

A FIGURA FEMININA NO IMAGINÁRIO FRANCÊS DO SÉCULO XIX

Kedrini Domingos dos SANTOS*

RESUMO: A figura feminina ocupa um papel muito importante no ideário francês do século XIX. Nesse século conturbado, ela surge como um ser ambíguo, uma esfinge inacessível que artistas, escritores, filósofos e cientistas buscaram decifrar. Ao longo dos séculos, vemos a construção de uma imagem da mulher associada aos sentidos, ao corpo, ao pecado, ao mal e à morte, imagem que será recuperada e repensada no século XIX. Essa mulher cruel vai atrair e seduzir os homens com seus artifícios, revelando-se fatal a eles.

PALAVRAS-CHAVE: Figura feminina. *Femme fatale*. Arte. França. Século XIX.

No século XIX, vemos, a partir de um discurso misógino, o estabelecimento de uma oposição e de uma hierarquia entre homem e mulher, com a proclamação da superioridade do homem e a inferioridade da mulher, e o naturalista inglês Charles Darwin (1809-1882), com sua obra *A origem das espécies*, publicada em 1859, teria contribuído com essa ideia, na medida em que a apresentaria como fato natural¹. Para Darwin, a mulher teria parado em um estágio inferior ao homem em seu desenvolvimento e estaria mais próxima da fêmea dos animais e da criança, e tais ideias teriam influenciado várias obras da época (OLRIK, 1980).

* Doutora em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – santkelife@gmail.com

¹ Grandordy (2013) questiona a interpretação da condição feminina em Darwin, na qual ele teria sido um teórico da inferioridade natural das mulheres. Para a estudiosa, embora Darwin analise em termos evolutivos e históricos as razões da inferioridade das mulheres na sociedade da época, a educação seria, para ele, a forma de permitir igualdade no futuro, particularmente para as mulheres. Além disso, o biólogo teria visto a importância das mulheres e do amor materno na evolução afetiva e ética futura da humanidade. De todo modo, a teoria de Darwin contribui no debate sobre a condição feminina, e prepara para a representação de um certo poder feminino, que poderia passar a ideia para alguns de ser fatal.

Sob esta perspectiva, o historiador francês Jules Michelet (1798-1874) reflete sobre a relação entre o homem e a mulher nos livros *L'amour*, escrito em 1859, *La femme*, de 1858, e *La sorcière*, ensaio publicado em 1862². De acordo com Michelet (1859), a questão do amor, essencial no século XIX, está ligada às bases da sociedade. Para ele, a mulher é um ser bem diferente do homem, oposto em tudo: nos gestos, na maneira de pensar, de falar e agir. Ainda de acordo com suas ideias, a mulher é uma pessoa doente e seus caprichos seriam o resultado de seus sofrimentos, devendo por isso ser supervisionada pelo homem.

O criminologista Cesare Lombroso (1896), em *La femme criminelle et la prostituée*, entende, por sua vez, que “[...] a mulher é intelectualmente e fisicamente um homem parado em seu desenvolvimento [...]”³ e quase não há diferença entre a fêmea dos animais, o selvagem, a criança, a mulher normal e a prostituta (OLRIK, 1980). A mulher deveria buscar parecer-se com o homem culto, civilizado, aquele que domina seus instintos, embora ela se assemelhe ao homem primitivo, com seus instintos e sua animalidade, revelando-se assim uma armadilha da natureza.

O filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788-1860), que influenciou toda uma geração com seu cinismo e pessimismo em relação à alma humana, difundiu a ideia de que a mulher é naturalmente incapaz de se elevar no domínio do pensamento, sendo, inclusive, inabilitada para compreender a arte. O escritor francês Guy de Maupassant (1850-1893), influenciado pelo pensamento de Schopenhauer, resume, em *“La lysistrata moderne”*⁴, as ideias do filósofo, para quem o aspecto exterior da mulher revelaria que ela não está destinada a realizar nem grandes trabalhos intelectuais nem materiais. Além disso, ela seria apta a cuidar das crianças visto que ela é pueril, fútil e limitada; ela seria uma criança grande, uma intermediária entre a criança e o homem. Se este se caracteriza pela razão e inteligência, a mulher se apegaria às aparências e às coisas fúteis e não teria nem bom senso, nem capacidade para a abstração. Conforme colocação do escritor, as mulheres não têm “objetividade do espírito”, indispensável na realização de um trabalho intelectual e por isso não teriam produzido obras originais: “Elas não têm nem um poeta, nem um historiador, nem um matemático, nem um filósofo, nem um estudioso, nem um pensador.” (MAUPASSANT, 2008, p.279). O escritor apresenta algumas exceções, como Safo ou George

² Confira Michelet (1859, 1858, 1879).

³ Todas as traduções apresentadas neste texto são nossas, exceto aquelas cujas referências indicarem edições em português.

⁴ Crônica publicada em 1880. Confira Maupassant (2008).

Sand, embora suas qualidades sejam vistas com ressalvas. Isso ocorre, de acordo com Maupassant, porque o trabalho intelectual não é uma qualidade própria da mulher; sua natureza seria agradar e o amor seria seu verdadeiro domínio.

Mesmo com sua inteligência e vigor físico, o homem tornar-se-ia escravo e objeto da mulher: “Ela se tornou a inspiração de suas ações, a esperança de seu coração, o ideal sempre presente de seu sonho.” (MAUPASSANT, 2008, p.280). Ainda de acordo com o escritor:

O amor, essa função bestial da besta, essa armadilha da natureza, tornou-se em suas mãos uma arma de dominação terrível: todo seu gênio particular foi exercido para fazer disso que os antigos consideravam insignificante a mais bela, a mais nobre, a mais desejável recompensa dada ao esforço do homem. Senhora de nossos corações, ela era senhora de nossos corpos. E vemos isso em todos os povos. Rainha dos reis e conquistadores, ela fez com que se cometessem todos os crimes [...]; e, se a civilização moderna é tão diferente das civilizações antigas e das civilizações orientais, desdenhosas do amor, que é chamado de ideal ou poético, é ao gênio particular da mulher, a sua dominação oculta e soberana, que devemos isso certamente. (MAUPASSANT, 2008, p.280).

Apesar de ocupar, de acordo com o escritor, um lugar preponderante na sociedade, Maupassant chama a atenção para o fato de a mulher reivindicar direitos iguais aos dos homens, situação incômoda para eles, que faz com que a mulher seja julgada com frieza pela razão e bom senso masculinos e vista como uma “Lisístrata moderna”. Com ironia, o escritor critica as reivindicações da mulher, como o voto; para ele, trata-se de um retrocesso, não um avanço. Ao mesmo tempo, o autor elogia as mulheres que buscam ser apenas belas e atraentes, e que são, portanto, motivo de felicidade e prazer, em quem os homens depositam sua esperança e consolo.

