérica não é nome de pessoa… É assim a modos um jeito, um quindim que a gente temos! (…) Também diziam isso de mim… Os homens dão-lhe grande apreço! Tanto que… mal parece eu dizê-lo… mas, devido a essa circunstância e à minha extraordinária

> formosura, o caso é que não me largavam! Muito perseguida, muito adorada fui!... (*LA,* p. 141)

Como sintetiza Maria Saraiva de Jesus, a mulher «histérica» possuiria «uma disfunção nervosa que leva a mulher a desejar coisas inéditas e sensações fortes, incluindo as práticas sexuais, por esse motivo a Natureza a orna de beleza necessária para atrair o sexo oposto ou o mesmo sexo»[118].

A caracterização delineada coloca-nos perante uma mulher com personalidade[119], determinada, detentora de um temperamento geneticamente herdado e de um carácter formatado por ensinamentos veiculados ao longo da vida. Esta personalidade típica da *femme fatale* é visível na carga activa de sedução que ela exerce no primeiro encontro com Mário, deixando adivinhar as tendências sensuais que caracterizam a personagem. A paixão amorosa de Alda por Mário deixará este último à mercê da tirania do temperamento como algo de perigosamente arruinador, como arruinadora é a mulher que nele a instila.

Deste encontro, transparece, segundo o relato entusiasmado de Mário ao amigo, uma emoção nunca antes sentida, resultante de uma sedução cheia de fascínio, de uma força magnética desencadeada pelo aparecimento da misteriosa mulher:

> Era «travestido» na mais adorável das seduções, o demónio da luxúria que direito marchava à plena possessão da minha carne; era um chicote de nervos arregoando-me com valentia a sensualidade, moldando-se-me aos flancos, escalando-me a vontade, vapulando-me o desejo. (*LA,* p. 18)

Este encanto continua em Mário, profundamente deslumbrado pelo olhar de Alda, pleno de sensualidade: «E a fascinação absoluta daquele olhar problemático e fino, entre divino e sensual, incómodo à força de penetrante, doloroso à força de prazer, continuava sempre» (*LA*, p. 28).

Todo este jogo de sedução de Alda vem confirmar a ideia convencional de que a fraqueza e a submissão da mulher são a sua maior força para conquistar o homem, sendo este naturalmente propenso a dispensar protecção.

---

[118] Maria Saraiva de Jesus, *op.cit*., p. 118.

[119] Salientamos que o conceito de «personalidade» está etimologicamente ligado à palavra *persona* que significa «máscara». Na vida, usamos diversas máscaras conforme as situações vivenciais, tal como a personagem de Alda. Em suma, pela sua origem, a personalidade recobre o conjunto de nossos modos de agir, especialmente para com as outras pessoas. Resulta das experiências e influências que recebemos durante toda a nossa vida.

O comportamento patológico de Alda deve ser visto à luz dos ideais científicos naturalistas, uma vez que ele é motivado por causas nitidamente deterministas, que apontam para um desfecho fatal. Explicando o «como» e não o «porquê» de um comportamento, importava, pois, salientar as principais causas que levariam Alda a enveredar por uma vida de perdição e de aniquilamento. A longa analepse completiva que restitui diegeticamente o passado de Alda permite fornecer uma vasta gama de informações sobre o percurso de vida da protagonista e sobre o fenómeno da prostituição. Estas informações são determinantes para a compreensão do comportamento presente da personagem. Por outro lado, a omnisciência do narrador que, de uma certa forma, dá garantia de fidedignidade aos factos narrados por Alda vem comprovar que a prostituição era, no século XIX, um flagelo da sociedade lisboeta. Apesar de não existir uma estreita relação determinista entre o meio e as vivências das personagens, o narrador, ao longo do relato, comprovará que o meio corrupto e a hereditariedade viciada serão condicionantes da construção do destino de Alda. Contudo, Botelho, autor de filiação naturalista, tenta comprovar que uma mesma situação, com marcas causalistas deterministas, pode conduzir a um desfecho divergente. É este o caso de Tita, criada fiel de Branca, «essa leal e excelente rapariga que eles tinham erguido do acaso, da lama, e que o bom contágio salutar do "meio" purificara» (*LA*, p. 197)[120].

Neste percurso de vida passada, Alda faz referência ao amante de Leça, «um galante e bem enformado rapaz, de lábios húmidos e negros olhos velutíneos, branco, firme, bem posto opulento de recursos oratórios na expressão» (*LA,* p. 168), pelo qual sente verdadeiro amor e descobre todo um mundo de êxtases e prazeres sensuais, nunca antes revelados:

> …porque foi quando pela primeira vez ela compreendeu e sentiu soberanos êxtases sensuais do amor. – Que estonteamento, que delícia! que embriagante formigueiro de prazer… que arrebatadora e fundente absorção das funções de todos os sentidos! Foi como que um desdobramento divino e cálido do seu ser… como se o seu novo amante de ocasião a houvesse transportado, num segundo que resume toda a existência, a um abrasado mundo de deliciosas coisas ignoradas… (*LA*, p. 169)

[120] *Ibid.*, p. 121.

Esta relação foi vivida em plenitude, acabando por desprezar o amante brasileiro que a sustentava:

> Vocês falam bem! Os homens… eu queria-os ver no nosso lugar! A gente bem pensa nas coisas, bem vê o dente ao mal…mas que queres tu? a folhas tantas, entra-nos o diabo na pele e já não somos senhoras nossas… Os nervos mandam mais que a vontade, ferve-nos o sangue, a cabeça não regula… Havemos de fazer asneira por força! (*LA,* p. 175)

Nana e Alda são, portanto, duas figuras de mulher unidas pelo mistério, pela luxúria e pela sedução e que são representadas pelas cores claras dos seus olhos, pelos cabelos de tons ruivos e loiros, pela cor e pelo perfume dos seus corpos, pelas roupas íntimas, pelas bocas «carnívoras» e «dévoreuses», pelas marcas de domínio e agressividade sexual, apodadas de ninfomaníacas e histéricas. Contudo, quer a temática daí decorrente, quer a simbologia fálica dos seios erectos e da língua – metaforização do sexo masculino –, exprimem, em momentos íntimos com pessoas do mesmo sexo, uma inversão dos papéis sexuais convencionalmente femininos, acabando por denunciar a condição sexual ambígua das duas protagonistas. Esta mesma sensibilidade, associada ao medo destruidor de Nana e Alda, denuncia uma analogia na configuração das duas heroínas: em ambas, se revela um estado de morbidez e manifestações da nevrose; em ambas, o narrador procura, inutilmente, inspeccionar o mistério do amor e da mulher.

b) Narrador e ponto de vista: intrusão narrativa e falência da utopia da análise desapaixonada.

No século XIX, o romance pulveriza-se numa pluralidade de registos, ao ponto de podermos falar em verdadeiras metamorfoses, pela tendência multiforme em que os seus subgéneros se projectam, quer ao nível da estrutura do conteúdo, quer ao nível da forma da expressão. Assim, surgem várias modalidades de romances, segundo uma crescente especialização temática.

Emerge o romance de família ou romance *fleuve* com o principal objectivo de se centrar no devir temporal de sucessivas gerações de uma família, sendo o caso dos romances das séries *Les Rougon-Macquart* e *Patologia Social*, subgénero que, normalmente, implica um narrador omnisciente, capaz de ilustrar os costumes típicos

dessas gerações. Dentro desta última série surge, sob a forma de um romance epistolar, *O Livro de Alda*, onde o registo predominante é intimista, confessional e sentimental: com efeito, as cartas de Mário dirigidas ao amigo confidente – Gustavo – são constituídas por implicações intersubjectivas que revelam o universo íntimo da personagem principal. Esta tomada de consciência dos acontecimentos remete-nos para o romance psicológico, que se apoia no consciente e no inconsciente, uma vez que ambos são parte integrante da psique humana. Por seu lado, os escritores naturalistas também se baseiam nestes conceitos para explicar a psicologia feminina, de modo a conferir verosimilhança a determinados comportamentos. Não podemos esquecer que os progressos científicos realizados nas áreas da psicologia e da psicanálise ajudaram a consolidar uma interrogação moral dos comportamentos. Para Zola e Botelho, o estudo das atitudes e dos comportamentos foi uma prioridade e a comprová-lo assinale-se o uso assíduo do monólogo interior[121], reproduzindo o fluxo da corrente de consciência de uma ou mais personagens. Pelo facto de este ser o acto mais próprio e íntimo do homem, a consciência, ao relacionar-se com a inteligência, ajuda a que se descubra a verdade sobre uma situação e, quando lesiva para o sujeito, que se tenha vontade de alterá-la. Neste caso, a autoconsciência de Mário fá-lo desejar inverter o seu comportamento, mudar o seu destino, mas os estigmas típicos da personagem naturalista tornam-no impotente para agir de modo contrário à sua natureza:

> Eu podia, bem sei, ter-me defendido a tempo… ter olhos, ter coragem para avaliar no seu exacto valor e rejeitá-lo ao cevo sensual dos rufiões da sua laia. Era dum homem de juízo, isto… a vida ser-me ia melhor… não haveria esbarrado neste travanco ignóbil a trajectória assoalhada e direita do meu destino… Sim, porque eu bem sei que a única base da felicidade humana consiste na supremacia da Vontade sobre o Desejo. – Mas se eu tivesse vontade! Temperamento inadequado às durezas da vida corrente, eu nunca soube querer, dominou-se sempre uma grande cobardia de acção, o horror à iniciativa, a cómoda irresponsabilidade dum fatalismo inconsciente. E assim que querias tu que fizesse? (*LA*, pp. 139-140)

O registo zoliano, e de todos aqueles que professam a cartilha naturalista, assenta num trabalho laborioso de pesquisa e de documentação e, por isso, a descrição deliberada do corpo naturalista é visualizada sob uma perspectiva real, cheia de simbolismo. O nu,

[121] Carlos Reis, Ana Cristina M. Lopes, *op. cit.*, pp. 348-353.

susceptível de «dépouillement ou de négligé»[122], marca a cobiça de um todo, mesmo se eticamente censurável. Esta tendência difundida é, por parte do Naturalismo, explorada até aos seus limites; o corpo é entendido numa óptica pessimista que o liga à morbidez, à histeria, à loucura, ao alcoolismo, à decadência física e psicológica. Esta beleza que só exalta a podridão é explicada pela tara, pela bestialidade: «On ne voit bien que le pire, on ne désire surprendre que lui»[123].

O facto explanado anteriormente justifica a importância assumida pela ciência. Abel Botelho é um autor naturalista que também revela uma linguagem híbrida, utilizando um vocabulário científico ou pseudocientífico próprio do Naturalismo; contudo, o conceito fatalista da vida denuncia semelhanças residuais com o fatalismo romântico, de pendor metafísico e transcendental.

A série romanesca funda-se na sequência de um conjunto de romances ligados entre si por laços semântico-formais de diversa natureza (personagens, espaço, tempo, …). O título e subtítulo da série de romances naturalistas escritos por Zola certificam a relação entre os componentes temático-ideológicos e as necessárias estratégias instauradas em *Les Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Zola impõe à série uma continuidade familiar, fundamentada num estudo genealógico extremamente bem concebido, onde podemos analisar as taras hereditárias de uma família, desde a antepassada Adélaïde Fouque até aos seus descendentes da quarta geração. Todos estes elementos fazem parte de uma família degenerada e decadente, fadada ao alcoolismo e à loucura por via hereditária. Nesta série, quer os fenómenos hereditários, quer os instintos humanos, quer os caracteres, quer ainda os destinos das principais personagens são objecto de uma abordagem científica, havendo, pois, necessidade de ilustrar a sua experiência ao longo dos tempos, de várias gerações. Por sua vez, o espaço é caracterizado por componentes de ordem social e histórica que emolduram os conflitos das personagens e a representação deste cenário implica, muitas vezes, uma focalização omnisciente, capaz de descrever os mais recessos pormenores dos cenários e das personagens.

O mesmo acontece na série romanesca *Patologia Social,* de Abel Botelho, em que os romances parecem adaptar-se melhor à temática e aos fundamentos ideológicos do

---

[122] Charles Grivel, «L'appareil de représentation naturaliste, ce qu'il marque le corps, le nu», in Pierre Cogny (dir.), *Le Naturalisme*, Colloque de Cerisy, Cerisy-La-Salle, Centre Culturel International de Cerisy-La-Salle, Union Générale d'Editions, 1978, p. 226.
[123] *Ibid.*

Realismo-Naturalismo, oferecendo visões detalhadas e incisivas, tanto da vida nas cidades, como nas aldeias.

Maria Saraiva de Jesus lembra que a aplicação de um material tão abundante para com o género narrativo estabelece, necessariamente, uma estratégia literária favorável «à representação da vida social pelo Realismo e à imposição de uma dinâmica causalista pelo Naturalismo»[124], em que o romance faculta a articulação necessária «dos momentos de narração com a descrição de personagens e do espaço físico, social e psicológico em que a acção tem lugar, permitindo abarcar a evolução da vida da personagem ao longo de um grande espaço temporal»[125], estimulando o leitor a exercer uma profunda reflexão sobre o homem e a sua relação dialéctica com o meio envolvente.

Neste âmbito, as obras aqui estudadas, *Nana* e *O Livro de Alda*, recorrem a um extenso aparato descritivo para apresentarem a mulher e a sociedade em que ela se inscreve. Ambas as obras apontam para uma contravenção ao idealismo romântico, rompendo definitivamente com o estilo enfático ou abstractizante. O narrador visa analisar a psicologia das personagens para as tornar verosímeis, procurando, pois, descrever as suas sensações e os seus diferentes estados de consciência. Em consequência, o ideal amoroso romântico dá lugar ao imaginário erótico, revelando, pois, aspectos da intimidade da mulher que não tinham tido, até então, lugar na literatura: doravante, deste tipo de mulher será indissociável a representação da devassidão e da libertinagem sexual. Esta personagem-tipo ocupa, desde logo, uma posição de destaque na obra dos nossos autores em estudo, recaindo sobre ela a atenção quase obsessiva do narrador, principalmente no que concerne os perigos do Eros desregrado: o amor, o adultério, a vida sexual, etc. Tal centro de interesse, por parte dos autores naturalistas, incide sobre a mulher como ser fisiológico por excelência, como presa de todas as neuroses ligadas, essencialmente, ao corpo, às sensações, às impressões, numa personificação da morbidez por excelência.

Também na ficção de cunho naturalista, as funções do narrador vão para além do acto de enunciação e, quer seja ou não o protagonista da narração, a sua voz pode fazer-se «ouvir» pelas intrusões, pelas considerações, pelas suposições, pelos comentários que irrompem na narração sobre os eventos relatados, as personagens, a sociedade, etc. Podemos, naturalmente, distinguir vários tipos de narrador, mediante o seu lugar na diegese. N' *O Livro de Alda,* Mário é um narrador autodiegético, que relata as suas

[124] Maria Saraiva de Jesus, *op.cit*., p. 27.
[125] *Ibid.*

próprias experiências como personagem principal da história, apresentando, na primeira pessoa, as suas vivências amorosas com a perversa Alda; em *Nana*, um narrador heterodiegético, exterior à diegese, relata, como conhecedor de tudo o que nela acontece e de todos os que nela participam, a história. Estando incumbido do acto de contar, o narrador desempenha várias funções. Pode ser conhecedor da história na primeira ou na terceira pessoa, mas é invariavelmente o intermediário entre a narrativa e o leitor, porque coloca o universo ficcional perante os olhos do destinatário.

Na sua vertente científica, Zola, como autor, introduz a decadência de uma época a partir de um carácter moldável de uma personagem jovem procedente do povo. Zola posiciona-se sobre a sua figura, vê-a como objecto, como matéria-prima para as suas constatações experimentais, e impõe um papel de experimentador ao narrador. O universo mundano era para o autor o desconhecido que inspirava medo, o objecto de estudo, por vezes abominado, mas imprescindível para obter informações, de molde a repor a verdade pela voz do narrador omnisciente:

> Ces messieurs concluaient contre les nouvelles théories criminalistes; avec une belle invention de l'irresponsabilité dans certains cas pathologiques, il n'y avait plus de criminels, il n'y avait que des malades. (*N*, p. 295)

O narrador, Mário, constituindo-se como uma das personagens principais da história, coloca-se em diversas ocasiões numa posição de eu-personagem, principalmente em situações de conflito psicológico que evidenciam a subjectividade inequívoca da personagem. Este narrador autodiegético relata a sua história, a de um amor avassalador, em que a vítima, ele próprio, não consegue resistir aos seus impulsos. O narrador dissipa, pois, tudo o que de bom o destino lhe pressagiava, acabando por provocar, indirectamente, a morte da sua noiva Branca. Acabará, fatalmente, por ser traído pela sua amante:

> De noite lá ia eu, sorrateiro, marroaz, cosendo-me com a sombra, rondar-lhe a porta, atento ao menor ruído, com frio sobressalto invadindo-me por cada novo vulto que apontava, indo e vindo no passeio com a esconsa submissão dum cão vadio, uma abrasada inquirição mirando o movimento acidental do prédio, interrogando a impenetrabilidade impassível das janelas. E procurava surpreendê-la na rua, escolhia as suas horas prováveis de sair, aguardava o finalizar do espectáculo nos teatros seus predilectos – sempre sem resultado! Até que, um dia – já não podia mais! – fiz-me

> encontrado com Eternidade… parlamenteámos… supliquei, instei, prometi, fui bastantemente abjecto para que a megera me tomasse em piedade. O certo é que, breves dias depois, eu reentrava em casa dela… (*LA*, p. 345)

Nas obras que nos ocupam, os narradores apresentam pontos de vista diferenciados e algumas das suas reflexões acusam claramente uma multiplicação dispersiva de pontos de vista que permite recompor uma verdade. De facto, «(…) cette multiplication des points de vue, *pour Zola*, qui pense que l'on peut cerner le réel, (…) vise le plus souvent à rendre compte, avec le plus d'exhaustivité possible, d'un milieu ou d'un personnage, par addition des regards»[126]. Esta afirmação encontra-se documentada no olhar do conde Muffat nos bastidores do «thêatre des Variétés». A nudez ostentada pelas actrizes oferece-se como um objecto de fácil acesso ao *voyeur*.

Segundo a visão obcecada de Muffat, e plausivelmente do narrador, este labirinto infernal caracteriza-se por uma mancha feminina onde resplendece a nudez da «nature fauve», acompanhada de fortes cheiros: «un vacarme de portes dont les continuels battements lâchaient des senteurs de femme, le musc des fards mêlé à la rudesse fauve des chevelures» (*N*, p. 124). O conde repara nos bastidores do «theâtre des Variétés», pejado de mulheres que se movem seminuas, rescendendo odores carnais que sinalizam a sua hipersexualidade, evidenciando a sua licença sexual através de uma nudez quase primitiva. Estas actrizes desnudadas oferecem-se ao primeiro olhar atrevido, quase pornográfico, dos *non-initiés* na nudez feminina. Perante a nudez de Nana, uma vontade outrora desconhecida irrompe em Muffat, «tout son être se révoltait, la lente possession dont Nana l'envahissait depuis quelque temps…» (*N*, p.131). Toda esta sensualidade faz nele emergir o sentimento de pecado original : «ce fut une jouissance de catholique que la peur de l'enfer aiguillonne dans le péché.» (*N*, p. 132). Esta atmosfera de «pecado» faz deflagrar em Muffat o desejo pervertido : «qu'il but dans une aspiration tout le sexe de la femme, qu'il ignorait encore et qui lui battait le visage.» (*N*, p. 141).

Ressaltamos que este acto de *voyeurisme* de Muffat, de que são partícipes os outros burgueses presentes neste espaço metaforicamente vaginal, leva à penetração do corpo feminino, que se transfigura em vítima de desejo depravado, numa armadilha vivida como

[126] Colette Becker, *op. cit.,* p. 126.

calvário pelos homens que sentem uma força sobrenatural de atracção compulsiva, prenunciadora de um comportamento, de certo modo, patológico.

O olhar dissimulado do narrador também surge na obra de Botelho, não só através de Mário, mas nomeadamente através dos conselhos do próprio Securas. Alda, figura que desperta um misto de repulsa e atracção, faz com que Branca, noiva de Mário, surja num plano ficcional subalterno, sendo-lhe atribuído um espaço francamente mais discreto na sintagmática narrativa. Branca surge antes dos avisos pedagógicos do Securas e da teoria da contenção sexual de Gustavo. Assim como Nana, Alda desperta um forte impulso erótico, um sentimento de pecado e de autodestruição. A protagonista de Botelho agiganta-se relativamente à personagem de Branca, levando Mário a assumir uma postura de «fascinação absoluta» (*LA*, p. 28) que o conduz a uma descrição minuciosa da sua «enigmática e turbadora Alda» (p. 156).

À semelhança do poder corruptor de Nana, a exteriorização da hipersexualidade da condessa Muffat é dada pelo olhar perscrutador de Fauchery, o jornalista. O despertar do vício faz detonar o poder mítico da mulher sexuada, caracterizado pela simbologia do signo espacial do sofá encarnado, onde se concentra toda a inclinação sensual e erótica da condessa. Mais uma vez, o narrador, sob o olhar de Fauchery, expõe o seu ponto de vista observador e crítico de um elemento feminino representante da aristocracia, reconhecendo-lhe as características eróticas que fazem dela uma mulher fatal; por isso, a descrição física da condessa se inicia pela sensualidade dos seus lábios carnudos: «Une lampe, placée derrière elle, détachait son fin profil de brune potelée, où la bouche seule, un peu épaisse, mettait une sorte de sensualité impérieuse» (*N*, p. 64). A observação de Sabine levá-lo-á a estabelecer uma comparação com Nana, lembrando-se de alguns indícios físicos desta, por ocasião da sua representação em palco. De facto, a boca de Sabine evocará a boca sensual e provocadora de Nana e ambas possuem um sinal distintivo, surgindo esta última analogia como uma indicação da verdadeira personalidade oculta da condessa Sabine. O narrador descreve minuciosamente a contemplação crítica e atónita de Fauchery que não consegue ser indiferente a tanta beleza: «Mais un signe qu'il aperçut à la joue gauche de la comtesse, près de la bouche, le surprit. Nana avait le même, absolument. C'était drôle. Sur le signe, de petits poils frisaient; seulement, les poils blonds de Nana étaient chez l'autre d'un noir de jais» (p. 66). Esta aparente semelhança – esteticamente positiva em Sabine e indicativa de uma forte carga erótica em Nana – tornar-se-ia, de certa forma, perversa, sendo que o

preconceito fá-lo-ia reunir mulheres com os mesmos atributos físicos num mesmo grupo de devassidão, rotulando-as ambas de libertinas. Porém, o narrador procura esclarecer o leitor sobre o verdadeiro e irrepreensível comportamento da condessa e acrescenta, com um ar resignado: «N'importe, cette femme ne couchait avec personne» (*ibid.*).

Este estratagema encontrado pelo narrador zoliano permite, pois, que o pensamento do narrador (neste caso irmanado ao autor) se encontre dissimulado sob o pensamento da personagem, permanecendo a sua voz invisível e o seu discurso impessoal. As constatações, as observações, as conclusões são, pois, de Fauchery, camuflando-se o narrador por detrás do seu pensamento e da sua opinião. Como narrador heterodiegético, a sua posição não é comprometedora e o seu posicionamento é mais isento. Recorre, pois, às possibilidades modais da focalização omnisciente, para assegurar uma postura de distanciamento sobre os acontecimentos e as personagens que integram a narrativa. Porque a questão não é simples, Roland Bourneuf et Réal Ouellet interrogam-se sobre o assunto:

> En faisant une sorte d'inventaire des études théoriques sur le «point de vue», Genette souligne avec justesse dans *Figures III* (p. 303) que ce problème a été, parmi tous ceux intéressant la technique narrative, le mieux étudié depuis la fin du XIXe siècle, mais déplore le fait que tous les essais de classification faits à partir de lui souffrent d'une confusion entre ce qu'il appelle *mode* et *voix*, c'est-à-dire entre la question du «point de vue» proprement dit ou «perspective» (qui voit?) et la question, tout autre, de l'identité du narrateur ou de l'énonciation narrative (qui parle?), c'est deux séries de problèmes devant faire l'objet d'une classification distincte.[127]

Por ser assim, a técnica do ponto de vista nem sempre consegue alcançar os seus intuitos, e a impressão de alheamento poderá não resultar. Com efeito, o facto de o narrador saber o que se passa no íntimo das personagens – revelando, porventura, as suas emoções e pensamentos – confere-lhe responsabilização emotiva e subjectiva em relação à história, fazendo fracassar o projecto utópico de uma análise desapaixonada. Vejamos, então, como o narrador manipula o leitor pela perspectiva de Fauchery:

> Et Fauchery, à voir là cette respectable madame Hugon, cette figure maternelle éclairée d'un si bon sourire, entre ses larges bandeaux de cheveux blancs se trouva ridicule d'avoir soupçonné un instant la comtesse Sabine.

[127] *Op.cit.*, p. 85.

> Pourtant, la grande chaise de soie rouge capitonnée, où la comtesse s'asseyait, venait d'attirer son attention. Il la trouvait d'un ton brutal, d'une fantaisie troublante dans ce salon enfumé. À coup sûr, ce n'était pas le comte qui avait introduit ce meuble de voluptueuse paresse. On aurait dit un essai, le commencement d'un désir et d'une jouissance. Alors, il s'oublia, rêvant, revenant quand même à cette confidence vague, reçue un soir dans le cabinet d'un restaurant. Il avait désiré s'introduire chez les Muffat, poussé par une curiosité sensuelle; puisque son ami était resté au Mexique, qui sait? Il fallait voir. C'était une bêtise sans doute; seulement, l'idée le tourmentait, il se sentait attiré, son vice mis en éveil. La grande chaise avait une mine chiffonnée, un renversement de dossier qui l'amusaient, maintenant. (*N*, p. 69)

A multiplicidade de olhares confere verosimilhança à descrição. Por isso, Philippe Hamon argumenta que «Le regard est certainement le thème majeur, à la fois introducteur (signal démarcatif-introductif) et justificateur (alibi de la parenthèse descriptive qu'il introduit) de la description»[128].

Ora, na enigmática multiplicidade de olhares sobre Nana, utilizada por Zola ao longo da sua obra, surge, por vezes, o do próprio narrador. Com efeito, o olhar do narrador pressente-se, por exemplo, no episódio do hipódromo, para criticar a atitude de Vandeuvres, que se deixou conduzir pelos seus impulsos sexuais e se encontra à beira da ruína. O narrador omnisciente estabelece um comentário sinuoso sobre a mítica tirana que provocou toda esta situação. Estamos, pois, perante a tomada de uma posição crítica por parte do narrador, condenando, de forma explícita e sarcástica, tal comportamento:

> Depuis quelque temps, il [Vandeuvres] avait ainsi de brusques changements d'humeur. Personne n'ignorait, dans le Paris galant et mondain, qu'il jouait ce jour-là son dernier coup de cartes. Si ses chevaux ne gagnaient pas, s'ils lui emportaient encore les sommes considérables pariées sur eux, c'était un désastre, un écroulement; l'échafaudage de son crédit, les hautes apparences que gardait son existence minée par-dessous, comme vidée par le désordre et la dette, s'abîmaient dans une ruine retentissante. Et Nana, personne non plus ne l'ignorait, était la mangeuse d'hommes qui avait achevé celui-là, venue la dernière dans cette fortune ébranlée, nettoyant la place. On racontait des caprices fous, de l'or semé au vent, une partie à Bade où elle ne lui avait pas laissé de quoi payer l'hôtel,

[128] Philippe Hamon, *Le Personnel du Roman: Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Librairie Droz S.A., 1983, p. 69.

> une poignée de diamants jetés sur un brasier, un soir d'ivresse, pour voir si ça brûlait comme du charbon. (…) À cette heure, il risquait tout, si envahi par son goût du bête et du sale, qu'il avait perdu jusqu'à la force de son scepticisme. (*N*, p. 316)

O olhar subjectivo do narrador é o de todo o «Paris galant et mondain» e, sendo assim, configura uma espécie de «reportagem omnisciente» de uma consciência colectiva, criticando os valores e costumes de uma sociedade em decadência.

De facto, Nana só será vítima do olhar directo do narrador no final da obra. Até ao momento, o leitor foi privado do ponto de vista objectivo do narrador e só conseguiu imaginar a protagonista pelo olhar de outras personagens. No momento final, o narrador divulga, sem olhares interpostos, a verdadeira natureza da cortesã. Este distanciamento concede um estatuto de integridade à análise objectiva do narrador, visto que os outros olhares, todos eles subjectivos, se encontram corrompidos e inquinados pela prostituta. O narrador parece ser agora o único a ver claramente. Existe, contudo, outra explicação para este distanciamento: o autor, desconhecendo o mundo da prostituição, procurou documentar-se sobre o assunto para escrever Nana, mas, não lhe sendo possível obter abundantes informações, decidiu ir conhecê-la no próprio terreno. Assim, desprovido de informações escritas, procura obcecadamente observar os factos, levado pela busca da verdade e na tentativa de transcrever a realidade tal como ela é. Apesar de, para Zola, o lado verdadeiro dos factos ser uma prioridade na sua obra, este sobrepõe-se à sugestão simbólica e ao misticismo da mulher erótica e insinua-se uma ambiguidade no que diz respeito ao desejo feminino. O naturalista francês prefere que a mulher sexuada perdure no mundo mítico do desconhecido. Nesta configuração, o narrador analisa, por detrás de outras personagens da narrativa, a protagonista, resguardando-se para melhor revelar ao leitor o aspecto mítico e primitivo da mulher sexuada, expondo os seus comportamentos obsessivos.

Ora, quando, no final do romance, o narrador divulga o seu próprio ponto de vista, insufla-lhe uma forte carga emotiva que magnifica o fim fatídico de Nana:

> Nana morte! Par exemple, une si belle fille! Mignon soupira d'un air soulagé; enfin Rose allait descendre. Il y eut un froid. Fontan, qui rêvait un rôle tragique, avait une expression de douleur, les coins de la bouche tirés, les yeux renversés au bord des paupières ; pendant que Fauchery, réellement touché dans sa blague de petit journaliste, mâchait nerveusement son cigare. Pourtant les deux femmes continuaient à s'exclamer. La

> dernière fois que Lucy l'avait vue, c'était à la Gaîté; Blanche également, dans Mélusine. (…) Autour d'elle, la grotte, tout en place faisait une clarté; des cascades de diamants se déroulaient, des colliers de perles blanches ruisselaient parmi les stalactites de la voûte; et, dans cette transparence, dans cette eau de source, traversée d'un large rayon électrique, elle semblait un soleil, avec sa peau et ses cheveux de flamme. Paris la verrait toujours comme ça, allumée au milieu du cristal, en l'air, ainsi qu'un bon Dieu. Non, c'était trop bête de se laisser mourir, dans une pareille position! Maintenant, elle devrait être jolie, là-haut! (*N*, pp. 402-403).

Os marcadores emotivos do discurso, como as exclamações, bem como as estratégias tipificadoras da prosa poética, são reveladores da comoção que o narrador quer compartilhar com o leitor. A voz orientadora do narrador envolve este último na atmosfera horrendamente quente do quarto de hotel e intima-o a presenciar o espectáculo atroz da morte de Nana, descrevendo ao pormenor os efeitos degradadores da *petite vérole* no seu rosto:

> C'était un charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelletée de chair corrompue, jetée là sur un coussin. Les pustules avaient envahi la figure entière, un bouton touchant l'autre; et, flétries, affaissées, d'un aspect grisâtre de boue, elles semblaient déjà une moisissure de la terre, sur cette bouillie informe où l'on ne retrouvait plus les traits. Un œil, celui de gauche, avait complètement sombré dans le bouillonnement de la purulence; l'autre, à demi ouvert, s'enfonçait, comme un trou noir et gâté. Le nez suppurait encore. Toute une croûte rougeâtre partait d'une joue, envahissait la bouche, qu'elle tirait dans un rire abominable. (…) Vénus se décomposait. (p. 412)

Tal descrição é claramente devedora do modelo biologista-naturalista no qual Zola se inspirou.

O narrador autodiegético é mais propenso à expressão da sua subjectividade, pelo facto de estar co-implicado na história que relata com menor distanciamento. Assim, o narrador-personagem, Mário, revela uma profunda subjectividade relativamente ao que o rodeia, o que explica que a sua forma de narrar seja fortemente marcada pela emoção e pela sensibilidade individual. Recorrendo à focalização interna, o narrador veicula juízos

subjectivos sobre o que vê e enuncia, em voz própria, os seus desejos e tensões recalcadas[129]:

> – Que diabo! Acima de tudo, eu tinha que esclarecer bem as coisas… Enganado é que de modo nenhum! – Traçava-me a retina um relâmpago de sangue. – E isto, só indo eu mesmo… não podia de deixar de ser… só vendo por meus próprios olhos! – Aqui, numa reflexiva interrogação, num áspero rebate de dignidade, que me fazia de repente estacar, lembrava-me a promessa que fizera a Branca… a descuidosa e santa confiança com que ela, naquele momento mesmo, me estaria esperando… o negro e imerecido desgosto que de certeza lhe iria causar a minha mentira. (LA, p. 117)

A posição ambígua adoptada por Zola é diferente daquela que é reconhecível em Botelho. O narrador autodiegético reprova e condena enfaticamente o tipo de amor que o ligara a Alda, mas, ao mesmo tempo, exalta intensamente esse amor e torna-o divinizado, apesar dos epítetos de conotação negativa e expressões desqualificantes que o aproximam do pecado:

> Aí terás mais um livro do Amor; não desse amor de convenção, todo bordado nas nuvens, insexual, piegas, que nem os anjos cultivam nem os deuses aplaudem; mas do verdadeiro, o grande, o empolgativo amor humano – a mais esplendente, a mais triunfal das paixões, e o mais natural sentimento – que zomba dos costumes, das leis, que desconhece afeições, gratidões, deveres, (…) e cuja divina, cuja perenal essência tem o condão único, singular, de na dúlcida emissão do mesmo suspiro voluptuoso conjuntamente fazer vibrar, irmãs, acordes, as mais baixas solicitações da nossa carne e as mais finas eterizações do nosso espírito. (*LA*, pp. 9-10)

A argumentação atenuante da sua relação com Alda contribui para o atrevimento em assumir uma atitude de compaixão para com as prostitutas, defendendo-as, de modo veemente, por serem vítimas da uma propensão fisiológica, das fatalidades de uma vida disfuncional e de uma educação falhada. Assim, o narrador advoga:

> Bem mais odiosa e ultrajante que a prostituição da mulher, a qual não passa dum fenómeno todo físico, automático, animal, considero eu a consciência prostituição do homem, que é pensada, reflectida, filha do cálculo, uma ignóbil transigência com a

[129] Cf. Carlos Reis, Ana Cristina M. Lopes, *op.cit.*, pp. 200-202.

