



## POESIA E RENÚNCIA: PARA UMA LEITURA GINOCRÍTICA DE DOIS POEMAS DE MARIA BROWNE

Lina Arao<sup>1</sup> e Henrique Marques Samyn<sup>2</sup>

DOI:10.17074/1980-2552.2016n17v1p83

### RESUMO:

O artigo visa a propor uma leitura de dois poemas da escritora portuguesa Maria Browne (1797-1861): *O suspiro e Desengano*, ambos de *Virações da madrugada* (1854). Argumentamos que uma interpretação informada pela ginocrítica pode oferecer novas percepções sobre a apropriação de *topoi* e imagens românticos por uma poetisa no âmbito da tradição patriarcal.

**PALAVRAS-CHAVE:** Maria Browne; romantismo; ginocrítica.

### ABSTRACT:

The article aims to provide a reading of two poems by Portuguese author Maria Browne (1797-1861): *O suspiro* and *Desengano*, both from *Virações da madrugada* (1854). We argue that an interpretation informed by gynocriticism may offer insights into the appropriation of romantic *topoi* and images by a female writer within the patriarchal tradition.

**KEYWORDS:** Maria Browne; romanticism; gynocriticism.

Este artigo inscreve-se na proposta de releitura da obra literária de Maria Browne (1797-1861), poetisa portuguesa cuja produção lírica, convencionalmente inscrita no âmbito ultrarromântico, vem sendo deslocada para segundo plano em relação a autores contemporâneos. Ainda que apareça em importantes livros de historiografia literária portuguesa<sup>3</sup>, a figura de Browne continua sendo relacionada quase sempre com a de Camilo Castelo Branco, dando-se mais importância a um evento biográfico (muito mais porque se refere à vida de um dos mais estudados autores portugueses do que por interesse pela existência de uma autora influente no cenário cultural do Porto através de seus célebres salões literários) do que à produção literária da poetisa. Trata-se, por conseguinte, de demonstrar que, para além das interpretações superficiais e estereotipadas,

---

1 Universidade Federal do Rio de Janeiro.

2 Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

3 Pode-se elencar a obra de Jacinto do Prado Coelho, *Poetas do Romantismo* (1965), a de Álvaro Manuel Machado, *O Romantismo na Poesia Portuguesa* (1986), e a de Vitorino Nemésio, *Ondas Médias*, entre outras.

*Diadorim*, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 83-94, Julho 2015.

a obra poética de Maria Browne apresenta uma riqueza estética que pode facultar uma reavaliação de sua importância para a história da literatura portuguesa.

Aqui proporemos leituras em profundidade para dois poemas de *Virações da Madrugada*, livro que pode ser considerado a edição definitiva da obra poética de Maria Browne, ainda que jamais comercializado<sup>4</sup>. *O suspiro* e *Desengano* são composições líricas que remetem à ideia de renúncia; à resignação a um estado de isolamento imposto pelo reconhecimento da impossibilidade de superar obstáculos impostos por uma ordem exterior que acaba por constranger a subjetividade ao silêncio e ao recolhimento, ainda que disso derivem o sofrimento e a dor. Como buscaremos demonstrar, uma compreensão adequada dos poemas exige, como pressuposto, uma leitura atenta aos procedimentos de criação literária característicos da autoria feminina; em outras palavras: apenas se consideramos que as obras foram compostas por uma escritora sujeita aos mecanismos de opressão que incidiam sobre as mulheres em Portugal no século XIX torna-se possível extrair deles toda a sua riqueza de sentido.

Avancemos para a leitura do primeiro dos poemas mencionados:

#### O SUSPIRO

Vai, suspiro da minha alma,  
D'amargo pranto banhado;  
Deixa o triste afflicto peito,  
Vôa a quem te ha chamado.

Mas quem ha-de conduzir-te,  
Filho da minha saudade?  
Fiar n'um amigo? é homem,  
Tem d'essencia a falsidade.

O vento sempre inconstante  
Póde-te o rumo trocar,  
E levar-te a outro peito  
Onde não queiras entrar.

A sensível meiga rôla  
Póde n'um laço ficar,  
E por entre os seus queixumes  
Meus segredos revelar!

Volve, suspiro, a meu peito;  
Vem morrer-me ao coração!...  
Onde amor te deu a vida,  
Dê-te o sepulchro a razão.  
(BROWNE, 1854, p. 35-36)

4 De acordo com Jacinto do Prado Coelho (1965, p. 39-40), existem apenas três edições da produção lírica de Maria Browne. A primeira surgiu com o título de *Coruja Trovadora*, contendo vinte e sete poesias, não constando data e local de impressão. A segunda é publicada sob o nome de *Soror Dolores* (um dos pseudônimos da poetisa) e acrescenta vinte e nove poemas além dos já publicados na edição anterior, mencionando apenas de forma manuscrita o ano de 1849. Por fim, a terceira edição, intitulada *Virações da Madrugada*, explicita o ano de publicação – 1854 –, mas não revela o nome de sua autora e tampouco local onde foi editada. É o livro mais completo, uma vez que apresenta trinta e cinco poemas juntamente com os que apareceram na segunda edição. No entanto, é um volume muito raro, visto que provavelmente não foi vendido, somente cedido a quem o pedia. Ademais, conta-se que um de seus filhos, Manoel Browne, teria arruinado os exemplares restantes após a morte da escritora.