Embora compartilhem a situação do homem na organização social, as mulheres são vistas como o segundo sexo, feitas para ficar de lado e em segundo plano. Em “*La lysistrata moderne*”, Maupassant (2008) chama a atenção para a quantidade de filósofos que pensaram e falaram da mesma maneira, desde Sócrates e dos gregos, que relegaram as mulheres ao lar para gerar filhos para as repúblicas. De acordo com o escritor, todas as nações concordaram com o ponto de vista de que a leviandade e a mobilidade eram a base do caráter feminino. Em “*Séance publique*”, Maupassant (2008) reafirma as ideias contidas na “*Lysistrata*

moderne”. Ao discursar sobre as reivindicações femininas, o escritor francês entende que a mulher é menos dotada fisicamente e intelectualmente que o homem, mas ela tem o encanto e a graça, que fazem dela uma soberana, visto que ela seduz e cativa, sem usar a força. Ela é vista como inspiração do homem e recompensa por seus esforços.

A ideia de que o feminino estaria associado ao corpo e às pulsões e o masculino ao espírito já aparece na Antiguidade e é desenvolvida na Idade Média. De acordo com Bloch (1995), a narrativa da criação, na qual a mulher teria surgido do homem foi adotada no final do Império Romano e durante o período medieval por comentadores medievais como Fílon Judeu, Crisóstomo, Jerônimo e Agostinho, que entendem o aparecimento sequencial dos sexos de forma hierárquica. A criação dos dois sexos em um processo serial estaria ligada à nomeação das coisas por Adão, e a designação das coisas mostraria o poder do homem sobre elas, inclusive sobre a mulher. Ela seria, nessa perspectiva, uma derivação do homem, que teria surgido cronologicamente antes dela, e ele, por sua vez, seria uma criação direta de Deus. Esta ideia da ordem de surgimento foi estipulada como ordem social, na qual o homem precederia a mulher. Vista como complemento do homem, a mulher, concebida desde o começo como secundária, derivada, passa a ser identificada com tudo aquilo que é inferior, depreciado, escandaloso e perverso e a justificação dessa misoginia estaria implícita na criação de Adão e depois de Eva (BLOCH, 1995).

Se Adão é criado diretamente de Deus, então ele teria existência plena, na medida em que teria participado de uma unidade original e faria parte da unicidade com Deus, definido como a natureza do um, aquilo que é universal e eterno, sinônimo da verdade. Eva, por outro lado, adquire existência apenas como parte de um corpo criado anteriormente e diretamente por Deus. Nessa lógica, ela, como parte, só pode aspirar à inteireza do homem e, por isso, é vista, no pensamento medieval, como subproduto de uma parte essencial. Ela seria a ramificação da divisão e da diferença e faria parte, desde o início, daquilo que é acidental. Se o masculino é associado à unidade, ao que é ordenado, limitado, cognoscível, ímpar, direito e luz, o feminino, por sua vez, associa-se ao oposto, à multiplicidade, visto como desordenado, ilimitado, incognoscível, esquerdo, par e treva. Se o masculino expressa estabilidade, solidez e força da fixidez, o feminino expressa variação, mudança e fragmentação (BLOCH, 1995).

Conforme o estudo de Bloch (1995), no pensamento medieval, a humanidade do homem viria do fato de ele ter sido formado diretamente por Deus e ser sua imagem, partilhando sua divindade. Ele estaria ligado, assim, ao

espírito, ou alma. Quanto à mulher, ela seria relegada à esfera da matéria e do corpóreo e permaneceria presa ao desejo e à sexualidade e sua humanidade estaria ligada à parte nela que teria vindo do homem. Se todos os humanos participam desde o começo do estado do pecado do corpóreo, a mulher seria a causa disso e corporificaria a corrupção material associada à carne, aspecto que marca a condição decaída da humanidade. A associação da mulher com a matéria perdura pelo tempo e a ideia do homem ligado ao domínio do Universal e a mulher com o particular se transforma no século XIX em uma associação do homem à abstração, e, portanto, com a capacidade para a filosofia, e da mulher aos detalhes, ou seja, uma disposição natural em direção ao acessório e ornamental.

O contraste entre forma e matéria, alma e carne foram atribuídos desde o início ao homem e à mulher, e a relação entre masculino e feminino construída a partir da analogia entre o mundo da inteligência e o dos sentidos, que vem da tradição platônica, integra essa visão. Fílon Judeu, sob a influência do platonismo, teria transformado o relato do Gênesis em alegoria em que o homem é a mente e a mulher é percepção sensorial; entende também que a superioridade da mente sobre o corpo corresponderia à superioridade do homem sobre a mulher. Assim, se o homem é associado à inteligência e à alma racional, a mulher é vinculada aos sentidos, ao corpo, e suas necessidades, e às faculdades animais (BLOCH, 1995). Para Carolyn Bynum (apud BLOCH, 1995, p.39), “[o] masculino e o feminino foram contrastados e avaliados assimetricamente como intelecto/corpo, ativo/passivo, racional/irracional, razão/emoção, autocontrole/concupiscência, julgamento/misericórdia, ordem/desordem.” Nesta lógica, a partir do discurso medieval, o homem deve governar a mulher, como o intelecto deve controlar as paixões.

Se o aspecto espiritual e racional é um elemento masculino e o corpo, a matéria e os sentidos são vistos como feminino, então mulher e corpo da mulher, no discurso misógino medieval, seriam sinônimos. A associação da mulher ao corpo e às paixões corporais provoca no homem um medo à incontrollabilidade do corpo e de seus impulsos, daí a desconfiança em relação à mulher. O medo da feminilidade corresponde a um medo dos sentidos (medo da mulher como corpo e do corpo como mulher), ou seja, medo do que existe de “feminino” no ser-humano. A aliança da mulher com os sentidos em oposição à mente faz com que a sensualidade que ela encarna seja uma ameaça, pois pode privar a alma da razão e, portanto, da liberdade.

Como o que há de racional e espiritual na mulher é elemento masculino, o lado irracional, emocional e material, ou seja, aquilo que se opõe ao racional,

corresponderia, por outro lado, à parte feminina, a qual também está presente no homem. Vemos, a partir do Romantismo, um esforço para equilibrar os princípios da racionalidade e da irracionalidade, os quais são intrínsecos ao ser-humano, e a retomada e valorização de aspectos como sensibilidade, intuição, sentimento e emoção, os quais, como pudemos observar, são associados ao feminino. Na segunda metade do século XIX, a mulher é vista como fonte de inspiração, mas como ela incorpora elementos como os sentidos, a percepção, o corpo e as paixões, bem como o que é misterioso e desconhecido, que são tidos como perigosos, tendo em vista seu caráter instável e incontrolável, a desconfiança da mulher e a ameaça que ela representa ao homem se traduziriam na desconfiança dos sentidos e em tudo o que não corresponde ao universo da razão. Podemos entender, assim, que o esforço para provar a inferioridade do feminino em relação ao masculino estaria ligado ao desejo de reafirmar a superioridade da razão sobre os sentidos.