> desonra, perpetrada na perfeita antevisão de toda a sua vileza. O espião não vale a meretriz. (…)
> No entanto, nós devíamos considerar que nessas pobres criaturas, minguadas de espírito, em que a sensibilidade predomina e o «grande simpático» dá o rumo à vida, o seu pequenino e desguarnecido cérebro vai admiravelmente preparado, por uma educação ridícula, para o luxuriante bracejar de toda essa emaranhada teia de erros, caprichos e quimeras que arrastam às grandes falhas inconscientes. Ora, nestas condições, se nós em boa parte é que lhes preparámos a sorte, e de começo encaminhámos as coisas no sentido que ao nosso egoísmo mais interessa, não será grandemente injusto tornarmo-las responsáveis por mórbidos estados de alma e traiçoeiros delírios dos sentidos que nós como que nelas enxertámos, e que inevitavelmente as haviam de perder? (*LA*, pp. 236-237)

Porém, o narrador generaliza, na sequência das ideias expendidas, e enreda-se numa teia de contradições e incoerências sobre o papel da mulher, caracterizando-a como «alucinada e impulsiva», inferior ao homem em saber e força e, como tal, merecedora de tolerância e de perdão:

> (…) a nossa superioridade, o nosso saber, a nossa força deveriam impor-nos para com a mulher, como um dever, a benignidade, a tolerância e o perdão. A mulher é uma atoada e incorrigível criança, que não vai a maus tratos… antes se torna indispensável instruir, mimar, moralizar, guardar… e absolver. Alucinada e impulsiva de condição, violenta porque é arbitrária, curiosa porque é ignorante, impetuosa e excessiva em todos os seus actos, mormente no amor, que é a sua verdadeira vocação, a cada passo ela é sacudida de comoções orgânicas e sugestões morais que encarniçadamente se apoderam da sua natureza vibrativa e fácil, fazendo-a desdobrarem tudo quanto seja paixão, em tudo quanto signifique um querer ou subentenda um desejo, uma soma de desinteresse, emoção, energia e valor verdadeiramente desmedidos, doidos, formidáveis. (L*A*, p. 237)

Perante tais concepções, o narrador dando-se conta do «*quantum* de paradoxo» (*LA*, p. 243) que proclamara, tenta justificar-se: «Fartei-me de escrever destemperos, de malucar asneiras» (*ibid.*), reconhecendo que lhe tinha faltado «a fria linha imparcial de análise que eu [narrador] me havia imposto» (*ibid.*). Após uma breve explicação sobre o estado patológico de Alda, justificado por uma «ética geral» (*LA*, p. 244) a que a sua alma não podia «fazer excepção» (*ibid.*), o narrador prossegue a narração.

A crítica subjacente aos conflitos vividos pelas personagens, e que confere à diegese um alcance de sátira social, é expressa, quer através do ponto de vista das personagens, quer pela voz do próprio narrador. Este apela para os perigos do corpo e do desejo femininos, para a depravação em que vive uma certa classe social, a burguesia, e para o perigo de uma sociedade decadente, onde os valores, quer individuais, quer sociais se vão deteriorando, ameaçando, assim, a normatividade instituída. Por Nana e por Alda, pelo seu erotismo e a sua sensualidade, passam todas as críticas condenáveis numa época. Em Nana e em Alda, na reprovação sumária do seu erotismo e sensualidade desmesurados, intui-se a pressão formatadora de um *ethos* burguês patriarcal, oscilante entre a sedução, o desejo de posse e o temor perante o incognoscível.

c) Um tempo dual: retrospecção e ideologia determinista; jornalismo do quotidiano e crónica de costumes.

Nas duas obras em estudo, existem várias marcas da progressão temporal. Em *Nana*, estamos em presença de vários indícios que remetem para um nível de progressão cronológica: são frequentes indicações das horas, dias da semana e meses e, de forma geral, deícticos temporais que inscrevem no discurso marcas de um tempo referencial. N'*O livro de Alda*, a sua natureza autobiográfica de relato de experiência humana vivida por Mário reenvia para a data das cartas enviadas ao seu amigo-destinatário. Por se tratar de um romance epistolar, cada capítulo inicia-se com o convencional cronónimo.

A acção em *Nana* decorre, sensivelmente a partir de Abril de 1867 e até à declaração de guerra – «À Berlin! à Berlin! à Berlin» (*N*, p. 406) –, em 1870. Contudo, no capítulo II, temos conhecimento de que Nana terá tido o seu filho aos dezasseis anos, o que introduz uma incongruência temporal: Nana só poderia ter dezassete anos de idade, visto que em *L'Assommoir*, diz-se que a personagem teria nascido em Abril de 1851. Estamos, pois, perante uma discrepância temporal: no primeiro capítulo, o narrador faz referência à idade de Nana, a propósito da sua primeira apresentação no «théâtre des Variétés», dizendo-nos que «Nana, [était] très grande, très forte pour ses dix-huit ans» (p. 21). Parece-nos, pois, que Zola recorreu a uma táctica relativamente à idade da(s) personagem(s) e à cronologia dos acontecimentos, isentando-se de reconstituir o que inicialmente tinha previsto no seu *Ebauche*. Apesar do rigor temporal dos acontecimentos na construção da

árvore genealógica, genericamente presente na sua obra, Zola conseguiu fazer coincidir a morte de Nana, por volta de 1870, com o momento da queda do império de Napoleão III, apesar de este se ter antecipado:

> Le reproche est juste, dit Zola à Fernand Xau, en avril ; et je crains beaucoup qu'il ne puisse encore s'appliquer à deux ou trois autres volumes ; mais ne prouve-t-il pas ce qu'on me conteste tant, c'est-à-dire que le plan des Rougon-Macquart était fait depuis longtemps? Je prévoyais 1870, mais, je l'ai déjà dit, la chute est venue plus tôt que je ne le supposais. J'avais établi l'âge de mes personnages, et je comptais, en quelque sorte, développer leur existence au prorata de la mienne. Mes personnages «se sont cassé le nez» contre 1870, je le reconnais bien volontiers. De même, je concède que j'ai dû tricher et que Nana, par exemple, fait en trois ou quatre ans ce qu'elle devrait faire en dix. La raison en est que je n'ai pas voulu déborder du second empire…[130]

A acção, em *O Livro de Alda*, inicia-se em 15 de Fevereiro de 1893 e termina em 23 de Março, desenvolvendo-se de forma quase linear, apresentando afinidades com a notação diarística. O tempo é expresso não só por indicações relativas à história propriamente dita, pela concatenação de episódios, mas também pela relação de encontro/desencontro entre o tempo da história e o tempo da narração. Mediante a epistolografia autobiográfica de Mário, estamos em presença de uma experiência humana vivida no tempo. Como, em termos mais genéricos, declara Ricœur, «o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado num modo narrativo, e que a narrativa atinge a sua significação plena quando se torna condição da existência temporal»[131].

O movimento nas duas obras é dado pelo transcurso da própria acção, sendo esta, e não o tempo, que move os acontecimentos: as personagens, nos romances, não envelhecem, à excepção da personagem Securas que, pela sua decadência física, conhecerá uma senescência precoce. Por sua vez, a metamorfose de Nana, por ocasião da sua morte, é devida à transfiguração do seu rosto pela doença (a «vérole») e não à velhice. Nana apresentava, agora, «des trous dans la figure» (*N*, p. 400) enquanto, outrora, resplendecia

---

[130] Emile Zola, *Les Rougon-Macquart: Histoire Naturelle et Sociale d'une Famille sous le Second Empire*, *Nana*, Paris, Fasquelle & Gallimard, 1961, p.1709.

[131] *Apud*, Carlos Reis, Ana Cristina M. Lopes, *op. cit.*, pp. 386-387, (P. Ricoeur, *Temps et récit*, t.I, Paris, Ed. du Seuil, 1983, p. 85).

de luz e beleza aos olhos de Paris. Também o abatimento físico de Rose Mignon, decorrente da sua vigília na doença de Nana, só vem atestar da fadiga de três noites mal dormidas – «les mains nues, décoiffée, palie par la fatigue de trois nuits de veille, elle restait stupide et gonflée de tristesse, en face de cette morte si brusque» (p. 404) –, e não indicia a passagem do tempo.

Esta situação levanta uma questão delicada: a da relação entre acção e tempo romanescos. Apesar de os autores acumularem vários eventos em torno de Nana ou de Alda, não temos a noção do decurso do tempo através da transformação substantiva das personagens. Zola e Botelho têm o mérito de preservar fisicamente as suas heroínas, mas é o tempo, e só ele, que modifica a atitude das personagens perante os sucessos. Porém, nem Nana, nem Alda apresentam mudanças perceptíveis de comportamento, uma vez que o tempo não lhes traz sabedoria de vida. Nana continua a devassar corações e a levar à ruína os homens que se apaixonam por ela (a prisão do *capitaine* Philippe e a morte de Georges, irmão de Philippe), continuando obcecada com a sua avidez de poder. Alda não se sente abalada com o sofrimento de Mário, perante a sua vacilação entre o compromisso de casar com Branca ou de se entregar por completo à paixão extasiada que sente por Alda. Numa atitude de desdém, Alda humilha sarcasticamente Mário pela sua pusilanimidade amorosa:

> -Tenha vergonha! Tenha juízo! Raspe-se me por uma vez daqui e vá pró pé da que há-de ser sua mulher… dedique-se-lhe de alma, vida e coração, que ela tudo merece! A mim não me faz falta nenhuma, já vê!... Ainda não está farto de fazer tristes figuras? Quem gostas disso assim?... Nós mesmas, as mulheres da ralé, não sabemos o que sejam lá esses grandes sentimentos… mas um homem que não seja homem, que não saiba o seu lugar, que se nos ponha debaixo dos pés, pra nós riscou… (*LA*, p. 333)

Ambas as obras facultam um número elevado de indícios que exprimem a noção de tempo como realidade objectiva, capaz de ser medida, ou como experiência vivida (tempo subjectivo), reenviando para o tempo da narração ou para o tempo do discurso. Zola, antes de publicar qualquer das suas obras, procedeu a um aturado trabalho de planificação compositiva de todos os capítulos. Esse trabalho surge transcrito na *Ebauche*, onde os planos são detalhadamente gizados. Contudo, em *Nana* a tarefa tornou-se árdua: «Le plan de *Nana*, écrit Zola à Flaubert le 9 août, m'a donné beaucoup de peine car il porte

sur un monde singulièrement complexe»[132]. Porém, antes de efectuar o segundo plano, o escritor elaborou um rascunho de um plano geral, onde faz constar o resumo da acção e fixa cronologicamente os acontecimentos. Este plano geral apresentava a seguinte estrutura de segmentação da narrativa:

> *Chapitre I. – Première représentation (avril 1867-12 avril).*
> *Chapitre II. – Le lendemain chez Nana. Lever. Déjeuner. Après-midi. (avril).*
> *Chapitre III. – Soirée chez le Cte Muffat (avril).*
> *Chapitre IV. – Souper chez Nana (avril).*
> *Chapitre V. – Représentation derrière la toile (mai 1867).*
> *Chapitre VI. – La campagne (septembre).*
> *Chapitre VII. – Drame. Nana disant à Muffat que sa femme le trompe. Dîner dans un restaurant. Soirée (décembre).*
> *Chapitre VIII. – Premier plongeon de Nana (janvier-octobre 68).*
> *Chapitre IX. – Une répétition au théâtre (novembro1868).*
> *Chapitre X. – Splendeur de Nana, l'hôtel (janvier 1869).*
> *Chapitre XI. – Course du Grand Prix (mai 1869).*
> *Chapitre XII. – Chez le Cte Muffat, mariage de Daguenet. Argent emprunté (novembre1869).*
> *Chapitre XIII. – Chez Nana, le drame des Hugon, Muffat trouvant Chouard (vers février 70).*
> *Chapitre XIV. – Deuxième plongeon. La féerie (février-juillet1870)*
> *Chapitre XV. – Mort de Nana, entourée de femmes, au Grand Hôtel. (juillet 1870, déclaration de la guerre).*[133]

Zola conseguiu concretizar narrativamente o friso cronológico, tal como o tinha inicialmente planeado.

O tempo do discurso nem sempre se submete ao tempo da história, pois esta impõe o seu próprio tempo. No caso do romance realista-naturalista, a referência temporal analéptica permite proceder à retrospecção de uma vida passada, com a finalidade de desvendar as causas deterministas de uma ideologia de carácter científico. N'*O Livro de Alda* faz-se referência ao seu passado, numa tentativa de esclarecer aspectos reveladores da

---

[132] Emile Zola, *op.cit.*, p. 1682.
[133] *Ibid.*, p. 1683.

dinâmica causalista-determinista do carácter e dos comportamentos. Como salienta Maria Saraiva de Jesus,

> A longa analepse sobre o passado de Alda, explicando o presente da personagem, de certa forma assume uma funcionalidade naturalista. Mas, extrapolando a vertente explicativa da obra, a analepse serve sobretudo aos propósitos de tipificação da estética realista: o narrador, assumindo uma perspectiva omnisciente cuja verosimilhança é mantida pela referência às informações colhidas junto de Alda, pretende analisar criticamente o percurso típico de uma prostituta, num tempo e espaço susceptíveis de aproximação com a realidade contemporânea do autor, de acordo com critérios de representação realista.[134]

O narrador autodiegético, antes de enveredar pela arqueologia do passado de Alda, sente necessidade de elaborar uma pequena introdução, onde se depreende o determinismo da relação entre a hereditariedade, o meio e os eventos vividos pela personagem, numa tentativa de atenuar a culpabilidade da sua amante Alda, inculpando antes a sociedade e a hipocrisia das suas convenções:

> No entanto, grado em grado, aqui, ali aos farrapos colhida nos seus lânguidos abandonos de prazer, eu pude ao cabo de algum tempo reconstituir a tortuosa e acidentada história da sua vida. — É toda uma síntese, vais ver! É a comovente integração do destino de desamparo e miséria de tantos milhares de desgraçados… é mais um documento vivo dessa bastarda função social que a nossa superioridade e o nosso egoísmo implacavelmente à mulher talharam. (*LA*, pp. 150-151)

Contudo, podemos constatar que a herança genética da mãe, as várias vivências relativas aos diversos concubinatos, quer no ambiente teatral, quer nos círculos de prostituição que Alda frequenta, não são as causas directas da sua disfunção nervosa. Pelo contrário, os factores humanos e sociais de desprotecção, por ser órfã de mãe, filha de um padre e sobrinha de um tio depravado de quem fugia, são consequências geradoras do morbo psíquico que a encaminha para meios marginais que contribuem para o seu comportamento transgressivo.

Em *Nana*, pelo contrário, o recurso à analepse é pouco frequente e a ideologia determinista é-nos veiculada pela continuidade de um fio cronológico regular. A narração aparece estruturada em sequências diegéticas relatadas em ordem linear, mas, por ser quase

[134] Maria Saraiva de Jesus, *op. cit.*, p. 121.

impossível narrar todos os factos numa sucessão cronológica, o autor recorre, pontualmente, à analepse. Com efeito, ao introduzir-se uma nova personagem, apresentam-se algumas informações sobre o passado ou acrescentam-se informações pertinentes sobre o passado de outrem, sendo que este *retour en arrière* a propósito dessa outra personagem é fundamental para a compreensão da história da nova personagem. Por exemplo, o episódio da chegada da tia de Nana encontra-se repleto de indicações sobre o passado da protagonista, porque o autor pretende demonstrar que o comportamento desviante da personagem procede das suas raízes familiares, uma vez que já desde tenra idade, revelava algumas taras, sentindo um prazer sádico em ser espancada:

> Mais le gros chagrin de Nana était son petit Louis, un enfant qu'elle avait eu à seize ans et qu'elle laissait chez sa nourrice, dans un village, aux environs de Rambouillet. Cette femme réclamait trois cent francs pour rendre Louiset. Prise d'une crise d'amour maternel, depuis sa dernière visite à l'enfant, Nana se désespérait de ne pouvoir réaliser un projet passé à l'idée fixe, payer la nourrice et mettre le petit chez sa tante, madame Lerat, aux Batignolles, où elle irait le voir tant qu'elle voudrait. (…) Mais madame Lerat répétait que le passé était le passé, oh! un sale passé, des choses à ne pas remuer tous les jours. Longtemps elle avait cessé de voir sa nièce ; car, dans la famille, on l'accusait de se perdre avec la petite. (…) À présent, ça lui suffisait de la retrouver dans une belle position et de lui voir de bons sentiments pour son fils. Il n'y avait encore en ce monde que l'honnêteté et le travail.
>
> «De qui est-il, ce bébé?», dit-elle en s'interrompant, les yeux allumés d'une curiosité aigüe.
>
> Nana, surprise, hésita une seconde.
>
> «D'un monsieur, répondit-elle.
>
> – Tiens! Reprit la tante, on prétendait que tu l'avais eu d'un maçon qui te battait… Enfin, tu me raconteras ça un jour; tu sais si je suis discrète!... Va, je le soignerai, comme s'il était le fils d'un prince.» (pp. 39-43)

Consideramos que esta revisitação do passado das duas protagonistas é essencial para corroborar a ideologia determinista científica, escorada nos pressupostos de que o homem se comporta como um animal, obedecendo a instintos. O homem condicionado ao meio em que vive, subjugado pelo factor da hereditariedade física e patológica que determina o seu comportamento, vê-se enleado num destino que não consegue modificar. Segundo estes escritores, influenciados pelas teorias da ciência experimental da época, o

homem é um simples produto biológico cuja conduta resulta da pressão do ambiente social e da hereditariedade psicofisiológica.

Sendo assim, as personagens destes romances naturalistas, privadas do exercício do seu arbítrio, vivem à mercê de forças incontroláveis. Meros produtos da hereditariedade, coabitam condicionadas pelo ambiente onde se encontram inseridas, e sobre o qual também agem, determinando o seu comportamento pessoal. Com efeito, predominam os elementos fisiológico, natural e instintivo: o erotismo, a agressividade e a violência são as componentes básicas da personalidade humana, tornando-as reféns da sua própria vulnerabilidade.

O romance naturalista enfatiza o cariz materialista da existência humana, constituída por vivências que, determinadas pelo meio, se assumem como argumentos irrefutáveis da observação e da experimentação. Esta observação verdadeira dos factos irá, sem dúvida alguma, modelar o futuro das personagens. De facto, ao conhecermos o determinismo dos fenómenos, constatamos que a questão da hereditariedade é primordial nas manifestações intelectuais e passionais das personagens, mau grado a influência que o meio sobre elas exerce e vice-versa. Em suma, podemos asseverar que o presente é explicado pelo passado e prepara o futuro.

Em ambas as obras, verifica-se, por vezes, o recurso a dispositivos de redução temporal, quer pelo recurso ao sumário dos acontecimentos, quer pela elipse de dados de um determinado momento. Em *Nana*, com efeito, os momentos da história, após o rompimento com o conde Muffat, são objecto de um relato anisocrónico, isto é, de um tratamento segundo o qual o tempo do discurso é menor do que a história. O narrador apresenta uma síntese dos acontecimentos essenciais à intriga. Nana quer reassumir o seu papel de vedeta no «théâtre de la Gaîté», interpreta *Mélusine* sob a direcção de Bordenave. Porém, o seu papel é insignificante e ela não passa de uma simples figurante; desiludida, viaja para o Cairo. Todos estes acontecimentos, passados em alguns meses, são resumidos em exíguas linhas, com informações suficientes para dar conta ao leitor da partida e do regresso de Nana do estrangeiro. Os rumores lançados sobre uma hipotética vida de luxo levada a cabo por Nana transformam-se numa lenda que se dissipará com o seu retorno às origens:

> Des mois se passèrent. On l'oubliait. Lorsque son nom revenait, parmi ces messieurs et ces dames, les plus étranges histoires circulaient, chacun donnait des renseignements opposés et prodigieux. Elle avait fait la conquête du vice-roi, elle régnait au fond d'un palais, sur deux cents esclaves dont elle coupait les têtes, pour rire un peu. Pas du tout, elle s'était ruinée avec un grand nègre, une sale passion qui la laissait sans une chemise, dans la débauche crapuleuse du Caire. Quinze jours plus tard, ce fut un étonnement, quelqu'un jurait l'avoir rencontrée en Russie. Une légende se formait, elle était la maîtresse d'un prince, on parlait de ses diamants. Toutes les femmes bientôt les connurent, sur les descriptions qui couraient, sans que personne pût citer une source exacte: des bagues, des boucles d'oreilles, des bracelets, une rivière large de deux doigts, un diadème de reine surmonté d'un brillant central gros comme le pouce. Dans le recul de ces contrées lointaines, elle prenait le rayonnement mystérieux d'une idole chargée de pierreries. Maintenant, on la nommait sérieusement, avec le respect rêveur de cette fortune faite chez les barbares. (*N*, pp. 398-399)

Os acontecimentos desenrolam-se segundo uma sequência lógico-cronológica, mas, pelo recurso ao sumário, o último capítulo transforma-se numa súmula de factos resumidos que culminam no desfecho trágico de Nana. A própria doença é-nos dada a conhecer, de forma acidental, por uma personagem, Lucy, numa conversa informal com sua amiga Caroline Héquet:

> Du coup, l'autre monta. Lucy continuait:
> Et tu sais, ma chère, elle est peut-être morte, pendant que nous bavardons.
> — Morte! En voilà une idée! cria Caroline stupéfaite.
> Et où donc? Et de quoi?
> — Au Grand-Hôtel…, de la petite vérole…, oh! une histoire! (*N*, p. 399)

Através do diálogo entre Lucy e a sua amiga, mais alguns pormenores sobre a proveniência da doença são fornecidos ao leitor. Contudo, este fica sem saber quais os motivos que levaram Nana a regressar, e esta omissão suscita um sem-número de conjecturas sobre as causas que teriam originado o retorno apressado de Nana. Depois, e porque não lhe foram facultadas indicações, ele também ficará sem conhecer os verdadeiros contornos da experiência de Nana no estrangeiro. Terá ela sido rainha ou escrava do amor? Ora, estas elipses temporais não comprometem o desfecho da história:

> «Tu ne pas t'imaginer… Nana débarque de Russie, je ne sais plus pourquoi, un attrapage avec son prince… Elle laisse ses bagages à la gare, elle descend chez sa tante, tu te

> rappelles, cette vieille… Bon! Elle tombe sur son bébé qui avait la petite vérole ; le bébé meurt le lendemain, et elle s'empoigne avec sa tante, à propos de l'argent qu'elle devait envoyer, et dont l'autre n'a jamais vu un sou… Paraît que l'enfant est mort de ça; enfin un enfant lâché et pas soigné… Très bien! Nana file, va dans un hôtel puis rencontre Mignon, juste comme elle songeait à ses bagages… Elle devient toute chose, elle a des frissons, des envies de vomir, et Mignon la reconduit chez elle, en lui promettant de veiller sur ces affaires… Hein? Est-ce drôle, est-ce machiné! Mais voici le plus beau: Rose apprend la maladie de Nana, s'indigne de la voire seule dans une chambre meublée, accourt la soigner en pleurant… Tu te souviens comment elles se détestaient ; deux vraies furies! Eh bien, ma chère, Rose a fait transporter Nana au grand-Hôtel, pour qu'elle mourût au moins dans un endroit chic, et elle a passé trois nuits, quitte à en crever ensuite…» (pp. 399-400)

Uma situação semelhante ocorre em *O Livro de Alda*: as datas constantes das cartas de Mário ao amigo não têm uma correspondência absoluta no plano da diegese, ou seja, existe entre uma data e a seguinte uma omissão de informação relativamente a determinados dias; passamos do dia 18 de Fevereiro para o dia 21 de Fevereiro, do dia 27 de Fevereiro para o dia 3 de Março, e assim sucessivamente. As datas têm intervalos de dois dias ou mais e os indícios temporais encontram-se afectados por essa intermitência. Na retrospectiva da vida de Mário, o narrador omnisciente elide alguns dias por considerar que os acontecimentos neles decorridos não têm qualquer importância ou são menos relevantes para o desenrolar da história. O próprio narrador tem consciência destas lacunas diegéticas, porque, do dia 5 de Março ao dia 8 do mesmo mês, sente necessidade de se justificar:

> Muito de caso pensado deixei passar três dias sobre a minha última carta. Como o artista que, duvidoso e incerto do resultado, temporariamente furta à sua vista fatigada a obra tocada de fresco, também eu quis deixar volver alguns dias sobre o que escrevera, para poder então no seu justo valor apreciar o *quantum* de paradoxo e disparate a minha tara degenerativa lograra instilar nos atropelados períodos que precedem… (*LA*, p. 243)

Outra situação peculiar é também digna de menção: a ausência absoluta de informações sobre o paradeiro de Alda, por ocasião da segunda separação de Mário, uma vez que o narrador foca exclusivamente a sua atenção sobre a vida leviana a que aquele se entrega. Através desta elipse temporal, o narrador procura evidenciar os sentimentos de

Mário por Alda, no intuito de ilustrar a sua relação de completa dependência. O desnorte existencial de Mário, reforçado pelo afastamento da mulher desejada, é acentuado pela falta de informações acerca dela. Mas, o tempo não pára, em virtude de ter sido omitida a sua representação diegética; pelo contrário, intensifica-se em função do desgaste que a sua ausência impõe ao protagonista:

> Se eu lhe faltava, outro tomaria breve o meu lugar! – Esta ideia lancetava-me os nervos, lambia-me o cérebro em línguas de fogo! Não podia, não me conformava com ela… De noite lá ia eu, sorrateiro, marroaz, cosendo-me com a sombra, rondar-lhe a porta, atento ao menor ruído, um frio sobressalto invadindo-me por cada novo vulto que apontava, indo e vindo no passeio com a esconsa submissão dum cão vadio, numa abrasada inquirição mirando movimento acidental do prédio, interrogando a impenetrabilidade impassível das janelas. E procurava surpreendê-la na rua escolhia as suas horas prováveis de sair, aguardava o finalizar do espectáculo nos teatros seus predilectos – sempre sem resultado! Até que, um dia – já não podia mais ! –fiz-me encontrado com a Eternidade… parlamenteámos… supliquei, instei, prometi, fui bastantemente abjecto para que a megera me tomasse em piedade. O certo é que, breves dias depois, eu reentrava em casa dela… (*LA*, p. 345)

O tempo psicológico é o tempo vivido ou sentido pela personagem, que flui em consonância com o seu estado de espírito, ou seja, é o tempo filtrado pelas vivências subjectivas da personagem, perspectivadas como factor de transformação temporal, quer por expansão, quer por redução ou dissolução temporais, e, por isso, não coincide com o tempo da história. Em última análise, podemos considerar que o tempo psicológico está integralmente associado ao devir existencial da personagem, através do desgaste, da mudança e da erosão provocados pela passagem do tempo e pelas experiências vividas. Este tempo é primordial para a compreensão do devir íntimo da personagem e do modo como esta perspectiva a vida, sobretudo nas suas grandezas e misérias. Existem inúmeras passagens de *Nana* e d'*O Livro de Alda* que esclarecem esta apreciação vital subjectiva, vivencial e psicológica do tempo: a revolta de Muffat perante o adultério da condessa Sabine; a consciência de Mário perante a sua infidelidade na sua relação com Branca. Ambos vivem momentos de angústia que determinam a sua experiência do tempo.

Contudo, o tempo psicológico pode assumir uma dimensão colectiva, um sentimento compartilhado por um conjunto de pessoas que anseiam pelo mesmo fim. O

primeiro capítulo de *Nana* inicia-se com uma marca deíctica temporal, «À neuf heures» (*N*, p. 9), que transporta o leitor para o mundo nocturno, especificamente para o universo do teatro. O factor tempo, neste espaço convencional, é vivido com uma certa inquietação pelos vários espectadores que anseiam pelo início do espectáculo da *Blonde Vénus*, como sendo o acontecimento do ano. A campainha torna-se simbólica porque impõe o silêncio numa sala onde a impaciência reina: «la sonnette de l'entracte se fit entendre. Une rumeur gagna jusqu'au Boulevard: "On a sonné, on a sonné"» (*N*, p. 16). Este momento de espera demonstra todo o desassossego da sociedade parisiense em querer conhecer «cette fameuse Nana» (p. 18). A atmosfera de ânsia é revelada pela interjeição onomatopaica «Des chuts! énergiques partirent des galeries supérieures» (*ibid.*), e pelo imperativo «Le cri: "Assis! Assis!" sortit violemment des profondeurs obscures du parterre. (…) "silence!" Ils durent se taire» (*N*, pp. 18-19). O tempo cronológico não corresponde ao tempo psicológico vivido pelo público. Esta metamorfose do tempo redimensionado pela espera constitui uma estratégia eficaz de criação de expectativa narrativa. O marcador temporal «À ce moment» instaura o aparecimento triunfal de Nana – «À ce moment, les nuées, au fond, s'écartèrent, et Vénus parut.» (*N,* p. 21) – e, quando ela volta, no segundo acto, uma precisão temporal delimita a hora do seu reaparecimento: «*À minuit, c'est Vénus qui passe…*» (*N*, p. 22). O espaço de tempo que decorre entre a chegada ao teatro e o fim do espectáculo é de aproximadamente três horas, pois o narrador informa que «Depuis trois heures qu'on était là» (*N*, p. 34), mas o tempo psicológico é que regula a verdadeira passagem do tempo, tornando-o mais lento ou mais rápido, consoante as flutuantes emoções do público. O terceiro e último acto da peça terá um tempo incomensurável, pela ausência de notações temporais e pelos acontecimentos que desencadeiam o fluir do tempo, enquanto nos dois primeiros actos de *Blonde Vénus* predomina um ritmo narrativo lento revelado pelas próprias atitudes do público: «Puis, le public redevint; les scènes suivantes furent trouvées ennuyeuses» (*N*, p. 20). O tempo que emerge, neste terceiro acto, aparenta não corresponder ao estado de alma do público masculino, pois esta assistência ávida deseja intensamente contemplar a nudez da protagonista e, segundo o estado de espírito destes homens, a representação de Nana terá sido demasiadamente curta, isto é, o tempo psicológico está longe de ter correspondência com o tempo real. Por sua vez, o tempo psicológico do público feminino também difere do grupo masculino, uma vez que as mulheres anseiam por um desenlace rápido:

> Un murmure grandit comme un soupir qui se gonflait. Quelques mains battirent, toutes les jumelles étaient fixées sur Vénus. Peu à peu, Nana avait pris possession du public et maintenant chaque homme la subissait. Le rut qui montait d'elle, ainsi que d'une bête en folie, s'était épandu toujours davantage, emplissant la salle. A cette heure, ses moindres mouvements soufflaient le désir, elle retournait la chair d'un geste de son petit doigt. Des dos s'arrondissaient, vibrant comme si des archets invisibles se fussent promenés sur les muscles, des nuques montraient des poils follets qui s'envolaient sous des haleines tièdes et errantes, venues on ne savait de quelle bouche de femme. (…) derrière la comtesse (Muffat) blanche et sérieuse, le comte se haussait, béant, la face marbrée de taches rouges, tandis que, près de lui, dans l'ombre, les yeux troubles du marquis de Chouard étaient devenus deux yeux de chat, phosphorescents, pailletés d'or. (…) La salle entière vacillait, glissait à un vertige, lasse et excitée, prise de ces désirs ensommeillés de minuit qui balbutient au fond des alcôves. (pp. 33-34)

Com efeito, o tempo é crucial na arquitectura de *Nana* que constitui, em primeira instância, o romance de uma família do Segundo Império: Nana representa, como já vimos, a descendência de várias gerações procedentes dos Rougon-Macquart. O motivo essencial, nos vinte romances que compõem este ciclo romanesco, é o crime, como ponto de partida e, mais raramente, ponto de chegada, na busca incessante da fortuna e da felicidade. Este esquema apresenta-se, em *Nana*, através dos suicídios de Georges Hugon e de Vandeuvres. Esta marca cíclica de repetição é uma figura temporal que caracteriza a árvore genealógica dos Rougon-Macquart. Historicamente, o romance *Nana* também é anunciador da fatal guerra de 1870, inaugurando um novo ciclo do Imperialismo francês.

De certa forma, também o tempo é uma categoria relevante n'*O Livro de Alda*. Apesar de integrado na série *Patologia Social*, não são discerníveis elos semânticos entre os vários romances que a compõem, uma vez que não existem, como acontece em Zola, laços familiares entre as personagens que integram a série. A suma romanesca de Botelho é representativa de um painel patológico da sociedade portuguesa e foi produzida segundo as rígidas pretensões científicas naturalistas porque o autor pretendia interferir socialmente, denunciando os aspectos mórbidos da existência humana. Alda é, pois, um exemplo da aberração moral e sexual de uma sociedade dominada pelo progresso e pela ciência, no limiar do século XX.

O tempo da história articula-se, por vezes, com a configuração do espaço. Sendo, esta última uma categoria pluridimensional e estática, necessariamente submetida à

dinâmica temporal da narrativa[135], é natural que se estabeleça uma verdadeira integração do espaço no tempo. Logo, as histórias relatadas, utilizando as figuras e os procedimentos da narração, reificam o tempo vivido e conduzem-nos ao jogo das experiências sociais.

Ao reflectir sobre este aspecto fundamental, deseja-se assinalar como as narrativas representam imagens portadoras de signos do passado e do futuro, segundo linhas múltiplas do tempo, que se entrelaçam com as tramas da vida, descrevendo e recriando os espaços da vivência quotidiana, tensa, fragmentada e descontínua. O tempo revela, por isso, uma dualidade que integra o tempo físico, no qual se apresenta o movimento exterior dos acontecimentos, e o tempo psicológico que a personagem assume interiormente, filtrado pelas suas vivências subjectivas e carregado de densidade dramática. Sendo assim, alonga-se ou abrevia-se, dependendo do estado de espírito que o determina e não coincide com as referências cronológicas, pelo que esta dualidade temporal se encontra em permanente divergência, visto o tempo físico raramente se encontrar em sintonia com o tempo psicológico vivido pela personagem.

Nana, ávida de conhecer a sua casa campestre, apesar das lamúrias de «Bordenave [qui] refusait le moindre congé» (p. 150), teimou visitá-la em meados de Setembro, pois, a ansiedade – «elle était prise de temps à l'autre d'une telle envie de s'y installer, qu'elle en pleurait» (*ibid.*) – e o receio de uma nova recusa por parte de Bordenave fizeram-na antecipar em dois dias a sua viagem e, consequentemente, no dia 12 de Setembro encontra-se frente ao portão da casa. Esta ligeira antecipação no tempo, bem destacada pelas indicações temporais – «(….) elle [Nana] indiqua le 15. Puis, le 12, un besoin la prit de filer tout de suite, seule avec Zoé» (p. 151) – evidencia o estado ansioso que domina a protagonista.