*Diadorim*, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 83-94, Julho 2015.

Já por seu título, *O suspiro* remete ao estado característico de uma subjetividade em desalento – algo reiterado pelo par de versos que abre a estância inicial, em que avulta um jogo retórico cujas particularidades importa destacar: de um lado, a expressão afetiva do sujeito lírico é enfatizada pela construção pleonástica que, pelo uso do possessivo, situa no próprio âmbito anímico a origem do suspiro, deslocando para o texto poético o que já no título se encontrava sugerido; de outro lado, a ideia de lamento é intensificada quando, no segundo verso, não apenas se explicita o pranto subjacente ao suspiro, mas este também é associado à amargura. Trata-se, por conseguinte, de um texto construído para, já em um momento inicial, expor uma subjetividade poética consumida pela dor – o que, em termos retóricos, pode visar à *captatio benevolentiae*, encenando os excessos discursivos da sinceridade motivada por uma condição íntima extrema. O terceiro e quarto versos da estrofe inicial desenvolvem essa estratégia retórica, remetendo a um tema caro ao ideário romântico: a tentativa de superação do isolamento solipsista – tema facilmente reconhecível pelo leitor epocal, por demasiado frequente na poética ultrarromântica. Especialmente notável é o contraste propiciado pela imagem do “triste aflito peito”, que aqui surge em oposição à “alma” constante do verso inicial: o deslocamento que assim se opera para o espaço corpóreo evoca a materialidade que obsta a plena expressão anímica, propiciando todo o conjunto de obstáculos que emergirá nas outras estrofes da composição.

Com efeito, os empecilhos impostos pelo processo de objetivação da interioridade se impõem de forma imediata, o que suscita o questionamento acerca do meio adequado para a viabilização do lamento. Como já demonstra uma leitura superficial, é em torno da efetiva impossibilidade de comunicação do estado subjetivo que se desenvolvem as três estâncias centrais do poema, nas quais se aventam três possíveis caminhos para a expressão do queixume que serão, não obstante, descartados como impróprios para a efetivação da tarefa. Antes de avançarmos para as considerações em torno dessas estrofes, no entanto, vale destacar a qualificação do suspiro como “filho da minha saudade”, construção cujo paralelismo com “suspiro da minha alma” não é, decerto, acidental; para além de reiterar a origem fulcral do lamento, a evocação da saudade mobiliza um tema caro ao ideário lusitano, que talvez aqui possa ser associado à esfera feminina precisamente pela associação com a ideia de maternidade tradicionalmente associada às mulheres.

O primeiro dos caminhos cogitados para a transmissão intersubjetiva do suspiro é descartado de forma peremptória, cabendo observar que a argumentação em torno de sua ineficácia ocupa meia estrofe, ou seja, metade do espaço argumentativo utilizado nos outros casos; como lemos nos terceiro e quarto versos da segunda estrofe: “Fiar n’um amigo? é homem, / Tem d’essencia a falsidade”. Aqui, a estratégia retórica propicia a construção de um *oximorum*, gerando uma antítese entre portador e qualidade (LAUSBERG, 2011, p. 230) que é suficiente para consumir a argumentação: como poderia, afinal, o “amigo” ter “da essência a falsidade”, o que deriva do fato de ser homem? Impõe-se o evidente corolário: se a condição masculina é o que determina a aleivosia do sujeito, homem algum poderá, em qualquer momento, ser confiável, o que obstrui qualquer possibilidade de uma amizade efetiva.

O que há de notável nesse momento é a inversão que o poema de Maria Browne efetiva em relação ao ideário patriarcal, consoante o qual a falsidade seria um atributo característico da subjetividade feminina. Na impossibilidade de abordar aqui mais extensamente essa longa e vasta tradição, evoquemos apenas um par de registros que nos fornecerá elementos para tratar

de manifestações literárias a ela associadas. Primeiro, o notório poema 70 de Catulo<sup>5</sup>:

Nulli se dicit mulier mea nubere malle  
quam mihi, non si se Iupiter ipse petat.  
Dicit: sed mulier cupido quod dicit amanti  
in vento et rapida scribere oportet aqua.