Na época moderna, o mal aparece no amor, na medida em que há uma “sedução malsã que nos atrai e nos vence” (PAZ, 1994, p.53); ele vem carregado de desejo e desprezo, sensualidade e ódio, desespero, cólera e desamparo e manifesta-se, nos novos tempos, através do adultério, do suicídio e da morte, além do culto à mulher, objeto do amor. A mulher torna-se misteriosa ao homem dessa época e isso ocorre:

[...] devido aos discursos que buscavam conhecê-las, que fizeram da sexualidade feminina um “problema” e tratavam as suas doenças como formas de desqualificação social originárias das profundezas sombrias. Mas também tornaram-se desconcertantes em virtude das próprias mudanças que estavam ajudando a introduzir. (GIDDENS, 1994, p.71).

A mulher assombra o imaginário de todo o século. O Romantismo consagra-se à “mulher-musa”, compreendida como mediadora do infinito. A figura feminina, enquanto musa, evoca a pureza e inspira o homem, revelando-lhe seu gênio criador; enquanto “madona”⁵, ela simboliza a promessa de salvação. Nesse

⁵ A figura da Madona, que domina na primeira metade do século XIX, recupera a imagem da Virgem Maria, celebrada pela religião católica, para quem ela pertence à terra, pelo sentimento maternal levada à máxima expressão, e ao mundo divino, pelo filho salvador que ela apresenta a todos. Em 1854, Maria é proclamada Imaculada Conceição e, de acordo com esse dogma, ela é isenta, na concepção, do pecado original, além de ter tido uma vida livre de pecado, tornando-se assim uma mulher intacta, inocente e imaculada. Tal dogma se opõe, entretanto, ao ideário católico que via a mulher como ser vazio e oco, sendo preenchido pelas fraquezas, paixões e interesses humanos. Vista como fraca contra o prazer, a religião surge como indispensável apoio para sua fragilidade, uma

caso, o amor, assim como o sonho, torna-se o limiar desse ideal buscado pelo artista. Todavia, essa idealização apresenta um lado sombrio: sob essa imagem etérea da santa ou da madona “[...] palpita a inquietante sensualidade da Vênus antiga [...]” (KSIAZENICER-MATHERON, 2000, p.19), desfazendo assim o sonho sublime do poeta. Ao tentar evocar o corpo feminino na materialidade da forma artística, o ideal encarna também a realidade do desejo⁶ e, nessa perspectiva, a imagem feminina surge de forma ambivalente. A visão positiva da mulher, na qual ela é idealizada, vista por sua pureza e inocência, alcançando *status* de musa ou anjo, e cuja beleza física associa-se à beleza da alma, cede lugar a outro tipo de mulher, também bonita, mas que é sedutora e perigosa (PRAZ, 1996).

A contradição entre a idealidade e a sensualidade, entre o masculino e o feminino surge de maneira recorrente nos temas e nas obras ficcionais do século XIX. Encontramos o desdobramento sistemático da figura feminina, onde há, em sua complexa imagem, o conflito entre obra e modelo, onde a beleza maléfica reúne todas as suas contradições. O jogo de espelhos permite a separação entre o ser e a aparência e o jogo com o artifício possibilita o nascimento dessas imagens ambivalentes. A mulher revela-se, assim, simultaneamente, “[...] musa e obra [...] modelada pelo olhar apaixonado da coletividade, atriz ou cantora, quadro animado que permite ver menos seu próprio ser que o puro desejo do Outro.” (KSIAZENICER-MATHERON, 2000, p.19).

De acordo com Dottin-Orsini (1996), a literatura da segunda metade do século XIX apresenta uma mulher cruel, que assusta os homens, ao mesmo tempo em que os seduz e os atrai. São “monstros” que provocam mal-estar e cujas belezas são mortais. De musa, a mulher torna-se um ídolo estéril que mata a “palavra profética”, como Salomé (KSIAZENICER-MATHERON, 2000, p.20).

aliada natural de seu pudor e ignorância. Junta-se ao culto mariano as aparições de Maria ao longo do XIX, como a aparição de Lourdes em 1858. A partir dessas referências, Maria surge como um ser sobrenatural, que não é da ordem do carnal e o culto da mulher e da castidade se exalta, entretanto, a mulher sem a marca da pureza e da castidade é associada ao pecado e à perversão (MICHAUD, 1985).

⁶ De acordo com Michaud (1985), nos artistas do século XIX, o desejo mistura-se com a contemplação e estabelece-se uma dialética entre a Madona e a Musa: os dois femininos são unidos por uma ligação complexa, definida em termos ora de equivalência, ora de rivalidade e exclusão. As duas participam do culto da beleza e da perfeição sensual. Amante e emblema da poesia, a Musa compartilha com a Madona o fato de ser ao mesmo tempo uma criatura carnal e ideal. A musa também restaura a “pureza”, associada em geral à Virgem Maria, preservada do pecado original. Recupera-se, assim, a ideia da pureza do coração daquele que se entrega ao amor divino e a virgem surge como modelo de toda alma crente e “[...] a poesia, feminino supremo, é exercício de santidade, único lugar possível de salvação.” (MICHAUD, 1985, p.16). A redenção salvadora, ainda que contestada pelos escritores, pode ser vista como uma luz no fim do túnel e, embora o conceito de redenção seja esvaziado nesse século conturbado, cabe aos poetas tentar restituir-lhe um sentido.

Assim, a mulher é vista ora como anjo, “naturalmente” boa, altruísta, capaz de se sacrificar, ora como demônio, “naturalmente” cruel e falsa, associando-se a vícios, à mentira e à imoralidade. Nesse caso, ela é a “messalina” de hábitos devassos, cujo amor visa o prazer, cuja figura corresponde à mulher sensual e libertina, que inebria e encanta mais do que os vinhos e drogas. Por vezes, estas imagens se misturam revelando a coexistência na mulher de ambos os aspectos: “a crueldade e a caridade” (LOMBROSO, 1896, p.30); em todo caso, vulgar ou sagrada, ela é considerada, no final do século XIX, como um ser perigoso.

Sendo compreendida por muitos como destinada à maldade, a mulher passa a ser definida pela expressão “*femme fatale*”, a qual, através de sua perversidade deliberada, pode conduzir o homem à ruína ou à morte (PIERROT, 2007). Mas, como demonstra Dottin-Orsini (1996), ela não é apenas a mulher que mata, visto que se confunde com a megera temível, com aquela que estraga a vida de um homem, com a mulher depravada de imoralidade contagiosa⁷ ou com a bela mulher poderosa e cruel. Celebrada ou amaldiçoada, essa mulher “terrivelmente bela”, e fatal ao homem, era um “[...] mistério insondável tanto para si própria como para o homem.” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p.15).

Sobre a *Femme fatale*, ela é sobretudo um tema de representação artística que se afirma no final do século XIX, aparecendo na ópera, nas artes plásticas ou na literatura, especialmente na francesa. Chateaubriand, Flaubert, Mérimée, Victor Hugo e Sue são exemplos de escritores que abordaram esta temática, assim como Villiers de l’Isle-Adam e Guy de Maupassant.