Em *O Livro de Alda*, surge uma longa referência ao meio rural de Lobrigos. Relembremos que, nesta época, a «pacatez rudimentar duma aldeia» (p. 151) era muito diferente da vida agitada da cidade e que, por isso, o tédio, o vazio e a falta de sentido corroíam a alma da mãe de Alda que se «queixava daquele insuportável viver de sensaboria e solidão «"que a fazia uma bruta… e que a ela, filha duma terra civilizada, ameaçava reduzir à pura condição de selvagem"» (p. 152). Enquanto a mãe de Alda levava uma existência enfadonha, ociosa e desgostosa, que a encaminhava ao «desgosto formal que a consumia» (p. 153), ansiava desesperadamente por «um incidente qualquer,

[135] Cf. Carlos Reis, Ana Cristina M. Lopes, *op. cit.*, p. 387.

inesperado, brusco, que lhe prendesse a atenção e lhe apagasse a tristeza» (*ibid.*). O marasmo e o isolamento dariam lugar ao adultério, como forma de contornar a solidão. Ao contrário, Nana, durante a sua permanência em *La Mignotte*, levava uma vida cheia de felicidade – «les jours suivants, la vie fut adorable» (*N*, p. 163) –, pois, no dia seguinte à sua chegada, inesperadamente, teve a visita de Fauchery, Daguenet e do conde Vandeuvres (cf. p. 158), tornando-se também este novo ambiente propício a aventuras amorosas. Constatámos que, num primeiro momento, as vivências no campo destas personagens são distintas; contudo, estas estadias dão lugar a sentimentos idênticos de bem-estar que, no caso da mãe de Alda, se dissolverão com o fluir do tempo, marcado por um estado depressivo que se manifestará por «dias e dias, quase sem comer» (*LA*, p. 153). No entanto, a angústia que assola a personagem dissipar-se-á com o decorrer do tempo, pois o advento de um novo amor surgirá como lenitivo para a monotonia do seu quotidiano: «E lá passavam os dois, horas e horas esquecidas» (p. 154). Esta nova vivência amorosa é intensa num tempo psicologicamente vivido. O mesmo acontece com Nana que, sem nenhuma nostalgia pela capital, vive emoções intensas, causadoras de uma alienação temporal: «elle croyait avoir quitté Paris depuis vingt ans» (*N*, p. 158), pois a sua antiga «existence d'hier était loin» (*ibid.*). O tempo excessivamente vivido na luxúria voa, conforme o sentir das emoções – «[Nana] éprouvait de choses qu'elle ne savait pas» (*ibid.*) –, pelo que o tempo cronológico não acompanha a exaltação sensual e poética sentida pelas personagens, apartando-as da realidade.

Zola e Botelho optaram por conceder aos espaços citadinos de Paris e Lisboa um carácter de centralidade, porque o espaço urbano da capital concentra e simboliza a vida de um país numa determinada época. Mais do que um espaço físico, trata-se de um espaço social que representa um tecido comunitário em toda a sua multiplicidade relacional. Trata-se, na verdade, de uma tentativa de demonstrar a complexidade da realidade, através dos vários estádios vitais de um ser humano inserido numa sociedade específica:

> Trois mois plus tard, un soir de décembre, le comte se promenait dans le passage des Panoramas. La soirée était très douce, une averse venait d'emplir le passage d'un flot de monde. (…) Nana devenait moins gentille, elle ne le baiser plus sa barbe. Cela l'inquiétait, il se demandait ce qu'elle avait à lui reprocher, en homme qui ignore les femmes. (…) Nana allait sortir (du théâtre), il exigerait la vérité. Et il marcha, en se rappelant les soirées passées déjà en cet endroit, quand il la prenait à la porte du théâtre.

> Toutes les boutiques lui étaient connues, il en retrouvait les odeurs, dans l'air chargé de gaz, des senteurs rudes de cuir de Russie, des parfums de vanille montant du sous-sol d'un chocolatier, des haleines de musc soufflées par les portes ouvertes des parfumeurs. (…) Puis, de nouveau, il monta jusqu'au boulevard, se tint là une minute. (*N*, pp. 179-181)

> E assim, passados instantes, Alda e eu almoçávamos tranquila e alegremente, numa serenidade de biltres, cinicamente irmanados ambos na mesma deletéria inconsciência. Veio o trem, ela desceu; segui-a… Tinha-me dito a verdade: lá a vi entrar para casa da marquesa de Águas Belas. – Quem ela era!
> Pois não me chocou o caso; pelo contrário… A inegável confirmação das afirmativas de Alda produziu em mim uma confiança, um descanso, quase um prazer. Acontecia agora que o mesmo íntimo agrado que sossegava a marquesa, por a sua pupila não conhecer outra mulher, a mim também me tranquilizava e envaidecia, porque a minha amante não amava outro homem. E baldo por completo a inquietações, dúvidas, ciúmes, desci ligeiro ao Largo do Rato, e pela Rua do Sol, à direita, fui-me até Buenos Aires. (*LA*, pp. 194-195)

A crónica de costumes da vida parisiense ou lisboeta da segunda metade do século XIX desenvolve-se num certo tempo, projectando-se num determinado espaço, sendo representada através de inúmeras personagens intervenientes em diferentes episódios que delineiam o retrato da sociedade. Como tal, Paris ou Lisboa são os espaços privilegiados dos romances nos quais decorre praticamente toda a vida de Nana e de Alda ao longo da diegese. O protagonismo da capital justifica-se pelo facto de esta reunir, dirigir e simbolizar toda a vida do país.

Ao longo da acção, confrontamo-nos com inúmeros ambientes e episódios que ilustram o modo de vida da alta sociedade parisiense e lisboeta na segunda metade do século XIX. Apresentaremos, em *Nana*, os episódios mais significativos: a *Soirée chez le Comte Muffat*, em Abril de 1867, os saraus no «théâtre des Variétés» e as corridas de cavalos na *Course du Grand Prix* de Paris no *Bois de Boulogne,* em Maio de 1869. Destacaremos, n' *O Livro de Alda*, os episódios de intenção mais declaradamente caricatural, representativos da sátira à burguesia lisboeta: as *Soirées* na casa das Salgados e os saraus no Teatro do Coliseu.

Em *Nana*, a *Soirée chez le Comte Muffat*, em Abril de 1867, é-nos descrita na sua quase estrita funcionalidade mundana de receber e distrair, tudo nela ficando reduzido a um ambiente frio e artificialmente caracterizado. Estamos perante a alta sociedade parisiense e as principais figuras da vida política, social e cultural desfilam perante os Muffat. Este grupo social, formado pela alta burguesia e pela aristocracia, revela-se excessivamente formal, conservador e esbanjador. De facto, nestes encontros do *high-life*, um grande número de formalidades tem que ser respeitado: a postura, o tipo de linguagem usada, o comportamento e a aparência. Todos esses procedimentos acabam por denunciar a fragilidade moral dessa sociedade de fachada e por acusar as imperfeições e os vícios privados:

> Alors, sans que Fauchery prît la peine de le questionner, il lui dit ce qu'il savait sur les Muffat. Au milieu de la conversation de ces dames, qui continuait devant la cheminée, tous deux baissaient la voix; et l'on aurait cru, à les voir cravatés et gantés de blanc, qu'ils traitaient en phrases choisies quelque sujet grave. Donc, la maman Muffat, que la Falloise avait beaucoup connue, était une vieille insupportable, toujours dans les curés; d'ailleurs, un grand air, un geste d'autorité qui pliait tout devant elle. Quant à Muffat, fils tardif d'u général créé comte par Napoléon 1er, s'était naturellement trouvé en faveur après le 2 décembre. (…) C'était la maman Muffat qui lui avait donné cette belle éducation: tous les jours à confesse, pas d'escapades, pas de jeunesse d'aucune sorte. Il pratiquait, il avait des crises de foi d'une violence sanguine, pareilles à des accès de fièvre chaude. Enfin, pour le peindre d'un dernier détail, la Faloise lâcha un mot à l'oreille de son cousin. (*N*, p. 65)

N'*O Livro de Alda*, através da pintura grotesca das *Soirées* na casa das Salgados, às quintas-feiras, o narrador traça o retrato caricatural da burguesia falida e decadente da época. Esta família, incapaz de assumir um comportamento digno, constitui, de uma certa forma, a imagem em abismo de um país subdesenvolvido, onde a mentalidade tacanha, autoritária e alicerçada no aparente predomina. As suas limitações morais e culturais são, pois, o resultado da sua essência provinciana que pretende afectar cosmopolitismo:

> Impagáveis estas Salgados! Mãe e filha. Tipos completíssimos da impostura que tomou chá em pequena. Grande prosápia. Vinham direitinhas de Egas Moniz – diziam. Tendo vivido na primeira roda, frequentado os melhores salões e pompeado roçagantes opulências, antes que a mãe enviuvara, não se resignavam de modo nenhum a abdicar, a

> arrastar agora numa decadência patente a grandeza e lustre do bom viver antigo. Por isso o seu «interior» era a estereotípica expressão da vida ostentosamente falsa da mediania lisboeta. (*LA*, p. 55)

Deste modo, os episódios dos saraus do «théâtre des Variétés», em *Nana*, e do Teatro do Coliseu, n'*O Livro de Alda*, servem para denunciar a insensibilidade artística, a ignorância cultural, o atraso intelectual do país e a confrangedora mediocridade mental de algumas figuras oriundas da alta burguesia e da aristocracia.

> Cependant, le chef d'orchestre levait son archet, les musiciens attaquaient l'ouverture. On entrait toujours, l'agitation et le tapage croissaient. Parmi ce public spécial des premières représentations, qui ne changeait pas, il y avait des coins d'intimité où l'on se retrouvait en souriant. Des habitués, le chapeau sur la tête, à l'aise et familiers, échangeaient des saluts. Paris était là, le Paris des lettres, de la finance et du plaisir, beaucoup de journalistes, quelques écrivains, des hommes de Bourse, plus de filles que de femmes honnêtes; monde singulièrement mêlé de tous les génies, gâté par tous les vices, où la même fatigue et la même fièvre passaient sur les visages. (*N*, pp. 17-18)

> Havia uma grande enchente – devo dizer-te; e, quando entrámos, já uma *écuyère* qualquer deixava a pista, onde agora as truanices dum jogral arrancavam à «geral» gargalhadas estridentes. Era espectáculo fino, pelos modos. (…) E eu comecei a divisar, em quantidade, pomposas figuras conhecidas, o sindicato arrogante da evidência, quase tudo quanto, ao tempo, aí usufruía o fácil e barato monopólio do *high-life* nacional. Assistiam as Majestades. E, consequente, todo esse parasitismo sumptuoso e inútil que arrasta na órbita flamante da realeza, tendo-se dado senha, meteorava nos camarotes e estadeava pelas cadeiras seus grossos brilhos de jóias e engomado. (*LA*, p. 122)

As corridas de cavalos na *Course du Grand Prix* de Paris, no hipódromo do *Bois de Boulogne,* em Maio de 1869, permitem, igualmente, apreciar, de forma irónica e caricatural, uma sociedade burguesa que vive de aparências. Constituem um pretexto para, uma vez mais, Zola satirizar a mentalidade e o comportamento da alta sociedade parisiense, onde existe um divórcio entre o ser e o parecer. Com efeito, uma parte desta sociedade encontra-se em situação de falência, nomeadamente Vandeuvres que recorrerá a uma fraude para ganhar o prémio em jogo:

> Personne ne comprenait. Une pouliche battue sur tous les hippodromes, une pouliche dont le matin pas un parieur ne voulait à cinquante! Que signifiait ce brusque affolement? Les uns se moquaient, en parlant d'un joli nettoyage pour les nigauds qui donnaient dans cette farce. D'autres, sérieux, inquiets, flairaient là-dessous quelque chose de louche. Il y avait un coup peut-être. On faisait allusion à des histoires, aux vols tolérés des champs de courses; mais cette fois, le grand nom de Vandeuvres arrêtait les accusations, et les sceptiques l'emportaient, en somme, lorsqu'ils prédisaient que Nana arriverait belle dernière. (*N*, pp. 314-315)

Em *Nana*, apesar do brilho de Zola na descrição do hipódromo e da corrida, a conexão da cena com a trama narrativa é muito ténue: a vitória de uma égua, chamada Nana, na disputa pelo grande prémio, visa metaforizar a ânsia de ascensão social da personagem homónima.

Mais do que concorrer directamente para a progressão da intriga, estes episódios obedecem, prioritariamente, a uma vontade, por parte dos autores, de desenvolver uma crónica da vida social parisiense e lisboeta, cumprindo, pois, o programa de análise crítica e objectiva da sociedade da sua época, desvendando-nos a corrupção, a frivolidade, a superficialidade, a ignorância e as mentalidades retrógradas da segunda metade do século XIX.

Desta forma, ao recorrer à crítica social para propalar os ideais sociais, políticos e literários, os dois escritores compõem um verdadeiro fresco caricatural da sociedade portuguesa e francesa da época. E há nele, indubitavelmente, ainda muito de reconhecível.

d) Poéticas do espaço: entre a representatividade social e a sugestão simbólica

A multiplicidade de aspectos que o espaço pode assumir observa-se, quer pela extensão da cidade, quer pela pluralidade de cenários campestres, indiciando inúmeras possibilidades de descrição espacial. Como tal, vários romancistas estão associados aos cenários urbanos: por exemplo, Eça de Queirós é considerado o romancista de Lisboa; Camilo Castelo Branco é visto como o romancista do Porto. Podemos considerar que Emile Zola e Abel Botelho são romancistas de ambientes que ilustram quase sempre um contexto de intenção crítica, de vícios e deformações da sociedade. Neste sentido, os dois romances estudados, como aliás a globalidade da obra de Zola e Botelho, constituem um

vívido retrato social e, por isso, uma valiosa fonte histórica para a compreensão do ocaso da sociedade oitocentista.

Verificamos, frequentemente, em *Nana* e n'*O Livro de Alda*, que o espaço social se sobrepõe em importância funcional ao espaço físico. Nestas obras desfila uma vasta galeria de figuras que caracterizam as sociedades parisiense e lisboeta, nomeadamente a sua elite, a burguesia e a alta aristocracia decadente e corrupta. Esta panorâmica social desenrola-se praticamente ao longo de todas as obras e a sua crítica chega a assumir contornos de virulenta contundência: «o espaço social configura-se em função da presença de tipos e figurantes: trata-se então de descrever ambientes que ilustrem, quase sempre num contexto periodológico de intenção crítica, vícios e deformações da sociedade»[136].

Com efeito, o século XIX é o século da sociabilidade. Podemos assegurar que uma boa parte da vida social parisiense e lisboeta se passava em ambientes caracterizados por um manifesto grau de intimidade interpessoal, tais como os serões. Tratava-se de reuniões de âmbito restrito que contavam com a presença de mulheres e em que «belo sexo» era ostensivamente o alvo da atenção por parte dos homens da assembleia. Registe-se o carácter simbólico e ritualizado destas reuniões das quais podemos deduzir uma visão fortemente crítica das limitações da mentalidade da elite social.

Os saraus eram presença habitual nas *Soirées chez la Comtesse Muffat,* no seu *hôtel de la rue Miromesnil*:

> La comtesse Sabine, (…), recevait tous les mardis, dans son hôtel de la rue Miromesnil, au coin de la rue de Penthièvre. (…)
>
> Ce mardi, vers dix heures, il y avait à peine une douzaine de personnes dans le salon. Lorsqu'elle n'attendait que des intimes, la comtesse n'ouvrait ni le petit salon ni la salle à manger. On était plus entre soi, on causait près du feu. Le salon, d'ailleurs, était très grand, très haut; quatre fenêtres donnaient sur le jardin, dont on sentait l'humidité par cette pluvieuse soirée de la fin d'avril, malgré les fortes bûches qui brûlaient dans la cheminée. Jamais le soleil ne descendait là; le jour, une clarté verdâtre éclairait à peine la pièce; le soir, quand les lampes et le lustre étaient allumés, elle n'était plus que grave, avec ses meubles Empire d'acajou massif, ses tentures et ses sièges de velours jaune, à larges dessins satinés. On entrait dans une dignité froide, dans des mœurs anciennes, un âge disparu exhalant une odeur de dévotion. (*N*, p. 60)

[136] Carlos Reis, Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, p. 130.

O autor estabelece um jogo de correspondências entre o espaço exterior, de aparência monástica e antiga, e o espaço interior, de aspecto palaciano e secular. A descrição poética dos espaços preludia grandiosidade e tradição. Insiste-se na consonância entre o espaço exterior húmido e gélido e o espaço interior, também ele frio e impessoal, pela dimensão simbólica de que se reveste todo o fausto imperial da decoração, apesar da impressão de domesticidade proporcionada pelo lume da lareira: «les fortes bûches qui brûlaient dans la cheminée». A atmosfera reveste-se da magnificência ancestral, de que os Muffat se souberam rodear, sobretudo no salão de visitas, onde pontifica, de forma ostensiva, a opulência de um império abastado.

De valor simbólico se reveste, também, uma «chaise profonde», situada a um canto da chaminé, que parece metaforizar uma vida de decadência e de ociosidade a que soçobram a burguesia e aristocracia francesas:

> Cependant, en face du fauteuil où la mère du comte était morte, un fauteuil carré, au bois raidi et à l'étoffe dure, de l'autre côté de la cheminée, la comtesse Sabine se tenait sur une chaise profonde, dont la soie rouge capitonnée avait une mollesse d'édredon. C'était le seul meuble moderne, un coin de fantaisie introduit dans cette sévérité, et qui jurait. (*N*, pp. 60-61)

Por outro lado, esta peça de mobiliário acumula uma outra dimensão simbólica enquanto metáfora da sensualidade e do erotismo: a suavidade da seda remete para sentimentos e emoções, estabelecendo implicitamente uma associação entre a «soie rouge» da *chaise* e a «mollesse d'édredon» do leito amoroso. Sentada nesta *chaise,* a condessa não se encontra protegida dos olhares alheios e indecentes dos cavalheiros, particularmente de Fauchery, o jornalista curioso e sem escrúpulos que se insinua e procura informações sobre a conduta da condessa, que parece ser exemplar; sente-se, por isso, frustrado mas não vencido. Fauchery revela-se sensível às sugestões sensuais do sofá encarnado, sentindo uma atracção, um ímpeto de «désir et [de] jouissance» (*N*, p. 69), sendo este último provocado pela intensidade da cor quente e carnal.

Esta simbologia cromática, associada ao vermelho, reveste um carácter duplo: estimula a sensibilidade e sinaliza a sedução demoníaca. O vermelho é, portanto, o símbolo da paixão excessiva e destruidora. Subtilmente, o sóbrio salão serve de reduto ao amor, pois o ambiente lascivo sugere um convite ao adultério.

Ambientes ominosos serão, também, as *soirées* descritas em *O Livro de Alda*, frequentadas por uma peculiar assembleia feminina e abertas aos amigos por D. Francisca, «viúva dum antigo funcionário público», e D.ª Dulce, sua filha, «verdadeiro tipo da lisboeta moderna, com o seu curto nariz em arrebite, o seu buço incipiente, doces olhos de veludo, a cor interessante dos anémicos, o queixo voluntarioso e provocante» (*LA*, pp. 56-57). Nestas reuniões, são presença regular D.ª Brites, octogenária, que continuava a viver «num mundo antigo de capitães-mores, desembargadores e morgados» (*LA*, p. 58), remanescências de uma antiga estrutura hierárquica que tenta conviver com a nova ordem societal; D.ª Adelaide, «uma galhofeira e sadia quarentona, muita adiposa e rubra» (*ibid.*); D.ª Isabel, «viúva de um major reformado» (*ibid.*); D.ª Emília, «casada, pequenina e magra, ictérica» (*ibid.*), que «Era tida por letrada, ia sempre às *premières* do D. Maria, vivia separada do marido, com uma bela mesada, morria por beijos lésbicos» (p. 59). Gustavo, «rapaz de cabelo em fios de âmbar e olhos de safira» (p. 65), é o moderador daquela assembleia feminina e é o impiedoso denunciante dos vícios que corrompem o indivíduo nesta sociedade urbana de *fin de siècle* – o tédio, a *verbiage* fútil, a libertinagem no amor e a imoralidade:

> Era um tipo singular, uma criatura verdadeiramente dominadora e feliz, este bom deste Gustavo. Com o seu ar cândido e superior, a gracilidade altiva do seu porte, os seus olhos siderais, as suas falas tímidas, os seus dedos bizantinos e a frescura virginal da sua face penujosa, ele é o desespero dos outros homens, e o enlevo e o encanto das mulheres. Todas o adoram… (*LA*, p. 66)

Todas as quintas-feiras, as Salgados recebiam, em sua casa, num «modesto 2ºandar da Rua da Procissão» (p. 54), onde reinava uma decoração que, por ser representativa do declínio e do empobrecimento, simbolizava a irremissível decadência desta família burguesa:

> Tendo vivido na primeira roda, frequentado os melhores salões e pompeado roçagantes opulências, antes que a mãe enviuvara, não se resignavam de modo nenhum a abdicar, a arrastar agora numa era a estereotípica expressão da vida ostentosamente falsa da mediana decadência patente a grandeza e lustre do bom viver antigo. Por isso o seu «interior» lisboeta. Cada estofo custoso, cada móvel restaurado, cada fenda do mogno, cada esbeiçamento das alcatifas mofavam, sem rebuço, dessa pretensa mentira das abundâncias dum viver que eles conheciam nos mais íntimos detalhes. Debaixo daquela

> farraparia elegante de *soutaches*, *crochets* e talagarças, com que discretamente as mascaravam as suas donas, as sedas esfiampadas e distintas riam zombeteiramente, lavraram mudos mas irrefragáveis protestos em abono duma irremediável pelintrice, contra as mentirosas pretensões duma ora impossível grandeza.
> Mais desadornada e simples, aquela casa seria um encanto; assim atramochada de coisas velhas, gastas, era mais do que grotesca — infundia piedade. Ali tudo estava fora do seu lugar, tudo era imprópria e antiteticamente aproveitado, no atabalhoamento do disfarce, no inalterável cuidado de doirar as falhas duma existência factícia e vaidosa. — Gavetões cheios de vestidos, baús vazios de roupa branca; dúzias de assentos estofados na sala, na cozinha um único mocho de pinho da terra; uns ricos reposteiros de damasco de seda carmesim, na sala de visitas suspensos por grossas argolas de madeira, de travessas cilíndricas envernizadas, só próprias de casa de jantar; mais pares de botinas que de guardanapos, mais espartilhos do que tolhas, mais luvas do que talheres. E então que havia sempre invariavelmente, sobre o mármore da banquinha-de-cabeceira, uma palmatória de vidro de bazar, com uma vela quase inteira, e, espetado no morrão, um coto chato e irregular como um projéctil servido… o colo da vela antecedente, espetado ali assim para se gastar até à última molécula, escorrendo gordamente uns moles pingos negros pela baça alvura da vela que o sustinha. (*LA*, pp. 55-56)

O fingimento impõe a existência quotidiana num ambiente decadente, em nome da posição social ilusória que algumas classes sociais teimavam em manter. De facto, a exuberância e a ostentação eram a expressão estereotipada de uma vida factícia e revestem-se de uma dimensão simbólica ao certificar o declínio de uma época e de uma mentalidade finissecular.

Um outro espaço crucial de sociabilidade são os bailes. Com efeito, as altas classes sociais convivem em recepções elegantes, quase sempre em reuniões particulares, que são acompanhadas de música e de dança. Os bailes privados revestiam-se de extrema importância na vida de uma jovem burguesa. Esta podia ascender à alta sociedade pelo casamento com um homem consideravelmente mais rico ou de escalão social superior. Estas manifestações recreativas vão-se multiplicando, ao longo do século, partindo a iniciativa da sua promoção cada vez menos da alta nobreza, uma vez que esta classe social vai dando, paulatinamente, lugar a uma burguesia que procura reproduzir os hábitos de sociabilidade daquele estado nobiliárquico.

Não nos esqueçamos que, n'*O Livro de Alda*, os protagonistas tiveram o seu primeiro encontro no salão do «Baile Nacional»: ela era prostituta; ele, um jovem amanuense, noivo de uma jovem de classe média. A título informativo, refira-se que o «Baile Nacional» era um conhecido salão, situado na rua de São Vicente de Guia, nº 9, que foi inaugurado em 1850, e onde primeiramente se dançou o *cancan* em Portugal[137]:

> «(…) Pois se eu nem mesmo nunca tinha ido a um baile de máscaras!» E a cinta de leques de fogo a desafiar-me. «Ora! Mas ainda era tempo… Ou agora, ou nunca… E eu devia lá ir, uma vez, a ver, por despedida. A ocasião era aquela – a última!» Começou a chover rijo. «Não era crime nenhum… Que tinha lá?...» Comprei bilhete. Entrei.
>
> Escusado será dizer-te que não aturei meia hora dento daquela incomparável fornalha, traiçoeiramente acesa pela civilização a benefício dos cemitérios. O burburinho, o aperto e a confusão eram enormes. Não víamos senão o nariz uns dos outros, mal se podia avançar, respirava-se com dificuldade. O atoado galrejar da onda, a estridulez das vozes, o murmúrio sobrenadante, um acre cheiro animal a espessidão do ar, a trepidação das luzes, faziam-me tonturas. (…)
>
> Muita gente conhecida: jornalistas, actores, burgueses, habituais da Havanesa e do Grémio, gargajolas da rua, colegas meus da Escola. Numa 1.ª ordem, esquadradas e frias em meio dos milhares de olhos gulosos e de seios ávidos daquela feira gentílica, as duas Salgados, mãe e filha inalteravelmente lançava a sua rede de pesca a difícil hipótese dum marido. (…)
>
> Nisto, sinto tomarem-me do braço com arreganho e uma voz feminina sibilar-me ao lado:
>
> – Adeus simpático… Não me conheces?...
>
> De esfuziote voltei-me, sem compreender. E já ela continuava:
>
> – Nem eu… Não faz mal. – Agradas-me, é quanto basta. (*LA*, pp. 15-17)

Verificamos, neste excerto, que o espaço físico do «Baile Nacional» público é minuciosamente descrito pelo narrador-personagem que utiliza a crítica e a ironia para satirizar o ambiente social, as personagens e seus comportamentos. As manifestações carnavalescas neste «baile de máscaras» (*LA*, p. 15) eram vividas num clima de folia, caracterizado pelo «burburinho, o aperto e a confusão» (*ibid.*) da multidão em febril loucura, num delírio que desvairava as cabeças, deixando Mário com «tonturas» (*ibid.*).

[137] Cecília Maria Gonçalves Barreira, *Universos Femininos em Portugal. Retrato da Burguesa em Lisboa 1890-1930*, (dissertação de Doutoramento em História Cultural e das Mentalidades apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), Lisboa, Universidade Nova, 1991, p. 85.

Este ambiente ruidoso era frequentado por «muita gente conhecida» (*ibid.*) de conduta duvidosa, em que «[os]olhos gulosos e [os]seios ávidos» (*ibid.*) procuravam diversões grotescas e imorais. Este baile torna-se alvo de crítica social, em função da marcada estratificação social, baseada no poder económico e político e na projecção social. Neste caso, as pessoas de reputação insuspeita tinham que manter a mais austera moral, tal como «as duas Salgados». No entanto, estas duas personagens encontravam-se salvaguardadas pelas máscaras que serviam para ocultar a sua identidade, permitindo-lhes atitudes que não assumiam de cara descoberta, tais como «pesca[r]» um hipotético «marido» (*ibid.*). Esta conduta é descrita de forma irónica, pois, bem vistas as coisas, a diferença de comportamentos entre o Carnaval das elites e o Entrudo dos pobres é, em rigor, nula. Esta liberdade de movimentos, que não eram admissíveis em contextos normais de convivência em sociedade, favorecia o contacto físico entre os sexos, vedado em condições normais, durante o resto do ano. Em princípio, os homens «jornalistas, actores, burgueses, habituais da Havanesa e do Grémio, gargajolas da rua, colegas meus da Escola» (p. 15) que frequentavam esses ambientes procuram a luxúria e o prazer em amores ilícitos. Relembre-se o jogo de sedução exercido pela «voz feminina» de Alda, ao «sibilar» (p. 17) aos ouvidos de Mário, numa linguagem erótica: «agradas-me, é quanto basta» (*ibid.*).

Em contrapartida, em *Nana*, estamos perante um baile privado, onde a elite aristocrática consubstancia um painel crítico da sociedade parisiense da segunda metade de século XIX. Zola também desenvolve um certeiro diagnóstico crítico desta sociedade, que vive da ostentação e da superficialidade. Deparamo-nos, também, com a representação simbólica de uma arquitectura de luxo, convocando-se uma ampla gama de elementos descritores: «des mosaïques rehaussées d'or»; «de hauts candélabres»; «l'escalier de marbre»; «de velours de Genes»; «une vaste décoration de (…) cent mille francs» (*N*, p. 344). Assim, não é de admirar a popularidade da *soirée*, já que nela estavam presentes todos os atractivos de uma sociedade que vive do perfunctório. Este espaço social tipifica a vertiginosa expressão do sentimento social e o despeito compartilhado por aqueles convidados. O baile permite estadear as riquezas pessoais de cada um, possibilitando, assim, o seu reconhecimento social. Com efeito, no meio deste deslumbramento social, a condessa Sabine, «en toilette Blanche» (p. 345), exibia «tous ses diamants» (*ibid.)* e sentia-se «triomphante de beauté» (*ibid.),* pois ela tem consciência da sua insinuante beleza, provocando olhares enciumados por parte das circunstantes femininas – «elles se levèrent

pour examiner de loin la comtesse» (*ibid.)* – e despertando também a atenção ávida de desejos dos homens. Representa-se, em miniatura, uma sociedade constituída pela burguesia e uma aristocracia desgastada por uma vida de corrupção, de decadência e de mediocridade mental. O comportamento das várias individualidades aponta para a erosão existencial e para um desenlace trágico e inevitável:

> Déjà l'on dansait. L'orchestre, placé dans le jardin, devant une des fenêtres ouvertes, jouait une valse, dont le rythme souple arrivait adouci, envolé au plein air. (…)
> Madame Du Joncquoy, ne reconnaissant plus les pièces, avait traversé la salle à manger. Madame Chantereau regardait d'un air stupéfait le jardin, qui lui paraissait immense. Bientôt, à voix basse, ce fut dans ce coin toutes sortes de réflexions amères. (…)
> – Sabine est folle, répondait madame Du Joncquoy. L'avez-vous vue à la porte? Tenez, on l'aperçoit d'ici… Elle a tous ses diamants. »
> Un instant, elles se levèrent pour examiner de loin la comtesse et le comte. Sabine, en toilette blanche, garnie d'un point d'Angleterre merveilleux, était triomphante de beauté, jeune, gaie, avec une pointe d'ivresse dans son continuel sourire. Près d'elle, Muffat, vieilli, un peu pâle, souriait aussi, de son air calme et digne.
> «Et penser qu'il était le maître, reprit madame Chantereau, que pas un petit banc ne serait entré sans qu'il l'eût permis!... Ah bien! elle a changé ça, il est chez elle, à cette heure… Vous souvenez-vous, lorsqu'elle ne voulait pas refaire son salon? C'est l'hôtel qu'elle a refait.» (*N*, pp. 344-345)

O espaço físico do Baile sofreu transformações significativas, pois apresenta-se grandioso, contrastando, assim, com o ambiente frio e austero que sugeria uma arquitectura conventual. Agora, uma decoração de luxo revela o estado de espírito de Sabine: o bem-estar encontra-se estampado no seu rosto, «une pointe d'ivresse [envahissante] son continuel sourire» (p. 345), pois, tendo encontrado a felicidade ao lado de Fauchery, sente-se realizada como mulher. De facto, é uma situação conflitual, pois só com o adultério conseguira obter o prazer que lhe era sonegado no matrimónio, devido à educação rígida do Conde Muffat. Ao contrário de Muffat, que procura sexo e prazer junto de Nana, ele só o obtém através de grandes quantidades de dinheiro que contribuem para a delapidação do seu património. Esta situação é comentada pelos convidados do baile e, principalmente, pelas damas que não escondem uma certa inveja de Sabine:

«— Il paraît qu'il se ruine, continua madame Chantereau. Mon mari a eu entre mains un billet… Il vit maintenant dans cet hôtel de l'avenue de Villiers. Tout Paris en cause… Mon Dieu! Je n'excuse pas Sabine; avouez pourtant qu'il lui donne bien des sujets de plainte, et, dame! Si elle jette aussi l'argent par les fenêtres…

— Elle n'y jette pas que l'argent, interrompit l'autre. Enfin, à deux, ils iront plus vite… Une noyade dans la boue, ma chère.» (*N*, p. 349)

Sabine é a personagem que se destaca deste episódio. A pureza dos seus sentimentos encontra-se imageticamente figurada na brancura das suas roupas e ela não passa de uma vítima do sistema social. Tendo de casar por conveniência, manteve um comportamento digno, mas cedo foi ignorada pelo marido que, pelo facto de ter tido uma educação excessivamente rígida, não soube amar a sua mulher e, por ignorância, acabou por procurar esse amor junto de uma prostituta que só o queria como instrumento de satisfação dos seus caprichos.

Na época, também a diversão nocturna orbitava em torno do teatro ou da ópera. E, nesses outros palcos, se escondia um mundo de sonho que se dissipava por entre os camarotes, a plateia, os corredores. Nestes ambientes, exibia-se o corpo como um ornamento. Também o teatro[138] é local de sociabilidade e cumpre, para além da função cultural, imperativos sociais por vezes desvirtuados por uma insensibilidade artística de uma classe social que se pautava pela indigência intelectual. É o caso do Coliseu onde comparecia a «*high-life* nacional» (*LA*, p. 122), cujo público é culturalmente heterogéneo: «Assistiam as Majestades. E, consequente, todo esse parasitismo sumptuoso e inútil que arrasta na órbita flamante da realeza» (*ibid.*). Porém, não podemos considerar que Mário esteja incluído nesse grupo de «parasitismo», pois a sua ida ao teatro tinha outro intuito: o de «espionar (…) todos os movimentos, gestos e olhares da [Alda]» (*ibid.*). Esta suspeição tem alguma razão de ser, uma vez que Mário conhece os rumores sobre os recônditos camarotes do teatro; no escuro, com as cortinas semicerradas, enchiam-se de homens de sociedade em busca de prazer, enquanto a atenção do público estava voltada para o palco. Como tal, o interesse artístico do espectáculo é completamente secundarizado: «E aí está

[138] Vem a propósito lembrar a estreita relação entre cultura e mundanidade. Atente-se que no Teatro D. Maria, no S. Carlos e no Coliseu, eram representadas as óperas de Verdi, as produções de Donizetti ou de Rossini para um público privilegiado, «formado por titulares, altos funcionários, diplomatas, membros da alta burguesia comercial e "escritores graúdos", isto é, todos os que dispunham de um lugar proeminente na fidalguia, no dinheiro, na política, nas artes e nas letras». (Rui Cascão, «Vida Quotidiana e sociabilidade», in in José Mattoso, *História de Portugal* (dir.), vol.V, Círculo de Leitores, 1993, p. 518).

como, repito, os vários episódios da diversão da noite me passaram quase desapercebidos» (*LA*, p. 124). Embora o temor de ser traído o atormente, a traição, de facto, não se verifica: «nada vi que pudesse acender uma desconfiança» (p. 122).