Como destaca Arthur Weeler (1974, p. 231), o poema catuliano maneja tópicos constantes do pensamento misógino greco-romano, remetendo mais diretamente ao fragmento 741 de Sófocles – “Juramentos de mulher na água escrevo” – e um epigrama de Calímaco, sendo especialmente relevante a enfática repetição *dicit – dicit – dicit*. Cabe, todavia, ressaltar que a volubilidade da mulher se faz presente também no pensamento cristão, o que se encontra exemplarmente explícito na tradição deuterocanônica – “Toda malícia é leve, comparada com a malícia de uma mulher; que a sorte dos pecadores caia sobre ela!” (Eclo, 25: 26) –, mas também emerge em diferentes discursos – como toda a literatura teológica em torno das *molestiae nuptiarum* e nas práticas inquisitoriais, por exemplo<sup>6</sup>.

No caso particular de Portugal, o estereótipo em torno da inconstância feminina se encontra presente no adagiário tradicional: “Molher, vento, e ventura, asinha se muda”; “Da má molher te guarda, e da boa não fies nada”, registra a compilação publicada por Francisco Rolland (1841, p. 78-79). Por outro lado, uma peça literária que atualiza o tema explorado por Catulo é este soneto de João Xavier de Matos, que atuou na Arcádia Portuense sob a alcunha Albano Eritreu (1827, p. 77):

Promettendo a Limano Dorothea  
Guardar-lhe a fé, que seu amor devia,  
Tomou por testemunha a luz do dia,  
E os juramentos escreveu na areia.

O vento, que a revolve, e que a manea,  
Pouco a pouco a escritura desfazia,  
Vendo isto a Pastora, que faria?  
A Limano também riscou da idea.

5 Para melhor esclarecimento, transcrevemos duas traduções para a língua portuguesa. A primeira é de João Angelo Oliva Neto (CATULO, 1996, p. 144):

Minha mulher me diz que com ninguém se casa  
menos eu, nem se Júpiter pedir.  
Diz. Mas o que a mulher diz ao amante ardente  
convém ‘screver no vento e na água rápida.

A segunda é de Lauro Mistura (CATULO, 2003, p. 25):

Minha mulher diz que não prefere  
deitar-se com ninguém a não ser comigo,  
mesmo que o próprio Júpiter o peça.  
Diz. Mas o que a mulher diz  
ao amante apaixonado é preciso que  
se escreva no vento e numa água  
que rápida se move.

6 Sobre as *molestiae nuptiarum*, cf. BLOCH, 1995, especialmente cap. I; sobre práticas inquisitoriais, cf. a influência do tratado *De Secretis*, de Pseudo-Alberto Magno, no *Malleus Maleficarum* (cf. texto introdutório de Lemay, 1992).

*Diadorim*, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 83-94, Julho 2015.

Vejão la como a fe está bem segura  
 Em peito feminil: Que documento  
 Para quem crer mulher, ou crer Ventura!

Se ainda na que tem mais fundamento,  
 Quanto diz, quanto escreve, quanto jura,  
 He areia, que a move qualquer vento.

Trata-se, claro está, do mesmo *topos* misógino, que ademais recorre a uma imagem análoga: a fidelidade que Doroteia assegura a Limano deve ser escrita na areia, assim como a constância prometida por Lésbia a Catulo deve ser escrita no vento ou na água ligeira, porque tanto uma como outra não estão verdadeiramente propensas a cumprir seus juramentos; nenhuma superfície, portanto, mais adequada para o registro das promessas femininas do que aquela que rapidamente se transforma, uma vez que só assim poderiam acompanhar a transitoriedade característica das mulheres. Cabe perceber, portanto, que Lésbia e Doroteia são versões de um mesmo “eterno feminino”, conquanto separadas por mais de um milênio e meio; nenhuma é digna de confiança, porque ambas são desleais por natureza.

Esses exemplos bastam para ilustrar a longa persistência do estereótipo que é subvertido no poema de Maria Browne, que podemos analisar a partir de um duplo enfoque. Em primeiro lugar, é notável que, erguendo-se conscientemente contra uma tradição milenar, o sujeito poético não recorra a qualquer argumentação mais elaborada, limitando-se a sustentar aquilo que a contraria; no âmbito do pensamento patriarcal, pode-se vislumbrar aqui um recurso retórico próximo do *genus obscurum* (LAUSBERG, 2011, p. 230), na medida em que o discurso poético parte de pressupostos que ultrapassam a capacidade de compreensão daqueles a quem se dirige. Cabe considerar, no entanto, que isso se inverte quando se considera uma expectativa de leitura que, pela via oposta, estabeleça com o discurso lírico uma relação de cumplicidade, algo factível em um momento no qual o público leitor feminino se expandia em Portugal; nesse caso, verifica-se uma ampliação da *captatio benevolentiae*, visto que entre a escritora e a leitora se estabelece um pacto na via contrária ao senso comum tradicional.