A associação entre a mulher e o mal não é, entretanto, uma invenção do século XIX. Como demonstra Praz (1996), sempre houve mulheres fatais no mito e na literatura, pois eles são apenas espelho fantástico da vida real e sempre propuseram exemplos mais ou menos perfeitos de feminidade tirânica e cruel. Encontramos esta situação já no mito da criação na *Bíblia* e em outros textos que remontam à Antiguidade, sendo associada ao pecado original e à origem do mal.

⁷ A psiquiatria no século XIX entendia a histeria como um transtorno mental associado às mulheres e que passou a ser atribuída ao comportamento feminino em geral. A histérica ficou como modelo da mulher que dá livre curso a suas emoções, a seu inconsciente, a comportamentos de sedução incontrolados. Ela alimenta a crença em uma especificidade do psiquismo feminino, que podia ao mesmo tempo fascinar e revelar-se perigosa. Inclusive, algumas mulheres eram internadas como histéricas, acusadas de ninfomania ou de sedução. Os retratos de cortesãs e das prostitutas se multiplicam na literatura e geram discursos agitados. Há uma visão exacerbada da sociedade sobre a conduta feminina na segunda metade do século XIX. A histeria no século XIX vai concentrar muitas angústias sociais que atribuem à mulher o flagelo da época, a sífilis, por conduzir o homem à doença, à loucura e à morte (GRANDORDY, 2013).

Na *Bíblia*⁸, em Gênesis, diz-se que Deus criou o homem à sua imagem e semelhança e só posteriormente, da costela de Adão, é que foi criada a mulher, Eva. Auraix-Jonchière (2002) chama a atenção para a possibilidade de o discurso mítico do velho testamento ter sido alterado com o tempo e, a partir dessa interpretação, Deus teria criado homem e mulher à sua imagem, e essa afirmação negaria a versão anterior. Essa leitura oferece duas interpretações possíveis. A primeira seria a de que o homem, sendo criado à imagem e semelhança de Deus, teria sido originalmente perfeito, situação que permite pensar na ideia de androginia, e a separação de Eva representaria a cisão da criatura original em duas. A segunda leitura possível do mito da criação entenderia que, a exemplo dos animais, criados em pares, Deus teria criado simultaneamente o homem e a mulher, considera-os iguais em sua humanidade, Adão e uma mulher que antecedeu Eva, e essa mulher primordial seria Lilith, que teria fugido, reivindicando direitos iguais. Diante da queixa de Adão, Deus teria transformado Lilith em um demônio feminino, a rainha da noite e do mal e, em decorrência da rebelião de Lilith contra o criador e Adão, ter-se-ia a criação de Eva a partir da costela de Adão. No entanto, Eva, convencida pela serpente de que ao comer do fruto proibido seriam como Deus, teria levado Adão a desobedecer às ordens divinas e, ao comerem do fruto do conhecimento, passaram a ter consciência de si mesmos e dos outros, do bem e do mal. A punição para tal ato foi a perda da imortalidade, a expulsão do paraíso e a condenação a vagar pela terra, vivendo de seu próprio trabalho. Além disso, a descendência de Eva, originada, portanto, do pecado original, seria amaldiçoada com a inveja, o ciúme, a violência e a morte. Nos mitos produzidos por uma sociedade patriarcal e patrilinear, imbuída de uma ideologia machista, a mulher é vista como um ser perigoso, que precisa ser controlado. Lilith e Eva, esposas de Adão, comprovariam isso, na medida em que mesmo Eva sendo feita do homem, situação que deveria subjugar-la mais facilmente, mostrou-se perigosa e desobediente (PRAZ, 1996).

Já na Antiguidade clássica, a mulher é associada à origem do mal. Na *Teogonia* de Hesíodo (2007), encontramos o relato mítico de Prometeu e Pandora ligado à origem da condição humana. Esse momento corresponde também à passagem do estado de natureza para a cultura. No início havia o Abismo, depois vem a Terra, acompanhada do Amor “o mais belo entre Deuses imortais” (HESÍODO, 2007, p. 39); do Abismo nasce a Noite e desta sai o Éter e a Luz do dia. Assim, percebemos que no começo havia o vazio e o caos e que a luz é posterior à noite.

⁸ Confira Bíblia (2001).

A beleza aparece com a deusa Afrodite, nascida de Cronos, acompanhada por Eros e seguida pelo Desejo, e coube a ela “[...] as conversas de moças, os sorrisos, os enganos, o doce gozo, o amor e a meiguice.” (HESIODO, 2007, p.113). Mas a beleza também aparece com a primeira mulher, Pandora, o “belo mal” criado por Hefesto e presente de Zeus aos homens, como retaliação ao fogo roubado pelo titã Prometeu.

Esse “belo mal” é ambíguo, pois seduz com sua beleza e traz “todos os males para a humanidade” (LAFER, 1996, p.67). A primeira mulher, na versão da *Teogonia*, aparece com atributos e recursos dos deuses que a confeccionam: de Hefesto, a nova forma, feita de terra e água, recebe a linguagem, a voz, e a força humanas; quanto à aparência, em um processo de imitação, vemos que o rosto deve se assemelhar àquele das deusas imortais e o corpo à bela forma de virgem. Surge nesse momento, segundo Lafer (1996), a ambiguidade da mulher, que é a primeira de sua espécie, mas não é totalmente nova, pois seria constituída de elementos provenientes dos deuses e deusas. De Atena e Afrodite ela recebe atribuições que são ao mesmo tempo complementares e opostas. Atena, a deusa virgem, representa a sabedoria e a habilidade, ensinando a Pandora o ofício de tecer. Guerreira, a deusa visa a separação e forçaria a existência da dualidade. Virgem como Atena, Pandora surge como figura ambígua, na medida em que há nela a proibição do que é feminino no próprio feminino. A deusa Afrodite, por sua vez, acompanhada de Hímeros, o desejo, e Eros, o amor, e representada pelas Graças, pela Persuasão e pelas Horas, evoca os atos amorosos, a união dos elementos contrários e a fecundidade. A deusa tenta unir os opostos e criar a unidade, mas ela também associa o tema do amor ao da morte, já que a perpetuação da espécie implica necessariamente a ideia de morte (LAFER, 1996). A primeira mulher, polarizada entre o desejo e a pureza, traz em si a condição mortal e “[...] carrega consigo mais poderes de destruição do que o princípio da fecundidade.” (LAFER, 1996, p.71). Hermes, por seu turno, com sua agilidade, a arte de guardar segredos e o senso de oportunidade, teria colocado no novo ser a dissimulação e a “mente de cão”. Nessa perspectiva: “Pandora participa da natureza divina pela sua aparência, da natureza humana pela força e pela fala, da natureza animal pela mente de cão.” (LAFER, 1996, p.71). A bela aparência, as mentiras e as sedutoras palavras têm, aliás, papel importante na prática da sedução feminina.