Em *Nana*, o teatro merece lugar de destaque, por ser o local de trabalho de Nana e, principalmente, por ser uma arena simbólica construída colectivamente por relações inscritas num imaginário comum. Aliás, temos, no primeiro capítulo, uma descrição globalizante do espaço e das personagens, enquanto nos seguintes ser-nos-á revelado o desenvolvimento dessas personagens, conforme a *Ebauche* delineada pelo autor: «Dans ce chapitre ne donner que des indications rapides, suffisantes pour poser les personnages. Dans les chapitres suivants, on les développera»[139]. Foi esta a técnica adoptada por Zola, no intuito de coligir dados importantes, colhidos em trabalhos e reflexões preparatórias durante a elaboração de um plano minucioso sobre as personagens e, particularmente, sobre os espaços interiores do teatro, que serão repetidamente textualizados quer pelo narrador, quer pelos olhares selectivos de uma ou mais personagens: «Pour le théâtre, mettre là: le boulevard, la façade des Variétés, le quartier, — la salle: les loges, baignoires, orchestre, avant-scène, couloir, foyer du public, balcon sur le boulevard, vestibule du théâtre, Le Café des Variétés»[140].

O espaço social desdobra-se nos ambientes (*soirées,* bailes e teatros) onde actuam as personagens que o narrador julga mais adequadamente representarem a sociedade por ele criticada – as classes possidentes, a alta burguesia e a aristocracia. Estes espaços sociais são, de preferência, ambientes fechados, verdadeiros enclaves elitistas. Por meio desse tipo de espaço, podemos aceder ao princípio da hipocrisia que regulava a sociedade. Os espaços sociais fechados são, de resto, os preferidos dos autores naturalistas, pois são ilustrativos dos vícios e das deformações de uma sociedade e, como tal, servem para comunicar uma intencionalidade crítica. O narrador acostumou-se a olhar por detrás das máscaras sociais, a fim de desmascarar o jogo das relações sociais, no intuito de compreender a natureza humana.

O mundo dos bastidores é desvendado através do olhar de Muffat e este espaço social interior é simbolicamente revelador. Assim, existe uma associação explícita entre o espaço interior e os odores *des coulisses* que circundam a mulher e a sua força de sedução.

---

[139] *Apud*, Colette Becker, *op.cit.*, p. 125, (Bibliothèque nationale, Manuscrits, Nouvelles Acquisitions françaises).
[140] *Ibid.*

Estes indícios dizem respeito, na obra de Zola, à sedução do Conde Muffat, homem extremamente religioso, por Nana, cujos odores impregnam insidiosamente os espaços em que ela actua.

Na primeira vez em que Muffat visita Nana no seu camarim, o ambiente saturado de «cette odeur de femme» causa-lhe vertigens: «pris d'un malaise, d'une répugnance mêlée d'une peur» (*N*, p. 123) indicadoras de uma funda perturbação sensual e emocional. Num outro trecho, o Conde de Muffat defronta-se, novamente, com os efeitos quase palpáveis do ambiente do teatro e do cheiro de fêmea, exercendo sobre ele uma desnorteante confusão de sentidos:

> En arrivant au pied de l'escalier, le comte avait senti de nouveau un soufflé ardent lui tomber sur la nuque, cette odeur de femme descendue des loges, dans un flot de lumière et de bruit; et, maintenant, à chaque marche qu'il montait, le musc des poudres, les aigreurs de vinaigre de toilette le chauffaient, l'étourdissaient davantage. (*N*, p. 140)

Essa indisposição passageira, semelhante à descrita no capítulo V da obra, quando entra em contacto com o espaço interior que envolve Nana, estimula, em Muffat, instintos de involuntária e animalesca sedução:

> (…) il sentait qu'elle le possédait, il aurait tout renié, tout vendu, pour l'avoir une heure, le soir-même. C'était sa jeunesse qui s'éveillait enfin, une puberté goulue d'adolescent, brûlant tout à coup dans sa froideur de catholique et dans sa dignité d'homme mûr. (*N*, p. 146)

O cenário mórbido condiz com o ambiente de escuridão e de devassidão; húmido e esquálido, representa metonimicamente a vida promíscua levada por Nana, pois esta atmosfera insalubre e podre corresponde ao malogro sentimental de Muffat, que tenta desesperadamente alcançar as exaltações do amor, mas só lhe é sugerido «tout le sexe de la femme» (*N*, p. 141), devasso e fétido, análogo aos corredores subterrâneos do teatro que também são tenebrosos e bafientos. A imagem da mulher sexualmente poderosa surge destas profundezas obscuras e húmidas, levando a uma atracção profunda e sem retorno. O desejo despertado em Muffat não é proveniente do homem em si, mas da força centrípeta deste espaço vaginal, contaminado e imoral.

Idêntica sugestão simbólica é corroborada pelo gato, animal misterioso, associado aos poderes da lua, ao mundo da magia, da intuição, da noite e das bruxas (lembre-se que

os machos pretos eram considerados a personificação do diabo). O andar insinuante do gato atrai, em particular, a atenção de Muffat no meio da confusão que o rodeava:

> Mais au milieu de cette débandade de filles lâchées à travers quatre étages, il n'aperçut distinctement qu'un chat, le gros chat rouge, qui, dans cette fournaise empoisonnée de musc, filait le long des marches en se frottant le dos contre les barreau**x** de la rampe, la queue en l'air. (*N*, p. 143)

A pelagem ruiva do «gros chat rouge» é reminiscente da pilosidade lividamente doirada de Nana, que exibia os «petits poils blonds qui frisaient très bas entre ses épaules» (*ibid.*). O felino assemelha-se, em cor, em corpulência e em hipersexualidade, à prostituta. Esta última idiossincrasia sexual também era caracterizada pelo andar ondulante do próprio gato, que mantinha «la queue en l'air» (*ibid.*), indicadora do cio do animal. Esta simetria alusiva entre a sexualidade felina e a feminina não é casual; com efeito, o gato deve muito de sua imagem prototípica à sexualidade e à fertilidade, pois copula abertamente e é fértil; por outro lado, ao revelar-se, ao mesmo tempo, gentil e traiçoeiro adquire um carisma inacessível a qualquer outro animal doméstico. Tem espírito livre e pode ser amistoso, quando isso serve a seus propósitos, tal como a mulher ambígua, sensual e dissimulada. Tal como Nana – a mulher fatal.

A descrição do espaço empreendida pelo narrador, através do olhar de Muffat, é desenvolvida detalhadamente e segundo parâmetros realistas. O narrador procede a uma subtil escolha da personagem que será o seu porta-voz, pois a personagem de Muffat dá provas de um arguto espírito de análise:

> Au premier, deux corridors s'enfonçaient, tournaient brusquement, avec des portes d'hôtel meublé suspect, peines en jaune, portant de gros numéros blancs; par terre, les carreaux descellés faisaient des bosses, dans le tassement de la vieille maison. Le comte se hasarda, jeta un coup d'œil par une porte entrouverte, vit une pièce très sale, une échoppe de perruquier de faubourg, meublée de deux chaises, d'une glace et d'une planchette à tiroir, noircie par la crasse des peignes. Un gaillard en sueur, les épaules fumantes, y changeait de linge; tandis que, dans une chambre pareille, à côté, une femme près de partir mettait ses gants, les cheveux défrisés et mouillés comme si elle venait de prendre un bain. (…) C'était la bousculade de la fin, le grand nettoyage du blanc et du rouge, la toilette de ville reprise au milieu d'un nuage de poudre de riz, un redoublement d'odeur fauve soufflée par les portes battantes. Au troisième étage, Muffat s'abandonna à

> la griserie qui l'envahissait. (…) Toutes les odeurs, toutes les flammes venaient frapper là: le plafond jaune semblait cuit, une lanterne brûlait dans un brouillard roussâtre. (*N*, pp. 140-141)

O espaço exterior também é pretexto de convivência social, sendo que o Passeio Público se reveste de uma funcionalidade irrecusável, por ser o lugar privilegiado de encontros furtivos. Este verdadeiro espaço mundano é, sobretudo, lugar de encontro e ócio de uma elite social em imparável decadência. Assistimos a um mundo em transformação, onde as altas classes sociais convivem com o povo, assumindo comportamentos idênticos aos das classes mais baixas. Aqui emerge uma complexa rede de relações sociais entre gente de todas as condições, numa sociedade ainda mal habituada à convivência citadina.

O Passeio Público é mais um dos palcos onde se encena a promiscuidade social. As mulheres recorrem a rituais de galanteria e a sofisticados jogos de sedução, baseados em olhares, traições, infidelidades, que tudo prometem para logo se diluírem. Jogar com o sexo oposto, numa estratégia amorosa que poderia ou não consumar-se, era uma forma de se ser cúmplice em sociedade[141].

Como observa Cecília Barreira, o ritual de *coquetterie* insere-se numa sociologia da sedução. Empenhando-se num jogo de aparências, onde os olhos, os gestos, as atitudes adquirem um papel fundamental, a cocote confere credibilidade ao seu comportamento em público. Aliás, só existe em público porque se entretém no olhar do(s) outro(s), prendendo-o numa teia de transitoriedades. Um espaço de convicção se forma no local onde estes jogos se efectuam, pressupondo que cada interveniente lhes aceite as regras[142]. A linguagem do corpo, a *coquetterie* e a imaginação erótica propiciam o galanteio. As estratégias de encanto conduzem ao jogo erótico. A sedução é o lugar do feminino, tal como a sexualidade se prende com o masculino. Se o homem, com a libido, domina o universo de fantasmação do real, a mulher, com a sedução domina o universo simbólico, do qual o real se encontra inevitavelmente dependente[143].

Com a expansão da classe burguesa, verificável na segunda metade do século XIX, o Passeio Público passa a ser um lugar de encontro e ócio, cumprindo uma função ideológica e simbólica para os que o frequentavam. É justamente num desses passeios que

---

[141] Cf. Cecília Maria Gonçalves Barreira, *op.cit.*, p. 79.
[142] *Ibid.,* p. 80.
[143] *Ibid.,* p. 192.

Alda encontra o verdadeiro amor com um homem «duplamente conhecido já: como poeta e como conquistador» (*LA*, p. 168):

> O caso foi que Alda um dia lá se resolveu a arriscar com ele um passeio a Leça. Na mais completa ignorância por parte do amante – entende-se. E passeio foi este que, a folha tantas, inebriada, entontecida, num doce arrebatamento irreprimível, a pequena esquecia nos braços do feliz gaiatão as formais obrigações que o temor do cutelo e a ração do bife lhe impunham… (*LA*, pp. 168-169)

Em *Nana*, encontra-se a referência a um passeio no campo, mais precisamente em *La Mignotte*, em Orléans (p. 170), mas que apresenta características bem diferentes das do Passeio Público. Este passeio envolvia toda a comitiva de Nana, que tinha uma reputação duvidosa por ser oriunda do mundo do espectáculo. Contudo, também este passeio traduz o comportamento social da época: em busca de um cenário novo, Zola faz transitar a cena para o campo e aí nos apresenta as mesmas situações de hipocrisia e falsidade, denunciadoras de uma sociedade postiça e preconceituosa.

Delineiam-se dois grupos sociais bem distintos: o primeiro é representado por gente do espectáculo, mulheres sedutoras que personificam a libertinagem e a devassidão, acabando por se cruzar com um segundo grupo, representando a alta sociedade aristocrática, hipócrita, advogando uma conduta ditada pela moral na observância dos bons costumes. Os aristocratas fazem-se acompanhar das respectivas esposas que passeiam a pé, indo também ao encontro do «château» onde vive a «vieille marquise» (*N*, p. 176), Irma d'Anglars, antiga e famosa prostituta do tempo de Napoleão I[144].

A conduta dissimulada é emblemática dos comportamentos generalizados da burguesia corrupta e da aristocracia decadente da época. Ao avistarem as carruagens, os homens desviam os olhares, a fim de evitar a humilhação de serem reconhecidos pelas mulheres com as quais praticam o adultério. Esta classe social rege-se por uma ética da duplicidade: por um lado, ainda apregoa antigos valores; por outro, desrespeita-os sem hesitar. Esta divisão na relação de classes assume contornos nítidos de distorção dos verdadeiros valores. Encontramo-nos, então, perante a mesquinhez sórdida de carácter que contrasta com a dignidade do espaço exterior:

[144] Micheline van der Beken, *op.cit.*, p. 117.

> Ce fut un défilé superbe. Les rires avaient cessé dans les voitures; des figures se tournaient, curieusement. On se dévisagea, au milieu d'un silence que coupait seul le trot cadencé des chevaux. Dans la première voiture, Maria Blond et Tatan Néné, renversées comme des duchesses, les jupes bouffant par-dessus les roues, avaient des regards dédaigneux pour ces femmes honnêtes qui allaient à pied. Ensuite Gaga emplissait toute une banquette, noyant près d'elle la Faloise, dont on ne voyait que le nez inquiet. (…)
> « C'est la dernière, n'est-ce pas? », demanda tranquillement la comtesse à Fauchery, en affectant de ne point reconnaître Nana.
> La roue de la victoria l'effleura presque, sans qu'elle fît un pas en arrière. Les deux femmes avaient échangé un regard profond, un de ces examens d'un seconde, complets et définitifs. Quant aux hommes, ils furent tout à fait bien. Fauchery et Daguenet, très froids, ne reconnurent personne. Le marquis, anxieux, craignant une farce de la part de ces dames, avait cassé un brin d'herbe qu'il roulait entre ses doigts. Seul Vandeuvres, resté un peu à l'écart, salua des paupières Lucy, qui lui souriait au passage. (*N*, pp. 170-171)

No passeio, a figura da marquesa Irmã d'Anglars desempenha, pela sua sagacidade, uma função nodal. Transita, de forma imponente, entre duas gerações, devido aos seus «Quatre-vingt-dix ans» (*N*, p. 174). É retratada como uma representante da alta aristocracia, plena de recordações de um passado de glória. Exibe a postura de uma deusa, é respeitada e reverenciada pelos habitantes da aldeia: «toujours droite, la mâtine, malgré son âge, et toujours ses yeux, quand elle prenait son air. (…) L'église se vidait, tous les gens de Chamont la saluaient profondément; un vieillard lui baisa la main, une femme voulut se mettre à genoux. C'était une reine puissante, comblée d'ans et d'honneurs» (*N*, p. 176). O seu vestuário simboliza a eterna melancolia do tempo que passa: «Elle était en soie feuille-morte, très simple et très grande, avec la face vénérable d'une vieille marquise, échappée aux horreurs de la Révolution» (*ibid.*). Porém, a imagem que sobressai do imaginário de Nana é a da visão da prostituta metamorfoseada em mulher digna[145].

Após a análise dos vários espaços sociais, nas duas obras em estudo, passaremos à descrição dos espaços interiores relacionados com o percurso das personagens centrais. Porém, é de salientar que, e segundo o modelo naturalista, todas as personagens são portadoras de uma dimensão simbólica por serem representativas dos grupos sociais que

[145] Micheline van der Beken afirma o seguinte:«Mais ce qui frappe encore davantage l'imagination de Nana, c'est la vision d'Irma, qui personnifie à ses yeux la métamorphose miraculeuse de la prostituée, non seulement en femme honnête et respectée, mais encore en grande dame». (*Ibid.*, p. 118).

constituem o todo orgânico que é a sociedade. Sendo assim, os espaços físicos privilegiados dos autores naturalistas são os espaços interiores, onde proliferam elementos simbólicos.

Numa tentativa de descrição realista, o romance põe-nos em contacto directo com o universo relativamente omisso dos cheiros[146], bem representativo do espaço interior individualizado. O mistério, a perdição, a luxúria e a sedução encontram-se, de certa forma, materializados nos cheiros quentes e sensuais, provenientes do corpo desnudado e lascivo das protagonistas. O quarto ou «câmara de dormir» (*LA*, p. 32) é o lugar propício para a concentração de cheiros e odores que acicatam o desejo: «todo o seu corpito em ânsia, e me entontecia com o tépido aroma de sândalo que vinha de sob os seus braços» (p. 33). Este cheiro, indício de sensualidade típica de *femme fatale*, impregna todos os objectos da casa, isto é, a alcova, os móveis e as roupas íntimas.

A primeira visita de Muffat à casa de Nana é, a este propósito, reveladora. Nana, após a sua estreia no «thêatre des Variétés», encontra-se ainda adormecida no seu quarto. Muffat e o seu sogro, o conde Chouard, fazendo parte «du bureau de bienfaisance de l'arrondissement» (p. 52), apresentam-se no *cabinet de toilette* da actriz, a pretexto de solicitar uma ajuda para os pobres. Porém, o calor e a exalação de odores – «les roses se fanaient, une griserie montait du patchouli de la coupe» (*ibid.*) –, no *cabinet de toilette*, incomodam Muffat e a sua condição de devoto. Sente-se embriagado pela fragrância que invade o ambiente, «ayant besoin d'air, emportant un vertige de ce cabinet de toilette, une odeur de fleur et de femme qui l'étouffait» (p. 54). Esta mescla de perfume de flores e de mulher, símbolo de luxúria, desperta os sentidos de Muffat, contrastando com o odor fétido do banho:

> Sur la toilette, les bouquets, des roses, des lilas, des jacinthes, mettaient comme un écroulement de fleurs, d'un parfum pénétrant et fort; tandis que, dans l'air moite, dans la fadeur exhalée des cuvettes, traînait par instants une odeur plus aiguë quelques brins de patchouli sec, brisés menu au fond d'une coupe. (*N*, p. 52)

[146] A descrição olfactiva é um dos temas abordados nos estudos de Michel Chevalier: «Bien que cet univers olfactif de papier ne puisse pas se "matérialiser" complètement dans l'esprit du lecteur, il contribue à remettre en question son rapport aux choses, aux lieux, dont les odeurs, elles, constituent bel et bien une dimension réelle». (*La littérature dans tous ses espaces*, Paris, CNRS Editions, 1993, p. 98).

A percepção dos cheiros activa a libido e desencadeia a excitação, estimulando, assim, os sentidos e o desejo masculino. Contudo, também o leitor, pela sua imaginação, pode sucumbir ao perfume inebriante, evadindo-se, graças à capacidade que o romance tem de activar o seu imaginário: «Si par une liberté et une subjectivité plus grandes, le roman peut atteindre des régions de la connaissance qui demeurent inexplorées par le discours scientifique, c'est dans la forme que l'on peut trouver les origines de son pouvoir créatif»[147].

Se os odores despertam o desejo, também as cores concorrem para a semantização do espaço. O carmim dos aposentos de Alda simboliza o carácter diabólico e a profanação das leis cristãs. N'*O Livro de Alda*, as cores derivadas do vermelho e do negro são avassaladoramente predominantes: a cor ruiva dos cabelos de Alda e o seu odor corporal, «o tépido aroma de sândalo que vinha de sob os seus braços» (p. 33), impregnam todo o ambiente.

O quarto é atractivo, nele se recriando uma atmosfera envolvente que exorta à luxúria, e encontra-se repleto de odores afrodisíacos, «odore di femina» (*LA*, p. 82), que saturam o ambiente e apelam para as tentações de frenesim, «da luxúria e do erro» (*LA*, p. 32). O quarto, «aconchegado e pequenino» (*ibid.*), exibe uma roupagem tingida pela «inflamativa cor» (*ibid.*), ou seja, pela ominosa cor púrpura:

> Propriamente camarim de uma mulher de prazer, uma destas criaturas de instinto que só a objectividade preocupa, que fazem consistir no culto exterior toda a ciência da vida.(…) Alcatifado. Predominava nele o carmesim, pois era esta a cor da alcatifa, do pequeno dossel do leito, da colcha da cama, dos reposteiros, do papel adamascado das paredes, da luz que a lamparina irradiava, da sanefa sobrepujando as cortinas da janela. E fora escolhida a preceito a inflamativa cor, decerto. Nada melhor do que a púrpura para dar corte e realce à velutínea alvura, à fina linha infantil do seu corpo delicado. (*Ibid.*)

Podemos concluir que o microcosmos do quarto está eivado de alusões simbólicas de natureza cromática. A cor vermelha reveste um carácter ambivalente: Alda é conotada com um vermelho feminino que desperta a sensibilidade à sua volta, mas que também é o símbolo da paixão excessiva e destruidora.

---

[147] *Ibid.*, p. 99.

O negro da mobília convoca o erotismo exótico, sugerindo um ambiente de indução sexual. Esta cor quente entrelaça-se com minúsculas partículas de oiro e bronze que irradiam luz. Esta luz alude a alguma espiritualidade presente em Alda e, em especial, à «única espiritualidade do Amor!» (p. 40):

> A mobília era polida a negro: negro o grande leito à Luís XV, soido simples; negro o guarda-vestidos, a banquinha-de-cabeceira, o toucador; negras e filetadas a oiro as cadeiras; negras as mísulas, de carvalho e pau-santo talhado, que adornavam as paredes; negro o longo sofá de cetim que ocupava a quina do quarto, (…) e o estuque banal do tecto desaparecia vestido por um rico tecido indiano, todo em minúsculos arabescos de vermelho e oiro, disposto em pregas irradiando duma grande cabeça de querubim com asas, de bronze esmaltado. (*Ibid.,* pp. 32-33)

O quarto de Nana, situado no hotel, também está repleto de símbolos eróticos, com conotações sexuais, que representam a luxúria e a paixão destrutiva. A cama assemelha-se a «un autel d'une richesse byzantine» (*N*, p. 389), onde Vénus, personificada pelas «chevelures rousses dénouées» (*ibid.*) de Nana, atrai as suas presas. As cores irradiam uma luminosidade projectada pela claridade dos metais em oiro e prata, símbolos da apoteose do Amor. A cama pressagia os amores fatídicos de Nana. Esta cama, semelhante ao trono de uma deusa, reveste-se de superioridade simbólica, pois parece materializar o desafio profano dos deuses, a quem tudo era sublimado na crença mitológica pagã. Estamos perante exigências sexuais que transcendam as manifestações místico-eróticas:

> Dans son luxe royal la nouvelle chambre resplendissait. Des capitons d'argent semaient d'étoiles vives le velours rose thé de la tenture, de ce rose de chair que le ciel prend par les beaux soirs, lorsque Vénus s'allume à l'horizon, sur le fond clair du jour qui se meurt; tandis que les cordelières d'or tombant des angles, les dentelles d'or encadrant les panneaux, étaient comme des flammes légères, des chevelures rousses dénouées, couvrant à demi la grande nudité de la pièce, dont elles rehaussaient la pâleur voluptueuse. Puis, en face, c'était le lit d'or et d'argent qui rayonnait avec l'éclat neuf de ses ciselures, un trône assez large pour que Nana pût y étendre la royauté de ses membres nus, un autel d'une richesse byzantine, digne de la toute-puissance de son sexe, et où elle l'étalait à cette heure même, découvert dans une religieuse impudeur d'idole redoutée. (*Ibid.*)

Os aposentos destas duas personagens representam, indubitavelmente, o próprio mistério que está associado, também, a um medo quase obsessivo da frenética sensualidade atribuível à mulher fatal.

Em contrapartida, o meio salutar em que vive Branca instaura um contraste significativo, a começar pela casa, caracterizada por tons envolventes – «tinta parda das brunas da tarde, ou nos ténues vapores azulados» (*LA*, p. 104) –, de tons azuis celestiais. Os tons claros, principalmente o branco, revelam a fragilidade, a delicadeza, a suavidade, a pureza e a castidade da personagem. Nesta sequência, também a carga simbólica da cor branca, presente na «musselina branca do vestido» (p. 97) e nos ambientes em que se move, revela pureza de espírito. O próprio nome da personagem é transparentemente alegórico. Contudo, a luz imaterial da sua presença é indicadora dos malefícios de uma doença fatal:

> Sobre a claridade imaterial dos seus olhos, claridade que tresbordante lhe emanava do interior, as longas pálpebras, meio fechadas, faziam sombra; e ainda o fundo sulco lívido das olheiras lhe acrescentava carácter, dando ao seu doce perfil de virgem o aspecto perturbador e sagrado dessas incorporas figuras sonhadas que, em certos delíquios ardentes do desejo, a nossa imaginativa sabe idealmente entrecortar na tinta parda das brumas da tarde, ou nos ténues vapores azulados que agasalham o céu, antes do dia… (*LA*, p.104)

Para além das sensações olfactivas e visuais, surgem ainda outros signos indiciais. Manchas de azeite e sangue são marcas portadoras de presságio e de fatalidade. Estas manchas estão presentes em espaços comuns, pois na casa de Alda, mais propriamente «na pequenina sala de jantar» (*LA*, p. 26), a mancha de azeite alastra-se pela «toalha da mesa de jantar» (p. 198), enquanto, no hotel de Nana, a mancha de sangue se espalha pelo «seuil de la chambre» (*N*, p. 370).

É neste ambiente de superstição que as manchas adquirem valor simbólico de premonição e tragédia. O alastramento da mancha de azeite acompanha a evolução inflexível da doença de Branca, que é «tuberculosa incipiente» (*LA*, p. 106). A doença agrava-se bruscamente ao tomar conhecimento do caso amoroso do seu noivo com Alda, precipitando a sua morte. Mário, pelo seu espírito religioso, pressente a tragédia, sentindo-se arrastado pela força do drama que o subjuga:

> (…) numa credulidade supersticiosa eu aflitivamente revia aquele vesânico desvario da minha espertinação, a segunda noite que passei com Alda, quando sobre a toalha da mesa de jantar essa mancha enorme de azeite fatidicamente representara, num lívido relevo – flagrantes de verdade e crispadas de agonia – as finas e suaves feições da minha noiva… (*LA*, p. 198)

Em *Nana*, a situação difere, visto que não existe a premonição da morte de Georges, uma vez que esta ocorre de forma inesperada. Contudo, a mancha de sangue impregnada no tapete, junto à entrada do quarto de Nana, é reveladora de uma crença irracional, de uma superstição, resultante da ignorância e do medo do desconhecido. Nana sente pavor em passar por cima do cadáver que bloqueia a sua entrada, não por ter uma consciência religiosa visível, pois vive exclusivamente segundo os sentidos, mas porque este corpo pode significar um mau presságio. Como tal, inconscientemente, Nana, com medo de cometer algum sacrilégio ou de, eventualmente, perder o seu poder, recusa-se a pisar o corpo que lhe barrava «le seuil de la chambre. Alors, elle perdit complètement la tête, criant de toutes ses forces, n'osant enjamber ce corps, qui l'enfermait et l'empêchait de courir chercher du secours» (*N*, p. 370).

Apesar de o tapete ser limpo, várias vezes, pela criada Zoé, a mancha teima em reaparecer, ressurgindo como uma maldição, pois «la tache reparaissait, d'un rouge pâle, sur une rosace blanche du tapis» (*N*, p. 373). Por sua vez, Muffat, que assume os seus valores espirituais de crendice, recusa-se, por superstição, a pisar a mancha: «Il en avait une sourde peur, toujours il l'enjambait, par une crainte brusque d'écraser quelque chose de vivant, un membre nu étalé par terre» (*N*, p. 384). No seu caso, o medo de outra tragédia explica o sentido de subserviência ao divino. Contudo, Nana parece indiferente a esta mancha, que simboliza o seu alheamento e desprezo pelo homem submisso, e sente repugnância pela história trágica do amor de Georges que simboliza a escravidão já vivenciada por ela própria com Fontan.

É nítido que ambas as heroínas possuem o mesmo objectivo de conquista, utilizando as tácticas «femininas» de sedução, principalmente quando actuam nos seus territórios preferidos e privilegiados: o salão, o quarto de dormir e o *cabinet de toilette* , lugares de grande intimidade e encontro sexual e que constituem o prolongamento delas mesmas.

Finalmente, um outro espaço exterior merece a nossa atenção: o espaço citadino de Paris, em *Nana*, e o de Lisboa, n' *O Livro de Alda*.

A cidade é assim, como em inúmeros textos naturalistas, o símbolo do sexo e da perdição. As personagens procuram os ambientes de luxo e de gozo, porque são os que melhor se enquadram com o seu temperamento desequilibrado. Por outro lado, a própria cidade também as leva a desenvolverem a sua sensualidade natural, arrastando-as para o caminho da perdição. Com efeito, o espaço físico da cidade compõe-se de personagens degradadas, guiadas pelo apetite desenfreado do sexo, pelo egoísmo, pela hipocrisia e pela maledicência.

Um painel de mulheres simboliza as capitais de Paris e de Lisboa da época: surgem-nos imagens de mulheres que transitam livremente entre os espaços femininos e masculinos, mulheres que fizeram da rua moderna um campo propício para as vivências mais pecaminosas, dando conta de uma experiência urbana que se tornara extremamente volátil e diversificada e que foi concomitante com a modernização do espaço urbano. Assim, a cidade passou a oferecer aos homens a sedução, o perigo e o prazer de desfrutar dos vícios da cidade moderna, oferecendo à mulher uma liberdade e, sobretudo, um prazer espontâneo, onde a troca de olhares e o jogo da sedução eram assíduos. A cidade potencializa, então, a pluralidade manifestativa do erótico e das suas pulsões mais heterodoxas.

A estética naturalista confere extrema importância às influências do ambiente na constituição da personalidade das personagens; manietadas por um determinismo inescapável, prevemos com precisão as suas acções e reacções quando inseridas no seu espaço vital. Partindo desse pressuposto, percebemos que o espaço atinge contornos de grande relevância nas narrativas em estudo, uma vez que a representação de ambientes contribui para conferir verosimilhança à diegese, apontando, em simultâneo, a condição social e psicológica das personagens.

A descrição é o principal instrumento de que o narrador dispõe para mapear o espaço em que se desenvolve a história e, por isso, nos nossos romances, o estudo do meio social e as descrições articulam-se funcionalmente. Dessa forma, o romance naturalista busca mais do que a composição de uma narrativa e projecta as personagens em espaços que falam por si, carregando o fardo da ideologia determinista que dita que o homem é produto do meio.

2- Corpo, desejo e sexualidade no feminino: da *femme fragile* à *femme fatale*

a) O corpo assexual: conjugalidade burguesa e domesticação do desejo.

A mulher domina o imaginário dos escritores do século XIX. Após ter sido idolatrada pelos poetas românticos, como ser misterioso, entre o angélico e o demoníaco, eis que surge a mulher de carne e osso num novo cenário.

O mito da figura da *femme fragile* remete geralmente para um tipo de mulher jovem, com acentuados traços fisionómicos infantis (*femme-enfant* ou *femme-fleur*), pálida e esguia, de aspecto cândido e virginal, atingida, geralmente, por uma enfermidade grave (a tuberculose), toda ela envolta num halo de misticismo. É com assinalável frequência que este vulto feminino assume nítidos traços sacralizantes. Com efeito, Branca, n'*O Livro de Alda*, representa a mulher «santa e pura duma pureza mais inatingível e mais alta que as mais inacessíveis montanhas!» (*LA*, p. 84). Pela sua «irradiante luminosidade interior, esta transcendente auréola que lhe manava da expressão e lhe divinizava a figura» (p. 104), é o protótipo da beleza hierática de inspiração hagiográfica. Não espanta que constitua o exemplo modelar de esposa e mãe:

> Ela nunca consentiria em esposar uma outra alma a retalho… porque na retribuição do amor não compreende nem admite partilhas… porque assim como ela está disposta a entregar-se absoluta e completamente, assim também, para sossego da sua dignidade e plena expansão do seu amor, exige que da mesma completa e inteira abdicação, da mesma mutuação sem mácula, da mesma perfeita e incondicional conformidade lhe faça holocausto a alma que a quiser merecer! (*LA,* p. 276)

Essa criatura etérea e de aspecto angelical, em cujo rosto sobressai a beleza excepcional dos olhos «negros como dois lagos de treva em que brilh[am] diamantes!» (*LA*, p. 104), não demonstra o seu padecimento, é uma «tuberculosa incipiente» (p. 106), doença herdada da mãe, que será agravada ao ter conhecimento da traição do noivo.

Na ficção naturalista, a figura feminina apresenta-se-nos cindida e dúplice. O amor sereno e algo frígido da *femme fragile* é bem diferente do erotismo compulsivo e bestial da *femme fatale*. Neste contexto, surge a dualidade da mulher-anjo e da mulher-demónio, que pode salvar ou condenar sem remissão. É nesta bipolaridade que reside a dúvida e insegurança de Mário, por necessitar do amor de ambas para se sentir saciado:

> Não me espantava do meu descaro, nem por um momento me dava rebate à consciência semelhante dobrez escandalosa e consciente, esta dupla traição a frio. Era como se se me houvesse cindido em duas antinómicas feições a alma; como se, alheio e hostil a si mesmo, o coração alimentasse a monstruosidade de duas correntes de amor mutuamente inconciliáveis, perenemente inimigas! Um cinismo natural e espontâneo, uma diátese de depravação que agora me faz pavor, permitiam que eu trouxesse Branca e Alda ambas por igual embaladas no mais ledo e perfeito engano. (*LA*, pp. 143-144)

O amor de Branca, a *femme fragile*, proporciona-lhe paz de espírito, mas também recalcamento sexual, coarctando-o de continuar com uma vida perversa que o angustia e o conduz à danação. A ela, opõe-se Alda, a *femme fatale*, a amante que é retratada como «mulher ordinária e perversa» (*LA*, p. 297), também vista como «demónio da luxúria» (p. 18). O amor de Alda representa uma fuga da realidade para um mundo de delírio erótico, para o devaneio dos sentidos, para a instigante perversão. Contudo, não deixa de ser curiosa a admoestação de Alda, ao ter conhecimento do duplo jogo amoroso de Mário, dado que este engana, nas suas palavras, «uma menina virtuosa e limpa» (p. 332) «em porcas ligações» (*ibid.*), ao manter com ela uma relação ilícita. Causa espanto que esta censura moral surja de uma mulher tida como indigna e libertina. Com efeito, Alda tem a

percepção nítida do seu papel na sociedade, ela é a *outra*: a adúltera, a amante, a prostituta, «a mulher na cama e a amante na lama» (p. 333) e humilha Mário, pela sua tibieza dúplice e pela cobardia indigna, traços habitualmente reconhecíveis nas «mulheres da ralé» (*ibid.*). Alda não concebe uma tão censurável falta de carácter: «um homem que não seja homem, que não saiba o seu lugar, que se ponha debaixo dos pés, pra nós riscou… Fedelhos, maricas metem nojo, não nos merecem senão desprezo!» (*ibid.*).