Um segundo enfoque para os referidos versos está relacionado a um processo mais complexo de subversão da mentalidade patriarcal. Como vimos, os poemas de Catulo e de Xavier de Matos questionam, desde uma perspectiva patriarcal, a confiabilidade daquilo que expressam as mulheres com valor de verdade, seja através do dizer – algo enfatizado pela repetição vocabular no poema latino –, seja através de outros modos de materialização verbal ou escrita – “Quanto diz, quanto escreve, quanto jura”, sustenta a composição do *arcade lusitano*. A composição de Maria Browne, por sua vez, inverte esse processo de distorção da verdade, deslocando para a natureza masculina a instância corruptora: a impossibilidade de transmissão do suspiro através do amigo deve-se ao fato de a falsidade pertencer à essência dos homens; por conseguinte, torna-se possível supor que a pouca confiabilidade das mulheres, sempre reafirmada pela tradição patriarcal, constitui efetivamente um modo através do qual puderam os homens transferir para a “natureza” feminina sua própria predisposição à aleivosia.

A terceira estrofe do poema parece sintetizar as considerações desenvolvidas anteriormente, uma vez que transfere as tradicionais atribuições femininas da volubilidade e da falta de confiabilidade a outro ente, completamente externo e contrário à subjetividade poética. O “vento”,

como elemento natural que pode ser associado com a violência das forças ambientais, não se coaduna com as intenções do eu lírico e tampouco pode ser controlado em suas atividades: “inconstante”, ele não se subjugua às vontades da subjetividade e, mais do que isso, poderá levar uma fundamental parte sua (o suspiro, que, filho de sua saudade, precisa ser protegido e bem conduzido pelo zeloso cuidado materno, se levamos em conta as “obrigações” impostas à figura da mãe oitocentista) a destinos equivocados, transformando-se, por essa razão, em um elemento potencialmente traiçoeiro. Da mesma maneira com que o eu lírico não pode fiar-se nos homens, em essência desleais, imediatamente descartados como condutores de seus “suspiros”, não pretende também governar o vento, visto que constata sua impotência diante de forças construídas e conduzidas em contraposição à sua própria subjetividade. As possibilidades de expressão almejadas pelo eu poético ficam limitadas pelo *status quo* que não se modifica, obrigando-o a tentar encontrar novas alternativas. No entanto, à medida que gradualmente o discurso misógino e patriarcal vai sendo questionado e desfeito, vão se tornando, ao mesmo tempo, cada vez mais restritas as esferas de possível atuação do eu lírico, já que, como sua constatação demonstra poeticamente, os dados externos nunca são confiáveis.

A penúltima estrofe evoca ainda uma última via para a transmissão do suspiro, desta vez colhida entre os animais. A dupla adjetivação da rola, qualificada como “sensível” e “meiga”, destaca-se por ser ela a única a quem se concedem atributos positivos; desse modo, se já num primeiro momento o homem – por sua falsidade – e o vento – por sua inconstância – despertavam a desconfiança da subjetividade lírica, com o pássaro isso não ocorre, o que constitui um motivo especialmente relevante para uma análise minuciosa desse elemento. Ave bastante comum em Portugal no período oitocentista, cujo arrulhar era percebido como um sinal do início da primavera, a rola apresenta um par de qualidades associadas ao ideal de feminilidade romântico: a meiguice e a sensibilidade; pode-se, portanto, supor que se trate de uma representação, se não da própria autora empírica, da categoria de gênero à qual pertencia enquanto mulher sujeita às imposições da sociedade patriarcal. Disso deriva uma situação paradoxal: se, por um lado, a ave seria a transmissora mais adequada para o suspiro – por ser a única que, compartilhando as mesmas qualidades com a subjetividade poética, poderia conduzi-lo sem de alguma forma corrompê-lo –, por outro lado ela estaria sujeita a dispositivos opressores similares aos que incidem sobre as mulheres. A imagem da rola que, aprisionada por um laço, vê-se estrangida a revelar os segredos deve ser compreendida em um contexto no qual a mulher não apenas estava desprovida de capacidade jurídica – lembremo-nos de que o Código Civil de 1867 imporia o dever de obediência ao marido, cuja autorização era necessária para que a esposa pudesse adquirir ou alienar bens ou exercer qualquer profissão, por exemplo – como também era educada para a menoridade intelectual, ocupando invariavelmente a posição de um sujeito sub a tutela masculina. Desse modo, se também a rola é ao fim descartada como mensageira para o suspiro, isso não se deve a quaisquer desvios que possa impor de forma deliberada, mas a uma desconfiança que a reconhece como submissa a estruturas opressoras das quais não pode esquivar-se.