Assim como no mito da criação cristã, é com a primeira mulher, e sua curiosidade, que, na mitologia grega, se situa a origem dos males humanos e a distinção entre mortais e imortais. Com ela, extingue-se a situação paradisíaca, na

qual os homens viviam com os imortais, longe dos males, da fadiga e da doença, dando início a um novo tempo cheio de limitações e dificuldades, surgindo o trabalho e o cansaço. Embora sua existência não substitua a situação anterior, ela imitaria, sob o aspecto de beleza sedutora, a felicidade ausente (LAFER, 1996). De acordo com Vernant (apud LAFER, 1996), com o sacrifício de Prometeu e o aparecimento de Pandora, o homem passa a se encontrar entre os animais e os deuses, sem, no entanto, se identificar completamente com nenhum dos dois. A separação entre mortais e imortais cria espaços próprios a cada um, de modo que a comunicação entre os dois mundos pode ocorrer apenas em algumas situações, sendo o ritual do sacrifício uma delas. Na *Teogonia* vemos surgir, com a mulher, a sexualidade e o prazer sexual, assim como a necessidade da reprodução para garantir a perpetuação da espécie. No caso do homem e da mulher, o sexo seria simultaneamente um fator de separação e de união entre os seres, deixando entrever temporariamente a perfeição original. O nome de Pandora significa aquela que recebeu um dom divino, mas que é um mal para os homens que se alimentam de pão, ou seja, aqueles que usam o fogo, sinal de civilização. A beleza feminina representada por Pandora é, assim, caracterizada pela ambiguidade, é uma beleza que seduz, mas que é fatal.

Mario Praz (1996), ao falar sobre mulheres fatais nos mitos e na literatura faz referência ao mito das Harpias, aves com cabeças de mulheres, garras e rosto pálido de fome. O mito das sereias na *Odisséia*⁹ também é significativo, na medida em que seu canto era belo, mas levava à morte. As Górgonas de Scilla são mulheres monstruosas dentre as quais podemos destacar a Medusa, que fora uma linda donzela orgulhosa de seus cabelos, mas por competir com a beleza de Minerva, teve suas lindas madeixas transformadas em serpentes horríveis. Medusa tornou-se, então, um monstro cruel, para quem nenhum ser vivo poderia olhar sem se transformar em pedra. A esfinge, que aparece no mito de Édipo, tinha a parte inferior do corpo de leão e a parte superior de uma mulher e interpelava aqueles que passam pelo caminho com enigmas, devorando-os caso não conseguissem decifrá-los¹⁰. A partir desses exemplos, podemos observar que a contradição caracteriza a beleza, que pode se exprimir tanto no “horrível” quanto na “doçura mortal de um rosto humano” (MICHEL, 1994, p.21). Percebemos, portanto, que mulheres fatais podem ser encontradas na literatura de todos os tempos e, de acordo com Praz (1996), elas serão mais

⁹ Confira Homero (1978).

¹⁰ Conferir histórias dos deuses e dos heróis em Bulfinch (1999).

numerosas em épocas tumultuadas, confusas e turbulentas, como aconteceu na sociedade francesa do século XIX¹¹.

Representada na arte finissecular sob a perspectiva do homem, a mulher fatal foi objeto de numerosos retornos de personagens femininos da mitologia, da *Bíblia* ou da história antiga: Dalila, Helena, a Rainha de Sabá, Cleópatra, Judith, Herodiáde e Salomé (vista como arquétipo da *Femme fatale*, que seduz os homens para conduzi-los à sua perda) são algumas das figuras que desfilam nas composições artísticas do século XIX. Outras mulheres da cultura antiga foram redescobertas e seus destinos, reais ou supostos, reinterpretados no século XIX, caso de Maria Madalena, figura ambígua, cuja sensualidade aproxima-se da sedução, da culpa e da perdição. Trata-se da imagem da mulher pecadora (que teria tido vários amantes, vista então como uma prostituta arrependida) que segue Cristo (GRANDORDY, 2013). Há, no entanto, uma atitude masculina ambivalente em relação ao feminino, de “[...] fascinação e repulsa, adoração submissa e ódio agudo, desejo de aconchego e terror incontrollável.” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p.22). A mulher é, de modo paradoxal, desprezada por aquele que a pinta, mas cuja obsessão o faz pintá-la reiterada e desesperadamente.

Representações artísticas naquele período mostram que o destino masculino estaria nas mãos desta mulher bela, sedutora e temível, e que, desejada pelos homens, seria motivo de sua perdição. Representações pictóricas retomam figuras femininas míticas e históricas, como: *Betsabé* (1899), de Jean-Léon Gérôme (1824-1904) e Maria Madalena em *La Madeleine chez le Pharisien* (1891), de Jean Béraud (1848- 1935). Salomé, por sua vez, é retomada em várias obras, como: *Salomé* (1870), de Henri Regnault (1843-1871); *Salomé* (1900), de Pierre

¹¹ De acordo com Grandordy (2013), a *femme fatale* surge em períodos de incertezas, em que a posição do homem no universo é questionada, caso do século XIX, quando o homem, por exemplo, toma consciência de que é mais uma espécie entre outras, dentro da evolução. Ele mora em um planeta que não é o centro do universo; é ameaçado pelo mundo das bactérias, seres microscópicos. Ele tem provavelmente ligação com os macacos, até com os peixes, e toma decisões sob a influência de fenômenos psíquicos que ele não controla, lembranças de infância reprimidos que foram moldados apesar dele. Na sociedade, com a revolução das ideias, a mulher passa a reivindicar direitos cívicos; com a instauração da sociedade capitalista e industrial, ela tem acesso ao trabalho; com o tempo, vê-se a emancipação da mulher e seu acesso à autonomia e tais situações impõem mudanças na vida dos indivíduos. Na vida artística, aparece a *Femme fatale*. Ela tem um poder e uma capacidade de fascinação, que foram recusados às mulheres que “perturbavam” a ordem das coisas. Ligada à ideia do perigo feminino existente desde Eva, a *femme fatale* surge como o espectro dessas ameaças ao homem, e à ordem natural centrada no masculino, expressa medos e angústias, mas impõe respeito. A *femme fatale* é sedutora, rebelde, misteriosa, manipuladora e pode representar um perigo mortal ao homem. Ela ilustra como a mulher poderia ser fatal ou agente de um destino funesto e trágico e reforça a ideia da existência do destino, que rege a vida de cada um e escapa à vontade.

Bonnaud (1865-1930) e *L'Apparition* (1874), de Gustave Moreau (1826-1898). Ela também é ilustrada por Aubrey Beardsley (1872-1898), na tragédia *Salomé*, de 1891, do escritor Oscar Wilde (1966)¹².