O fascínio, em muitas obras, pela *femme fragile*, nas suas variadas figurações (mulher-criança, mulher-doente, mulher-ideal), deve ser entendido, por um lado, como mero reflexo da insatisfação do escritor sensível com a realidade materialista e trivial da sociedade industrial da época e, por outro, como uma certa insegurança, em matéria de assuntos sexuais, revelada pelos escritores finisseculares que, assim, confinaram a mulher a uma sexualidade branca e inócua.

O narrador tem sempre em mente a imagem da *femme fragile*, pois a figura mítica da amada, Branca, repleta de uma «impassibilidade de santa» (*LA*, p. 104) recorda o amado ausente e, em vão, espera a hora, sempre adiada, do noivado, «com uma estática resignação de mártir que mede bem o valor do sacrifício» (*ibid.*). A cor «do seu vestido branco» (*ibid.*) é o símbolo da essência imaculada de Branca, por analogia com a Virgem-mártir. A imagem desta figura do imaginário judaico-cristão acicata em Mário o ónus da culpa, quando visualizada no «oratoriozinho portátil» (p. 244). Com efeito, confrontado com as imagens que compõem aquele símbolo religioso, o «Senhor Crucificado numa cruz de pau-santo» (*LA*, p. 245) e «a Virgem e a Madalena» (*ibid.*), Mário, consciente do mal que provoca num ser indefeso e puro, condena-se por ser um espírito fraco, incapaz de resistir aos apelos da carne.

A representação simbólica das duas figuras religiosas femininas é a própria encarnação de Branca e de Alda, pois, se atendermos aos sintagmas descritivos, a Virgem-mártir de «olhar aflitivo e triste» (*ibid.*) antecipa a compleição melancólica e dolente de Branca, e, concomitantemente, pressagia o fim trágico da relação, marcado pela morte da jovem nubente que conduzirá à sua sacralização. Também nos é dada a observar a dor de Madalena no «coágulo das lágrimas» (*ibid*), sinal da consciência inquieta de Alda que, ao seduzir Mário, o encaminha para o abismo. A postulação desta dualidade de inspiração litúrgica desperta no leitor uma certa compaixão pela heroína.

Em *Nana*, não encontramos propriamente a figura da *femme fragile*; contudo, a castidade feminina assume preponderância na codificação social do paradigma da mulher ideal. É o caso da personagem de Mme Hugon, viúva e mãe exemplar de dois filhos adultos, cujo comportamento irrepreensível contrasta com a conduta devassa de Nana e com o comportamento adúltero da condessa Muffat. Esta mulher devota, epítome do bem e da castidade, é intransigente guardiã dos valores morais. Condena severamente o estilo de vida e as atitudes de Nana:

> «Mon Dieu, murmura après un silence madame Hugon, retrouvant sa bonhomie, j'ai tort de me fâcher. Il faut bien que tout le monde vive… Si nous rencontrons cette dame sur la route, nous en serons quittes pour ne pas la saluer.» (*N*, p. 149)

A génese do erotismo vampírico da mulher fatal encontra-se associada ao exotismo percebido noutras raças, especialmente orientais e negras. Ao longo do século XIX, o erotismo fatal passou a ser alvo de estudo científico. Emerge, então, o conceito de mulher histérica que advoga que a essência feminina é pérfida e corruptora. A imagem da mulher fatal começou a tornar-se cada vez mais assídua nos romances europeus, e a literatura naturalista apresenta-nos uma mulher perigosa, naturalmente inclinada à crueldade e à mentira, cuja beleza e sexualidade desenfreada podiam levar o homem à ruína física e moral. Desviada dos caminhos da Igreja, torna-se instrumento do pecado, sendo alvo de todas as proibições.

A *femme fatale* é apresentada sob duas concepções: a primeira associa a mulher à feminilidade, à beleza perturbadora e ao mistério, perspectivando-a como fonte de curiosidade e de imaginação que acicata o desejo no homem. Por ser ameaçadora e fatal, transforma os homens em seus prisioneiros, vivendo obcecados por possuí-la. Esta imagem da *femme fatale* influenciou muitos artistas, nas mais diversas áreas, como, a título exemplificativo, o pintor Cézanne[148]. A segunda associa a mulher à imagem de prostituta,

[148] Paul Cézanne integra-se nitidamente na estética impressionista, na medida em que a relativa desvalorização do assunto e da realidade de visão constituem factores primordiais desta corrente. O que lhe interessa é a *modelação pela cor* e a *arquitectura das cores*, propondo uma nova concepção de percepção da realidade. Cézanne estava consciente da sua originalidade, que viria a ser precursora de alguns dos mais importantes movimentos da arte do século XX: Simbolismo, Cubismo e Expressionismo. (Cf. Fernando Guedes, *op.cit.*, vol. 3, p. 76). O quadro «O Eterno Feminino» (1875-1877) é também revelador da reacção masculina da época à desconhecida e temida sexualidade feminina, uma reacção que articula *voyeurisme* e medo, curiosidade e atracção erótica. Nesse sentido, este quadro constitui uma das representações emblemáticas da mulher fatal.

corporização do desregramento e da decadência da sociedade, presente nos textos de escritores naturalistas.

Tanto na pintura como na literatura, existe um determinado paralelismo, sintomático da forma como escritores e pintores abordaram o tema da mulher fatal através da prostituição. Críticos literários contemporâneos sugerem que Zola se teria inspirado no quadro de Manet[149] para construir a personagem-homónima de seu livro. Frente ao espelho, ambas (a Nana de Manet e a Nana de Zola) reflectem a vaidade e o narcisismo. O erotismo e a sensualidade sem pudor que emana dos corpos seminus desperta o imaginário sexual masculino. O desejo encarna a tentação, podendo advir do nu feminino. Basta a mulher surgir na sua nudez, pela magia de um espelho ou pelo olhar atrevido do homem, e o desejo transfigura-se em obsessão, a mulher metamorfoseia-se em temível *femme fatale*. A representação pictural do corpo feminino desnudado, no quadro de Manet, por mais estimulante que seja, abre caminhos para uma sexualidade desconhecida e paixões corruptivas que podem provocar perturbações e principalmente desejo desenfreado.

Em *Nana*, as cenas repetidas de nudez sucedem-se sob o olhar atormentado de Muffat. A protagonista metamorfoseia-se na imaginação do devoto amante, espiando-a pelo espelho do quarto. Nana, na sua nudez erótica, «devient le sexe même, l'animal»[150]. Assim sendo, a mulher representa a tentação e o seu corpo é visto com uma porta entreaberta para o inferno. Esta atracção irresistível mescla-se com a repulsa do corpo desnudado: «cette attirance invincible mêlée de répulsion horrifiée qu'on a décelée dans l'approche du nu, se retrouve chez tous ceux qui abordent la femme fatale, c'est-à-dire la femme sexuée»[151]. A nudez feminina provoca temor no homem e causa-lhe alguma angústia; é ela que acorda o desejo adormecido e induz a queda moral:

> Nana s'était absorbée dans son ravissement d'elle-même. Elle pliait le cou, regardant avec attention dans la glace un petit signe brun qu'elle avait au-dessus de la hanche

---

[149] Numa época marcada pelo academismo convencional, Edouard Manet, amigo pessoal de Zola, revela um estilo muito pessoal, tendo, por isso, recebido a veemente desaprovação do júri do salão dos artistas franceses. Os seus temas são muitas vezes tradicionais, conquanto transplantados para um cenário moderno. (*Ibid.*, vol.7, p. 99). Em 1877, Manet tinha pintado um quadro com o título *Nana*, que retratava 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 contemplar lubricamente a amante jovem que, por sua vez, lhe devolve o olhar.

[150] Bertrand Chantal Jennings, *op.cit.*, p. 57.

[151] *Ibid.*, p. 58.

> droite; et elle le touchait du bout du doigt, elle le faisait saillir en se renversant davantage, le trouvant sans doute drôle et joli, à cette place. Puis, elle étudia d'autres parties de son corps, amusée, reprise de ses curiosités vicieuses d'enfant. Ça la surprenait toujours de se voir; elle avait l'air étonné et séduit d'une jeune fille qui découvre sa puberté. (…) Muffat la contemplait. Elle lui faisait peur. (pp. 190-191)

Saliente-se que foi a nudez de Nana, durante a sua representação de Vénus Loira, que fez nascer o desejo no devoto Muffat. Fatalmente seduzido pelo belo e níveo corpo de Nana, coberto unicamente por uma simples e transparente túnica, é incapaz de resistir ao fascínio que este corpo lhe desperta. Essa atracção aumenta quando a visita no seu camarim, apesar de ter consciência do mal que esta diabólica criatura lhe poderá causar. O sentimento ambíguo que avassala a personagem transporta-o para um mundo dominado pela dualidade – de medo e sedução, de inferno e prazer. Os sentidos apoderam-se da razão e a personagem deixa-se enlear pela bela e *dévoreuse* mulher, tornando-se vítima indefesa da *femme fatale* que o enreda nas teias do amor:

> Tout son être se révoltait, la lente possession dont Nana l'envahissait depuis quelque temps l'effrayait, en lui rappelant ses lectures de piété, les possessions diaboliques qui avaient bercé son enfance. Il croyait au diable. Nana, confusément, était le diable, avec ses rires, avec sa gorge et sa croupe, gonflées de vices. Mais il se promettait d'être fort. Il saurait se défendre. (p. 131)

A relação encetada com Nana colide com os princípios morais de Muffat que tivera uma rígida formação católica, era um filantropo e, como deputado, denunciava a dissolução dos costumes na sociedade francesa. Tragicamente se viu, então, envolvido pela tentacular sedução de Nana, passando a viver numa constante crise moral: por um lado, comprometido com a defesa de valores como o casamento e a fidelidade e, por outro, subjugado por uma relação doentia com uma prostituta:

> Dans cette minute de vision nette, il se méprisait. C'était cela: en trois mois, elle avait corrompu sa vie, il se sentait déjà gâté jusqu'aux moelles par des ordures qu'il n'aurait pas soupçonnées. Tout allait pourrir en lui; à cette heure. IL eut un instant conscience des accidents du mal, il vit la désorganisation apportée par ce ferment, lui empoisonné, sa famille détruite, un coin de société qui craquait et s'effondrait. (*N*, p. 191)

N'*O Livro de Alda*, a protagonista não se revela tão narcisista; porém, o corpo desnudado de Alda excita os sentidos de Mário que a contempla com admiração extática:

> Enquanto eu, num dar de olhos, observava o aposento, já ela, meio despida e em frente do grande espelho do guarda-vestidos, desnastrara o cabelo de novo e de novo o prendia com um só gancho soltamente sobre a nuca. (…) Sem nada dizer nem fazer, sentado à beira da cama e com o nó histérico na garganta, emparvecido, atónito – eu contemplava-a. (*LA*, p. 33)

A traição perpetrada por Mário gera intensos remorsos e a sua consciência fica atormentada. Tal como Muffat, vê-se envolvido numa teia de mentiras que o impede de raciocinar lucidamente. Sente-se completamente obcecado pela amante, que o corrompe até à alma:

> Esta imprevista ligação, esta tão fresca e já tão fundamente radicada mancebia, quando eu tinha o meu futuro preso, atada num sério compromisso a alma, sentia bem que era uma colossal indignidade! uma coisa, a poder de abjecta, revoltante, um desvario iníquo inconfessável… E este pensamento fazia-me remorso, afligia-me as ideias… (*LA,* p. 53)

Em suma, na sua aparência física, estas *femmes fatales*, sejam elas de formas abundantes e atraentes, como Nana, ou magras e sedutoras, como Alda, exercem sobre os homens uma perniciosa influência. São detentoras de todos os artifícios femininos, que atentam mortalmente contra *o Outro*, por desrespeitarem sem vacilar as leis que regem o próprio comportamento estereotipado das mulheres. Nesta perspectiva, os papéis invertem-se, sendo a relação tutelada pelo pólo feminino que, assim, ameaça a supremacia da figura masculina vigente à época. A agressividade e o ardor que introduzem na relação amorosa, impondo os seus desejos eróticos, justificam, de pleno direito, o epíteto de *femmes fatales*.

A conjugalidade burguesa é analisada sob várias vertentes. Por um lado, a mulher burguesa é retratada como mulher austera e frígida. O seu papel revela uma educação castradora, segundo a qual a jovem esposa não se pode exceder no seu temperamento. Uma educação que permite a alienação e anulação sexual da mulher antecipa uma confrontação entre o modelo ideal de felicidade e a tomada de consciência da sua condição feminina, o que implica a percepção nítida das «différentes déceptions éprouvées par la femme soit celui d'une privation d'amour (délaissement, trahison, abandon), d'une mutilation affective

— en un mot d'une castration»[152]. Podemos, como regra, falar de (des)amor no casamento burguês. Tal vivência é testemunhada no casamento do conde Muffat, pois este nunca teve uma relação conjugal onde se atribuísse importância ao prazer, sendo que o seu matrimónio se restringia ao cumprimento estrito dos deveres conjugais. Suportando uma forçada abstinência sexual, só descobre a *jouissance* com a pérfida Nana:

> Puis il avait trouvé chez sa femme une stricte obéissance aux devoirs conjugaux; lui-même éprouvait une sorte de répugnance dévote. Il grandissait, il vieillissait, ignorant de la chair, plié à de rigides pratiques religieuses, ayant réglé sa vie sur des préceptes et des lois. Et, brusquement, on le jetait dans cette loge d'actrice, devant cette fille nue. Lui qui n'avait jamais vu la comtesse Muffat mettre ses jarretières, il assistait aux détails intimes d'une toilette de femme, dans la débandade des pots et des cuvettes, au milieu de cette odeur si forte et si douce. (*N*, p. 131)

Encontramos ainda uma outra categoria de mulher burguesa, guiada exclusivamente por aspirações económicas e indiferente ao marido, por quem só sente ódio e repulsa. É apontada como tendo uma «froideur habituelle et maladive»[153]. Esta mulher, ao contrário da anterior, consegue, pela sua beleza inacessível e pelo seu comportamento de «Messaline inassouvible»[154], despertar no marido uma paixão avassaladora, permanecendo, contudo, alheia aos seus apelos amorosos: «Le grand crime de ces femmes c'est donc leur absence de désir pour l'homme, qui est une insulte à leur virilité»[155]. Com este comportamento atilvo, ela consegue subtrair somas importantes de dinheiro, levando o marido quase à ruína, que consente, em troca de alguma atenção, satisfazer os seus caprichos de vida luxuosa.

Este género de relação, onde a mulher não procura prazer, mas onde, somente, busca bens materiais, remete para a noção de prostituição consentida no «système du mariage bourgeois»[156]. Acontece que este comportamento, em troca de benefícios, tanto é praticado com o marido submisso, como com o amante de ocasião. Com efeito, este modelo, como sistema aceite no casal burguês, demonstra a atitude oportunista da mulher burguesa, que só se preocupa em manter as aparências, mesmo que tal implique viver além

---

[152] Pierre Laforgue, *L'Eros Romantique - Représentations de l'amour en 1830*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 143.
[153] *Ibid.*, p. 43.
[154] *Ibid.*
[155] *Ibid.*
[156] Micheline van der Becken, *op. cit.*, p. 151.

das suas possibilidades: «C'est par des détails de ce genre que Zola compare la condition de la femme mariée à celle de la prostituée»[157].

Para além destas duas imagens de mulher, é conveniente relembrarmos que a mulher burguesa está fortemente condicionada pela sua educação deficiente – principal razão apontada para a sua fraca formação moral, pelas leituras ultra-românticas corruptoras e, finalmente, pela sua integração num ambiente familiar onde predomina o tédio e a ociosidade. Como tal, estas condicionantes estimulam a prática do adultério. Sendo assim, a mulher burguesa torna-se vulnerável ao assédio de homens com ares românticos e fatais. Em *Nana*, a condessa Sabine, apesar de ter uma conduta exemplar, não conseguiu resistir aos encantos de Fauchery:

> «Bien sûr, ils auront causé de l'enfer», murmura Fauchery goguenard.
> La comtesse Sabine, qui avait entendu, tourna lentement la tête, et leurs yeux se rencontrèrent, avec un de ces longs regards dont ils se sondaient prudemment, avant de se risquer. (*N,* p. 169)

N'*O Livro de Alda*, temos algumas indicações sobre o comportamento desregrado do mundo feminino burguês, principalmente através das confissões do Securas — libertino assumido na juventude, símbolo da decadência física e moral — que tenta alertar Mário e expõe, de forma explícita, as suas aventuras com mulheres mundanas e outras ditas de bem:

> A Guilhermina!... Pois também tu aqui vens!?... Rico tempo esse do nosso amor! A toalha que tu punhas de sinal à janela, quando o teu marido não estava… e eu depois, sorrateiro e feliz, a usurpar o seu lugar no vosso leito, eu a engalhar a vossa filhinha no berço… E dizia-me amigo dele! (*LA*, p. 294)

Apesar de adúlteras, estas mulheres querem manter o estatuto social e o respeito da sociedade. É inequívoca a hipocrisia da sociedade burguesa moralista que maltrata a prostituta, a amante, a mãe solteira, a operária assediada, em prol da mulher legítima. Este fingimento demonstra a precariedade social da mulher desamparada:

> Aux Fondettes, le voisinage de Nana bouleversait la maison. Chaque matin, pendant le déjeuner, la bonne madame Hugon revenait malgré elle sur cette femme, racontant ce que

[157] *Ibid.*, p. 152.

son jardinier lui rapportait, éprouvant cette sorte d'obsession qu'exercent les filles sur les bourgeoises les plus dignes. (*N*, p. 167)

O estatuto social adquirido pela mulher burguesa é importante porque, numa sociedade onde os direitos da mulher não são reconhecidos, sustentada por preconceitos, é a única maneira de ser integrada. Ao não ser reconhecida como cidadã, visto não usufruir de quaisquer direitos jurídicos[158], a mulher casada sente-se desprotegida socialmente e, como tal, depende inteiramente do marido. Este estatuto de subalternidade aparece evidenciado em *Nana*:

> Nana, dans son luxe, dans sa royauté de femme obéie, avait conservé une épouvante de la police, n'aimant pas à en entendre parler, pas plus que de la mort. Elle éprouvait un malaise, quand un sergent de ville levait les yeux sur son hôtel. On ne savait jamais avec ses gens-là. Ils pourraient très bien les prendre pour des filles, s'ils les entendaient rire, à cette heure de nuit. (*N*, p. 297)

A condição da mulher destituída de verdadeiro estatuto apresenta uma tonalidade trágica: ostracizada pela sociedade, é considerada como uma pária, que não logra granjear respeito nem reconhecimento social. Não é pela sua má conduta que Nana se sente ameaçada, mas essencialmente pela sua carência de estatuto que lhe confere uma situação de desfavor social e, por isso, anseia pela protecção de homens pertencentes à alta sociedade. Assim se sente protegida, mas não reconhecida, pois, afinal, ela nada mais é do que uma simples representante do povo: «Oh! moi, vous savez, je suis une bonne fille, je dis les choses comme elles sont. Maman était blanchisseuse, papa se soûlait, et il en est mort. Voilà! Si ça ne vous convient pas, si vous avez honte de ma famille…» (*N*, p. 289).

A situação de absoluto desprivilégio é marcante em Alda, filha de pai incógnito e órfã de mãe. Desde tenra idade, é objecto de rejeição social e o facto de ser bastarda determina uma infância amargurada e promíscua:

> Seu tio e tutor, homem de alma pequena e grandes preconceitos, claro que não quis a criança nem um momento em casa, e deu-a logo a criar à primeira mulherzinha que lhe foi solicitar o encargo. De sorte que a pequena foi medrada por ali assim perfeitamente à

[158] Catherine Toubin-Malinas apresenta, no seu estudo, uma listagem dos grupos sociais privados de direitos jurídicos na sociedade francesa do século XIX, elencados no artigo 1124 do Código Civil: «les mineurs, les femmes mariées, les criminels et les débiles mentaux». *Apud*, Micheline van der Becken, *op. cit.*, p. 152, («Fécondité d'Emile Zola» in *Heurs et malheurs de la femme au XIX*[e] *siècle*, Paris, Klincksieck, 1986, p. 83).

> vontade e à tuna, descalça, rota, ignorante, à chuva e ao sol, numa suja promiscuidade com os porcos e as galinhas, levando uma folgada vida de rua com os garotos do seu tamanho, assimilando de instinto os usos, manhas, crendices e superstições do povo, afeiçoada e robusta ao grande sopro emancipador da Natureza. (*LA*, p. 156)

É, por conseguinte, neste contexto de inequívoca inferioridade jurídica[159] e social e de despótica tutela masculina que a mulher vive durante esta época. Apesar de se prefigurarem alguns movimentos de emancipação feminina, nomeadamente na América do Norte e na Europa, a sociedade portuguesa não recebeu eco audível destas reivindicações feministas, por estar amarrada a uma mentalidade conservadora, em que as mulheres ambicionavam, somente, corresponder às expectativas masculinas, isto é, cumprir, em estrita obediência os papéis que lhes estavam reservados, a sua função de esposas e mães.

A domesticação do desejo no casamento burguês tem, no que diz respeito à mulher, a sua origem num modelo educativo assente no pressuposto de que a mulher séria não sente prazer, estando-lhe interdita a *jouissance*. A sua sexualidade encontra-se, pois, condicionada pelos desejos do esposo e pela preceituação eclesiástica da sexualidade procriadora.

A insatisfação sexual desencadeia, na quase totalidade destas mulheres, doenças tipicamente femininas, que se manifestam por um comportamento pautado pela loucura ou pelo amor desenfreado, sintomas associados ao desejo histérico[160].

Neste âmbito, a expressão da paixão sexual feminina, desencadeada pela irracionalidade do amor romântico expresso nos romances, aliada ao descontentamento sexual associado ao casamento, só será assumida através do adultério, num total sigilo para não comprometer o estatuto que importa, a todo o custo, conservar numa sociedade do aparente.

b) O corpo sexualizado: desejo, desvio e danação.

---

[159] Relembremos que a condição social da mulher portuguesa também é dominada pela «supremacia do homem no casamento e na sociedade». As proibições da mulher adulta e casada estão bem discriminadas no Código Civil de 1867. (Cf. Maria Saraiva de Jesus, *op. cit.*, pp. 38-39).

[160] De acordo com a temática naturalista, «quase todas as heroínas das narrativas naturalistas possuem temperamento nervoso, e muitas apresentam disfunções do sistema nervoso: pronunciada instabilidade psicológica, melancolia, nevralgias, nevrose, hipocondria, epilepsia, ninfomania, necrofilia, loucura, etc. Os nervos são, assim, o principal signo da mulher e do sexo». (*Ibid.*, p. 55).

O discurso romanesco textualiza obsessivamente uma visão trágica, se não mesmo apocalíptica, da sexualidade. O impulso sexual e a sua manifestação emocional conduzem, invariavelmente, ao desastre. O prazer usufruído conduz à maldição que se manifesta pela decadência física e moral, pela neurose, pela histeria e pela desorganização familiar e social.

Como já foi referido no nosso trabalho, a sociedade impunha à mulher casada a interdição da *jouissance*, restando-lhe, por isso, procurá-la fora do matrimónio. A adúltera representa a perdição, preenchendo um espaço de curiosidade obsessiva no imaginário masculino.

A perversão absoluta da mulher alimenta, no decorrer do século, diversas convicções, sugerindo que o mundo feminino, por imperativo biológico, necessita de procurar sensações novas na volúpia, tornando-o inclinado ao pecado. Desde logo, a mulher é qualificada como sexualmente insaciável. Os conceitos de erotomania e de ninfomania fazem parte dos vocábulos científicos da época, nomeadamente nas áreas da psicologia e da psiquiatria[161], onde as investigações médicas se empenhavam em explicar, sob o ponto de vista científico, comportamentos sexuais desviantes. A mulher ninfomaníaca tem um comportamento que transgride a norma. Em primeiro lugar, a provocação e o desafio, associados a um gozo extremo, fazem parte do seu estado de excitação generalizada. Apresenta, de forma espontânea, um nível elevado de desejo e de fantasias sexuais, aumentando compulsivamente a sua frequência e dependência sexual. Quando tenta evitar e controlar o impulso para o sexo, a ninfomaníaca apresenta um comportamento tenso, ansioso ou depressivo. A ansiedade para o acto sexual, a intensa gratificação após o orgasmo e a culpa após o acto são atitudes próprias da ninfomaníaca,

[161] Jacques Lacan abordou, no âmbito do estudo das psicoses e neuroses, o conceito de erotomania nos seus trabalhos científicos, em particular através da análise de um caso clínico conduzido com uma paciente de pseudónimo «Aimée». As conclusões de Lacan sublinharam que esta hipersexualidade pode ser entendida como uma doença, caracterizada por alterações anormais do sistema neurológico, onde as ansiedades são deslocadas para comportamentos compulsivos. Sendo assim, na psicose feminina, a erotomania pode surgir como um modo de conseguir o gozo, suprimindo, desta forma, a falta de identificação sexual verificável na psicótica. (Jacques Lacan*, Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, Paris, Editions du Seuil, 2005, pp. 89-101).

que revelam distúrbios patológicos e apontam para uma falha no processo de construção de uma identidade sexual.

Zola estabelece uma análise de forma a identificar as causas e as consequências, de acordo com os preceitos do Naturalismo, apontando claramente os aspectos negativos desta patologia. Nana, arquétipo da *femme fatale*, impõe-se pelo excesso sexual, exercendo sobre o parceiro um domínio perverso e de contornos sádicos. Com efeito, na sua relação com La Faloise, é perceptível um desvio que remete para comportamentos disruptivos, pois Nana é uma mulher demoníaca que retira prazer do sofrimento do Outro. Esta situação de poder aponta para uma certa demência da personagem, traduzida em atitudes inusitadas que remetem para uma necessidade quase patológica de fazer sofrer:

> Un jour, poussée par le journaliste, elle paria qu'elle donnerait un soufflet à la Faloise ; le soir même, elle lui donna un soufflet, puis continua à le battre, trouvant ça drôle, heureuse de montrer combien les hommes étaient lâches. Elle l'appelait «son tiroir à claques», lui disait d'avancer pour recevoir sa gifle, des gifles qui lui rougissaient la main, parce qu'elle n'avait pas encore l'habitude. La Faloise riait de son air crevé, avec des larmes dans les yeux. Cette familiarité, il la trouvait épatante. (*N*, p. 383)

Botelho, através da personagem de Mário, conduz uma análise distanciada dos sentimentos e impulsos da figura da mulher histérica, quer pelas características físicas que marcam a diferença devida à exuberância «das agudas tetas» (*LA*, p. 35), quer pelo comportamento «de petulância e de nervos, de sonho e de mistério», indicador de uma vida sexual desregrada e de «boémia devassidão» (*ibid.*). Temos, assim, o retrato de uma mulher desequilibrada, cujo desejo irrefreável conduz a uma busca constante do prazer, que será saciado no e pelo Outro:

> E assim, ela era bem o produto aberrativo e mórbido deste fim de século destemperado e egoísta, em que a contumácia no prazer produz toda essa descerebrada legião de ninfomânicas, e a hipertrofia cerebral origina os homens com aparência de fetos». (*Ibid.*)

Na linguagem corrente, esta patologia encontra-se, normalmente, vinculada ao conceito de histeria, que evoca a imagem fantasmática das «vaginas dentadas»[162]. As

[162] Segundo Lucien Israël, esta lenda encontra-se associada aos fantasmas do mundo masculino, que ficava apavorado por certas práticas sexuais femininas, observando o seguinte: «Dès à présent, il faut noter que toute approche de l'hystérie est toujours encombrée par de tels fantasmes d'hommes, traduisant ainsi leur

mulheres, pelo exercício de determinadas práticas sexuais, transformavam-se em devoradoras de homens, convertendo-os em vítimas de uma força sobre-humana. No inconsciente masculino, tal mitificação assinala o medo da agressividade sexual feminina. Neste contexto, a mulher é vista como demoníaca, não conseguindo conter os seus impulsos sexuais, alternando entre a histeria e o vício.

A histeria era uma doença especificamente feminina. Egas Moniz, no seu livro *A Vida Sexual*, refere que esta patologia está directamente ligada a anomalias genésicas e a uma decadência moral[163]. Progressivamente, a histeria poderia conduzir à prostituição e à homossexualidade.

De acordo com o ideário científico da época, quase todas as heroínas das narrativas naturalistas possuem um temperamento nervoso e, como tal, os distúrbios apresentados determinam que a mulher funciona como símbolo do poder supremo do sexo, fruto de prazer e de destruição, exercendo sobre o homem uma irresistível atracção e desejo. Ao mesmo tempo, este procura conservar o autodomínio e tenta, também, analisar friamente os mistérios e as incoerências da mulher, com o intuito de a subjugar e de controlar o perigo que ela representa. Tal acontece com o conde Muffat, que se sente plenamente atraído por Nana, mas exprime angústia por esta dependência incontrolável:

> Un flot de vie nouvelle noyait ses idées et ses croyances de quarante années. Pendant qu'il longeait les boulevards, le roulement des dernières voitures l'assourdissait du nom de Nana, les becs de gaz faisaient danser devant les yeux des nudités les bras souples, les épaules blanches de Nana; et il sentait qu'elle le possédait, il aurait tout renié, tout vendu, pour l'avoir une heure, le soir-même. C'était sa jeunesse qui s'éveillait enfin, une puberté goulue d'adolescent, brûlant tout à coup dans sa froideur de catholique et dans sa dignité d'homme mûr. (*N*, pp. 145-146)

A revolta de Mário ainda é mais crescente e profunda, pois o sentimento de traição iminente inquina-lhe o pensamento. A indecisão e a personalidade débil transformam o protagonista em escravo de um desejo e de uma atracção desmedida e irracional, apesar das várias tentativas de fuga a esta paixão aniquiladora:

---

peur ou leur rancœur devant l'hystérique en particulier, pour mieux cacher ces mêmes ressentiments à l'égard de la femme en générale». (*L'hystérique, le Sexe et le Médecin*, Paris-Milan, Barcelone, Masson, 1992, p. 5).

[163] Egas Moniz, *A Vida Sexual -Fisiologia e patologia*, Lisboa, Casa Ventura Abrantes, 1921, p. 140.

> Parecia que à face de tão frisante exemplo, tendo tão assim de perto podido ver a que tenebroso esfacelar conduz a imprevidente contumácia no erro, eu deveria ter mudado… Esta afrontosa lição prática devia ter-me enrijado a vontade e feito dar um rumo limpo e direito à vida. – Pois nada disso! Pelo contrário… O meu alucinado furor por Alda cada vez mais intransigente e feroz me subjugava! Não sei que maléfica sina, que deletério instinto a cada momento me certificava do diabólico influxo dessa mulher ordinária e perversa. (*LA*, p. 297)

Ambas as protagonistas das obras em estudo padecem desses sintomas patológicos de histeria. Os autores analisam esta perturbação como sendo, por um lado, uma doença nervosa, e, por outro, uma condição natural da mulher sensual. Nana e Alda emblematizam o paradigma da *femme fatale*, recorrendo a todas as artes de sedução para satisfazer os seus apetites sexuais e obter outros bens de luxo, mesmo que tenham de recorrer à prática da prostituição. Granjeiam reputação através das suas proezas sexuais e vidas escandalosas:

> Elle devenait une force de la nature, un ferment de destruction, sans le vouloir elle-même, corrompant et désorganisant Paris entre ses cuisses de neige, la faisant tourner comme des femmes, chaque mois, font tourner le lait. (*N*, p. 190)

> Um caleche, prestes a atropelar-me, rasgou de ímpeto o ar, mesmo rente a mim, instantâneo como um relâmpago, e breve como um meteoro luziu, passou diante dos meus olhos. Não tão rapidamente ainda, que eu não pudesse ver quem ia dentro… Iam – que imaginas tu?... – ia o *Bolacheira*, dedilhando arrogante a minha guitarra, e Alda ao lado dele, arrebatada, louca, em cabelo, dardejando-me ao passar um olhar impudente, montada à gineta na portinhola. (*LA*, p. 383)

O mundo da prostituição corresponde a um microcosmos de interdição onde existe a possibilidade de desfrutar e gozar sexualmente, visto que, no espaço convencional da família burguesa, subsiste a interdição da *jouissance* feminina. Nas duas obras, a prostituição é abordada de forma incisiva e complexa. Em *Nana*, o autor recria todo o ambiente lascivo da prostituição de luxo. As descrições eróticas, fruto de pesquisas, incorporam fortes notações do real, com detalhes pitorescos. N'*O Livro de Alda*, Botelho, retrata a prostituição associada à miséria, aos bordéis infectos e à exploração sexual de

menores patrocinada pela alcoviteira[164]. Nele se detecta a preocupação em denunciar a prostituição clandestina, que consegue fugir ao controlo sanitário periódico exercido pelos subdelegados de saúde:

> Esta Amália demorava agora à Rua da Emenda, numa «casa particular», a cuja indústria ilícita a polícia, como tinha as suas gostosas compensações, fechava interessadamente os olhos. Curioso… Homem nenhum ali entrava sem prévia apresentação; e a dona da casa era uma pretensiosa e típica onzeneira, com o seu longo perfil de asceta, vergado e solene; o seu grande laço de seda preta sobre o inseparável chinó grisalho, destinado a vestir os estragos duma antiga e irremediável alopecia sifilítica. (*LA*, p. 249)

Mário, perante a devassidão da sua vida, tenta afastar-se de Alda e corrigir a sua conduta. Contudo, confessa sentir-se completamente contaminado pela «perversa frequentação com Alda» (p. 348), que «corrompera totalmente as sensações, envenenara a própria medula do [seu] querer» (*ibid.*). Apesar do esforço, Mário, corroído pela «odiosa depravação» (p. 349), procura satisfazer o seu desejo «na carne andrógina e tenra das crianças» (*ibid.*), obtendo prazer com «essas pobres rapariguitas, desabusadas, torpes, que aí vagueiam em desmandados bandos pelas ruas» (*ibid.*) ou em qualquer vão de escada: «Entrava com elas numa escada, e aí mesmo, sumariamente, sem comodidade, sem jeito, exercitava o meu prazer, que me saía multiplicado e fumegante da áspera excitação do perigo» (p. 350).

Como já salientámos neste trabalho, o autor revela uma certa complacência compassiva em relação à prostituição, especificamente à prostituição clandestina, não por moralismo, mas, como forma de denunciar as condições degradantes em que as prostitutas trabalhavam:

> Não é sentimentalismo isto que eu te digo: é lógica. É a perene e estúpida consagração, por esse mundo fora, da absurda invenção do Pecado Original… invenção a cujos dogmáticos efeitos disciplinares o homem, como é quem fabrica as leis e os costumes, tem sabido cinicamente furtar-se, fazendo incidir todos os rigores da condenação sobre a outra metade da espécie. Vai tu e dá-te um pouco ao trabalho de consultar as

[164] Note-se, a este respeito, que a prostituição de menores era vulgar em Portugal, quer nas ruas, quer em casas próprias, como a da «Condeça» no Carmo. Era orientada pela alcoviteira que prostituía as menores no próprio domicílio ou numa casa de passe, dividindo os lucros com a dona da casa ou mandando as menores para as ruas mais frequentadas, onde, a pretexto de vender fósforos ou cautelas, iam, na realidade, prostituir-se em qualquer rua. (Cf. Cecília Maria Gonçalves Barreira, *op. cit.*, pp. 146-147).