Finalmente, sem opções e contexto favoráveis para a recepção de seu suspiro poético, a expressão mais intrínseca de sua subjetividade (novamente, cabe notar que a designação do suspiro como filho da sua saudade demonstra a sua importância – é uma parte fundamental de seu ser – e o cuidado com que deve conduzi-lo), o eu lírico demanda, na última estrofe do poema, que ele retorne à sua origem, onde invariavelmente será aniquilado por não ter recebido a concessão

para cumprir seu objetivo – a de exprimir-se livremente. A destruição da possibilidade de expressão do sujeito poético feminino enseja a introdução de uma dicotomia não mencionada nos versos anteriores, mas bastante frequente nos discursos sobre as diferenças e as consequentes hierarquias predominantes na identificação dos gêneros: o amor, representante, neste poema, da emoção e da sensibilidade, em contraposição à razão.

Conforme Alison M. Jaggar (1997, p.157), na tradição filosófica ocidental, de forma típica,

o racional tem sido posto em contraste com o emocional e esse par contrastado tem sido, por sua vez, vinculado a outras dicotomias. A razão não só se opõe à emoção, mas é associado ao mental, ao cultural, ao universal, ao público, ao masculino, enquanto a emoção é associada ao irracional, ao físico, ao natural, ao particular, ao privado e, obviamente, ao feminino.

Essa oposição cultural foi naturalizada a partir de um conjunto de teorias filosóficas e “científicas” que procuraram associá-la diretamente com as diferenças observadas nos corpos femininos e masculinos. Somente como exemplo, pode-se citar Rousseau, cujos textos influenciaram na problemática das reivindicações femininas e na consolidação de um imaginário masculino sobre a figura da mulher (o papel social feminino como exclusivamente aderido às funções da maternidade e do matrimônio é um tópico fundamental na teoria rousseuniana), uma vez que, como filósofo iluminista, teve participação direta nas discussões acerca dos ideais de liberdade individual e igualdade entre os homens. No entanto, a nova política implantada através da Revolução Francesa não promoveria, como muitas feministas do período imaginaram, a transformação das mulheres em verdadeiras cidadãs; ao contrário, foram relegadas às mesmas funções sociais anteriores, privadas de seus direitos sociopolíticos, reforçando-se as diferenças hierarquizantes que lhes obstavam mesmo um plano educacional como o oferecido aos homens.

Nesse sentido, é célebre a contribuição de Rousseau com seu livro *Émile, ou De l'éducation*, em que advogou por uma educação fundamentalmente distinta para homens e mulheres, baseando-se nas diferenças então consideradas naturais entre ambos. Conforme aponta Adília Maia Gaspar (2009, p. 38), de acordo com a teoria rousseuniana, “nas mulheres, a natureza incutiu determinados sentimentos, como a vergonha ou pudor, que juntamente com a razão dos homens contribui para regular a sexualidade”. Atribui-se apenas aos homens a faculdade da razão, justificando-se as outras dicotomias originadas dessa característica supostamente intrínseca. A subordinação das mulheres, assim, poderia ser explicada pela natureza, como afirma o filósofo na citada obra:

Quando a mulher se queixa a respeito da injusta desigualdade que o homem impõe, não tem razão; esta desigualdade não é uma instituição humana ou, pelo menos, obra do preconceito, e sim da razão: cabe a quem a natureza encarregou do cuidado dos filhos a responsabilidade disso perante o outro (ROUSSEAU, 1995, p. 428).

Se as mulheres foram determinadas pelo nascimento à maternidade e se entre as suas características “naturais” não figurava a razão como no caso dos homens, a educação feminina, segundo Rousseau, deveria ser diferenciada, e almejar algo distinto seria desafiar os desígnios da natureza. Como seres mais fracos, cujas armas são o pudor, a vergonha e a delicadeza, as mulheres estariam sempre submetidas ao poder masculino, constituindo-se como objetos a serem observados, desejados e conduzidos – “pela própria lei da natureza, as mulheres, tanto por elas como por seus filhos, estão à mercê do julgamento dos homens” (Ibidem, p. 432). O discurs-

so de Rousseau busca legitimar os paradigmas patriarcais socialmente constituídos a partir da conformação biológica feminina, consolidando a ideia hegemonicamente consagrada de que as mulheres deveriam receber uma educação definida por e para os homens, a fim de “serem úteis, serem agradáveis a eles e honradas, educá-los jovens, cuidar deles grandes, aconselhá-los, consolá-los, tornar-lhes a vida mais agradável e doce; eis os deveres das mulheres em todos os tempos e o que lhes devemos ensinar já na sua infância” (Ibid, p.433).