Insensível ao sofrimento alheio, a mulher dominaria o homem que estaria disposto a tudo por causa de sua beleza¹³. Como diz Dottin-Orsini (1996, p.38), a tragédia masculina e “[...] toda a desgraça do homem vem do fato de ele amar o que é belo.” Esse ideário levaria o homem do final do século XIX a justificar, assim, seu ódio misógino. Além disso, como observa Dottin-Orsini (1996, p.25), “[o] feminino plural era, portanto, ilusório. De um lado os homens, diversos, e diante deles esse tipo único, essa síntese, a Mulher. Bastava analisar uma delas para conhecer o grupo, e todas as nuances físicas, psicológicas, sociais eram, tão somente, ilusão de ótica: nelas tudo era natureza, e apenas isso.” A mulher no século XIX não é vista a partir da pluralidade, mas é compreendida, ao contrário, como tipo único. As diferenças percebidas entre elas são entendidas como “ilusão”, visto que nelas imperam os impulsos naturais, daí a conclusão de Schopenhauer de que a mulher servia apenas para procriar. Assim, observa-se que ela não precisava de identidade, uma só continha todas as outras e “eram todas a mesma” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p.29).

O poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867), compreendido como fundador da modernidade poética, dedica alguns capítulos à exaltação da mulher em *O pintor da vida moderna*¹⁴. Para ele, trata-se de um ser para quem e por meio de quem fortunas são feitas (ou desfeitas), para quem os artistas e os poetas compõem suas obras-primas e de quem derivam os prazeres mais excitantes e as dores mais profundas. Vista com desconfiança, vemos, em *Mon coeur mis à nu*, o desprezo pela mulher natural, considerada como ser “abominável”:

La femme a faim et elle veut manger. Soif, et elle veut boire.

Elle est en rut et elle veut être foutue.

Le beau mérite!

La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable [...]

¹² A produção pictórica europeia também se apropria dessas figuras míticas e históricas, como: *Vénus anadyomène* (1872), de Arnold Böcklin (1827-1901); *Lilith* (1892), por John Collier (1850-1934); *Lady Lilith* (1866-1868), de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882); *Salomé* (1920), de František Drtikol (1883 - 1961).

¹³ Esse pensamento se aproxima daquele apresentado pelo escritor Maupassant (2008) em *La lysistrata moderne*.

¹⁴ Confira Baudelaire (2010).

La femme ne sait pas séparer l'âme du corps. Elle est simpliste, comme les animaux. Un satirique dirait que c'est parce qu'elle n'a que le corps. (BAUDELAIRE, 1887).

Nesse “ser simples”, os sentidos teriam primazia sobre o pensamento, e, ao ser vista como apenas um corpo, é negada a ela a aptidão intelectual ou espiritual, aspecto associado à cabeça. A mulher estaria, assim, apoiada na natureza, e buscaria preencher, segundo este pensamento, as necessidades primárias do corpo, não se diferenciando, com isso, dos animais.

A natureza exerce uma atração irresistível no homem, que se deixa levar pelos instintos de maneira irrefletida. Ser instintivo, o ser humano sofre as pulsões de vida e de morte, e, apesar de ter se tornado racional, o desejo, enquanto pulsão vital, surge como uma força irresistível, que leva o ser a sucumbir. E essa necessidade indecifrável que se lhe impõe, é chamada por Schopenhauer de Vontade (ou desejo). Parece existir no indivíduo um conflito entre ele e suas pulsões, de modo a decidir quem é o sujeito e o objeto. É difícil resistir ao instinto animal, seja porque o ser não tem forças para recusá-lo ou porque decide seguir esses impulsos, entendendo os sentidos como uma via para o prazer e até bem-estar, reivindicando a liberação sexual; mas há aqueles que se recusam a se submeter aos instintos (caso do escritor Villiers de L'Isle-Adam), pois consideram que eles negam a liberdade do ser e os convertem em bestas humanas. Ao rejeitarem o corpo, eles tentam fugir das armadilhas da natureza e buscam restabelecer a hierarquia entre o corpo e o espírito, controlando as pulsões.

Além da ideia de que o ser humano, em geral, não pode escapar de sua natureza animal, para escritores e pensadores do século XIX, como Maupassant, Villiers e Schopenhauer, o instinto sexual surge como a maior armadilha da natureza dirigida ao homem e à mulher, por conta de sua função de reprodutora na espécie humana, seria a primeira vítima da armadilha da sexualidade, mas seria também, ao mesmo tempo, sua aliada. Por causa de sua natureza biológica, a mulher estaria mais próxima que o homem da natureza e lembraria o que existe de animal no homem. Além disso, por trás de sua bela aparência, ela esconderia a animalidade da pulsão sexual, cuja finalidade primeira seria a reprodução.

Sobre a beleza feminina, o filósofo Schopenhauer (apud DOTTIN-ORSINI, 1996) entende que a mulher não é efetivamente bela, tendo em vista que mostraria sua realidade ao envelhecer. Nesse caso, o caráter efêmero da beleza feminina é evidenciado e, segundo esse ponto de vista, a velhice e a feiura seriam a realidade da mulher. Se a mulher é feia em sua essência, ou se o tempo passa

também para ela, então, os adornos e ornamentos tornam-se necessários para criar uma beleza fictícia. A partir disso, podemos observar que a mulher se transforma em um ser artificial, através de seu vestuário.

No século XIX, a moda fascina os intelectuais, que viam nela um aspecto estético, cuja beleza permitia inseri-la no domínio da arte. Muitos escritores vão abordar essa temática, como Théophile Gautier (1993), em *De la mode*, de 1858, onde reflete sobre a arte da vestimenta. Baudelaire (2010), no “Elogio da maquiagem”, ensaio presente em *Le Peintre de la vie moderne*, de 1863, teoriza sobre o valor estético do artificial, aspecto que passa a ser um componente da beleza feminina. O uso do artifício torna-se necessário (e determinante) para que se restabeleça o equilíbrio da beleza e seu encanto. A maquiagem, vista como “sublime deformação”, é marca de um “gosto pelo ideal”, e a beleza é considerada obrigação da mulher, a própria condição de sua existência.

A maquiagem, todavia, não deve ser usada para imitar a natureza, e sim para “exibir-se sem afetação, mas com uma espécie de candura” (BAUDELAIRE, 2010, p.71), ela aproxima a mulher da estátua e, portanto, de um ser divino. Para Baudelaire, a mulher é, sobretudo, “[...] uma divindade, um astro [...] é um vislumbre de todas as graças da natureza condensadas em um único ser; é o objeto da mais viva admiração e curiosidade que o quadro da vida pode oferecer ao contemplador. É uma espécie de ídolo...” (BAUDELAIRE, 1975, p.873). Scarpetta (1988, p.232) entende que, para o poeta, “[...] a verdade de uma mulher está em seu adorno (seu modo de se vestir, de se perfumar, de se maquiar [...]). A mulher interessa, então, apenas enquanto ser artificial. Ela deve, pois, esforçar-se em parecer mágica e sobrenatural, pois precisa fascinar e despertar a admiração. Para isso, deve usar de todos os artifícios, a fim de elevar-se acima da natureza para “[...] melhor subjugar os corações e surpreender os espíritos [...])” (BAUDELAIRE, 2010, p.71), produzindo um efeito irresistível. Essa mulher, que situa o amor dentro de uma nova perspectiva, a do prazer pelo prazer, “ato gratuito, sem utilidade e sem culpa” (BAUDELAIRE, 2010, p.72), que é artificial e calculista, revelar-se-á equivalente à obra de arte.