> estatísticas… verificarás que, das duas mil mulheres que em Lisboa exercem a prostituição regulamentada, mais as seis mil que se entregam à prostituição clandestina, bem os quatro quintos foram vítimas do egoísmo e perversão dos homens. – Nestas condições, que admira que a mulher se perca?... (*LA*, pp. 238-239)

Zola formula uma análise baseada na observação directa da personagem de Nana, cujo comportamento revela atitudes típicas de prostituta legitimadas pelo meio, pela proveniência humilde e pela miséria. Apesar de a diegese se circunscrever à prostituição de luxo, o autor tem a preocupação de abordar as origens da personagem e a situação económica precária por ela servir de circunstância atenuante à facilidade com que Nana recorre à prostituição de rua. Este comportamento socialmente reprovável e pouco dignificante surge como único recurso de uma mulher desprotegida que tenta sobreviver num ambiente adverso, ao mesmo tempo que, inusitadamente, sustenta um companheiro ocioso, um proxeneta, como acontece na relação vivida por Nana com Fontan:

> Mais c'étaient des exigences d'homme qui paie; avec ses trois francs, il voulait de tout, du beurre, de la viande, des primeurs; et, si elle risquait des observations, si elle insinuait qu'on ne pouvait pas avoir les Halles pour trois francs, il s'emportait, il la traitait de bonne-à-rien, de gâcheuse, de fichue bête que les marchands volaient, toujours prêt d'ailleurs à la menacer de prendre pension autre part. Puis, au bout d'un mois, certains matins, il avait oublié de mettre les trois francs sur la commode. Elle s'était permis de les demander timidement, d'une façon détournée. Alors, il y avait eu de telles querelles, il lui rendait la vie si dure sous le premier prétexte venu, qu'elle préférait ne plus compter sur lui. (*N*, p. 231)

Perante uma situação de dificuldade económica, Nana não hesita em procurar gente do ofício, principalmente a sua amiga Satin, para obter recursos imediatos que possam abastecer o seu lar e alegrar o seu amante. Inicia-se, então, todo um jogo de sedução pelas ruas onde a prática da prostituição é corrente. Cartografa-se um circuito de intenso comércio sexual nos «trottoirs de la rue Notre-Dame-de-Lorette», passando pelas ruas «Le Peletier», «La Rochefoucauld», «Faubourg-Montmartre» (pp. 233-234). Neste ambiente de conquista do Outro, estabelece-se um jogo entre o implícito e o explícito que quebra, discretamente, os tabus sexuais num espaço onde prevalecem fortes apelos ao hedonismo. As mulheres assediam os homens, provocando-os com sinuosos «petits pas», o «rire haut» e a maquilhagem extravagante: «leurs visages blanchis, tachés du rouge des lèvres et du

noir des paupières» (p. 234). Estes códigos sexuais despertam o imaginário erótico masculino, remetendo para o «charme troublant d'un Orient de bazar à treize sous, lâché au plein air de la rue» (*ibid.*). Nem sempre o sucesso da conquista é garantido, pelo que, muitas vezes, se assiste a violentas disputas entre as mulheres: «les soirs où elles revenaient à vide, elles se disputaient entre elles» (*ibid.*).

Como sabemos, o sexo praticado no ambiente familiar burguês correspondia ao rígido padrão de comportamento instituído pela doxa religiosa que proscreve o prazer do casal, isto é, o sexo é consentido com fins de procriar. Como tal, o homem ia em busca do gozo na Outra: prostituta, actriz de revista, amante – ocasional ou manteúda. Chega-se ao ponto de se afirmar que a prostituição era a contrapartida indispensável da solidez da família, por colmatar uma lacuna importante da vida do ser humano. Com efeito, o matrimónio alicerçava-se numa desumana ortodoxia moral, que unia um homem e uma esposa, educada no desprezo do acto sexual, fazendo apelo a um código de relações em que os papéis eram cuidadosamente distribuídos entre o *pater familias* e a esposa-dona-de-casa. A célula familiar só se sustentaria porque os homens, à procura de prazer, poderiam entregar-se a práticas ilícitas na rua, reservando-se para, no espaço familiar, desepenharem o papel de adoráveis pais e esposos, triunfando a hipocrisia social:

> A ce titre, son héroïne la courtisane Nana bien que se comportant généralement en bonne fille, bête et vulgaire, se transforme en l'allégorie de la sexualité dès qu'elle est perçue par un regard désirant. Elle n'est plus alors que «le sexe divinisé» et résumé non seulement toutes les lorettes, prostituées et courtisanes de l'œuvre zolienne, mais encore toutes les femmes sexuées, «l'essence» même de la féminité.[165]

O principal objectivo de Zola é denunciar a podridão sexual do meio burguês, devido ao fosso profundo que separava a mulher procriadora da que poderia agradar sexualmente. O gozo da prática sexual que se encontrava facilmente nas ruas das cidades enfatiza, por contraponto, a repressão sexual vivida no lar:

> Cependant, il y avait de bonnes aubaines, des louis attrapés avec des messieurs biens, qui montaient en mettant leur décoration dans la poche. Satin surtout avait le nez. (…) Et elle guettait les mieux mis, elle voyait ça à leurs yeux pâles. C'était comme un coup de folie charnelle passant sur la ville. Elle avait bien un peu peur, car les plus comme il faut

[165] Chantal Bertrand Jennings, *op. cit.*, p. 59.

étaient les plus sales. Tout le vernis craquait, la bête se montrait, exigeante dans ses goûts monstrueux, raffinant sa perversion. (…) La culbute des gens chic dans la crapule du vice surprenait encore Nana, qui gardait des préjugés, dont Satin la débarrassait. (*N*, p. 235)

É inegável que a ética sexual, no século XIX, se encontrava vinculada aos preceitos da Igreja, nomeadamente à concepção de pecado. Enquanto certos padrões de comportamento e respectiva classificação ética prevaleceram durante muito tempo, outras práticas manifestavam uma variabilidade considerável. Mesmo a homossexualidade, supostamente o maior dos tabus sociais, se expandiu e condicionou, de forma muito variável, os limites das relações sexuais permissíveis, tornando-se hábito corrente no mundo promíscuo da prostituição. As prostitutas eram consideradas como seres com tendência para o tribalismo, isto é, a expressão da sua sexualidade remetia para práticas primitivas e arracionais, muito próximas do canibalismo.

Não obstante a homossexualidade feminina ser ainda mais tolerada do que a masculina, permaneciam alguns preconceitos sobre esta tendência sexual, fruto de vários estudos, nomeadamente os ensaios de psicanálise de Freud[166]. Porém, a homossexualidade foi descrita como uma das formas emblemáticas da degeneração, afirmando-se que os homossexuais seriam mais promíscuos, conceitos propalados por uma sociedade que repudiava as facetas plurais de expressão sexual.

Tanto Nana como Alda corroboram essa teoria da degeneração através da sua bissexualidade. O lesbianismo era considerado demasiadamente perverso numa sociedade que impunha rígidos valores, nomeadamente a preservação da célula familiar, sendo severamente condenado pela Igreja: «Les lesbiennes sont également de celles que l'ordre masculin n'est parvenu ni à mater ni à intégrer à son système. Aussi sont-elles présentées comme des figures particulièrement néfastes»[167]. A homossexualidade[168] de Nana

[166] Freud defendia a teoria de que havia uma bissexualidade natural em todas as pessoas e que elas desenvolviam a heterossexualidade por instinto biológico. Nesse sentido, defendeu a hipótese de que a homossexualidade adulta podia estar correlacionada com limitações dos instintos sexuais na infância, inibindo o desenvolvimento da heterossexualidade, sugerindo que um dos motivos para a homossexualidade resultaria do Complexo de Édipo na infância. (Sigmund Freud, «sexualidade feminina», in Jayme Salomão (dir), *O futuro de uma ilusão e Sexualidade feminina*, livro 9, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1974, pp. 77-94).

[167] Chantal Bertrand Jennings, *op. cit.*, p. 41.

[168] Em Zola, a homossexualidade apresenta contornos diferentes. A homossexualidade masculina tem como principal objectivo denunciar a podridão de uma sociedade degenerada. Por seu turno, a homossexualidade feminina apresenta-se como um questionamento da virilidade masculina : «Chez les homosexuels des deux sexes il s'agit de dénoncer le décadentisme d'une société corrompue; contre un ordre établi masculin qu'on semble s'attaquer». (*Ibid.*).

representa uma afronta à virilidade masculina: «c'est contre ses amants que Nana engage une aventure avec Satin; et la rivalité Muffat-Satin ainsi que le mépris des deux femmes pour les amants de la courtisane expriment clairement qu'il s'agit bien chez elles d'une forme de rébellion contre l'esclavage de la prostitution»[169]. A dependência afectiva e sexual de Muffat ultrapassa os limites da dignidade, acabando este por aceitar a homossexualidade de Nana com Satin e outras parceiras, sentindo-se menos traído por uma mulher do que por um homem:

> Dans l'angoisse de sa jalousie, le malheureux en arrivait à être tranquille, lorsqu'il laissait Nana et Satin ensemble. Il l'aurait poussée à ce vice, pour écarter les hommes. Mais, de ce côté encore, tout se gâtait. Nana trompait Satin comme elle trompait le comte, s'enrageant dans des toquades monstrueuses, ramassant des filles au coin des bornes. Quand elle rentrait en voiture, elle s'amourachait parfois d'un souillon aperçu sur le pavé, les sens pris, l'imagination lâchée ; et elle faisait monter le souillon, le payait et le renvoyait. Puis, sous un déguisement d'homme, c'étaient des parties dans des maisons infâmes, des spectacles de débauche dont elle amusait son ennui. (*N*, p. 379)

No tocante a Alda, a sua homossexualidade não é tão explícita como a de Nana. Apesar de manter uma relação lésbica assídua com a Marquesa de Águas Belas, sendo por ela sustentada – «há uma sujeita, posta lá muito em cima, que é quem me sustenta, quem paga toda esta droga!» (*LA*, p. 191) –, acaba por confessar ao amante «a sua [relação] lésbica» (p. 193), que, num primeiro momento, fica aturdido com a revelação: «A abominável descoberta deixara-me tonto de indignação, confrangido de surpresa» (*ibid.*). Mas, após reflectir, prefere Alda envolvida com uma mulher do que com um homem: «Pois não me chocou o caso; pelo contrário… A inegável confirmação das afirmativas de Alda produziu em mim uma confiança, um descanso, quase um prazer» (pp. 194-195). Alda assume a sua relação lésbica por conveniência económica e não por inclinação viciosa:

> – Por ora só te direi que é uma senhora de muito respeito… Os criados que aquilo tem! Dizem que é das pessoas mais ricas que há. (…) Pois viu-me uma noite, na Trindade, e no dia seguinte mandou-me falar. – Vai, fez-me tais propostas que eu aceitei logo às mãos

[169] *Ibid.*

> ambas! Nas minhas condições, já vês… era uma mina! Outra qualquer fazia o mesmo. (*LA*, pp. 191-192)

Alda promete ser leal à marquesa, assumindo o compromisso de manter apenas um relacionamento amoroso com um único amante masculino: «Não se importa que eu tenha um homem — um só, nota bem» (p. 193). Esta relação homossexual, baseada no compromisso e na fidelidade, assenta numa atitude de *voyeurisme*, pois a mulher que observa o corpo nu de Alda é uma admiradora ardente, desejosa e também perversa, como ela:

> Quando lhe dá na veneta ou precisa de mim, avisa-me; e eu, já se sabe, preparo-me coa metralha toda! como agora… Em seguida, chega o trem, desço… aqui vou eu! Apeio-me, lá para as Amoreiras, à porta do jardim, e um barbaças dum criado, já sabe… conduz-me logo para um casarão, que ela chama o «seu estudo» (…). Espero uns minutos, vem a madama… dispo-me nuazinha em pêlo, subo a um estrado… ela põe-me numa posição reinadia… e depois vai pra defronte, pra junto dum grande mostrengo que tem ali assim, cheio de barro e panos molhados… olha pra mim, torna a olhar… mexe no barro a seu modo, esborracha, enforma, aqui carrega, ali levanta, faz, refaz, desmancha… Diz que me está a copiar, que eu sou o seu modelo; mas eu não sei que diabo é aquilo — vejo a obra sempre na mesma!
>
> — Depois?... (…) fecha-se muito bem a porta… e aí fazemos coisas «mística»! (*LA*, pp. 192-193)

Perante uma tão desconcertante ambiguidade de práticas sexuais, o homem vive dramas profundos de identidade. Por seu lado, a mulher depara-se com novas formas de viver a sua sexualidade, descobrindo que a experiência erótico-sexual não se confinava à estreiteza conjugal. Tal como o homem, torna-se adúltera, reclamando uma situação paritária ao nível sexual. O discurso amoroso em torno de Eros cristaliza-se em palavras e actos perversos; porém, os tabus permanecem em assuntos de ordem sexual, conduzindo a uma dimensão fantasmática da sexualidade. Assim, a mulher torna-se pérfida pela possível dissociação entre corpo e alma. Parece criar-se, então, o primado de um corpo feminino que, paradoxalmente, atrai e repele — o seu corpo assume a própria encarnação do Mal.

Por esta razão, as novas atitudes e práticas sociais adoptadas pelas mulheres eram descritas como um conjunto de fantasias e de desejos masculinos que pareciam oscilar entre dois pólos distintos. De um lado, uma percepção do feminino baseada num ideal que

se apoiava numa tradição onde a mulher surgia como um ser espiritual, etéreo e misterioso; do outro, uma nova mulher, real, carnalizada, que assumia em pleno os ditames do seu corpo, demonstrando-se, progressivamente, receptiva às fantasias sexuais.

Neste contexto, a mulher assemelha-se à pérfida Salomé[170], representando uma feminilidade moderna que integra a frivolidade, a displicência, a cadência das poses, as ondulações do corpo, os caprichos da elegância, a vaidade dos gestos, enfim, todo um arsenal de sedução que o espelho fora ensinando às mulheres. Salomé encarna a mulher que deseja participar da modernidade, que busca novos caminhos para o seu existir e que, portanto, amedronta, pois furta-se às regras impostas ao feminino. Assinala uma nova vivência que posicionava as mulheres, não como objectos do desejo masculino, mas, pelo contrário, como sujeitos activos na construção de um novo mito que envolveu a sua imagem de provocadoras de medos e de ansiedades.

O homem descobre o Mal como objecto estético e erótico. Nana e Alda são herdeiras de Salomé na arte de seduzir e, como tal, mobilizam várias estratégias de sedução. A moda constitui uma das principais armas na batalha das aparências e irá construir novos enunciados conformadores de uma gramática da tentação. O jogo da ocultação torna-se essencialmente simbólico, sendo um estímulo de carácter sexual ou erótico. As *toilettes* exibidas na alta sociedade, nas *soirées* ou em bailes, estimulam o imaginário erótico masculino: «une robe passait, avec de légers claquements de la cadence, elle rafraîchissait d'un coup de vent la chaleur braisillante tombant des lustres» (*N*, p. 348). É ao nível do imaginário que o homem se vai confrontar com a simbologia das cores – «en robe de soie rose» (p. 346) – ou com a nudez de certas partes do corpo – «les épaules nues palissaient» (p. 347). A moda é inerente ao luxo físico e é pela aparência, mesmo que ilusória, que se conquista o olhar do Outro nos salões:

> On affichait son luxe, on introduisait chez soi l'écume de Paris; et rien de plus naturel si des promiscuités pareilles pourrissaient ensuite le foyer. Ces dames se plaignaient de ne pas reconnaître plus de cinquante personnes. D'où venait tout ça? Des jeunes filles,

[170] Salomé foi uma princesa e figura bíblica. A sua mãe, Herodíades repudiou o pai de Salomé, Herodes Filipe, para casar com o meio-irmão do marido, o rei Herodes Antipas. João Baptista insurgiu-se contra esta união. Como vingança, Herodíades terá instigado Salomé a pedir a cabeça de João Baptista ao rei. Numa dança sensual, de extremo erotismo, conseguiu seduzir Antipas e alcançar os seus intentos: a decapitação de João Baptista. A sua beleza foi retratada por vários pintores e escritores, que a evocaram conforme a veia criativa que os inspirou, atribuindo-lhe ingenuidade e candura ou como representação de paixões mórbidas, devido ao seu caráter pérfido e lascivo. Oscar Wilde baseou-se neste episódio para escrever uma tragédia em francês, em 1891, que foi interpretada por Sarah Bernhardt. (Cf. Fernando Guedes, *op.cit.*, vol. 9, p. 301).

> décolletées, montraient leurs épaules. Une femme avait un poignard d'or planté dans son chignon, tandis qu'une broderie de perles de jais l'habillait d'une cotte de mailles. On en suivait une autre en souriant, tellement la hardiesse de ses jupes collantes semblait singulière. Tout le luxe de cette fin d'hiver était là, le monde du plaisir avec ses tolérances, ce qu'une maîtresse de maison ramasse parmi ses liaisons d'un jour, une société où se coudoyaient de grands noms et de grandes hontes, dans le même appétit de jouissances. (*N,* p. 351)

Nana, sensível a toda esta vivência de luxo, é capaz de qualquer acto para saciar os seus caprichos: «dans une sorte d'extase sensuelle. Elle était très chatte avec lui, le grisait de baisers derrière les portes, le possédait par des abandons brusques, qui le clouaient derrière ses jupes, dès qu'il pouvait s'échappe de son service» (*N*, p. 361). As suas práticas eróticas e simulação de desejo vão ao encontro das suas exigências: «il apporta les dix mille francs. Nana tendit les lèvres, il y prit un long baiser» (*ibid.*). O frenesim de consumir desregradamente – «tout un train de maison, cinq cent mille francs gaspillés à transformer le vieil hôtel de la rue Miromesnil, et des toilettes excessives, et des sommes considérables disparues, fondues, données peut-être, sans qu'elle se souciât d'en rendre compte» (*ibid.*) – arruina os homens que se cruzam e sustentam a sua obsessão pelo fausto. Este comportamento excessivo e esta utilização instrumental do Outro prova que Nana tem plena consciência do seu poder e, ao mesmo tempo, considera prioritária a sua promoção social:

> Alors, Nana devint une femme chic, rentière de la bêtise et de l'ordure des mâles, marquise des hauts trottoirs. Ce fut un lançage brusque et définitif, une montée dans la célébrité de la galanterie, dans le plein jour des folies de l'argent et des audaces gâcheuses de la beauté. Elle régna tout de suite parmi les plus chères. Ses photographies s'étalaient aux vitrines, on la citait dans les journaux. Quand elle passait en voiture sur les boulevards, la foule se retournait et la nommait, avec l'émotion d'un peuple saluant sa souveraine. (p. 269)

A personagem é caracterizada pela sensualidade desmesurada que impregna toda a sua vida. Esta sensualidade associa-se não apenas à vida sexual, mas também ao luxo de que gosta de se rodear e à ambição de grandeza que a leva a ter uma aparência mais rica do que a das outras personagens, auto-erigindo-se em mito social carismático. Todas estas tentações pecaminosas, associadas ao luxo, fazem com que a mulher seja percepcionada de

forma ambígua: se, por um lado, os homens a vêem com certa desconfiança; por outro, sentem-se incapazes de lhe resistir. Esta figuração dúplice, onde coexistem sentimentos contraditórios, é prenúncio do infortúnio que marcará o desenlace narrativo.

Os gastos excessivos indispensáveis para manter os caprichos de Nana são o principal motivo que leva Muffat a vender irreflectidamente as suas propriedades: «Muffat justement se trouvait en Normandie, où il était allé pour vendre une dernière épave» (*N*, p. 388). Os ardis femininos de Nana são comparados a um ritual de canibalismo, levando à ruína os seus amantes com exigências extravagantes:

> Nana, en quelques mois, les mangea goulûment, les uns après les autres. (…) D'abord, elle eut Foucarmont qui ne dura pas quinze jours. (…) Lorsque Nana le poussa dehors, il était nu. (…) Un homme ruiné tombait de ses mains comme un fruit mûr, pour se pourrir à terre, de lui-même.
>
> Ensuite, Nana se mit sur Steiner, sans dégoût, mais sans tendresse. (…) Nana précipita l'écroulement par des exigences folles. (…) Elle dévorait tout comme un grand feu, les vols de l'agio, les gains du travail. Cette fois, elle finit Steiner, elle le rendit au pavé, sucé jusqu'aux moelles, si vidé, qu'il resta même incapable d'inventer une coquinerie nouvelle. Dans l'effondrement de sa maison de banque, il bégayait, il tremblait à l'idée de la police. (…)
>
> Alors, Nana, tout de suite, entama la Faloise. Il postulait depuis longtemps l'honneur d'être ruiné par elle, afin d'être parfaitement chic. (…) Six semaines suffirent. Son héritage était en propriétés, des terres, des prairies, des bois, des fermes. Il dut vendre rapidement, coup sur coup. À chaque bouchée, Nana dévorait un arpent. (…)
>
> Cependant, Fauchery était revenu, amené par son cousin. Ce malheureux Fauchery, à cette heure, avait un ménage. Après avoir rompu avec la comtesse, il se trouvait aux mains de Rose, qui usait de lui comme d'un mari véritable. (…) Le triomphe de Nana fut de l'avoir et de lui manger un journal, qu'il avait fondé avec l'argent d'un ami; elle ne l'affichait pas, se plaisait au contraire à le traiter en monsieur qui doit se cacher; et, quand elle parlait de Rose, elle disait «cette pauvre Rose».(…)
>
> Muffat retomba dans les stricts devoirs de la religion. Sa vie était foudroyée. Il avait donné sa démission de chambellan, devant les pudeurs révoltées des Tuileries. (…) Ruiné, vivant étroitement avec les débris de sa grande fortune, il se laissait peu à peu achever par la comtesse, qui mangeait les restes dédaignés de Nana. (pp. 380-391)

Cada relação consumada por Nana implica uma componente dual da aquisição e da perda. Cada acto sexual custa, em média, uma *bouchée* de dinheiro ou de herança, contribuindo para o aumento do seu prestígio e, em consequência, do seu poder. Cada amante vai perdendo, figurativamente, um membro até alcançar a ruína completa e definitiva. Assim, à voracidade consumista de Nana associa-se a superstição mítica das «vaginas dentadas». O homem está a mercê da *femme fatale*, ou melhor, da *femme diabolique*.

Na obra zoliana, o amor e a morte estão, assim, interligados e a «satisfaction libidinale s'y trouve porteuse de mort par mesure d'expiation ou de châtiment»[171]. O gozo sexual está associado à fascinação quase mórbida e a busca incessante da felicidade está, à partida, condenada: «nulle mention de jouissance chez Zola sans qu'aussitôt quelque qualificatif vienne lui arracher son innocence et le rétablir dans son atmosphère infernale»[172]. Neste contexto, podemos concluir que o gozo conduz irrevogavelmente à pedição. De facto, «on ne jouit donc jamais impunément dans les romans zoliens où les personnages vivent comme "Muffat" dans la crainte»[173].

Alda não demonstra a mesma ambição de Nana, mas procura tão-só o gozo nos homens que deseja. Para tal, também faz uso dos ardis femininos de sedução. Evoca a simbologia do desejo num conjunto de imagens de prazer e de dor. Neste contexto, de beleza e êxtase, todas as cenas descritivas de olhares emitidos – do amado sobre a amante e da amante sobre o amado – parecem despertar um enorme prazer que envolve sempre a fantasia do ver e do possuir. Alda recorre à teatralidade, numa troca de rituais infinitos na fruição erótica do desejo. Durante o jantar, estimula o desejo em Mário e antecipa o ritual do amor:

> Mas nós, embebidos como estávamos um no outro, não lhe dávamos atenção. E enquanto a velha piedosamente desfiava seu rosário de queixumes, muito puxado a pormenores, cortado de ais e salgado de abundosas hipóteses de lágrimas, que a ponta do avental subia a alimpar, repetidas vezes, a rapariga piscava-me o olho de troça, comia do meu prato, furtava-me o vinho… e eu sem despegar consumia a sensibilidade e enrodilhava a alma na diabólica translucidez dos seus olhos garços, na carnívora expansão da sua boca, na sua grande sensualidade patente do seu naricilo achatado e pálido. (*LA*, p. 41)

---

[171] Chantal Bertrand Jennings, *op.cit.*, p.13.
[172] *Ibid.*, p. 12.
[173] *Ibid.*, p. 13.

Enquanto Nana é comparada a uma devoradora de fortunas, Alda parece só ambicionar saciar a sua fome de sexo. Assim, é através da construção performativa do olhar erótico, entre ambos os sexos, que o corpo da mulher se torna desejável, construindo um ambiente carregado de sugestões eróticas. É ela que se oferece ao olhar e aos anseios masculinos. A relação daquele que olha e daquele que se dá a ver não é apenas eroticamente instrumental, mas constitui meio de acesso privilegiado a algo de inacessível, a saber, o território particular das afinidades essenciais entre os amantes – o amor:

> Famintos novamente da nossa mútua carne, ébrios de comoção e frementes de desejo, muito tempo lutámos braço a braço, até que, instintivamente, recumbimos no grande sofá de cetim negro, daí, enovelados, estrebuchando, derivámos sobre a pele fofa do leão, e desta rolámos ainda, ofegantes, exaustos, para cima da alcatifa. (*LA*, pp. 43-44)

A sede de gozo e o comportamento *coquet* são apresentados como característicos destas mulheres. Nana torna-se um símbolo de moda, fonte inspiradora de outras mulheres. Alda, embora não se mostre insensível aos apelos da moda, só se preocupa em embelezar-se nos seus encontros ou nas *soirées* teatrais com a marquesa de Águas Belas, onde a alta sociedade se apresentava num sumptuoso luxo:

> Assistiam as majestades. E, consequente, todo esse parasitismo sumptuoso e inútil que arrasta na órbita flamante da realeza, tendo-se dado senha, meteorava nos camarotes e estadeava pelas cadeiras seus grossos brilhos de jóias e engomados. (*LA*, p. 122)

No interior desse requinte aristocratizante, a beleza sensual de Alda, a delicadeza do seu estilo, com a sua magnífica *toilette*, concedem-lhe uma elegância distinta, um porte nobre:

> (…) o seu miudito busto moldado em branco, os tules e rendas do chapéu, as frisuras do cabelo cor de areia madura, formavam uma adorável mancha, clara e fresca, da qual as sucessivas projecções e variantes eu não me fartava de apreender e admirar, extasiado e atento. E a nobreza, a distinção, o modo celso e senhoril como ela poisava! Com que graça e que aprumo ela instintivamente afinava com as preciosas gentes que a rodeavam… (*LA*, p. 123)

Descrever a roupa para sugerir a parte do corpo que está escondida é uma estratégia comum dos escritores naturalistas da segunda metade do século XIX, sobretudo na obra de

Botelho, um dos escritores mais despudoradamente eróticos da época. Adivinhar o que está escondido, pela «opulência de perfeições exteriores» (*LA*, p. 126), faz parte da «técnica» desenvolvida pelo Securas, que acabou, ao longo dos anos, por apurar um conhecimento dedutivo do corpo feminino:

> O meu largo tirocínio erótico, a minha longa prática dos bastidores, fábricas, *ateliers*, leitos de engano e prostíbulos, deram-me a posse absoluta e completa de todos os segredos da plástica feminina. Basta-me vê-las… adivinho-as, dispo-as… iria fazer-te miúda e rigorosa exposição da sua euritmia, belezas, perfeições, redundâncias, mazelas e defeitos… reconstituo logo, flagrante e perfeita, toda a sua anatomia. Assim, por exemplo, esta tua apaixonada de agora, estou a ver… é um arenquezito com sal um vibrião com duas bóias, um esqueleto com mamas. — Não é?
>
> — Exacto!
>
> — Aí tens! — exclamou ele, num envaidecimento, coçando as barbas e chupando os dedos lambuzados de *cognac*. — Sou no assunto infalível! (*LA*, p. 132)

Não parece arriscado aventar que o erotismo do século XIX é essencialmente fetichista. Partes do corpo, roupas e objectos evocam a mulher que os possui, porque caracterizam a essência do que ela é.

N'*O Livro de Alda* são assiduamente reiteradas as ideias da fragilidade e efemeridade do amor; refere-se como natural a inconstância da «mulher de prazer» e a impossibilidade de resistir aos impulsos sexuais; acentua-se o sentimento de saciedade e tédio que sobrevém à posse; enfatiza-se a necessidade de haver mistério na mulher, para que a relação tenha algum interesse, mas, paradoxalmente, o desvendar desse mistério conduz o homem ao enfadamento ou à sua própria destruição. Isto, porque o amor é invariavelmente considerado como um impulso de ordem sexual. Uma vez iniciadas nos mistérios do sexo, as personagens masculinas já não podem voltar atrás, desenvolvendo uma apetência cada vez mais tirânica por vícios e perversões até chegarem ao esgotamento da sensibilidade, à completa ruína física, à demência e até à morte. Para esta degradação remete o discurso pedagógico de Securas, assim como a sua própria decadência física e moral:

> — A princípio, como estava moço e rijo, eu mantinha a preceito a dignidade e a supremacia do sexo… procurava na mulher única e simplesmente o prazer próprio. Despachava-me e… pronto! não queria mais saber… Mas depois, levado do meu espírito

> de análise e porventura também dum começo de cansaço, subalternizei a minha função genésica… deu-me pra de preferência procurar estimular o prazer delas… Bestial ingenuidade! Queria que gostasse de mim, que me apetecessem… que gozassem comigo… Todo o meu empenho era então, por meio de sábias manobras e demoras, desdobrando uma abominável táctica de luxúria, conseguir que o meu contacto as dominasse e erguesse té aos paroxismos extremos do prazer... E a enorme bagagem de desgostos, humilhações, vergonhas que esta doentia preocupação me trouxe!... amarguras, decepções, cenas violentas a toda a hora, ciúmes, raivas… as noites sem sono, os dias sem descanso… Faz-me arrepios lembrá-lo! (…)
> Essa subserviência da nossa animalidade é uma capitulação. Parece uma generosidade, e é o nosso primeiro sinal de impotência! (*LA*, pp. 134-135)

Para além da decadência física e psicológica, *O Livro de Alda* evidencia, também, a ruína económica, embora não de forma tão evidente como em *Nana*. Mário recebe «um cheque de quinhentos mil-réis» (*LA*, p. 108) do pai de Branca, «pràs primeiras despesas» (*ibid.*) relacionadas com os preparativos do casamento. Porém, o dinheiro é gasto em proveito próprio ou em frivolidades com Alda:

> Já me não bastavam as noites passadas em comum, as refeições à mesma mesa, os teatros, as casas de pasto, ruidosas patuscadas fora de portas, compras pelas lojas – o dinheiro do comendador dava pra tudo! (*LA*, p. 231)

Ambos os autores nos apresentam uma mulher com a dimensão mítica de Salomé, quer pela imagem erótica do corpo adornado e atraente, quer pela intimação da morte. Nana também se torna uma figura mítica, ao semear a ruína e a morte[174] ao seu redor, «cette vie donnée au milieu de toutes les morts qu'elle semait autour d'elle» (*N*, p. 336). Alda também é sinónimo de aniquilamento e fatalidade, pois, indirectamente, provoca a morte de Branca e quase conduz Mário ao suicídio: «abri a gaveta da cómoda, arranquei do "revólver", e dispunha-me a alcançar o eterno esquecimento colando às fontes esse minúsculo círculo de aço» (*LA*, p. 386). O acto dissimulado de matar determina «le

[174] Relembremos os casos particulares de suicídio do marquês Vandeuvres e a tentativa por parte de Georges. O sangue de Georges derramado no tapete torna-se simbólico, é a denúncia da «métamorphose mythique de l'héroïne en femme diabolique». (Gisèle Seginger, «Naturalisme et mythe: Nana et Mélusine», in Henri Béhar (dir.), *Mélusine Moderne et Contemporaine*, coll. «Bibliothèque Mélusine», Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 2001, p. 116).

triomphe de la femme diabolique sur l'homme»[175]. Ambas as cenas parecem querer vincular a morte a uma pulsão erótica feminina, associada à histeria e à encarnação mesma das pulsões complementares de Eros e Thanatos[176]. A própria teoria freudiana alia tal sexualidade à histeria e a sedução feminina ao aliciamento. Assim, do lado da mulher, encontra-se a aparência enganadora; do lado do homem, a verdade sem disfarces. O verdadeiro alvo fantasmático do homem é a mulher, princípio do Mal, que contamina e ameaça a rigidez da ordem social.

Tudo quanto foi escrito e analisado nos permite concluir que estamos perante uma representação do feminino, na qual a mulher desejável e atraente parece transgredir as regras do recato e até mesmo romper o domínio do pudor, postulando, em torno de um duplo movimento de interdição e de transgressão, um novo erotismo. Neste, emerge uma mulher fútil, vaidosa, bovarista e manipuladora que desperta no homem dependência e descrença neste amor. Um erotismo que evoca Eros e Thanatos na luta por uma Vénus[177] desconhecida, a Esfinge.

Estamos perante uma intensa luta psicológica do homem pelo conhecimento da sexualidade feminina que se apresenta como um mundo de impenetrável mistério. Esta instabilidade emocional oscila entre dois princípios antagónicos (o Bem e o Mal) e é frequente a relação afectiva ser mediada por conotações místico-eróticas. Em *Nana*, encontramos a confrontação da mulher diabólica com o catolicismo e não é por acaso que o narrador atribui a Nana um amante católico: «Lui, dévot, habitué aux extases des chapelles riches retrouvait exactement ses sensations de croyant, lorsque, agenouillé sous un vitrail, il succombait à l'ivresse des orgues et des encensoirs» (*N*, pp. 385-386). Alda, apesar de perversa, apresenta um lado religioso, expresso no ritual sagrado das suas orações matinais:

---

[175] *Ibid.*, p. 119.

[176] A este respeito Octavio Paz diz o seguinte: «A morte é inseparável do prazer, Tanatos é a sombra de Eros. A sexualidade é a resposta à morte: as células unem-se para formar outra célula e assim perpetuar-se. Desviado da reprodução, o erotismo cria um domínio à parte regido por uma divindade dupla: o prazer que é a morte». (*A Chama Dupla: Amor e Erotismo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995, p. 117).