A contradição implícita nesse ideário (se a submissão feminina é algo supostamente produzido pela natureza, não haveria necessidade de ensino tão contundente e prolongado) é, com efeito, um ponto de intensas discussões e questionamentos por parte de mulheres escritoras que buscam romper com esse modelo social feminino limitador de suas ações ao âmbito estritamente doméstico do cuidado da família e da casa. A última estrofe do poema de Browne recusa, então, o senso comum que atribui às mulheres a emoção e o sentimento amoroso e conseqüentemente a incapacidade de racionalização ao afirmar a existência tanto do amor quanto da razão. Se o amor deu vida aos suspiros e, portanto, à sua vontade de expressão da subjetividade, a razão coloca fim a essa aspiração. Ao contrário do que pregavam os valores patriarcais, o eu poético enfatiza a própria existência de uma subjetividade que não é constituída apenas na relação com a alteridade masculina (não se conforma como um acessório subordinado, criado para servir os outros) e que, ademais, é plena no sentido de que apresenta uma faceta emocional e amorosa bem como sua contraparte racional. Note-se que há ainda uma oposição entre esses dois âmbitos na medida em que se um dá a vida, o outro dá a morte: devido às restritivas condições de vida das mulheres oitocentistas, cujos interesses intelectuais e artísticos eram socialmente reprimidos, o eu lírico racionalmente renuncia ao talento e à ambição de expressar literariamente sua subjetividade (dá sepulcro ao suspiro, ordenando que ele retorne ao seu peito).

No poema *Desengano*, Maria Browne segue ponderando sobre os tópicos desenvolvidos em *O Suspiro*:

DESENGANO

Sonho, ou deliro!  
Quem ousa crêr  
Que podem sombras  
Sensíveis ser?

Se fui amada,  
Se fui amante,  
Se fui trahida,  
Se fui constante...

Além do Lethes  
Tudo passou!  
Tudo da mente  
Fugiu, voou!

Já não me embalam  
As illusões!  
Eu nego o amor,  
Nego as paixões!

(BROWNE, 1854, p. 42)



A composição lírica divide-se em dois momentos temporais – presente e passado –, que demarcam experiências opostas: um passado que possivelmente foi ativo, cujos eventos estão conscientemente sendo relegados ao esquecimento pelo eu poético, e um presente de renúncia e negação, tornando-se, por isso, um tempo de aridez e de ausência de acontecimentos concretos. A renúncia explicitada ao final do poema relaciona-se com a privação das ações “reais”, visto que tudo se reputa ao “sonho” ou ao “delírio”, onde domina a ambiguidade e a incerteza do imaterial e do não vivenciado. Construído o poema numa linguagem cifrada, não se pode ter certeza sobre a que se reportava a poetisa quando introduz as “sombas”: tanto podem representar as lembranças do passado que assolam ainda o presente através do sonho e do pensamento delusório, referindo-se, neste caso, o adjetivo “sensíveis” ao fato de que as sombras não podem ser sentidas realmente (“quem ousa crer” que podem ser percebidas pelos sentidos do eu lírico ou que podem, um dia, tornar-se sensíveis, concretas), quanto podem hipoteticamente aludir aos empecilhos enfrentados, os que lhe impuseram a decisão final de renunciar aos sentimentos. Neste sentido, as “sombas” são insensíveis, destituídas de emoção, o que, por conseguinte, faz com que conduzam a sensibilidade ao desaparecimento ou ao âmbito do sonho e do delírio.

Na segunda estância, retornando ao passado, demonstra-se a oposição entre dois posicionamentos do eu lírico – como objeto e sujeito das atribuições dadas: ser amado e ser traído / amar e ser constante. Note-se que, assim como no poema anteriormente analisado, o tópico da constância é resgatado invertendo-se a polaridade instituída pelo imaginário patriarcal, uma vez que constante foi o eu lírico feminino no processo amoroso, restando a inconstância ao ser amado, cuja fidelidade é posta em questão. A volubilidade passa a ser, então, uma característica masculina, representada por uma prática para a qual a sociedade patriarcal fazia vista grossa – a infidelidade dos homens, mesmo quando casados –, prerrogativa que certamente não se estendia às mulheres, cujo recato era exigido sob quaisquer circunstâncias e cujo não atendimento era severamente punido socialmente<sup>7</sup> (no caso do adultério, as punições judiciais eram sempre mais brandas para os homens). Os sofrimentos impingidos possivelmente pelas incertezas do sentimento amoroso (e, ao que parece, principalmente pelas inconstâncias masculinas), entretanto, são obliterados, tirados da mente por força consciente do eu lírico, como ficará evidente na última estrofe do poema.