O poeta Stéphane Mallarmé (1842-1898), um dos mestres da geração simbolista, também fala, enquanto jornalista, sobre a moda feminina, em 1874. Sob pseudônimos femininos, ele redige artigos para a revista *La Dernière Mode*, a qual abordava questões sobre tendência de moda, mas também falava sobre teatro, literatura, artes e eventos em Paris. Como era diretor da revista, Mallarmé contou com a colaboração de vários escritores, como Théodore de Banville, François Coppée, Alphonse Daudet, Catulle Mendès e Sully Prudhomme (LECERCLE,

1989). Octave Uzanne (1851-1931)¹⁵, jornalista francês, autor de *Son altesse la femme* (1885), *Les Ornaments de la femme* (1892) e *La femme et la mode, métamorphoses de la parisienne de 1792 à 1892* (1892), também reflete sobre a mulher e os ornamentos que ela utiliza, como o leque, a sombrinha e a luva. O autor assinala que, se a natureza fez a fêmea e a perpetuidade da espécie, a sociedade cria a mulher, ser divinizado e desejado.

Em Maupassant, o tema do artificialismo é representado sobretudo pela mulher mundana. Ela estaria no centro de um mundo antiquado e superficial, e seria denunciada pelo escritor por seu orgulho, a insipidez de sua vida, o vazio de suas conversações, assim como a falta de ardor e de profundidade; ela seria caricatura daquelas mulheres de outras épocas que eram admiradas por sua inteligência e beleza (LENOIR, 1994).

Para Maupassant, a mulher mundana enfeitiça o homem com seu charme e sua beleza, na medida em que faz de sua vida um jogo interminável de sedução (LENOIR, 1994). Ela usa seu corpo para atrair os homens que enfeitiça com seus olhares e, para agradar, possui vários atributos: é bela, de família, elegante e *coquette*. De acordo com Besnard-Coursodon (1973), preocupada consigo mesma, com suas necessidades e seus interesses, a mulher não seria capaz de captar a beleza por ela-mesma, se não estiver relacionada com sua própria pessoa. No grau mais elevado, ela se aproximaria em alguma medida do *dandy*, por sua frieza e por viver diante do espelho. Narcísicas, essas *femmes du monde* reservariam seu amor apenas para si, de modo que, mesmo que amem, são incapazes de se abandonar com sinceridade a esse amor. O poder de sedução delas não se dá, portanto, por uma necessidade sensual, mas por uma vaidade jamais satisfeita completamente; o amor torna-se para elas um passatempo, um meio para esquecer o tédio. Esses seres paradoxais são “impermeáveis ao prazer” e se tornam bonecas insensíveis, indiferentes e frias (LENOIR, 1994).

Em “*Les vieilles*”, Maupassant fala sobre o poder das mulheres:

A mulher é feita para amar, para ser amada, e para isso somente. Existe no mundo um ser mais poderoso, mais adorado, mais obedecido, mais triunfante, mais brilhante do que uma mulher bonita no florescimento de sua beleza? Tudo lhe pertence, os homens, os corações, as vontades. Ela reina de modo absoluto pelo simples fato de sua existência, sem preocupação, sem trabalho, em uma plenitude de orgulho e alegria. Então, ela se acostuma

¹⁵ Confira Uzanne (1885, 1892a, 1892b)

a essas homenagens como a criança se acostuma a respirar, como o jovem pássaro se acostuma a voar. É o alimento de seu ser; e sempre, onde quer que ela vá, dormindo ou acordada, ela carrega nela o sentimento de sua força pela sua beleza, a satisfação de ser bonita, a satisfação de ser bela, um imenso orgulho satisfeito, e ainda outra sensação indefinível de mulher que cumpre, constantemente, seu papel de encantadora, sedutora, conquistadora, seu papel natural e instintivo. (MAUPASSANT, 1882).

A mulher detém o poder, mas apenas enquanto é bonita. Personificada na figura de uma mulher, a beleza revela-se tentadora e inacessível e Baudelaire (2006a) expressa essa questão no soneto “*La beauté*”:

*Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Éternel et muet ainsi que la matière.*

*Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris;
J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.*

*Les poètes, devant mes grandes attitudes,
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,
Consumeront leurs jours en d'austères études;*

*Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles:
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles!* (BAUDELAIRE, 2006a, p.71)¹⁶.

Essa figura de pedra, que parece desprezar os mortais, fascina-os com seus olhos límpidos, capazes de transfigurar a realidade e refletir as “*clartés éternelles*”, e inspira amor com seu corpo, ainda que o homem absorva apenas dor de seu

¹⁶ “Eu sou bela, ó mortais! Como um sonho de pedra, /E meu seio, onde todos vêm buscar a dor, /É feito para ao poeta inspirar esse amor / Mudo e eterno que no ermo da matéria medra. /No azul, qual uma esfinge, eu reino indecifrada; /Conjugo o alvor do cisne a um coração de neve; /Odeio o movimento e a linha que o descreve, /E nunca choro nem jamais sorrio a nada. /Os poetas, diante de meus gestos de eloquência, /Aos das estátuas mais altivas semelhantes, /Terminarão seus dias sob o pó da ciência; /Pois que disponho, para tais docéis amantes, /De um puro espelho que idealiza a realidade: /O olhar, meu largo olhar de eterna claridade!” (BAUDELAIRE, 2006b, não paginado).

seio. Essa deusa insensível e impassível, como a esfinge, habita o mundo ideal, onde reina a perfeição e a harmonia e odeia o movimento, quer dizer, aquilo que diz respeito ao mundo terrestre, onde tudo é efêmero e cambiante. Os poetas, por sua vez, “*dociles amants*”, que buscam comunicar-se incessantemente com este mundo ideal e desejam alcançar esta beleza sublime, sofrem por fracassar em seu intento, já que se trata de “*un sphinx incompris*”, quer dizer, inacessível. Nesse poema, encontramos a busca pela beleza, que se revela para o poeta como sendo um enigma, na medida em que possui a forma de uma mulher cruel e insensível, mas que representa o que é elevado e perfeito.

Esse poema dialoga com outro intitulado “*Hymne à la beauté*”¹⁷, no qual o poeta deixa mais evidente a contradição dessa beleza, ainda personificada na figura feminina, e que evoca os contrários: céu e abismo, olhar divino e infernal, a benção e o crime, apresentando de maneira ainda mais evidente a concepção de beleza na modernidade. Essa beleza enigmática e paradoxal aparece associada à noite, à morte, ao assassinato, ao horror. Como vemos, o mal é portador de beleza, semelhante àquela de Lúcifer. Mas para o poeta, não importa se é divina ou satânica, se é anjo ou sereia, o importante é que, através dela (de seu olhar, sorriso ou pé), ele pode ter acesso ao infinito. Essa beleza misteriosa, que transcende a realidade, permite escapar da feiura do mundo e do tédio, possibilitando esquecer a infelicidade. Nessa perspectiva, ela surge como uma forma de evasão, cujo efeito é semelhante ao produzido pelo vinho ou pelo ópio. Podemos ver, assim, a partir de Baudelaire, como a mulher ocupa um papel importante no imaginário *fin-de-siècle* francês.