[177] Na mitologia greco-latina está associada à Deusa do Amor. Considerada durante muito tempo como presidindo à vegetação e aos jardins, passa depois a ser encarada por certos autores como um génio mediador da oração. No século II a. C., é assimilada à Afrodite grega. (Pierre Grimal, *op.cit.*, p. 466). Lembre-se que, tal como Nana na sua primeira aparição no «Théâtre des Variétés» e no seu leito dourado em forma de concha, também Vénus emerge das águas nua, numa concha, protegida somente pelos seus longos cabelos loiros.

Persignou-se, ergueu as mãos junto aos lábios, entresilhando os dedos, e baixando a cabeça monologou com místico fervor esta oração, que me ficou de cor, de tanta vez que lha ouvi:

Com Deus me deito, com Deus me alevanto,
Na graça de Deus e do Divino Espírito Santo!
Ele me cubra com o seu manto…
Se eu bem coberta for,
Não terei medo, nem temor,
Nem de coisa que má for,
Nem de noite, nem de dia.
Encomendo-me a Deus e à Virgem Maria…
Que Cristo atende a quem O adora.
Bendita seja a alma que se ergue nesta hora!
Ofereço-me a Jesus,
Ao nome de Jesus,
Ao cravo e à cruz,
E ao Senhor Crucificado!
Que me tire a alma de penas e o corpo de pecado!
Cristo virtuoso,
Filho dum Deus poderoso,
Esta alma que me deste, não ma deixes morrer triste!
Como Vós a remiste,
Dai-me a hora em que nasceste…
Jesus, amparai-me!
Jesus, guardai-me!
Jesus, salvai a minha alma das penas eternas!
Amém.

Depois benzeu-se, debruçou-se para me dar um beijo, e saltando por cima de mim, num pulo estava fora do leito. (pp. 49-50)

A histeria feminina sintoniza-se com a superstição mística, pelo que as personagens femininas adquirem uma dimensão mítica que atormenta a consciência masculina do eu viril. A mulher fatal consegue metamorfosear-se com o único objectivo de seduzir, prender e enfeitiçar o homem, assombrando-o com fantasmas veiculados pelo mito lendário das

«vaginas dentadas»[178]: «l'épouvantale figure protéiforme de la femme fatale dévoratrice de males, projection fantasmatique et exorciste de l'inconscient masculin torture par un héritage judéo-chrétien qui a culpabilisé l'exercice de la séxualité»[179].

Logo no início da obra, Nana é comparada a uma Vénus e é neste papel que faz a sua aparição no palco do «théâtre des Variétés», apresentando-se «comme Vénus. Cependant ce qu'elle exhibe ce n'est pas sa beauté mais "la toute puissance de sa chair", c'est-à-dire la force du sexe»[180]. Nova referência a Vénus surge no leito dourado de Nana, no momento em que esta trai Muffat com o seu velho sogro:

> Puis, en face, c'était le lit d'or et d'argent qui rayonnait avec l'éclat neuf de ses ciselures, un trône assez large pour que Nana pût y étendre la royauté de ses membres nus, un autel d'une richesse byzantine, digne de la toute-puissance de son sexe, et où elle l'étalait à cette heure même, découvert, dans une religieuse impudeur d'idole redoutée. Et près d'elle, sous le reflet de neige de sa gorge, au milieu de son triomphe de déesse, se vautrait une honte, une décrépitude, une ruine comique et lamentable, le marquis de Chouard en chemise. (*N*, p. 389)

Este comportamento devasso condiciona a sexualidade pervertida de Nana. Detecta-se, então, em Zola uma feminilidade poderosa e assustadora, que se opõe a uma masculinidade tíbia e desvirilizada. Este feminino perigoso e ameaçador é alimentado pela ideia de uma sexualidade mutável e volátil, de acordo com a qual a mulher se metamorfoseia em imagens fantasmagóricas que atormentam a mente masculina. Nana é, com certeza, o exemplo de uma histérica freudiana que, com o seu corpo robusto e imponente, desempenhará um novo papel, o da ninfa feiticeira Mélusine[181], na sua estreia «à la Gaîté» (p. 403), nos últimos capítulos da obra:

> Elle ne disait pas un mot, même les auteurs lui avaient coupé une réplique, parce que ça gênait; non, rien du tout, c'était plus grand, et elle vous retournait son public, rien qu'à se

[178] Cf. Chantal Bertrand Jennings, *op. cit.* p. 87.
[179] *Ibid.*
[180] Gisèle Seginger, *op. cit.*, p. 117.
[181] Mélusine é uma ninfa feiticeira, obrigada a transformar-se em serpente, devido ao pacto que mantinha com o Diabo. Por isso, metade mulher e metade serpente, de cabelos desgrenhados, gosta de se banhar nas águas do rio. (Cf. Fernando Guedes, *op.cit.*, vol. 7, p. 204). Segundo Gisèle Seginger, «Zola retient donc du mythe de Mélusine, la nature inquiétante de la femme, sa nature serpentine, une animalité que le roman transforme en une force impersonnelle, mystérieuse et diabolique qui semble dépasser Nana». (*op. cit.*, p. 117).

> montrer. Un corps comme on n'en retrouverait plus, des épaules, des jambes et une taille! (…) Paris la verrait toujours comme ça, allumée au milieu du cristal, en l'air, ainsi qu'un bon Dieu. (*N,* p. 403)

Ao longo da obra, Nana revela a sua verdadeira natureza, transfigurando-se, tal como nos diz Chantal Bertrand Jennings, em diferentes máscaras animalescas no seu jogo amoroso[182]:

> C'était encore charmant. Elle l'amusait en ours, avec sa peau blanche et sa crinière de poils roux. Il riait, il se mettait aussi à quatre pattes, grognait, lui mordait les mollets, pendant qu'elle se sauvait, en affectant des mines d'effroi. (…)
> «Hue donc! hue donc!... Tu es le cheval… Dia, hue! Sale rosse, veux-tu marcher!»
> D'autres fois, il était un chien. Elle lui jetait son mouchoir parfumé au bout de la pièce, et il devait courir le ramasser avec les dents, en se traînant sur les mains et les genoux.
> «Rapporte, César!... Attends, je vais te régaler, si tu flânes!... Très bien, César! obéissant! gentil!... Fais le beau!» (*N*, p. 387)

Este comportamento desviante transcende o limite imposto pelas rígidas normas sócio-religiosas, sendo marcado pela inexistência de tabus e proibições que coarctam a fruição plena do Outro e a obtenção de prazer:

> Por isso, a essência do erotismo reside na inextricável associação entre o prazer sexual e o proibido. (…)
> Há sempre um limite com o qual concorda o ser. Esse limite identifica-se com o que existe. O horror assalta-nos, quando pensamos que esse limite pode deixar de ser. Mas enganamo-nos tomando a sério o limite e o acordo que o ser lhe dá. O limite só existe para ser excedido. O medo (o horror) não indica a verdadeira decisão. Incita, pelo contrário, num contramovimento, a que se ultrapassem os limites.[183]

Já Georges Bataille sublinhou que, historicamente, a sexualidade perversa da mulher tem sido considerada a origem de todos os males[184], sendo que o desejo histérico, sublimado pela decadência física e sexual, é objecto de atracção compulsiva, pois, quanto

---

[182] Cf. p. 57.
[183] Georges Bataille, *O Erotismo*, Lisboa, Edições Antígona, 1988, pp. 94-126.
[184] Cf. *ibid.*, p. 51.

mais corrompido for o objecto de desejo, maior é a dependência sexual por ele gerada[185]. Com efeito, em Zola, a sexualidade feminina assume-se como uma maldição e, porventura, «c'est sur la femme-instrument-du-péché que sera projeté le sentiment masculin de culpabilité»[186]. A sexualidade zoliana não é, em suma, mais do que uma descida ao inferno de si e este sentimento de repulsa é experienciado por Muffat, testemunhando a agónica forma do seu viver:

> La femme le possédait avec le despotisme jaloux d'un Dieu de colère, le terrifiant, lui donnant des secondes de joies aiguës comme des spasmes, pour des heures d'affreux tourments, des visions d'enfer et d'éternels supplices. (…) Et toujours, malgré les luttes de sa raison, cette chambre de Nana le frappait de folie, il disparaissait en grelottant dans la toute-puissance du sexe, comme il s'évanouissait devant l'inconnu du vaste ciel. (*N*, p. 386)

Como já foi observado, a caracterização de Alda intersecta indícios de sensualidade e de espiritualidade. Assim como a mulher fatal romântica, também ela se encontra cindida entre a «sua dupla condição de anjo e de demónio» (*LA*, p. 36). Assim, ela é representada como um ser no qual se verifica a osmose entre o mundo místico, sacralizado, e o supersticioso e herético: «Pregou os cotovelos na mesa, ocultou o rosto nas mãos, cerrando os olhos, numa grande concentração espiritual, num como que recolhimento supersticioso e místico, e eu senti que os lábios monologavam com sinceridade e ardor uma prece» (p. 29). Esta dualidade que intuímos em Alda atribui-lhe contornos de criatura celeste que deslumbra Mário ao descobrir o seu corpo nu, contemplando-a como se de uma criatura divina se tratasse: «o nosso primeiro sobrenatural e inefável defrontar com o Paraíso» (p.186).

Devido à sua fogosidade, Alda é a pura encarnação do pecado, consabidamente um conceito veiculado pelos valores evangélicos. Sendo assim, «a Igreja opôs-se ao erotismo. Mas a oposição fundava-se num carácter profano do Mal que era a actividade sexual fora do casamento»[187]. Não espanta, portanto, que a figura de Alda seja frequentemente

---

[185] Cf. Piera Aulagnier-Spairani, Jean Chavreul, et. al., *Le désir et la perversion,* Paris, Editions du Seuil, 1967, p. 62.
[186] Chantal Bertrand Jennings, *op. cit.*, p. 54.
[187] Georges Bataille, *op.cit.*, p. 108.

associada às figuras emblemáticas de Messalina[188] ou de Lucrécia[189], devido à sua nevrose e ao comportamento sexual insaciável – «Que diabólica, soberba estimulação aquela, assim de repente oferecida à sua sensualidade exausta, aos seus nervos insensíveis» (p. 167) – que desperta o desejo em Mário:

> Nos mais febris enroscamentos do prazer, das mais cruas estadeações do seu descaro rompiam de improviso, como depuradoras chamas subindo duma fogueira, melindres, pudores, recatos. Ora Messalina, ora Lucrécia. No meio de todo o seu bandalhismo sabia ser casta, havia dignidade no fundo do seu aviltamento. (*LA*, p. 147)

O paralelismo sugerido pelo narrador entre estas três personagens remete para a inelutável sedução que a beleza feminina exerce sobre o homem, sendo, por vezes, objecto da sua ruína física e psicológica. Não obstante, na perspectiva do narrador, Alda mantém uma certa pureza de alma, garante da sua nobreza feminina. Perante a realidade da beleza e sensualidade de Alda, Mário fica em êxtase, «deslumbrado [e] atónito!» (p. 187), deificando o seu corpo que emergia como um «admirável quadro» (*ibid.*). Este forte apelo aos sentidos alimenta o carácter obsessivo desta paixão:

> (…) – e então que linhas musculares deliciosas se definiam, num relance, da espádua aos rins, da axila ao quadril, das jugulares aos seios… e crispaturas magnéticas corriam aquela carne fresca e apetitosa, a termos que a própria pintura se deslocava também e dançava, e vibrando dos mesmos frémitos sensuais da epiderme, parecia crepitar numa aparência de vida ou arder em relâmpagos de desejo. (*LA*, p.188)

Conclui-se, pois, que a representação do desejo feminino apresenta, nas duas obras, contornos expressivos de androcentrismo e de misoginia, no que diz respeito aos comportamentos sexuais tipificadores das mulheres fatais, tais como Nana e Alda, em que os travestismos andróginos, significando corrupção, decadência e obsessão, provocam, em simultâneo, horror e aversão ao sexo feminino:

---

[188] Valéria Messalina foi a terceira mulher do imperador Cláudio. Ficou tristemente célebre pela sua imoralidade. Apesar de casada, não se coibiu de desposar publicamente o seu amante Gaio Sílio. Os seus escândalos acabaram por obrigar o marido a mandá-la estrangular nos jardins de Lúculo. (Cf. Fernando Guedes, *op. cit.*, vol. 7, p. 227).

[189] Lucrécia, figura emblemática de matrona romana, tinha cabelos cor de ouro e olhos de um azul cintilante, aspectos físicos predominantes da mulher fatal, possuindo, também ela, desejos carnais intensos. O seu corpo mostrava belas formas, capazes de chamar a atenção de qualquer homem. Alguns historiadores afirmam que terá tido uma relação incestuosa. (*Ibid.*, p. 14).

> Bien assis dans son nouveau rôle de messie, le Moi viril peut dès lors se préoccuper de dompter cette femme qu'il vient de sauver. De même que nous avions pu déceler dans le culte de la maternité une manœuvre pour tenter de neutraliser les maléfices de la sexualité féminine en l'utilisant dans le but pragmatique de la procréation, ainsi, dans l'instauration d'une société «utopique», pseudo-socialiste, patriarcale, paternaliste et nataliste, il s'agira d'étouffer les exigences de l'Autre, les revendications du moi ennemi qui menace l'hégémonie virile, tout en se débarrassant des séquelles possibles des effets démoniaques du féminin. Il ne suffira donc pas à la femme d'être amputée de son sexe pour pouvoir incarner l'idéal du bien. Il faudra encore qu'ablation soit faire de sa volonté, de sa personnalité. A la limite, la femme idéale est celle-qui-n'est-pas; elle est la non-femme, l'absence de l'Autre que le moi triomphant aura réussi à annihiler.[190]

A exaltação da beleza feminina torna-se condição fundamental na relação erótica. A beleza é indesligável da mulher desejável e fatal, que desperta o desejo e o medo no inconsciente masculino. O excessivo desejo consome e estimula a animalidade que subsiste no homem, a sua exuberância sexual: «A imagem da mulher desejável, dada em primeiro lugar, seria insípida — não provocaria o desejo — se não anunciasse ou não revelasse, ao mesmo tempo, um aspecto animal secreto, mais pesadamente sugestivo»[191]. Cabe à mulher despertar o desejo e dominar o objecto amado. Esta inversão sexual nos papéis convencionais do casal altera «o carácter condicionado e o carácter subordinado do erotismo»[192]. Embora, por natureza, subordinada ao homem, a mulher exerce, neste caso, o domínio, estilhaçando a ordem patriarcal da sociedade. Esta sexualidade, qualificada de anómala, atinge uma outra dimensão que atesta a presença de um modelo sexual fantasmagórico num mundo que quer preservar a imagem de hegemonia viril. Porém, o erotismo frenético, descrito pelos dois autores naturalistas, prenuncia uma mudança de mentalidade no campo da sexualidade feminina, demonstrando, por outro lado, uma sensualidade exacerbada que contribui «para tornar o mundo da volúpia num mundo de decadência e de ruína»[193].

---

[190] Chantal Bertrand Jennings, *op cit.*, p. 115.
[191] Georges Bataille, *op.cit.*, p. 126.
[192] *Ibid.*, p. 221.
[193] *Ibid.*, p. 150.

3- Tese e antítese: erotismo disruptivo e ambiguidade do universo naturalista

a) O romance de tese: representatividade social e substrato doutrinário na narrativa naturalista.

O romance de tese tende a ser perspectivado como um subgénero narrativo programado no plano dos seus códigos semântico-pragmáticos, porque nele vigora uma teoria predefinida que se pretende demonstrar por meio da ilustração narrativa. No entanto, a problemática naturalista situava-se ao nível da observação, nem sempre rigorosa e sujeita às interpretações de quem observava, valorizando, assim, o subjectivismo em detrimento de uma prática objectiva e isenta: «le genre manquait de fidélité au réel: au lieu d'être fondé sur une observation impartiale de la réalité, le roman à thèse en donnait une image déformée, construite en vue d'une déformation»[194].

Nem Zola nem Botelho se quedaram pela mera exposição narrativa de uma simples teoria científica. À parte de algumas divergências no processo de composição das obras, o objectivo primordial de ambos era transmitir ao leitor um conhecimento autêntico da realidade fundado num modelo de mundo verosímil reconhecível. Uma das componentes

[194] Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 9.

essenciais do romance de tese é a sua interpretação unívoca, uma vez que deve prevalecer uma linha orientadora que permita uma descodificação inequívoca do sentido diegético[195].

Será, então, que o romance naturalista é um romance de tese? Para respondermos à questão, teremos, numa primeira instância, que partir de uma definição operatória de romance realista-naturalista:

> Disons donc que le roman réaliste, c'est le roman tel qu'il nous a été légué par le XIXe siècle: fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation, il met en scène et suit les destins de personnages fictifs donnés comme réels, qui évoluent dans un monde qui correspond, au moins virtuellement, au monde de l'expérience quotidienne du lecteur.[196]

Atendendo ao carácter generalizante desta definição, torna-se imprescindível salientar as categorias da narrativa realista-naturalista, nomeadamente as que concorrem para uma sistemática «redondance textuelle»[197]:

> La mise en récit de l'histoire, c'est la façon dont cette histoire est présentée au lecteur ou à l'auditeur; plus simplement, c'est le texte tel qu'il se présente à la lecture ou à l'audition. Les trois déterminants de la mise en récit sont: (I) *l'instance narrative* (qui raconte, à qui, et en quelles circonstances?); (2) *la focalisation* (de quelle(s) perspective(s) l'histoire est-elle «vue» ou «vécue»?) et (3) *la disposition temporelle* (l'ordre, la fréquence et la durée des événements «tels qu'ils sont racontés», par opposition à l'ordre, la fréquence et la durée des événements «tels qu'ils se sont déroulés»).[198]

No caso das obras em estudo, não podemos negligenciar, por exemplo, os pontos de vista do narrador, ou seja, as suas várias manifestações no tecido narrativo, intervenções essas que tomam «la forme didactique d'un commentaire autorisé de l'action»[199]. As longas cadeias de interpretações expressas pelo narrador de *Nana* e de *O Livro de Alda*

---

[195] Veja-se, a este respeito, as teorias defendidas por Susan Rubin Suleiman, *ibid.*, pp. 14 e18.
[196] *Ibid.*, p. 21. Esta definição torna-se bastante equívoca, na medida em que não estabelece diferenças entre romantismo, realismo e naturalismo. (Cf. Henri Mitterand, *Le Discours du Roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980).
[197] *Ibid.*, p. 190.
[198] *Ibid.*, p. 196.
[199] Gérard Genette, *Figures III,* Paris, Editions du Seuil, 1972, pp. 262-263.

revelam-se determinantes para a constituição de um substrato axiológico indispensável à identidade genológica do romance de tese.

A arquitectura narrativa é fundamental para a recriação da representatividade social naturalista. Neste sentido, o narrador ficcionaliza uma visão sociológica dos vários grupos sociais, recorrendo a personagens-estereótipos no processo de ilustração diegética. Neste sentido, o romance de tese também investe na densidade semântica das personagens, isto é, «ce sont les personnages qui fonctionnent comme des foyers du sens»[200].

Em suma, no Naturalismo, as personagens são caracterizadas poliedricamente pelo tipo, pelo aspecto físico, pelas qualidades morais, culturais e psicológicas. Quanto mais atributos caracterizadores reunirem, mais facilmente conquistam o estatuto «du vraisemblable, qui exige que les personnages soient plus nuancés, psychologiquement plus croyables (donc moins conséquents) dans les œuvres qui prétendent donner une image fidèle du réel que dans les œuvres où le réel n'est pas pertinent»[201].

Nesta ordem de ideias, Zola e Botelho retratam personagens-tipo fortemente delineadas, quer na saga familiar dos *Rougon-Macquart*:

> Il en a dressé l'arbre généalogique et met sur fiches tous les renseignements qu'il peut obtenir auprès de ceux qui ont connu les époques décrites. La série, qui comporte 20 romans et quelque 1200 personnages s'étend sur cinq générations. Zola y étudie «scientifiquement» une famille sur laquelle pèse une fatalité héréditaire (l'alcool et la folie) et les milieux sociaux dans lesquels évoluent ses membres, de la province à Paris, de la finance à la mine, du monde des artistes à celui des ouvriers.[202]

quer na série *Patologia Social*:

> O próprio título da série — «Patologia social» — enuncia o objectivo de ultrapassar os limites do individual, para passar a uma análise mais vasta da sociedade portuguesa, a partir de personagens entendidas como representantes de grupos ou classes sociais e protagonizando acções invariavelmente localizadas em Lisboa, ou nos seus subúrbios, cujos limites temporais não ultrapassam a segunda metade do século XIX.[203]

---

[200] Susan Rubin Suleiman, *op. cit.*, p. 227.
[201] *Ibid.*, p. 228.
[202] Emile Zola, *Nana*, Paris, Paris, Maxi-Livres, 2005, pp. 7-8.
[203] Maria Saraiva de Jesus, «Os epígonos», in Carlos Reis (dir.), *op. cit.*, p. 271.

Os escritores elegem personagens-tipo onde avultam as taras psicopatológicas, reveladoras do desequilíbrio das sociedades francesa e portuguesa. Esta representatividade social insiste na degenerescência e no declínio da sociedade finissecular.

É neste substrato descritivo da representatividade social das personagens-tipo que o romance naturalista se sobrepõe ao romance de tese. Como tal, «le roman à thèse tend à éliminer précisément ces aspects du personnage et de son histoire qui contribuent à les rendre vraisemblables»[204]. Este traço diferencial é importante; contudo, temos de encontrar outra singularidade mais significativa que possa contribuir para uma apreciação adequada dos géneros. Provavelmente, a mais expressiva será a que diz respeito à criação das personagens:

> Or, le roman à thèse a ceci de particulier parmi les genres réalistes «sérieux», qu'il tend systématiquement à *amalgamer les traits culturellement reconnus avec les traits dont la pertinence est spécifiquement idéologique* en créant ses personnages, que ceux-ci soient «principaux» ou secondaires.[205]

De certa forma, voltamos ao impasse inicial: apesar de não apresentarem um discurso ideológico explicitamente formulado, as obras consideradas encontram-se claramente enfeudadas ao substrato doutrinário naturalista, isto é, os escritores estão ligados a uma lógica de cariz determinista. Sabe-se os termos em que Zola, no *Roman experimental*, definiu o modelo doutrinário do Naturalismo, baseado no método científico de Claude Bernard:

> Claude Bernard démontre que cette méthode [expérimentale] appliquée dans l'étude des corps bruts, dans la chimie et dans la physique, doit l'être également dans l'étude des corps vivants, en physiologie et en médecine. Je vais tâcher de prouver à mon tour que, si la méthode expérimentale conduit à la connaissance de la vie physique, elle doit conduire aussi à la connaissance de la vie passionnelle et intellectuelle. Ce n'est là qu'une question de degré dans la même voie, de la chimie à la physiologie, puis de la physiologie à l'anthropologie et à la sociologie. [206]

Como acentua Carlos Reis, também Botelho teorizara sobre a sua filiação naturalista:

---

[204] *Ibid.*
[205] *Ibid.*, p. 229.
[206] Emile Zola, *Le Roman expérimental, op. cit.*, p. 48.

> Em primeiro lugar, os temas que escolhe, e através dos quais procura denunciar os aspectos negativos da sociedade da sociedade sua contemporânea reflectem o empenhamento social da arte defendido e praticado pelo Naturalismo. Em segundo lugar, os princípios expostos no prólogo da 2ª edição d'*O Barão de Lavos*[207], traduzindo o conceito determinista do ser humano, tão caro ao programa naturalista, confere a cada um dos romances o carácter de uma tese a ser defendida com o rigor e a objectividade próprios do registo científico. E, finalmente, as estratégias literárias que utiliza são em grande parte condicionadas pela demonstração dessa tese preestabelecida, ao serviço da qual a acção, personagens, tempo e espaço se transformam em meros instrumentos subalternos, e a ficção perde a autonomia e a surpresa. [208]

Podemos, então, confirmar que o tratamento dispensado às personagens, no romance de tese, é divergente daquele que, em sentido amplo, se detecta no romance realista-naturalista. As personagens, no romance de tese, são heróis definidos em «termes de son appartenance sociale et professionnelle, de sa religion, de ses idées politiques, philosophiques, etc»[209]. No romance naturalista, a personagem é analisada individualmente, mas, por ser uma personagem-tipo, é representativa de um grupo:

> Do que se trata é de acompanhar a evolução de um indivíduo exclusivamente sujeito à sua própria conformação orgânica em desequilíbrio, muitas vezes acentuada pela influência nociva do meio. Esta evolução, de que à partida se conhecem as etapas e, principalmente, o desfecho, pode ser acelerada pela intervenção de um elemento catalisador, destinado a denunciar e a precipitar o ponto de ruptura que, sob um aparente equilíbrio, se encontra já em decomposição.[210]

N'*O Livro de Alda*, a personagem principal é o elemento representativo das marcas de degenerescência, produto do seu complexo de bastardia, pois é fruto da relação da mãe com o padre da paróquia:

> Alda é o elemento através do qual se denuncia o frágil equilíbrio moral de Mário, incapaz de resistir às solicitações da novidade e do interdito. As personagens são, pois, explicadas

[207] Vd. *supra* pp. 51-52.
[208] Carlos Reis, *op. cit.*, p. 276.
[209] Susan Rubin Suleiman, *op. cit.*, p. 229.
[210] Carlos Reis, *op. cit.*, p. 276.

> sempre da mesma forma e limitam-se a cumprir um percurso sem surpresas, que as conduz, inexoravelmente, ao aniquilamento moral ou, mesmo, à própria morte.[211]

Em *Nana*, a personagem principal é descendente de uma família amaldiçoada : «l'influence pernicieuse de la célèbre fêlure héréditaire pour indure du comportement de tous les membres de sa famille les grandes lois de l'hérédité et du milieu qui devront révolutionner le monde»[212]. Nana está metaforicamente associada à mosca descrita na crónica de Fauchery, intitulada *la Mouche d'or*, que aponta o percurso de uma rapariga, onde a hereditariedade, a educação nefasta e o meio influenciaram e determinaram o seu comportamento sexual, acabando por encarnar o protótipo de vingadora do povo no aniquilamento da alta sociedade:

> …l'histoire d'une jeune fille, née de quatre ou cinq générations d'ivrognes, le sang gâté par une longue hérédité de misère et de boisson, qui se transformait chez elle en un détraquement nerveux de son sexe de femme. Elle avait poussé dans un faubourg, sur le pavé parisien; et, grande, belle, de chair superbe ainsi qu'une plante de plein fumier, elle vengeait les gueux et les abandonnés dont elle était le produit. Avec elle, la pourriture qu'on laissait fermenter dans le peuple remontait et pourrissait l'aristocratie. (…) Et c'était à la fin de l'article que se trouvait la comparaison de la mouche, une mouche couleur de soleil, envolée d'ordure, une mouche qui prenait la mort sur les charognes tolérées le long des chemins et qui, bourdonnant, dansante, jetant un éclat de pierreries, empoisonnaient les hommes rien qu'à se poser sur eux, dans les palais où elle entrait par les fenêtres. (*N*, p. 190)

Perante todas estas considerações, que apontam para um «programa de análise, de acordo com os pressupostos e o seu objectivo, e servido por uma terminologia científica, utilizada não só na explicação e construção das personagens, mas na própria composição metafórica do discurso»[213], não podemos afirmar, sem reservas, que nos encontramos perante um romance de tese. Com efeito, as particularidades na representação romanesca naturalista são, de certa forma, notórias, principalmente nos temas e estratégias escolhidos. *O Livro de Alda* é representativo desta arte combinatória:

---

[211] *Ibid.*, pp. 276-277.
[212]Chantal Bertrand Jennings, *op cit.*, p. 112.
[213] Carlos Reis, *op. cit.*, p. 278.

> Aqui se encontram, com efeito, todos os ingredientes indispensáveis ao cumprimento rigoroso de um projecto naturalista: o disfuncionamento orgânico determinante do comportamento, a influência das circunstâncias proporcionadas pelo meio, a interpretação médico-patológica das personagens e a insistência nas suas marcas mais instintivas, animalescas e, sobretudo, aberrantes.[214]

A análise apresentada vai ao encontro dos pressupostos e objectivos definidos em *Nana*, para além de outros elementos caracterizadores, como a precisão dos detalhes, que se assumem como fundamentais na descrição física e psicológica da mulher, elementos que contribuem para a veridicção no plano da enunciação narrativa:

> D'un autre côté, la force physique et morale de la femme est aussi décrite comme une arme à double tranchant. L'homme, d'un point de vue naturaliste, est soumis à des forces naturelles qu'il ne contrôle pas. Bien souvent la femme est associée, par sa sexualité – parfois «toute-puissante» – à ces forces incontrôlables.[215]

Segundo Zola, o romance deveria explicar a decadência social, mediante a demonstração de teses científicas. Porém, o escritor só em parte colocou as suas teorias em prática, pois, tal como a obra nos diz, podemos admitir uma cisão na objectividade científica, pelo que o autor deve ser lido como homem da literatura e não como um quase cientista. O romance *Nana* sofre várias influências de cariz literário, quer pelas aproximações preliminares ao Simbolismo, quer pelo sensível influxo do Decadentismo e, acima de tudo, pelo singular mundo de ficção que nele é construído, como podemos inferir pela leitura de Júlio Lourenço Pinto:

> O objectivo da arte não é a tese, mas a verdade. À combinação mais ou menos hábil de factos engendrados para demonstrar uma tese pode opor-se como antítese a combinação de outros factos, enquanto que à verdade não se pode opor outra verdade. A verdade é uma só e incontrastável, e, quando ela resulta da justa observação da realidade, está preenchido o fim supremo da arte.
>
> A fórmula naturalista, como a entendemos, visa certamente a um fito levantado; pelo conhecimento exacto da vida tende a melhorá-la; inspirando-se por um lado na natureza, e por outro guiando-se à luz da ciência que nos dá uma concepção verdadeira do universo, nutre uma aspiração de aperfeiçoamento, tem um ideal conscientemente

[214] *Ibid.*
[215] Micheline van der Beken, *op.cit.*, p. 11.

> definido e orientado para o problema do destino humano. É esta uma das características mais salientes que tão profundamente distinguem a moderna evolução naturalista de tantas banalidades que medraram à sombra do convencionalismo aferrado à imitação fetichista dos modelos; mas esses ensinamentos que resultam da investigação do mundo moral são o fruto de uma gestação espontânea, jactos de luz que emenam da verdade posta em acção e não o resultado de um esforço de demonstração rigorosamente científica.[216]

O mesmo acontece com *O Livro de Alda*: o romance denuncia, por um lado, a «interferência de um Romantismo remanescente, por outro lado é largamente ultrapassado por uma visão decadentista que se traduz, antes de mais, na presença obsessiva do insólito e do mórbido. Estes traços, que aparecem constantemente através de personagens e situações, são muitas vezes utilizados na criação de contrastes violentos»[217].

Com efeito, ambos os autores, confessadamente naturalistas, conciliam a influência simbolista-decadentista com o Naturalismo. Como tal, as duas obras participam apenas tangencialmente dos constrangimentos temático-discursivos do romance de tese e conseguem, em parte, superar a ortodoxia do modelo biologista-naturalista, abrindo portas aos novos ventos de mudança estético-literária.

b) Superação do modelo biologista-naturalista e prefigurações decadentistas: o triunfo da incerteza.

As obras em estudo constituem um importante testemunho da atenção crítica que ambos os escritores consagraram a tipos, situações e cenários sociais. Em rigor, estamos perante um pseudocientismo, pois, apesar de existir um substrato doutrinário nestas narrativas naturalistas, o escritor-observador vai muito além de uma crença incondicional na validade do modelo biologista-naturalista. A análise crítica das mentalidades, dos usos e dos costumes, dos gostos, bem como a descrição de determinados grupos sociais, em particular da burguesia, facultam um retrato vívido da sociedade fim-de-século.

Não esqueçamos, contudo, que, à data em que o romance *Nana* é dado à estampa, já o Simbolismo emergia como estética literária, enquanto manifestação de uma atitude

[216] Cf. Júlio Lourenço Pinto, *op.cit.*, p. 171.
[217] Carlos Reis, *op.cit.*, pp. 279-280.

perante a vida e concepção de arte, inserindo-se numa atmosfera mental de espiritualidade e idealismo antipositivista. *O Livro de Alda* é marcado por uma individualidade e um misticismo profundos que antecipam a estética simbolista-decadentista. Apesar de, em Portugal, o Simbolismo se ter manifestado de forma muito própria a partir da década de 80, é evidente que os caminhos foram, sem dúvida, bem diferentes dos do Simbolismo francês[218].

Ao cepticismo finissecular associa-se um estiolamento dos modelos e processos que o Naturalismo impunha. O próprio Zola, apesar da sua orientação cientificista, consegue superar posições estabelecidas, fugir à rigidez de cânones instituídos, embora não se verifique uma completa ruptura com a norma instituída. No entanto, é certo que, ao longo da sua vida literária, foram numerosas as oportunidades em que o escritor teve a possibilidade de emitir testemunhos: em prefácios, em crónicas de imprensa e, nomeadamente, nos seus romances em defesa de um modelo biologista-naturalista. Porém, a análise efectuada sobre a sociedade, através da crónica de costumes, revela uma escrita subjectivamente contaminada no tratamento caricatural das personagens, principalmente no que toca à psicologia das figuras femininas. Segundo Alain de Lattre, a visão da personagem feminina consubstanciada em Nana dá mostras de um nítido alcance simbólico:

> Une mort intérieure. Zola hausse jusqu'à des dimensions métaphysiques une affaire de demi-monde et, dans un ventre de putain, donne la condition de l'homme: une nécessité du mal et, sous le positif, de ce qui le détruit. Le travail de la nuit et le pouvoir du négatif.[219]

---

[218] Relembramos que o precursor do Simbolismo, em França, foi o poeta francês Baudelaire, com *Les Fleurs du Mal* de 1857. Contudo, em 1881, a esta nova manifestação literária é dado o nome de Decadentismo, vindo a ser substituído por Simbolismo num Manifesto publicado em 1886. Esse termo designa a corrente literária que se constituiu em torno dos *poètes maudits*: Verlaine, Rimbaud, Mallarmé. Reagindo contra o Realismo e a sua filosofia positivista, estes poetas preconizaram uma estética de sabor decadentista, encarada como meio de conhecimento do mistério do mundo, através da intuição poética e da linguagem simbólica e metafórica, em comum com as outras artes, designadamente a música e a pintura. Herdando do Parnasianismo o culto da Beleza, tal corrente explora as imagens impressionistas dos estados de alma (pampsiquismo), bem como a vivência mística do Universo (panteísmo), em oposição à vulgaridade de um quotidiano degradante, inspirador do tédio e do pessimismo, tudo isto expresso através do jogo fono-rítmico e musical do verso e da expressividade simbólica dos vocábulos. (Olegário Paz, António Moniz, *Dicionário Breve de Termos Literários*, Lisboa, Editorial Presença, 1977, pp. 201-202).

[219] Alain de Lattre, *Le Réalisme selon Zola*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, p. 59.