As ilusões, relacionadas com os problemas de cunho afetivo, emocional – as paixões e o amor –, que no passado tiveram importância, são obstinadamente recusadas no presente. Nesse contexto, surge novamente a questão da dicotomia razão *versus* emoção, subvertendo-se, da mesma maneira que em *O Suspiro*, o paradigma tradicional que associa o primeiro elemento à mente masculina e o segundo à feminina. A subjetividade poética marcadamente feminina rejeita as emoções racionalmente, visto que tal atitude deriva de uma pretérita experiência malfadada. Essa preocupação encontra-se bastante presente em muitas autoras do romantismo inglês, conforme indica Anne K. Mellor; por exemplo, em Jane Austen, podendo-se rastreá-la, anteriormente, no pensamento de Mary Wollstonecraft. Mellor (1993, p. 33) afirma que a pensado-

7 Vale notar que no Código Civil de 1867 o divórcio não era reconhecido, apenas a separação judicial; ao passo que o adultério da mulher era considerado uma causa legítima, o adultério do marido só o seria caso houvesse escândalo público, completo desamparo da mulher ou se o marido mantivesse concubina teúda e manteúda no domicílio (art. 1204; cf. *Código Civil português*, 1872, p. 135). Já o Código Penal de 1852 punia o adultério da mulher com degredo temporário; já o homem casado, apenas caso mantivesse amante teúda e manteúda na casa conjugal, seria condenado na multa de três meses a três anos (art. 404; cf. *Código Penal*, 1855, p. 119).

ra feminista inglesa, contrária aos resultados obtidos pela Revolução Francesa para a situação feminina (a proposição feita pelo ministro da educação francês em 1791 de um sistema público educativo somente para homens é um dos fatos criticados), apresenta uma ideologia romântica feminina baseada na “crença na capacidade racional e igualdade da mulher” (tradução nossa). Além de reivindicar a educação feminina equivalente à oferecida aos homens (que formaria mulheres racionais, cidadãs responsáveis, mães mais preparadas), Wollstonecraft também advoga por matrimônios mais igualitários, construídos por meio da estima, respeito e compatibilidade entre os cônjuges. Seria, assim, um “casamento do amor racional, ao invés daquele da paixão erótica ou desejo sexual” (1993, p. 34, tradução nossa), que, de acordo com ela, não poderia prolongar-se por muito tempo, encaminhando a mulher, sobretudo, à infelicidade, prejudicando seu bem-estar. Cientes da condição de eterna subordinação feminina (primeiramente quanto ao pai; posteriormente, quando casadas, com relação ao marido, e, quando solteiras, ao irmão ou a qualquer outro homem mais proximamente aparentado), muitas escritoras do século XVIII e XIX, segundo Mellor, propõem às mulheres que prefiram usar sua racionalidade para escolher seus esposos; que elejam o amor racional, recusando as paixões eróticas que poderiam conduzi-las, ao final, a situações negativas e nocivas para elas mesmas.

Em *Desengano*, o sujeito poético precisamente descarta as paixões e o amor, sentimentos ilusórios, a partir de uma decisão racional que de alguma forma pode resguardá-lo de posteriores sofrimentos causados por essas emoções. Contudo, ao recusar um aspecto do imaginário patriarcal na definição da figura feminina (aquela “naturalmente” propensa para a emotividade e avessa à razão), uma outra faceta da sua subjetividade precisa ser obliterada, relegada ao rio do esquecimento: as paixões eróticas das mulheres, seus sentimentos amorosos não podem expressar-se livremente porque havia um igualmente poderoso cerceamento social no que concerne ao corpo e à sexualidade femininos. Como objeto de posse, observação e desejo masculinos, o corpo da mulher continuava a ser vigiado: de acordo com Michelle Perrot (2008, p. 64), “a virgindade no casamento é seu capital mais precioso” e pertence mais aos homens do que a elas, uma vez que é utilizada como valorização do “produto” saído da casa paterna para ser entregue na do marido. O controle da sexualidade feminina segue sendo crucial na manutenção do matrimônio e, conseqüentemente, da boa estruturação da nação, visto que cada vez mais se enfatiza o papel fundamental da mulher-mãe na educação dos filhos (os futuros cidadãos) e na conformação de um ambiente familiar saudável e harmonioso.

Vivendo em permanente constrição social, tanto no que se refere aos corpos quanto às mentes e à possibilidade de livre expressão literária, as poetisas oitocentistas precisavam, muitas vezes, optar por escamotear algum aspecto de suas subjetividades. Tal procedimento apresenta-se também em autoras inglesas como Christina Rossetti e Elizabeth Barrett Browning, que de acordo com Sandra Gilbert e Susan Gubar<sup>8</sup> (2000, p. 564), “construíram sua arte numa aceitação voluntária de destituição apaixonada ou reservada” (tradução nossa). Sobretudo na obra de Rossetti, em que as individualidades femininas são punidas quando ousam buscar o poder intelectual

---

8 No fundamental livro *The Madwoman in the attic*, publicado em 1979, Sandra Gilbert e Susan Gubar demonstram, a partir da leitura ginocrítica da produção narrativa e poética de escritoras oitocentistas consagradas de língua inglesa (Jane Austen, as irmãs Brontë, George Eliot, Christina Rossetti, Elizabeth Barrett Browning e Emily Dickinson), que se pode traçar uma espécie de tradição literária de autoria feminina, construída diferentemente da hegemônica (de autoria masculina).