Como buscamos mostrar, a figura feminina revela-se fundamental no ideário francês do século XIX. Nesse século conturbado, a figura feminina é comumente associada ao pecado, ao crime, à hipocrisia, à estupidéz, ao vício e à morte e, ao ceder aos encantos femininos, deixando-se seduzir por seus artifícios, muitos homens têm suas vidas transformadas. Esse é o caso do artista, que, ao buscar sua musa inspiradora, encontra uma figura ilusória e decadente. A figura feminina surge como ser ambíguo, cuja duplicidade esconde tanto a candura quanto o mal. Instintiva ou inteligente, antiga ou moderna, a função dela é a de atrair o homem, agradando-o e seduzindo-o, para, em seguida, dominá-lo. Com uma beleza fatal ao homem, vemos a figura feminina surgir como uma esfinge misteriosa e inacessível que deve ser decifrada no final do século XIX.

¹⁷ Confira Baudelaire (2006a).

THE FEMININE FIGURE IN THE FRENCH IMAGINARY OF THE 19TH CENTURY

ABSTRACT: *The femme fatale plays a very important role in the French ideology of the 19th century. In this troubled century, she emerges as an ambiguous being, an inaccessible sphinx that artists, writers, philosophers and scientists sought to decipher. Over the centuries, we see the construction of an image of the woman associated with the senses, the body, sin, evil, and death – an image that will be recovered and rethought in the nineteenth century. This cruel woman attracts and seduces men with their devices, proving fatal to them.*

KEYWORDS: *Feminine figure. Femme fatale. Art. France. 19th century.*

REFERÊNCIAS

AURAIX-JONCHIERE, P. **Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence.** Front Cover: Presses Univ Blaise Pascal, 2002.

BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna.** Concepção e organização de Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (Coleção mimo, 7).

_____. **Les fleurs du mal.** Édition établie et mise à jour par Jacques Dupont. Paris: GF Flammarion, 2006a.

_____. **As flores do mal.** Edição bilingue. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006b. Não paginado.

_____. **Mon coeur mis à nu.** 1887. Disponível em: <http://elg0001.free.fr/pub/pdf/ baudelaire_mon_coeur_mis_a_nu.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2016.

_____. **Œuvres complètes.** Édition de Claude Pichois Nouvelle édition. Paris: Gallimard, 1975. (Bibliothèque de la Pléiade, 1). t.1.

BESNARD-COURSODON, M. **Étude thématique et structurale de l'oeuvre de Maupassant:** le piège. Paris: Éditions A.-G. Nizet, 1973.

BÍBLIA. A. T. Gênesis. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada.** Tradução da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. São Paulo: Paulus: 2001. p.1-50.

BLOCH, R. H. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental.** Tradução Cláudia Moraes. Rio de Janeiro: 34, 1995.

BULFINCH, T. **Livro de ouro da mitologia:** histórias de deuses e heróis. Tradução David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

DARWIN, C. **A origem das espécies através da seleção natural ou a preservação das raças favorecidas na luta pela sobrevivência.** Tradução de Ana Afonso. Leça da Palmeira: Planeta vivo, 2009.

Kedrini Domingos dos Santos

DOTTIN-ORSINI, M. **Cette femme qu'ils disent fatale**: textes et images de la misogynie fin-de-siècle. Paris: Grasset et Fasquelle, 1993.

GAUTIER, T. **De la mode**. Arles: Actes Sud, 1993.

GIDDENS, A. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 1994.

GRANDORDY, B. **La femme fatale**: ses origines et sa parentèle dans la modernité. Paris: L'Harmattan, 2013.

HESIODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 7. ed. São Paulo; Iluminuras, 2007.

HOMERO. **Odisséia**. Introdução e notas de Mederic Dufour. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

KSIAZENICER-MATHERON, C. **Le sacrifice de la beauté**. Paris : Presses de la Sorbonnes Nouvelle, 2000.

LAFER, M. de C. N. Os mitos: comentários. In: HESIODO. **Os trabalhos e os dias**. Introdução, tradução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. 3.ed. Iluminuras, 1996. p.53-94.

LECERCLE, J. P. **Mallarmé et la mode**. Paris: Séguier, 1989.

LENOIR, A. Maupassant et les femmes du monde. **Études normandes**: Maupassant, du réel au fantastique, n. spécial, n.2, p.129-137, 1994. Préface de Louis Forestier.

LOMBROSO, C. **La femme criminelle et la prostituée**. Traduction de l'italien par Louise Meille. Revue par M. Saint-Aubin. Paris: Alca, 1896. Disponível em: < https://play.google.com/books/reader?id=5lbufLRIK6YC&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR&pg=GBS.PP9 >. Acesso em: 12 ago. 2017.

MAUPASSANT, G. **Chroniques**: anthologie. Paris: Librairie Générale Française, 2008.

_____. Les vieilles. jun. 1882. Disponível em: < http://www.intratext.com/IXT/FRA0986/_P1.HTM >. Acesso em: 16 set. 2016.

MICHAUD, S. **Muse et madone**: visages de la femme de la révolution française aux apparitions de Lourdes. Paris: Seuil, 1985.

MICHEL, A. **La parole et la beauté**. Paris: Albin Michel, 1994.

MICHELET, J. **La sorcière**. Paris: Galman Levy, 1879. Disponível em: < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57265106> >. Acesso em: 12 set. 2017.

_____. **L'Amour**. Paris: Librairie de L. Hachette, 1859. Disponível em: < <https://ia802705.us.archive.org/28/items/lamour01michgoog/lamour01michgoog.pdf> >. Acesso em: 12 set. 2017.

_____. **La femme**. Paris: Librairie de L. Hachette, 1858. Disponível em: <<https://ia802705.us.archive.org/28/items/lamour01michgoog/lamour01michgoog.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2017.

OLRIK, H. Michelet et Lombroso ou le discours exorciste. **Revue Romane**, n.15, p.36-55, 1980. Disponível em: <https://tidsskrift.dk/revue_romane/article/view/29320/26251>. Acesso em: 12 set. 2017.

PAZ, O. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PIERROT, J. **L'imaginaire décadent: 1880-1900**. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.

PRAZ, M. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Ed. UNICAMP, 1996.

UZANNE, O. **La Française du siècle: La femme et la mode, métamorphoses de la parisienne de 1792 à 1892**. Paris: Librairies-imprimeries Réunies, 1892a. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1025076d>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

_____. **Les Ornaments de la femme**. Paris: Librairies-imprimeries Réunies, 1892b. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1077322.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

_____. **Son altesse la femme**. Paris: A. Quantin, 1885. Disponível em: <<https://archive.org/details/sonaltesselifem00uzangoog>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

WILDE, O. **Salomé**. Illustré par Aubrey Beardsley. Paris: Éditions du Colombier, 1966.