Esta análise da personagem feminina define claramente o objectivo de Zola aquando da caracterização das suas personagens, pois a sua construção vai bem para além da simples criação de tipos universais, que desempenhariam apenas uma função exemplar na economia romanesca. Nana é a imagem da liberdade expressa na sua sexualidade. Roland Barthes desqualifica a personalidade da heroína zoliana, convertendo-a numa metáfora da França do Segundo Império:

> On voit le mouvement symbolique de cette œuvre: Nana, la fille du peuple, pourrit la bourgeoisie, la perd – et se perd avec elle. A la débâcle de 1871, correspond une désagrégation de la France impériale, plus profonde, à la fois physique et morale: toute la société du Second Empire, corrompue par Nana, s'écroule: le peuple tient sa revanche.[220]

Toda esta supremacia se pressente no corpo da personagem feminina, acabando por ser apresentada no que tem de mais expressivo: o rosto. São descritos, em particular, os cabelos, os olhos e a boca, metonímias indiciais do erotismo no feminino, que, em Zola e Botelho, são secundadas pela figuração pormenorizada de outras partes do corpo: a pele, o pescoço, os ombros, os seios, a cinta, as pernas.

A descrição física assim centrada no erotismo feminino deixa antever uma figura de características decadentistas, isto é, possuindo atributos físicos da mulher fatal. As personagens dos naturalistas mais ortodoxos apresentam uma estreita interdependência entre os traços físicos e os traços psicológico-morais. Tanto Nana como Alda representam figuras de mulheres que contrastam com todas as outras personagens femininas da obra. Ambas cristalizam duas facetas da mulher do século XIX, representando, concomitantemente, Vénus e Salomé.

Os mitos referenciados, ao longo das obras, são também mitos de decadência. As figurações de Vénus e de Salomé representam a união simbólica entre o mundo espiritual e o mundo físico. Este processo permite ao escritor associar a personagem ao símbolo eterno da beleza e do desejo.

No Decadentismo que enforma a obra de Zola, não parece haver meio seguro de vencer as fraquezas do Desejo. Esta fraqueza encontra-se associada à imoralidade e hipersensualidade que regem os actos das personagens. A relação entre simbologia e

---

[220] Roland Barthes, « La mangeuse d'hommes», in *Œuvres complètes*, Tome I, Paris, Editions du Seuil, 1993, p. 493.

mistério é axial para a descrição das relações íntimas, que promovem a infiltração do mítico no universo romanesco:

> Quelques cas extrêmes méritent d'être évoqués ici. *Les Rougon-Macquart* de Zola semble renouer avec la tradition des sagas familiales et des récits généalogiques. En fait, le propos de Zola est tout contraire: l'histoire d'une famille est pour lui un moyen d'*explication* non de *construction* narrative, l'auteur se sert de «l'hérédité» pour former les caractères des personnages, non pour enchaîner leurs actes; il substitue une logique causale et essentialiste (visant à la «profondeur» biologique et parfois au «symbolisme» moral) à la logique de la pure narration, propre aux récits mythiques. Les héros des mythes archaïques se trouvaient en présence d'une tâche et accomplissaient des exploits sublimes et/ou monstrueux, des actions fondatrices et /ou transgressives à travers lesquelles se résolvait un grand problème universel; ceux de Zola ne font que subir passivement (et presque toujours en l'ignorant) la prédestination de leur caractère héréditaire. L'entreprise zolienne est donc aux antipodes des récits mythologiques traditionnels, et même si certaines figures de ses romans, par exemple Nana, sont parfois considérées comme «mythiques», le mot est à entendre ici dans son acception toute «moderne»: Nana *représente* symboliquement une essence d'ordre général, mais ce n'est là qu'une vision du dehors, une vision du lecteur, qui opère en termes de «caractère», pas en termes d'*événements*; les *actes* de l'héroïne, par lesquels elle s'inscrit dans le récit romanesque, n'ont aucun rapport avec les destins de l'univers, restent sans commune mesure avec lui.[221]

Júlio Lourenço Pinto acusa Zola de substituir a imaginação do escritor pela observação rígida:

> A sensação do real, substituindo-se exclusivamente à imaginação, como pretende E. Zola, não basta; a objectividade só, embora exerça uma acção capital na fórmula naturalista, é impotente para nos dar uma obra de arte viável. A sensação do real é apenas a chave para se chegar ao sentimento íntimo, sem o qual a emoção não se produz. A realidade que resvala pela superfície das coisas pode ser uma cópia exacta do que é

[221] Serge Zenkine, «Le mythe décadent et la narrativité», in Alain Montandon (dir.), *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, pp. 14-15.

palpável e objectivo, mas nunca toda a verdade, a verdade completa, a verdade artística em que coexistem o extrínseco.[222]

Em algumas das suas obras, Zola terá exagerado na observação do real, mas, em *Nana*, a componente da imaginação está bem presente, isto é, nela «a imaginação corresponde à observação psicológica»[223]. O mundo moral em que se movem os amantes de Nana está bem descrito, como é o caso do devoto Muffat que vive na encruzilhada do desejo e do dever. Apesar de se ter afastado fisicamente, emocionalmente estará para sempre ligado ao seu grande amor: Nana. No ocaso desse amor, ainda vive atormentado entre o desejo que o devora e a necessidade de preservar a sua honra e dignidade social:

> (…) C'était le comte Muffat, qui jetait un regard en l'air, sur une des fenêtres.
> «Vous savez qu'il pose depuis ce matin, raconta Mignon. Je l'ai vu à six heures, il n'a pas bougé… Dès les premiers mots de Labordette, il est venu là, avec son mouchoir sur la figure… Toutes les demi-heures, il se traîne jusqu'ici pour demander si la personne d'en haut va mieux, et il retourne s'asseoir… Dame! Ce n'est pas sain, cette chambre; on a beau aimer les gens, on n'a pas envi de crever.»
> Le comte, les yeux levés, ne semblait pas avoir conscience de ce qui se passait autour de lui. Il ignorait sans doute la déclaration de guerre, il ne sentait pas, il n'entendait pas la foule. (*N*, p. 402)

N'O Livro de Alda, a mesma sensibilidade é veiculada na descrição do amor decadentista endossada pelo juízo crítico de Gustavo, alter-ego do autor. A personagem assume uma funcionalidade pedagógica, identificando as influências perniciosas das mulheres e dissertando sobre como permanecer incólume a esses amores:

> Isola-te, faze com eu! Enleva-te nos teus próprios êxtases… e livra-te de imolar às sensações, de arrastar na vã conquista de afagos e ternuras! A materialidade é a morte. Os encantos da forma são pura ilusão; no gozo a posse é um efémero delírio dos sentidos… não vale a pena! (…) O mundo chama-te tolo, tímido, impotente?... Que te importa?... Podes confundi-los com o teu desprezo… ao passo que satisfarás a tua consciência e esclarecerás o teu espírito, lembrando-te de que todo o sentimento perde, quando se exterioriza, cinquenta por cento do seu valor, e de que dos movimentos do

[222] Júlio Lourenço Pinto, *op. cit.*, p. 122.
[223] *Ibid.*

nosso coração a única testemunha conveniente e capaz é ele e somente ele! *(LA*, p. 287-288)

Como salienta José Carlos Seabra Pereira, a propósito do amor decadentista, nele a mulher exerce uma ambivalente atracção no homem: se, por um lado, o seduz, por outro, esta sedução concita na mente masculina medos e fantasmas atribuíveis a uma educação conservadora e religiosa:

> No amor decadentista estão sempre presentes, como solicitações de confrontação polar mas de magnética compresença, um impulso de afastamento da mulher (às vezes religioso sentimento do carácter pecaminoso da sua beleza) e uma invencível atracção que a ela subjuga o homem. (…) Pelas vias paralelas ou convergentes da abulia, da nevropatia, da estesia sedenta de ineditismo, da contemplatividade esotérica, da bizarria diversiva de objectos ou actividades, das perversões sexuais – afirma-se o essencial da visão decadentista do Amor e da Mulher, enquanto reflexo de mais profundo drama espiritual: a compresença vital de ansiedade frenética (pelo que seja novo, mais pleno, infinito ou impossível) e de impotência reflectida.[224]

A decadência física está, também, presente nas deformações dos corpos e na predilecção mórbida revelada pelos autores. N'*O livro de Alda*, a personagem de Securas representa a ruína física e psicológica. Após uma vida desregrada, de sexo e vícios, a demência apodera-se deste homem, vítima de mulheres devoradoras. O espaço físico interior, o quarto do Securas, reflecte especularmente essa sordidez. A degradação física e psíquica, associadas a uma alma corrupta e plena de remorsos, une-se à ideia de exaustão sexual e vital:

> Porém de repente dá com os olhos em mim, confrange-se-lhe de terror o rosto, e pondo-se de salto em pé, logo exclama:
> – Que me querem!?... Não! não! Deixem-me… Não fui eu! Se morreu de fome, a culpa não foi minha… Ela que o diga, mesmo do outro mundo, se quiser ser verdadeira… E a Emilita também não fui eu que a perdi… Por isso, peço-lhes! vão-se embora! deixem-me… Os senhores hão-de ter tido também amantes… Pois pela alma, pela saúde, pelo amor delas, dos seus filhos, não me façam mal! Estou inocente… Não me prendam! Não me matem! (*LA*, pp. 291-192)

[224] José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1975, pp. 36-38.

Em *Nana*, a decrepitude física está simbolicamente representada na personagem do *marquis* de Chouard, sogro do amante da protagonista:

> Jeté là comme une loque humaine, gâtée et dissoute par soixante ans de débauche, il mettait un coin de charnier dans la gloire des chairs éclatantes de la femme. Quand il avait vu la porte s'ouvrir, il s'était soulevé, pris de l'épouvante d'un vieillard gâteux; cette dernière nuit d'amour le frappait d'imbécillité, il retombait en enfance; et ne trouvant plus les mots, à moitié paralysé, bégayant, grelottant, il restait dans une attitude de fuite, la chemise retroussée sur son corps de squelette, une jambe hors des couvertures, une pauvre jambe livide, couverte de poils gris. Nana, malgré sa contrariété, ne put s'empêcher de rire. (*N*, p. 389)

O nosso estudo assenta em três temas intimamente aglutinados — a prostituição, o casamento e a mulher — que surgem como sinais de uma crise de valores morais que redunda na decadência da família.

A prostituição assume-se como isotopia central das duas obras e aparece impiedosamente plasmada na obra dos autores, seja nas imundas vielas de Lisboa ou nas ruas e passeios nauseabundos de Paris e nos prostíbulos disfarçados, dirigidos por grotescas matronas. Ambos demonstram uma profunda sedução pelos *bas-fonds*, onde surge um submundo clandestino e miserável, recriado quer através das personagens-tipo, quer através dos ambientes evocados com nitidez visualista. Deste meio tão dissoluto quanto carenciado irrompem as personagens de Alda e Nana, exibindo o estigma de uma patologia ditada pela hereditariedade.

Quanto ao casamento, este é analisado sob a vertente do malogro ao longo das séries romanescas. Por um lado, n'*O Livro de Alda*, estamos em presença de um casamento ainda por consumar entre Mário e Branca; por outro lado, em *Nana*, encontramos um casamento esvaziado de sentido, simbolizado nas personagens de Muffat e Sabine. Deste modo se justifica o adultério praticado por ambos. De qualquer forma, à conjugalidade ortodoxa parece associar-se, sem excepção, a mentira, a indiferença e a hipocrisia.

Deste modo, o adultério compromete seriamente a estabilidade familiar. Intimamente ligada à dissolução do casamento e da família encontra-se a mulher, principalmente a mulher fatal, personificada em Nana e Alda. Ambas são personagens de carácter nocturno, dionisíaco, fonte de destruição, apenas parcialmente redutíveis à estrutura estereotipada da obra e à filosofia pessimista que são chamadas a justificar. A

figura das nossas protagonistas representa, ao mesmo tempo, decadência e vitalidade, o Demónio e o Anjo, a agressividade e a fragilidade. Na sua intensa corporalidade, resplandecem os impetuosos desejos libidinosos, exibindo marcas devastadoras de uma sexualidade disruptiva, geradora dos medos e dos conflitos internos que povoam o imaginário erótico decadentista.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

A análise dos dois romances de filiação naturalista – *Nana*, de Emile Zola, e *O Livro de Alda,* de Abel Botelho – permite-nos tirar algumas conclusões que se estendem à representação do erotismo, na sua vertente patológica e transgressiva, associado a um imaginário erótico naturalista representado por um sujeito enunciador de desejo – a mulher.

Numa época em que o discurso científico-filosófico interage com o discurso literário para definir a imagem da mulher como sendo histérica quase por natureza, este comportamento psicossexual transmite a ideia de que a mulher é um ser de sensualidade exacerbada, propensa, por tal facto, a praticar excessos sexuais que contribuíam para inevitáveis catástrofes sociais – o adultério e a desagregação familiar – e, também, para práticas sexuais moralmente dúbias – a homossexualidade e a prostituição.

Os medos e preconceitos do homem radicam na atávica concepção cristã de Eva pecadora e da mulher satanizada. Daí a configuração de uma imagem invertida, repositório de um modelo ideal aos olhos do homem, a de uma mulher casta, que se opõe à imagem da pecaminosa, a mulher ideal, que só se pode assemelhar à imagem da Virgem Maria. Esta oposição entre mulher-anjo e mulher fatal propiciou, por um lado, a emergência de uma

nova imagem feminina: a da mulher histérica. Por outro lado, conduz a uma nova reflexão sobre a metafísica do amor e da sexualidade no feminino, opondo-se, categoricamente, ao ideal romântico que defendia uma visão sacralizada da mulher, perspectivando-a como um objecto intocável e assexuado.

Assim, a banal e amaneirada literatura romântica era alvo de profunda crítica, principalmente nas obras romanescas como *L'Education sentimentale*, de Flaubert, *A Rebours*, de Joris Karl Huysmans, e mais tarde, *L'Œuvre*, de Zola. Estes escritores tiveram um papel determinante na mudança das mentalidades porque desmistificaram o amor neoplatónico, consignando à mulher um papel activo na expressão plena da sua sexualidade, bem representado por Ema, a célebre protagonista de *Madame Bovary*. É a figura feminina que reivindica um amor, por vezes ilícito, a meio caminho entre a vontade de comunhão espiritual e o desejo abertamente carnal. Também em Portugal, o conceito romântico de amor ideal, presente em obras como *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, ou *Uma família inglesa*, de Júlio Dinis, vai cedendo lugar a uma imagem mais matizada (e seguramente mais sombria) do erotismo e das relações entre os sexos.

Ora, as obras oriundas de França, *La Comédie Humaine*, de Balzac, e *Madame Bovary*, de Flaubert, e a polémica obra de Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, vieram revolucionar a visão da mulher, onde a componente erótica, as tentações carnais e a *jouissance* de amores proibidos são descritas numa linguagem de ousado despojamento típico dos realistas.

Deparamo-nos, também, com esta mudança de pensamento em *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós, onde a sensualidade instintiva de Amélia desperta os sentidos do jovem padre Amaro. O instinto sexual, estimulado pelo jogo amoroso, é concebido como uma simples força da Natureza, que emana da mulher para seduzir o homem. A mulher é vista como um ser fraco, incoerente e incapaz de resistir aos seus impulsos sexuais. N'*Os Maias*, as personagens femininas são retratadas como mulheres dissimuladas, envolvidas em relações adúlteras, apresentando facetas obscuras na sua personalidade ou na sua vida e, por isso, emissárias do trágico. As figuras femininas são analisadas em várias situações, em que a aparência não corresponde à realidade, tal como acontece na descoberta da vida passada de Maria Eduarda. A ironia do destino está patente na figura masculina de Carlos da Maia pelo facto de que, incapaz de se envolver numa relação amorosa consequente, acaba por encontrar, por fim, a mulher da sua vida, que se

revela enigmática, sensual, erótica e fatal. Este amor incestuoso torna-se impossível, demonstrando o irrevogável malogro da paixão.

Os retratos das personagens femininas abundam nas obras realistas e naturalistas. O carácter ostensivo da estética naturalista, norteada por um programa de representação objectiva e verosímil, contribui para uma melhor compreensão do Eros feminino. Esta atitude de *voyeurisme*, por parte do narrador ou de qualquer outra personagem masculina, tem como principal finalidade captar em cada mulher a verdadeira essência feminina. O olhar masculino desvenda cenas íntimas e peculiares em quadros de verosimilhança e a mulher é observada, de forma explicitamente sexuada, nos momentos preliminares de uma relação carnal.

Observar e analisar a mulher constitui a vocação quase obsessiva da escrita de Zola e de Botelho. A sedução e a tentação implícitas na *femme fatale*, são, ao mesmo tempo, objecto de atracção e de medo por parte do homem. O pavor da destruição provocada pelo sexo amedronta o cortejador; porém, a ânsia em possuía-la sobrepõe-se ao medo que ela lhe possa provocar.

Este ambíguo sentimento de atracção e repulsa encontra-se modelarmente representado nestas duas obras. Em *Nana*, a mulher histérica é retratada pelo seu comportamento erótico e sexual, aqui expresso pela personagem que dá o título à obra. Nana, a personagem principal, é a típica mulher caprichosa, sensual e ambiciosa, coagindo os amantes a gastos exorbitantes, conduzindo-os à falência ou à morte. Os sentimentos positivos apresentados em alguns momentos, nomeadamente naqueles em que exprime alguma ternura maternal, são, rapidamente, obliterados pelos atributos demeritórios que nela predominam: a mentira, a capacidade de dissimulação, a facilidade de sedução e posterior destruição do Outro. N'*O Livro de Alda,* a personagem principal é definida, por Securas, como sendo histérica, pela sua fisionomia e sensualidade. É o tipo de mulher fatal com a qual Mário descobre as fantasias do sexo, incapaz de romper o seu noivado com Branca, a mulher-anjo. Ambas as personagens, Nana e Alda, são construções tipicamente naturalistas, comprazendo-se nos prazeres do corpo, na indolência, nos deleites da mesa e do luxo, associados aos gozos sexuais. Podemos afirmar que estas três figuras femininas – Nana, Alda e Branca – se tornam simbólicas de diferentes vertentes de um ideal amoroso tridimensional: a figura angélica de Branca representa o amor puro, preconizado pela estética romântica; ela é a encarnação da *femme fragile* em oposição à *femme fatale*,

figuradas em Nana e Alda. A corrente naturalista tenta explicar, com bases científicas, comportamentos de mulheres, ditas histéricas, como Nana e Alda. No entanto, a construção destas duas figuras femininas é já prenúncio de influências decadentistas, pela excessiva opulência das suas formas físicas, pela desfiguração grotesca das feições de Nana, no leito de morte, pela aparência física mórbida e andrógina de Alda. Nana e Alda são sinédoques modelares da degenerescência finissecular.

Na realidade, notamos aproximações e interferências na configuração das duas heroínas, sobretudo porque são ambas objecto das aspirações místico-eróticas dos narradores, são ambas sensuais, eróticas e sexuadas. Muffat e Mário, amantes de Nana e Alda, respectivamente, procuram, inutilmente, apreender os mistérios do amor. Como tal, experimentam sensações de prazer, deslumbramento, êxtase e *jouissance*. Assim, ambas são a representação do mesmo ideal amoroso, associado à imagem ambígua do sexo masculino que anseia atingir o absoluto na relação amorosa, a despeito da sua precariedade. Ao intenso gozo erótico, procurado no comportamento sexual enigmático e canibalesco de Nana, corresponde a vitalidade frenética e sexual de Alda.

Esta mudança de comportamento da mulher em relação à sua vida amorosa, onde as sensações inéditas obtidas através da fruição sexual são detidamente analisadas pelos narradores, gerou acesa celeuma na crítica literária da época, perplexa com a ousadia da mensagem dos autores. Na realidade, ambos condenam enfaticamente o amor perverso, vivido no vício, na luxúria e no pecado, exaltando os valores morais e apelando à preservação do núcleo familiar. Ambos denunciam a moralidade hipócrita da burguesia que permite o adultério como prática corrente. Em síntese, trata-se de despertar nas consciências dos leitores a noção de que uma sexualidade menos ortodoxa e promíscua pode implicar incontáveis perigos: a doença, a demência, a ruína física e moral.

Zola e Botelho estribam a sua análise na observação directa das suas personagens, cujos comportamentos denunciam atitudes típicas de prostitutas legitimadas pelo meio desfavorecido de que provêm. Apesar de as diegeses se centrarem no tema da prostituição, os autores visam abordar as origens das referidas personagens e as precárias situações económicas em que se encontram, de molde a justificar convincentemente o recurso à prática da prostituição. Este comportamento socialmente reprovável e pouco dignificante surge como único recurso para uma mulher sem estatuto, privada de reconhecimento

social, ostracizada pela sociedade, que tenta sobreviver num ambiente adverso e preconceituoso.

Esta preocupação em observar, experimentar e explicar os fenómenos deterministas à luz de conceitos científicos, fundada no pressuposto de que o homem se encontra condicionado pelo meio em que vive, subjugado pelo factor da hereditariedade que modela o seu comportamento, tem como objectivo primordial transmitir ao leitor um conhecimento autêntico da realidade. Porém, a mensagem expressa supera, de longe, os ditames do modelo biologista-naturalista que separa o real da ficção. Como tal, seria inadequado qualificar, sem mais, estes dois romances naturalistas como romances de tese.

De facto, a análise da personagem feminina – a exaltação da sua beleza, como condição fundamental na relação erótica, interligada à mulher desejável e fatal, que desperta o desejo e o medo no inconsciente masculino – é-nos oferecida mediante uma linguagem poética, repleta de simbologia, em que o acto de olhar se associa ao de sentir. Nestas duas obras, a dinâmica do imaginário erótico encontra-se mitificada através de figuras bíblico-mitológicas – Alda é Madalena, a prostituta pecaminosa e Nana é Vénus, a emissária de Eros; em concomitância, ambas constituem figurações de Salomé, a princesa letal e sedutora. Sendo assim, o confronto estabelecido entre o Bem e o Mal é incontornável e a dilacerante luta entre Eros e Thanatos assume um papel capital na vida das personagens, pois estas só alcançam o perdão e a salvação na morte.

Nana e Alda são, pois, duas figuras de mulher construídas sob o signo mitopoético que reflectem o sentimento de culpa que lhes era socialmente imputado pela sociedade conservadora. Mulheres enigmáticas e dissimuladas, angélicas e satanizadas, entregam-se ao jogo da sedução e ao erotismo caótico, transmitindo, no fim de contas, a certeza de que o amor é – ainda e sempre – incerteza.

BIBLIOGRAFIA

1. BIBLIOGRAFIA ACTIVA

1.1. *CORPUS*

BOTELHO, Abel, *O Livro de Alda*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1982.

ZOLA, Emile, *Nana*, Paris, Maxi-Livres, 2005

1.2. OUTRAS OBRAS

BALZAC, Honoré de, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Librairie Générale Française, 1972.

BOTELHO, Abel, *Obras de Abel Botelho*, vol. I (escorço biobibliográfico e estudo linguístico de Justino Mendes de Almeida, ilustrações de Rui Palma Carlos), Porto, Lello & Irmão Editores, 1979.

_____, *Amanhã*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1982.

_____, *O Barão de Lavos*, Porto, Lello &Irmão Editores, 1982.

_____, *Fatal Dilema*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1983.

_____, *Próspero Fortuna*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1983.

BRANCO, Camilo Castelo, *Amor de Perdição (Memória duma Família)*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1983.

DINIS, Júlio, *Uma família inglesa – Cenas da vida do Porto*, Porto, Livraria Civilização, 1977.

FLAUBERT, Gustave, *L'Education sentimentale*, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1952.

_____, *Madame Bovary*, Paris, Flammarion, 1986.

GARRETT, Almeida, *Viagens na Minha Terra*, Livros de Bolso, Colecção Grandes Obras, Lisboa, Centralivros Lda, 1997.

HUYSMANS, Joris Karl, *A Rebours*, Paris, Fasquelle Editeurs, 1974.

QUEIRÓS, Eça, «Idealismo e Realismo», in *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais Páginas Esquecidas*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1965.

_____, *Uma Campanha Alegre de «As Farpas»*, vol.I, Porto, Lello & Irmão Editores, 1969.

_____, *O Crime do Padre Amaro,* Lisboa, Publicações Europa-América, 1988.

QUEIROZ, Eça de, *O Primo Bazilio: Episódio doméstico*, fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s/d.

_____, *A Tragédia da Rua das Flores*, Lisboa, Edição «Livros do Brasil», fixação do texto e notas de Mascarenhas Barreto, s/d.

_____, *Os Maias – Episódios da vida romântica*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, de acordo com a primeira edição (1888), s/d.

SIMON, Claude, *L'Herbe*, Paris, Editions de Minuit, 1977.

STENDHAL, Henri Beyle, *Le Rouge et Le Noir*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

ZOLA, Emile, *Les Rougon-Macquart: Histoire Naturelle et Sociale d'une Famille sous le Second Empire*, *Nana*, Paris, Fasquelle & Gallimard, 1961.

_____, *Les Rougon-Macquart: Histoire Naturelle et Sociale d'une Famille sous le Second Empire*, *L'Œuvre*, Paris, Fasquelle & Gallimard, 1966.

_____, *Le Roman expérimental*, Paris, Flammarion, 2006.

_____, *Germinal*, Paris, Fasquelle Editeurs, 1976.

_____, *Thérèse Raquin*, Paris, Librairie Générale Française, 1997.

_____, *Pot -Bouille,* Paris, Librairie Générale Française, 1998.

_____, *L'Assommoir*, Paris, Editions de la Seine, 2005.

2. BIBLIOGRAFIA PASSIVA

2.1. SOBRE AS OBRAS/AUTORES ESTUDADOS

ANDRADE, Maria Raquel Limão de, *A homossexualidade no feminino e no masculino: para uma abordagem sociológica dos romances de Abel Botelho,* O Barão de Lavos *e* O Livro de Alda (dissertação de mestrado em História Política e Social), Lisboa, Universidade Lusófona, 2003.

BECKER, Colette, SERVENIÈRE, Gourdin, Gina, et. al., *Dictionnaire D'Emile Zola*, Collection Bouquins, Paris, Editions Robert Laffont, 1993.

BEKEN, Micheline van der, *Zola, le dessous des femmes*, Bruxelles, Le Cri édition, 2000.

CALHEIROS, Pedro, «Zola et le naturalisme portugais», in *Le XIXe siècle au Portugal. Histoire-Société Culture-Art*, Actes du Colloque de Paris, (6-7-8 novembre 1987), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1988, pp. 123-154.

DEZALAY, Auguste, *L'Opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque*, préface de Henri Mitterand, Paris, Editions Klincksieck, 1983.

GRIVEL, Charles, «L'appareil de représentation naturaliste, ce qu'il marque le corps, le nu», in Pierre Cogny (dir.), *Le Naturalisme*, Colloque de Cerisy, Cerisy-La-Salle, Centre Culturel International de Cerisy-La-Salle, Union Générale d'Editions, 1978, pp. 197-230.

HAMON, Philippe, *Le Personnel du Roman: Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Librairie Droz S.A., 1983.

JENNINGS, Chantal Bertrand, *L'Eros et la Femme chez Zola, de la chute au paradis retrouvé,* Paris, Editions Klincksieck, 1977.

JESUS, Maria Saraiva de, *A Representação da Mulher na Narrativa Realista-Naturalista*, (dissertação de doutoramento em Literatura Portuguesa apresentada à Universidade de Aveiro), Aveiro, Universidade de Aveiro, 1997.

_____, «Erotismo decadentista e moralismo romântico n' *O Livro de Alda* de Abel Botelho», *Diacrítica*, nº 6 (1991), pp. 141-162.

LATTRE, Alain de, *Le Réalisme selon Zola*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.

MITTERAND, Henri, *Zola et le Naturalisme,* Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

MOISÉS, Massaud, *A Patologia Social de Abel Botelho*, Boletim da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, nº263, 1962.

REIS, Carlos, MILHEIRO, Maria do Rosário, et. al.(orgs.), «Os epígonos», in *História da Literatura Portuguesa,* vol.5, Lisboa, Publicações Alfa, 2001, pp. 253-292.

SEGINGER, Gisèle, «Naturalisme et mythe: Nana et Mélusine», in Henri Béhar (dir.), *Mélusine Moderne et Contemporaine*, coll. «Bibliothèque Mélusine», Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 2001, pp. 115-124.

THIAM, El Hadji Omar, «Les sources de *Patologia Social* d'Abel Botelho (1853-1917)», in *Actes du colloque interdisciplinaire : nouvelles perspectives de la recherche française sur la culture portugaise*, Clermont-Ferrand, Maison des Sciences de l'Homme, 2007, pp. 115-125.

TROYAT, Henri, *Zola*, Paris, Garnier-Flammarion, 1992.

2.2. *VARIA*

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de, *Teoria da Literatura*, vol.I, Coimbra, Livraria Almedina, 1996.

AUERBACH, Erich, *Mimésis: La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968.

AULAGNIER-SPAIRANI, Piera, CLAVREUL, Jean, et. al., *Le désir et la perversion,* Paris, Editions du Seuil, 1967.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.

BARREIRA, Cecília Maria Gonçalves, *Universos Femininos em Portugal. Retrato da Burguesa em Lisboa 1890-1930*, (dissertação de doutoramento em História Cultural e das Mentalidades apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), Lisboa, Universidade Nova, 1991.

BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, Tome I, Paris, Editions du Seuil, 1993.

BATAILLE, Georges, *O Erotismo*, Lisboa, Edições Antígona, 1988.

BECKER, Colette, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, 1998.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1995.

BOROSSA, Júlia, *A Histeria*, Coimbra, Livraria Almedina, 2001.

BOURNEUF, Roland, OUELLET, Real, *L'Univers du Roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

CAILLOIS, Roger, *O Homem e o Sagrado,* Lisboa, Edições 70, 1988.

CASCÃO, Rui, «Vida quotidiana e sociabilidade», *História de Portugal*, in José MATTOSO (dir.), vol.V, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, pp. 517-541.

CHEVALIER, Michel, *La littérature dans tous ses espaces*, Paris, CNRS Editions, 1993.

CHEVREL, Yves, *Le Naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

_____, *Le naturalisme: étude d'un mouvement littéraire international,* Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

DUBOIS, Jacques, *Les romanciers du réel de Balzac à Simenon,* Paris, Editions du Seuil, 2000.

FERREIRA, António Manuel (coord.), *Percursos de Eros-Representações do erotismo,* Aveiro, Universidade de Aveiro, 2003.

FOREST, Philippe, *Le Roman, Le réel- Un roman est-il encore possible?*, Nantes, Editions Pleins Feux, 1999.

FRAISSE, Geneviève, «De la destination au destin – Histoire philosophique de la différence des sexes», in Georges Duby e Michelle Perrot (dirs.), *Histoire des femmes en Occident - Le XIXe siècle*, Vol. 4, Paris, Plon, 1991, pp. 57-85.

FREUD, Sigmund, «Sexualidade Feminina», in Jayme Salomão (dir.), *O futuro de uma ilusão e Sexualidade feminina*, livro 9, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1974, pp. 77-97.

_____, BREUER, Joseph, *Etudes sur l'hystérie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

GENETTE, Gérard, *Figures I,* Paris, collection Points, Editions du Seuil, 1966.

_____, *Figures II,* Paris, collection Points, Editions du Seuil, 1969.

_____, *Figures III,* Paris, collection Poétique, Editions du Seuil, 1972.

_____, *Nouveau discours du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983.

GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Difel, 1999.

GUEDES, Fernando, *Dicionário Enciclopédico Português*, 10 vols., Lisboa, Editorial Verbo, 2006.

ISRAËL, Lucien, *L'hystérique, le Sexe et le Médecin*, Paris-Milan, Barcelone, Masson, 1992.

JESUS, Maria Saraiva de, «A difusão do Realismo e do Naturalismo em Portugal», in Carlos Reis (dir.), *História da Literatura Portuguesa,* vol.5, Lisboa, Publicações Alfa, 2001, pp. 27 e 40.

JÚNIOR, António Salgado, *História das Conferências do Casino*, Lisboa, Tip. da Cooperativa Militar, 1930.

KNIBIEHLER, Yvonne, «Corps et Cœurs», in Georges Duby e Michelle Perrot (dirs.), *Histoire des femmes en Occident - Le XIXe siècle*, Vol. 4, Paris, Plon, 1991, pp. 351-387.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, Paris, Editions du Seuil, 2005.

LAFORGUE, Pierre, *L'Eros Romantique - Représentations de l'amour en 1830*, coll.«Littératures modernes», Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

LECLAIR, Serge, *Démasquer le réel*, Paris, Editions du Seuil, 1971.

LOURENÇO, António Apolinário, *Estudos de Literatura Comparada Luso-Espanhola*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2005.

MACHADO, Álvaro Manuel, «A Geração de 70», in Carlos Reis (dir.), *História da Literatura Portuguesa,* vol. 5, Lisboa, Publicações Alfa, 2001, pp. 55-72.

MITTERAND, Henri, *Le Discours du Roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

MONIZ, Egas, *A vida sexual – Fisiologia e patologia*, Lisboa, Casa Ventura Abrantes, 1921.

PAZ, Octavio, *A Chama Dupla: Amor e Erotismo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995.

PAZ, Olegário, MONIZ, António, *Dicionário Breve de Termos Literários*, Lisboa, Editorial Presença, 1977.

PEREIRA, José Carlos Seabra, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1975.

PIERA, Aulagnier-Spairani, Jean Chavreul, et. al., *Le désir et la perversion,* Paris, Editions du Seuil, 1967.

PINTO, Júlio Lourenço, *Estética Naturalista : Estudos críticos,* Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996.

PIRLOT, Gérard, PEDINIELLI, Jean-Louis, *As Perversões sexuais e narcísicas*, Lisboa, Climepsi Editores, 2006.

PLATON, *Timée*, *Cristias*, Tome X, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

REIS, Carlos, *Introdução à Leitura de* Os Maias, Coimbra, Livraria Almedina, 1978.

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina, 1990.

SALOMÃO, Jayme, «As concepções de Freud sobre as fobias», in Jayme Salomão (dir.), *Sobre o mecanismo psíquico dos fenómenos histéricos e outros trabalhos*, livro 32, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1976, pp. 91-92.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa,* Lisboa, Editorial Presença, 1982.

SIMÕES, João Gaspar, *Vida e Obra de Eça de Queirós*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1980.

SULEIMAN, Susan Rubin, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

ZENKINE, Serge, «Le mythe décadent et la narrativité», in Alain Montandon (dir.), *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, pp. 10-22.

WALKOWITZ, Judith, «Sexualités dangereuses», in Georges Duby e Michelle Perrot (dirs.), *Histoire des femmes en Occident - Le XIXe siècle*, Vol. 4, Paris, Plon, 1991, pp. 389-418.