*Diadorim*, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 1, p. 83-94, Julho 2015.

e o da sexualidade (elementos relacionáveis por não constituírem parte do ideal socialmente construído do feminino no século XIX), subsiste a desistência desses valores, restando frequentemente um ambiente estéril, como um espaço vazio associado às lacunas deixadas pelo não desenvolvimento de uma necessidade de expressão poética à qual não podem dar vazão. No caso de Maria Browne, a negação do amor e das paixões relaciona-se com a mesma escolha pela destituição de uma parte da subjetividade que se associa concomitantemente com a sexualidade e com a escrita: se o poema trata das ilusões – amor e paixões – passadas e se o eu lírico decide finalmente deixá-las todas para trás, finda também o discurso literário, concluindo a poesia com versos em que nega veementemente tudo o que lhe inspirou a escrever.

O processo de socialização, bem como o confronto com paradigmas literários e sociais que conformam o modelo ideal da feminilidade oitocentista, influenciam a produção literária de autoria feminina; desse modo, muitas vezes surgem imagens e estratégias poéticas análogas entre as expressões literárias de distintas autoras de um mesmo período ou contexto histórico, como se demonstra no cotejo de textos de Maria Browne com os de poetisas de escrita inglesas analisadas por Mellor, Gilbert e Gubar. Levando em conta elementos presentes mais predominantemente na escritura de autoria feminina, revelam-se novas leituras da obra produzida pela poetisa portuguesa, que podem rastrear as ideias furtivamente expressas sob as imagens tradicionalmente consideradas pela crítica como típicas ou superficiais. Assim, a atmosfera de pessimismo, melancolia e resignação e os elementos da natureza (o vento como força destruidora e a meiga pomba de *O Suspiro*) não são apenas lugares-comuns da literatura ultrarromântica, mas podem estar relacionados com as dificuldades enfrentadas pelas mulheres escritoras, cujas estratégias literárias precisavam equilibrar o que poderia ou não ser ocultado: que particularidades do sujeito poético feminino e quais questionamentos poderiam ficar explícitos? Em *O suspiro e Desengano*, assevera-se a razão como atributo feminino máximo, uma vez que ela se converte em instrumento de escolha entre distintas destituições – agindo racionalmente, perde-se o amor e, com isso, a livre expressão literária.

## Referências

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

BROWNE, Maria. *Virações da madrugada*. [S. l. : s. n.], 1854.

CATULO. *O livro de Catulo*. Tradução comentada de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.

\_\_\_\_\_. Poemas. In: NOVAK, Maria da Glória; NERI, Maria Luiza. *Poesia lírica latina*. 3a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CODIGO CIVIL PORTUGUEZ. Annotado por José Dias Ferreira. v. III. Lisboa: Imprensa Nacional, 1872.

CODIGO PENAL. Aprovado por decreto de 10 de dezembro de 1852. Lisboa: Imprensa Nacional, 1855.

COELHO, Jacinto do Prado. *Poetas do Romantismo*. 1º Vol. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1965.

GASPAR, Adília Maia. *A representação das mulheres no discurso dos filósofos: Hume, Rousseau, Kant e Condorcet*. Rio de Janeiro: Uapê, SEAF, 2009.

GILBERT, Sandra M. e GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. 2a ed. New Haven and London: Yale University Press, 2000.

JAGGAR, Alison M. “Amor e conhecimento: a emoção na epistemologia feminista”. In.: JAGGAR, Alison M. e BORDO, Susan R. (ed.). *Gênero, Corpo, Conhecimento*. Trad. Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1997.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. 6ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

LEMAY, Helen Rodnite. *Women's secrets: a translation of Pseudo-Albertus Magnus' De Secretis Mulierum with commentaries*. Nova Iorque: State University of New York Press, 1992.

MATOS, João Xavier de. *Rimas de João Xavier de Matos, entre os pastores da Arcadia Portuense Albano Erithreo, dedicadas a' memoria do grande Luiz de Camões príncipe dos poetas portuguezes, dadas a' luz por Caetano de Lima e Mello*. Tomo I, nova edição. Lisboa: Typografia da Academia R. das Sciencias, 1827.

MELLOR, Anne K. *Romanticism & Gender*. New York & London: Routledge, 1993.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2008.

ROLLAND, Francisco (F.R.I.L.E.L.). *Adagios, proverbios, rifãos, e anexins da lingua portugueza*. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1841.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio; ou, Da educação*. Trad. Sérgio Milliet. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

WHEELER, Arthur Leslie. *Catullus and the traditions of Ancient Poetry*. Los Angeles: University of California Press, 1974.